

MONICA DE ROSA

Il 'Ritorno di Dioniso': cori, musica e danze nella lirica e nella drammaturgia di Romualdo Pàntini

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA DE ROSA

Il 'Ritorno di Dioniso': cori, musica e danze nella lirica e nella drammaturgia di Romualdo Pàntini

La proposta di contributo intende analizzare gli elementi di musicalità, sia dell'espressione che come presenza di cori, musiche e danze – spesso contrappunto simbolico allo svolgersi delle vicende –, che connotano l'opera di Romualdo Pàntini sin dagli anni giovanili del «Marzocco». Le concezioni critiche trasognate ed estetizzanti di Angelo Conti influenzeranno infatti la scrittura pantiniana, perdurando lungamente all'interno della produzione letteraria del Vastese. Dai resoconti di viaggio, in cui la descrizione dei paesaggi e degli elementi della natura sembra quasi voler aspirare a quella rappresentazione del mistero così ben espressa da Conti nel 'Giorgione', al lirismo della scrittura drammaturgica e finanche in una inconsueta, anche se minima, produzione dialettale ove il motivo del canto diviene elemento consolatorio alla solitudine dell'autore, veicola i sentimenti amorosi e si muta in desiderio estremo di morte. A queste, si aggiungono le collaborazioni con nomi illustri del panorama musicale coevo: Alfano, Pizzetti o Vatielli, i quali musicano alcune liriche pantiniane (testimonianza di come un sostrato idoneo al canto e alla musica sia comunque presente) o con i quali lo scrittore collabora per la realizzazione di libretti. È il caso, ad esempio, di 'Eliana', azione coreografica in quattro parti scritta per la 'Suite Romantica' di Franco Alfano (1923). La propensione al rilievo dato alla dimensione musicale permane sino alla teoresi cosciente del 'Ritorno di Dioniso' (1933), che quasi sublima concettualmente quell'aspirazione al canto sempre presente nella produzione pantiniana.

«Se nella natura il mistero ha una voce, questa è la musica : una voce che non può essere udita se non nel nostro spirito».¹ Estrapolate da un articolo del «Marzocco» del 1899, *Il ritmo della musica*, queste affermazioni bene si prestano, mi sembra, ad offrire una sintesi potente ed efficace delle teorie contiane esposte nei due maggiori capolavori del filosofo fiorentino: *Giorgione* e *La beata riva*, intorno alle quali si affaticherà lungamente in maniera «tormentata e tormentatrice».²

L'intricata trama dell'evoluzione teoretica contiana, che muove dagli articoli sul «Marzocco» e procede con la loro successiva rielaborazione in volume, è stata ricostruita da Gibellini nell'edizione della *Beata riva* a sua cura.³ Nella generale riconsiderazione attuata intorno alla figura e al pensiero di Angelo Conti, l'opera mette in risalto le diacronie testuali sviluppatasi nell'ambiente del «Marzocco»; le reciproche influenze che hanno riguardato il fecondo rapporto con D'Annunzio; ed anche quegli elementi che hanno talvolta preceduto successive e più note teoresi: la poetica pascoliana, ad esempio, rispetto alla quale Gibellini assegna a Conti un primato cronologico, essendo già trattato nelle pagine della *Beata riva* il mito orfico del 'fanciullo' che ebbe importanza notevole per l'elaborazione della poetica di Pascoli.

A partire da tali considerazioni e muovendosi all'interno di quella congerie culturale che si venne sviluppando sulle pagine marzocchine, lo studio qui proposto intenderebbe inserirsi come un tentativo di indagare anche i rapporti e le suggestioni che l'ideologia contiana esercitò sull'opera, e oserei dire sulle scritture di una vita intera, di Romualdo Pàntini.

Voce immediata del mistero del mondo, dunque, la musica trova la sua essenza nel ritmo, «succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori»⁴ che permette al respiro, alla voce delle cose di penetrare la profondità del nostro spirito; fecondatore delle tre arti, poesia musica e danza, il ritmo diviene elemento di congiunzione tra il mistero dell'universo e il mistero dell'interiorità umana:

ogni suono ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire l'identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni chiama la parte più profonda del nostro essere; e nell'intervallo fra l'una e l'altra onda di suoni, gli fa sentire la voce del silenzio. Cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza, e appare il silenzio della vita.⁵

¹ A. CONTI, *Il ritmo della musica*, «Il Marzocco», IV (1899), 32, 1-2: 1.

² A. CONTI, *Giorgione*, Firenze, Alinari, 1894 e *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Milano, Treves, 1900, 2. Le citazioni delle opere saranno tratte da queste edizioni, rispettivamente disponibili in <https://archive.org/details/giorgione00cont> e <https://archive.org/details/labearivatratt00contuoft>.

³ Cfr. A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000.

⁴ A. CONTI, *Il ritmo...*, 1.

⁵ *Ibidem*.

Nell'alternarsi tra suono e silenzio, lo spirito coglie la via per giungere al cuore delle cose, udirne la voce e trovare il modo per rappresentarle: nel ritmo, «de aspirazioni della natura e le manifestazioni del genio umano si fondono».⁶ Natura, dunque, spirito dell'universo e del genio umano; «vita delle cose» – l'unica in grado di essere trasmessa nell'arte –, ritmo, musica, anche nei colori e nelle tele: la trattazione estetica della *Beata riva*, in cui si fonderanno le riflessioni precedenti, abbraccia e prende in esame le diverse forme d'arte; seguendo lo svolgersi del discorso non è difficile individuare quell'implicita «sequenza gerarchica che ascende dalla pittura alla poesia, fino alla vetta della musica»⁷ che contrassegna lo svolgersi del pensiero dell'esteta fiorentino. Nell'esperienza critica contiana, luce e musica appaiono da subito correlate, sin dagli scritti su Giorgione, dove il paesaggio che si rinnova – ad esempio, nello sfondo del dipinto *Festa campestre* – diviene la «più completa idealizzazione dello stile, la prima e quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme».⁸ E se lo stile è il segno dell'idea, è il simbolo, mezzo supremo attraverso cui si esprime il genio dell'artista per manifestare l'idea nell'opera,⁹ la musica, elemento purificatore delle arti, è il mistero racchiuso nello stile: essa lega misteriosamente le varie forme artistiche esprimendo il desiderio della natura a passare da uno stato visibile e conoscibile, ad uno misterioso, arcano e indistinto; attraverso il genio dell'artista capace di percepire la profondità delle cose, la natura prende vita, veicolando al contempo la superiorità dell'arte che tale vita le conferisce. Ma tutta l'arte aspira ad andare oltre il simbolo materiale e il linguaggio ritmico con il quale la natura esprime le proprie aspirazioni è più profondo della parola:¹⁰ intima aspirazione dell'arte è liberarsi dal simbolo per aspirare alla musica. Il simbolo della musica è più potente perché è fugace, non si esprime nello spazio ma solo nel tempo; il marmo e i colori sono la materia della scultura e della pittura, le parole della poesia: nella lirica, la parola perde il senso letterario e assume il senso musicale, la pittura esprime quest'aspirazione con la rappresentazione silenziosa delle forme, dell'armonia dei colori idealizzati nello stile: tutta l'arte, dunque, tende a questa *catborsis*, raggiungere la condizione di musica, una condizione che troverà perfezionamento nel neoplatonismo che permea le considerazioni nella *Beata riva*, quali, ad esempio, quelle espresse nei dialoghi tra Ariel e Gabriele:

E mi ricordo che un giorno d'estate tornando di mattina a Firenze e traversando le colline del Chianti, quando si cominciò a svegliare il coro delle cicale, e lo stridore crebbe sino a raggiungere una nota unica, lunga, intensa, incessante, io pensai che quella musica, di cui l'onda empiva tutta la valle, uscisse da un'immensa cetra, e le sue corde fossero i raggi del sole; così intimamente congiunta mi parve la vita del piccolo cantore alato con la vita e con le vibrazioni della luce solare. E pensai che la vita degli animali i quali abitano i boschi, corrisponda interamente alla vita dei grandi alberi e dei rovi e delle erbe che si abbarbicano su gli alti tronchi e che la loro voce sia la nota dominatrice e rivelatrice nel largo e grandioso mormorio delle selve e nel loro silenzio intento. E conclusi che se noi potessimo, coi simboli dell'arte, esprimere limpidamente l'intuizione che dell'acqua ha un delfino, delle foreste un leone, della luce una cicala, dell'aria una allodola, a noi sarebbe possibile dar forma di bellezza e di vita alle più grandi opere che mai abbia create il genio umano.¹¹

Per raggiungere tale conoscenza ideale è necessaria una soppressione momentanea dell'individualità umana abbandonata nella contemplazione dell'oggetto della natura; la percezione che annulla la volontà dell'uomo nella volontà della natura, la potenza di questa immedesimazione, che Nietzsche chiama la 'visone apollinea', permetterebbe la medesima sospensione di volontà anche nella contemplazione dell'opera d'arte. Mi pare significativo che anche nella descrizione di una scena o di un'emozione il lessico di Conti faccia sovente ricorso al campo semantico della musica. Così, ad esempio, dinanzi alla *Processione in Piazza S. Marco* di Bellini: «Accompagnata dagli *squilli di trombe* ducali, una nota d'oro traversava la scena»,¹² oppure, nella Basilica di Assisi, dove un raggio di sole penetrando per la vetrata dell'abside accende la sinfonia dei colori:

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. CONTI, *La beata riva...*, 13.

⁸ A. CONTI, *Giorgione*, 28.

⁹ Cfr. *ivi*, 16.

¹⁰ Cfr. *ivi*, 36-38.

¹¹ A. CONTI, *La beata riva...*, 40-41.

¹² *Ivi*, 73-76: 75 (Corsivi miei).

La *musica del colore* che prima *cantava* per mezzo di *note* sparse nell'ombra simili a *voci* che d'improvviso chiamassero e ad altre che improvvisamente rispondessero, si svegliò come un *coro*, dalle navate minori, alla navata maggiore, *diffusa* dalle pareti, piovuta dal soffitto, *profusa* dai colori pili ricchi, *sussurrata* dagli aspetti indistinti, *mormorata* appena dall'ombra lontana.¹³

Questa rapida ricognizione può essere sufficiente per enucleare quelli che mi sembrano i punti salienti della riflessione di Conti, almeno per quanto attiene al nostro discorso, e utili a puntualizzare quegli elementi che meglio ci permetteranno di seguire il *fil rouge* dell'influenza delle idee contiane nell'opera di Pàntini. Il sogno, la *rêverie*, gli elementi della natura, i suoni, i colori, la visione delle cose, il respiro del mare: il misticismo estetico di Angelo Conti, variamente rimodulato, sarà una costante nell'immaginario e nell'opera pantiniana.

Nel 1897 un giovanissimo Romualdo Pàntini iniziava le sue collaborazioni con il «Marzocco» respirando, nell'ambiente fiorentino decadente *fin de siècle*, quelle tendenze riformatrici improntate ad una marca fortemente estetizzante che ne caratterizzeranno la scrittura. Ampiamente indagati da Oliva,¹⁴ sia in merito al ruolo di Pàntini, sia nelle relazioni e rielaborazioni culturali intessute intorno alla pagina fiorentina, gli anni che vanno dalla fondazione della rivista (1896) al primo decennio – circa – del '900 costituiranno un *unicum* difficilmente ripetibile in seguito: l'operosità più significativa e incisiva della critica militante strutturatasi intorno al «Marzocco» conoscerà infatti in quegli anni l'acme della propria produzione artistica e speculativa, andandosi poi lentamente spegnendo fino alla chiusura del periodico nel 1932. Il legame Pàntini-Conti, però, non si esaurisce nella collaborazione alle pagine estetiche della rivista, perdurando invece a lungo attraverso un rapporto epistolare piuttosto intenso. Catalogate presso il fondo Angelo Conti¹⁵ nell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, sono conservate ben 27 lettere dello scrittore vastese al critico fiorentino. Le lettere datano dal 1908 fino al 1930, anno della morte di Conti, e potranno utilmente rivelare ulteriori trame delle relazioni tra i due spiriti sognatori e decadenti, due tra le anime più inquiete del cenacolo marzocchino. Pàntini, d'altronde, si presenta come una delle personalità più complete nel novero di quei giovani autori che animarono la scena culturale *fin de siècle*¹⁶ e meriterebbe di essere estratto da quel feroce oblio a cui è da troppo tempo condannato. Nell'ambito della sua produzione, composita e dalle alterne fortune, ci soffermeremo su una rapida campionatura di elementi che maggiormente ci sono sembrati farsi interpreti delle condivise teorie contiane legate all'idea della consustanzialità delle arti specialmente rivolta all'unione di poesia e musica, discorso sonoro e discorso poetico, proposizione musicale e scrittura letteraria; il rincorrere continuo di quell'idea di arte totale che per Pàntini si esplica anche nella proteiforme frequentazione di diversi generi letterari: dalla poesia al teatro, dalla critica d'arte ai resoconti di viaggio, alla traduzione Alla rappresentazione di quel mistero teso a cogliere l'essenza delle cose sembrano ispirarsi i resoconti di viaggio di Pàntini, il quale si pone di fronte alle località visitate come 'esteta impenitente' desideroso di coglierne le bellezze naturali ed artistiche, assaporando appieno, in una sorta di fusione sublimativa, il soffio vitale che da esse promana. Da questo punto di vista, il paesaggio naturale assume una rilevanza tutta particolare che, in una sorta di comunione mistica tra l'uomo e la natura, giunge a fondersi con le sensazioni dell'animo, come nel viaggio ad Anancapri, dove la superficie equorea rimanda il suono dei canti

¹³ Ivi, 115 (Corsivi miei).

¹⁴ Cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti*, Milano, Minerva Italica, 1979. In particolare si vedano i capp. III, *L'avventura estetica del «Marzocco»*, 137-207 e IV, *Società e cultura nel «Marzocco»*, 209-270.

¹⁵ È attualmente disponibile online, all'indirizzo http://www.vieusseux.it/inventari/conti_corrispondenti.pdf, l'elenco dei corrispondenti di Conti a cura di C. Fiorile, Firenze, 2008: «Il Fondo di Angelo Conti, donato dal figlio Vincenzo nell'ottobre del 1987 all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, è costituito da circa duemilacinquecento lettere indirizzate al critico da importanti personaggi della cultura del tempo e circa trecento lettere inviate dallo stesso Conti a vari destinatari per la maggior parte familiari, i manoscritti delle sue opere edite e inedite, una parte dei volumi della sua biblioteca e una piccola fototeca».

¹⁶ Cfr. R. PANTINI, *Tutte le poesie*, a cura di G. Oliva, Firenze, Marinucci Editore, 1975, 11.

che ne narrano le millenarie storie e null'altro sono se non «sospiri ed echi degli stessi elementi: il vento e l'onda»¹⁷, quelle stesse «lievi onde che velano il lido»¹⁸ in un altro viaggio, in un altro mare.

Da una lettura attenta e da un confronto costante tra le pagine contiane, soprattutto di *Giorgione* e *La beata riva*, e l'opera pantiniana, si possono evidenziare con precisione innumerevoli punti di contatto. Più ampio sarebbe lo spazio necessario per effettuare un puntuale riscontro attraverso tutte le citazioni, ma se ne può fornire una cernita atta a dimostrare che le idee di una musicalità espressa anche nei colori della natura, la forza e la voce degli elementi naturali che costituiscono materia viva per l'arte e spesso, secondo la teoresi contiana, si esprimono nel canto, trovano sovente corrispondenza nella produzione del Vastese.

«Come amaro e accorato / era il ritmo delle onde / [...] / e il mare mi cantava / l'ardor del tuo dolore».¹⁹ Già questa breve citazione evidenzia gli elementi centrali di un discorso poetico volto alla ricerca della voce della natura, del senso musicale della cosa. E tale carattere Pantini sembra voler conferire a tutti i suoi scritti sin dalle sue prime raccolte poetiche. Osservandone i titoli, appare già messa in evidenza la propensione dell'autore verso la musica. Alcune delle sue raccolte di poesie, infatti, scritte a partire dal 1901, paiono declinare già dal titolo queste loro possibilità: *Canti* (1901), *Antifonario* (1905), *Canti di vita* (1910). Anche le sezioni interne alle raccolte stesse titolano spesso con motivi che rimandano alla sfera semantica del canto: *Antifone di vigilia* e *Antifone d'infanzia*, le prime due sezioni di *Antifonario*; oppure *Intermezzo* e *Arie e cantilene* in *Canti di vita*; numerosi sono i testi all'interno dei quali il canto, la musica molto spesso accompagnati agli elementi della natura, la voce stessa della natura sono presenti variamente richiamati nel tema, nella struttura, negli artifici retorici. Tra questi, anche una fugace produzione dialettale ove il motivo del canto diviene elemento consolatorio alla solitudine dell'autore, veicola i sentimenti amorosi e si muta in desiderio estremo di morte,²⁰ così come alcune poesie troveranno poi in una effettiva trascrizione musicale il loro perfezionamento.

Musicare per canto e pianoforte da Francesco Vatielli²¹ nel 1911, le poesie *Mani belle* in *Intermezzo*; *Voluttà gentile* e *La lontananza* in *Arie e cantilene* (tutte contenute in *Canti di vita*)²² sembrano trovare compimento a quel sostrato idoneo al canto e alla musica che già le caratterizzava nella scrittura letteraria.

Già la sola metrica di *Mani belle*, infatti, non sembra dar adito a dubbi sulla sua musicabilità. Dal ritmo limpido e scorrevole in otto quartine di settenari intervallate da un distico ogni quattro quartine, la poesia di argomento amoroso e trasognante congiunge i motivi del *rêve* e delle pene d'amore nella misura a breve della canzonetta. Più complessa e costruita su una struttura di settenari ed endecasillabi misti, *Voluttà gentile* ripropone il tema della nostalgia della donna amata la cui presenza è solo evocata, una rimembranza che trova attuazione nei petali sfogliati di una rosa. La ripetizione del distico iniziale, «O petali di rose/ lievi coppe di baci», a principio della seconda e della terza strofa conferisce al testo una unità strutturale oltre che tematica. Quattro strofe di endecasillabi compongono *La lontananza*, forse la più significativa delle arie musicate da Vatielli. Il tema è ancora una volta quello amoroso, incentrato qui sul dolore per l'assenza dell'amata. Il testo ricalca i motivi topici della lirica d'amore tradizionale inseriti in un'atmosfera cupa in cui ancora una volta dominano i toni del sogno, dei fantasmi, di una interiorità desolata:

La lontananza è cosa da morire!
La notte spero di poter dormire,
e il letto apre sia fatto di spine:
aspetti l'alba che vi metta fine:

¹⁷ R. PANTINI, *Verso la vita incantata. Panorama di Anacapri*, 5 ff. ms., mm. 200x300, numerati 1-4, senza data né firma, rispettivamente alle pp. 1 e 2, catalogati in Luoghi I.4, nel faldone "Critica letteraria, teatrale, scrittori vari", Archivio Storico Comunale di Vasto (d'ora in poi ASCV), f. 1.

¹⁸ R. PANTINI, *Ravenna*, 1 f. ms., senza firma datato 16 luglio, senza anno, conservato in Luoghi I.4, nel faldone "Critica letteraria, teatrale, scrittori vari", ACSV.

¹⁹ R. PANTINI, *Marinata*, in *Tutte le poesie...*, 177.

²⁰ R. PANTINI, *Notte d'amore*, in *Tutte le poesie...*, 321.

²¹ F. VATIELLI, *Canti di vita (Mani belle, Voluttà gentile, La lontananza)* per canto e pianoforte, parole di R. Pantini Bologna, C. Venturi, 1911.

²² R. PANTINI, *Mani belle, Voluttà gentile La lontananza*, in *Tutte le poesie...*, rispettivamente a 164, 200, 201.

più ti rivolgi e più le spine senti:
aspetti l'alba e un poco t'addormenti.

Ed ecco quasi a crescere i tormenti
I fantasmi più cupi e sciagurati
Sogni ruine turbini bufere
Mari e deserti immensi desolati:
sogni c'hai sete e non trovi da bere!

E neanche il chiarore dell'alba che risplende sul mondo riesce a vanificare le sofferenze del poeta: «Arriva l'alba e tu spalanchi gli occhi:/ ti splende il mondo innanzi e non lo credi».

L'atmosfera trasognata di questo canto è la stessa di tante poesie della raccolta, in *Canti di vita* sembra in effetti giungere a maturazione la poetica del sogno di Pàntini, che diviene oggetto diretto di ispirazione, seppur dai risultati estetici spesso trascurabili.

Accanto alla collaborazione con Vatielli va annoverata anche quella con Ildebrando Pizzetti. *La madre al figlio lontano* musicata da Ildebrando Pizzetti nel 1916 ed inserita nella sua raccolta *Cinque liriche per canto e pianoforte*²³ ripropone il *topos* del lamento della madre per il figlio partito; nella misura canonica dell'endecasillabo, la lirica canta il pianto della donna che cerca consolazione nel serbare vivo il ricordo del figlio. Un'implorazione che lacera, il ripetersi di gesti consueti, usuali, che tentano di porre un freno al dolore disperante della madre, la quale, nella cura della candida biancheria e del merletto, prova a sopravvivere all'amarezza e confida in quegli elementi naturali che, nonostante l'assenza di un morbido letto, possano forse offrire un momento di conforto al figlio lontano. I monti e il mare, topica presenza nella produzione pantiniana, ancora una volta si palesano come immagini di una natura forse consolatoria in un testo che, rinunciando alla dualità interno/esterno, gioca tutta la scena in una spazialità intima: la camera da letto del figlio che assurge a simbolo di una lacerante dimensione interiore.

D'altronde, il «demone lirico», come ci ricorda Caprin,²⁴ inebriava Pàntini e non cessa di soggiogarlo, trascinandolo in una tensione continua verso una suprema e raffinata dimensione lirica della composizione²⁵ che si esprime su più livelli anche nelle produzioni non prettamente poetiche: la scrittura teatrale, *in primis*, la quale – al di là dell'ormai desueto discorso sul teatro di poesia di ascendenza dannunziana, e per il quale l'accusa di dannunzianesimo a Pàntini è stata da lungo tempo rimeditata – non raggiunge mai un *pathos* effettivamente tragico ed è supportata dalla convinzione che il testo teatrale potesse essere comunque fruito come opera di poesia al di là della sua effettiva trasposizione sulla scena. La forte presenza lirica nei soggetti teatrali di Pàntini, sui quali egli insisterà per tutta la vita nella convinzione che il teatro come poesia e luogo della universalità dei sentimenti fosse ancora la via percorribile, è stata già dibattuta,²⁶ qui valga solo enucleare alcuni esempi in cui la presenza di cori e danze o di quelle voci del silenzio o della natura richiamate all'inizio trovano una seppur fugace apparizione. Esse possono essere individuate nella *Schiavona*,²⁷ atto unico rappresentato nel 1915 che si apre nell'atmosfera festosa di un San Martino di vendemmia: indicati con chiarezza nella didascalia iniziale, l'allegria delle danze che si fa sempre più rumorosa, i motteggi e i canti dei vendemmiatori si alternano e segnano gioiosamente la scena di apertura nella consueta collocazione «In una collina d'Abruzzo, davanti al mare».²⁸ Anche il 'contrasto', antico battibecco in settenari che poco più avanti connoterà la scena inserendosi come

²³ I. PIZZETTI, *La madre al figlio lontano*: lirica per canto e pianoforte, poesia di R. Pàntini, in I. Pizzetti, *Cinque liriche per canto e pianoforte*, Firenze, A. Forlivesi e C., 1916.

²⁴ Cfr. G. CAPRIN, *Romualdo Pàntini*, in *Romualdo Pàntini nell'arte e nella vita*, a cura di G. Pillon, Vasto, Arte della stampa, 1946, 9.

²⁵ Cfr. M. CIMINI, *Romualdo Pàntini, un lirico a teatro*, in AA. VV., *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal medioevo sacro all'eredità dannunziana*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1995, 673-689: 675.

²⁶ Cfr. *ivi*, 679-81.

²⁷ Cfr. R. PÀNTINI, *La Schiavona*, in *Tutte le poesie...*, 335-354. *La Schiavona* è un dramma rusticale in un atto scritto con tutta probabilità nel 1906 ma rappresentato solo nel 1915 al Teatro Argentina di Roma. Cfr. M. GIAMMARCO, *Tra antico e nuovo teatro: La Schiavona di Romualdo Pàntini*, in *Lo specchio e il prisma*, a cura di EAD., Pescara, Campus, 1999, 13-58: 17.

²⁸ R. PÀNTINI, *La Schiavona...*, 336.

contrappunto sensuale alla coralità della prima parte,²⁹ accoglie la suggestione della musicalità coristica dannunziana.³⁰ All'apertura allegra e rumorosa succede poi il silenzio:

La scena resta vuota qualche tempo. Una luna piena ma un po' velata si innalza sul mare e si infrange sugli intrichi dei pampini del pergolato. Nella cascina si accende qualche lume. Si ode la voce stizzita del vecchio che comanda una fanciulla. Poi silenzio.³¹

Quasi a rispecchiare i movimenti della natura la didascalia sembra riproporre sul piano delle azioni recitate e della scenografia il suono del frangersi delle onde e della risacca, passando dalla festa al silenzio, al rumore più tenue di una voce proveniente dall'interno e poi di nuovo al silenzio; e come non pensare anche all'alternarsi del suono e del silenzio nel ritmo delle cose esposto nell'articolo di Conti citato all'inizio? Un serrato alternarsi del ritmo nelle battute dei due protagonisti, Vito e Grazia detta La Schiavona, connota la scena successiva, mentre nel momento culminante del suicidio della protagonista ancora un canto definisce lo svolgersi della vicenda: la «canzone malaugurata»³² che una voce le «rimormora» per rammentare il suo peccato e la sua alterità, sublimando nel canto i momenti topici della rappresentazione.

«È la Schiavona: è la figlia del sole!
Non c'è nessun fiore
uguale in splendore!
Il mare l'ha data:
il mare la vuole!»
L'acqua, l'acqua mi chiama!
L'acqua deve lavare il mio peccato!³³

Il mare, dunque, una voce della natura che turba emotivamente la Schiavona spingendola al suicidio, colpevole solo di aver difeso il proprio amore.

E ancora un'eroina che lotta per amore è rappresentata dalla figura di Eliana, la protagonista dell'azione coreografica per la musica della *Suite romantica* di Franco Alfano.³⁴ All'apertura del sipario la scena marina rimanda con sin troppa facilità alle ambientazioni consuete di tanta scrittura pantiniana, l'immagine di quei luoghi nati da cui lo scrittore si affranca solo con difficoltà: la piccola baia contornata di colline diviene ancora una volta sfondo coreografico delle vicende e paesaggio dell'anima. Le vele che al chiaro della luna passano come enormi alle scure paiono foriere della disperazione e dell'angoscia che di lì a poco la protagonista porterà sulla scena. Il contrappunto musicale si fa grave e cupo e solo l'approccio dolce alla riva nelle parole del testo accompagnato dalle note lievi di uno strumento lascia presagire per un momento serenità.

On voit une petite baie entourée de collines. Au clair de la lune les voiles passent comme d'énormes ailes sombres. Une voile, plus grande que les autres, s'approche doucement du rivage.³⁵

²⁹ Il 'contrasto' rappresenta un antico rito di corteggiamento tra un vendemmiatore e una vendemmiatrice e nell'economia testuale dell'opera anticipa i temi dell'amore, del tradimento e della vendetta che saranno poi sviluppati nella vicenda.

³⁰ Cfr. G. OLIVA, *Introduzione a R. Pàntini, Tutte le poesie...*, 38.

³¹ R. PÀNTINI, *La Schiavona...*, 341.

³² Ivi, 352.

³³ *Ibidem*.

³⁴ R. PÀNTINI, *Eliana*, azione mimica in quattro parti con danze e cori (*ad libitum*), riduzione per pianoforte e solo adattata per la *Suite romantica* di F. Alfano (su motivi popolari italiani) per grande orchestra, Milano, Ricordi, 1923. Dell'eventuale pubblicazione rimangono ad oggi disponibili solo gli spartiti delle parti musicate. Il testo di *Eliana*, in francese, è però rinvenibile in un dattiloscritto nella Biblioteca digitale di <http://www.internetculturale.it/>. Il dattiloscritto consta di 4 ff. numerati da 1 a 4. Le traduzioni riportate nelle note sono mie.

³⁵ Ivi, 1. (Si vede una piccola baia contornata di colline. Al chiaro della luna le vele passano come enormi ali scure. Una vela, più grande delle altre, s'approccia dolcemente alla riva).

Eliana, la protagonista, pur approcciandosi dolcemente alla riva, si mostra completamente smarrita: è questo il luogo ove una voce misteriosa - ancora una voce misteriosa della natura - le ha indicato le tracce della presenza del suo amore perduto.

Eliana descend suivie de deux servantes. Elle est éperdue, confuse. Une voix mystérieuse lui a dit que c'est ici le lieu où elle retrouvera les traces de son bienaimé disparu. Ses suivantes cherchent en vain d'apaiser son cœur angoissé. La solitude épouvante la princesse désolée.³⁶

La trama del libretto scorre alquanto linearmente sullo schema consueto dell'amore abbandonato e poi ritrovato; nulla da evidenziare sul piano diegetico, il mimodramma è «inodoro e insaporo» come poco lusinghieriamente lo definirà Papini. Ma quello che qui conta mettere in evidenza è come il linguaggio pantiniano abbia saputo trovare, almeno per un tardo momento, un felice punto d'incontro per quella, lungamente inseguita, consustanzialità delle arti, non tanto piegando le parole alle esigenze della musica di scena, quanto fondendo in un'unica danza, in un unico movimento, le parole e la musica. Non possiamo infatti fare a meno di osservare che, proseguendo nell'azione, quella natura, che secondo Conti può sublimarsi solo nell'arte e che nella stessa scrittura pantiniana è sovente protagonista, assuma anche qui, e sin da principio, quel ruolo centrale che usualmente le compete: Eliana si rivolge al mare, volge la sua angoscia ai monti e solo la brina, in un primo momento, pare ricondurle il mormorio della voce; successivamente anche le onde paiono animarsi. Dal secondo movimento in poi, sino alla fine della prima azione, il moto delle onde primeggia in modo assoluto nel testo che, attraverso un perfetto corrispettivo simbolico e fonologico, veicola le necessità della musica e della danza espresse sul piano drammaturgico e rappresentativo. Le Ondine «piccole, leggere, curvate in avanti» avanzano d'improvviso, dapprima lentamente poi, sollevandosi, con sospiri circondano Eliana, e di nuovo si ritirano lasciando spazio a null'altro che il rumore del mare e lo sconforto della protagonista.

Le premières Ondines, petites, légères, courbées en avant, sortent petit à petit de la plage : elles se dressent peu à peu, ont des soupirs heureux sautillent et rendent le courage à Eliana qui s'avance vers elles et se laisse entourer par les Ondines pour avoir des nouvelles de son amour: mais les Ondines badinent, elles se retirent en riant, un peu moqueuses. Eliana a un geste de découragement et de désespoir. Pendant un instant on n'entend que le remous des flots.

Les Ondines cadettes reviennent à la charge, moins timidement, en formant des cercles plus amples ; elles sont pourchassées par les Ondines âgées, plus grandes, vives et bruyantes qui font irruption avec élan, s'abaissant, s'avancant à nouveau et se soulevant les mains entrelacées pour simuler l'écroulement des crêtes écumeuses des hauts vagues.³⁷

Nel vorticoso movimento efficacemente reso nel testo, solo l'improvviso apparire del termine antropomorfo «mani» ci palesa repentinamente la presenza di ballerine impegnate in una danza percepita fino a quel momento soltanto attraverso la parola. Inatteso, un coro *ad libitum*, lontano, malinconico, soave, monta dalle profondità del mare ripercuotendosi sulle colline circostanti e fornendo ad Eliana la certezza che gioia e serenità possano provenire solo dalla natura. Aggraziate le Ondine ricominciano i loro giri con cerchi ampi e languidi e ancora una volta la descrizione delle coreografie si fonde pienamente con il linguaggio poetico della scena e della musica.

³⁶ *Ibidem*. (Eliana scende seguita da due servitori. Ella è perduta, confusa. Una voce misteriosa ha detto che questo è il posto in cui ritroverà le tracce del suo beneamato scomparso. Sei servi cercano invano di calmare il suo cuore angosciato. La principessa desolata teme la solitudine).

³⁷ *Ibidem*. (Le prime Ondine, piccole, leggere, curvate in avanti, avanzano lentamente dalla spiaggia: esse si alzano a poco a poco, hanno sospiri felici e fanno coraggio a Eliana che avanza verso di loro e si lascia circondare per avere notizie del suo amore ma le Ondine scherzando si ritirano con un viso un po' beffardo. Eliana ha un gesto di scoraggiamento e disperazione. Per un momento non si sente che il rumore delle onde. / Le ondine più giovani tornano alla carica, meno timidamente, e formano dei cerchi più ampi; adesso eseguono le ondine più vecchie, più grandi, luminose e brulicanti che fanno irruzione con entusiasmo, si abbassano, avanzano di nuovo e si sollevano, le mani intrecciate per stimolare il crollo di creste spumeggianti delle onde più alte).

En attendant, un chœur (*ad libitum*) lointain, mélancolique, suave, qui semble monter des profondeurs de la mer, se répercute sur les pentes des collines environnantes et frappe de stupeur tout le monde: la joie vient seulement de la mer! la paix existe seulement sur les montagnes! Eliana se ranime peu à peu, la joie brille sur ses traits. Toutes les Ondines recommencent à enlacer leurs rondes avec des frôlements légers, des cercles amples et langoureux: à la fin toutes renversent la tête et las bras en arrière en formant un grand demi-cercle gradué; puis elles se redressent en se donnant la main et restent avec un genou plié, les mains tendues vers un point sur les hauteurs où Eliana, à qui le chant l'a révélé, retrouvera la paix.³⁸

Il motivo delle Ondine, in realtà, era già in voga all'epoca; lo si ritrovava, ad esempio, in un balletto in tre atti e sei scene, *Ondine ou la Naiade*, o intitolato anche *La naiade et le pêcheur* che, con le coreografie di Jules Perrot e Fanny Cerrito e la musica di Cesare Pugni, calcava i palcoscenici d'Europa già dal 1843³⁹ ed il cui libretto era stato ispirato dal racconto *Undine* (1811) di Friedrich de la Motte Fouqué, che aveva goduto di un notevole successo nel corso del XIX secolo. Sebbene in una libera reinterpretazione, il balletto di Perrot mantiene intatto il nucleo centrale dell'amore impossibile; nel racconto originale l'ambiguità del nome tra l'eroina e l'elemento marino concorre anche definire la storia, tragica, di un'individuazione.⁴⁰ La dimensione tragica viene però a perdersi nell'Eliana di Pàntini, la quale, sin da principio, pare piuttosto identificarsi come elemento esterno rispetto alla realtà marina. Assertrice del suo sentimento in comunione con gli elementi della natura, ella si fa portatrice di un'affermazione di sé che si palesa nella ricerca dell'amore.

L'ordine complesso e articolato delle influenze e delle elaborazioni artistiche sul tema delle Ondine si rende evidente anche a livello iconografico; nelle litografie, ad esempio, realizzate durante la rappresentazione del balletto di Perrot al Palazzo Reale Peterhof di S. Pietroburgo nel 1851, ove, se si eccettua la figura maschile, la scena pare invero molto simile a quella pantiniana; così come un pensiero non può fare a meno di correre verso l'Aretusa dannunziana dell'*Onda* «dal passo leggero/ e dalle gambe lisce [...] che s'inclina/ al richiamo canoro»⁴¹ e sulla quale si trasfonde la vita ritmica dell'onda. Un rincorrersi di motivi e di figure che trova ancora un riferimento nella poesia del Vastese: il motivo delle Naiadi, infatti, è già presente in un breve componimento tra le poesie sparse, dal titolo, appunto, *Naiadi*⁴² che, in due strofette, invero dallo scarso spessore estetico, sembra però anticipare i motivi che hanno caratterizzato le Ondine della scena adriatica. Le Naiadi del componimento, infatti, fanno un brusio grato, erompon lievi con risa d'oro e nessuno mai ha udito o udrà le loro voci. Il poeta ebbe visione di loro nei sogni, presso le rive azzurre circondate da foltissimi boschetti della verde Zacinto. Non è necessario, rimarcare come anche in queste poche righe tutte le atmosfere sognanti dell'estetica marzocchina siano già presenti: dal sogno al mito attraverso lievi risa dorate e voci non udite.

La scena finale della prima azione del mimodramma vede le Ondine indicare un punto sulle alture dove Eliana, come il canto le ha indicato, troverà la pace. Nelle due ultime azioni la scena è sublimata dalla luce del sole: nel chiarore dell'alba sul mare, l'astro luminoso trasfigura l'immagine di Eliana e illumina le scene del ricongiungimento; gli spiriti del bosco e dell'amore, «coppie fantastiche», fanno questa volta da contrappunto coreutico alla ritrovata felicità.

³⁸ *Ibidem*. (Improvvisamente, un coro (*ad libitum*) lontano, malinconico, soave, che sembra montare dalle profondità del mare si ripercuote sulle cime delle colline circostanti e colpisce di stupore tutto il mondo: la gioia viene solamente dal mare! La pace esiste solamente sulle montagne! Eliana si rianima poco a poco, la gioia brilla sui suoi tratti. Tutte le Ondine ricominciano ad abbracciare il loro giro con sfregamenti leggeri in cerchi ampi e languidi cerchi di luce: alla fine tutte riversano la testa e le braccia indietro formando un grande semicerchio poi loro si rialzano e si danno la mano e restano con un ginocchio piegato, le mani tese verso un punto sulle alture dove Eliana, a cui la canzone ha rivelato, troverà la pace).

³⁹ Cfr. C. PUGNI, *Music from Five Ballets*, a cura di R. I. Letellier, Cambridge Scholars Publishing 2012, IX-X, disponibile in versione digitale in <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58157>. La prima rappresentazione avvenne a Londra, al Her Majesty's Theatre con Fanny Cerrito e Arthur Saint Léon, a questa, seguirono rappresentazioni nel 1851, nel 1874 e nel 1892. Ancora oggi l'opera è reinterpretata e rappresentata.

⁴⁰ C. PLANTE, «*Ondine*», *ondines — femme, amour et individuation*, «Romantisme», XVIII (1988), 62, 89-102: 89, disponibile in versione digitale in http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_62_5550.

⁴¹ G. D'ANNUNZIO, *L'Onda*, in ID., *Tutte le poesie (Alcyone)*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, 378.

⁴² Cfr. R. PÀNTINI, *Naiadi*, in *Tutte le poesie...*, 318.

Comme la cloche sonne le premier coup, il adresse avec les bras lèves, une ardente prière au soleil qui naît de la mer afin qu'il dissipe aussi le brouillard de ses pensées. La lumière augmente d'instant en instant. Les premiers rayons du soleil l'éclairent et, comme ranime dans son espoir et dans sa foi, il va rentrer quand une vision inattendue l'arrête.

Toute resplendissante de lumière apparait Eliana.⁴³

Di nuovo sulla riva di un mare, di un altro mare, con il Vesuvio sullo sfondo sotto le scintillanti stelle di una notte di Natale la vicenda dell'amore ritrovato di Elio ed Eliana si chiude in un turbinio di danze, un gran cuore di gioia *ad libitum*, e con la presenza sul palco delle creature del bosco degli spiriti d'amore e delle ninfe marine che circondano gli amanti ripetendo gesti e danze in un crescendo d'orgia.

Le bord de la mer. Dans le fond le Vésuve. Nuit étincelante d'étoiles. Célébration de Noël. Un grand feu devra être allumé par les amoureux rendus à la vie. Tourbillon de danses [...] dans un crescendo d'orgie. Ils se disposeront enfin de façon à former une étoile au centre de laquelle se trouveront Elio et Eliana, éclaires par les reflets sanglants de la flamme qui monte.⁴⁴

Dove ancora un significativo parallelo si istituisce con quanto asserito da Conti nell'ormai lontano inizio di secolo:

Tutto ciò che nella natura splende, e tutto ciò che canta, chiarore d'albe, fulgore di tramonti, tremolio di stelle, guizzi di fiamma nei focolari: tutto qui passa, tutto qui ritorna nella concentrazione di una visione unica.⁴⁵

Negli anni successivi un Pàntini concentrato in riflessioni attardate sul teatro *en plein aire*, probabilmente motivate dal progetto di una rappresentazione della Fedra dannunziana nel 1928 nel Teatro Greco di Siracusa, progetto che poi però non vide la realizzazione,⁴⁶ scriverà su questi primi cicli delle rappresentazioni siracusane – e sulla necessità di riattualizzare il teatro di poesia all'aperto – il suo ultimo lavoro teorico: *Il ritorno di Dioniso*,⁴⁷ attestando pienamente, anche in queste ormai conclusive considerazioni, il magistero di Angelo Conti, testimoniato dalle ampie citazioni tratte dalla *Beata riva* con cui il testo pantiniano si apre.

Se nei tentativi che avevano percorso i primi decenni del Novecento (la *Comédie française*, il Gianicolo dannunziano, l'Orestide all'Argentina di Roma) le rappresentazioni serali avevano in qualche modo falsato la forza della *catharsis* per il necessario utilizzo di alcune artificiosità tecniche, quali le luci, che più di tutto snaturavano la scena, dopo gli esperimenti nei teatri romani di Orange e di Fiesole, il teatro di Siracusa, greco ed intatto nella sua cavea, meritava di riaffermare i suoi diritti perché lo spettacolo tornasse nella sua forma integrale sotto il libero cielo diurno. A circa trent'anni di distanza, le idee contiane sulla necessità di un ritorno all'antico Teatro Greco, non imitandolo ma cercando il modo di ispirarvi e rinnovarsi, sono ancora vive e ben presenti nell'animo pantiniano. Il ciclo di rappresentazioni siracusane (tuttora in vigore) sperimentate tra il 1914 il 1921 trovano un Pàntini ancora entusiasticamente convinto della necessità di una siffatta riforma: «divino strumento concavo e grande cosa ed imperiale, dove parla l'infinito, l'unica persona del dramma eterno. Nel grandioso teatro le rappresentazioni si svolgeranno in perfetta simbiosi con la natura»⁴⁸ ribadendo, se ancora fosse

⁴³ R. PÀNTINI, *Eliana...*, 3 (Mentre la campana suona il primo colpo, egli rivolge con le braccia alzate un ardente preghiera al sole che nasce dal mare in modo che dissipi anche la nebbia dei suoi pensieri. La luce aumenta di momento in momento. I primi raggi del sole illuminano e, com'eri animato nella sua speranza è nella sua fede, va per rientrare quando una visione inattesa lo ferma./Tutta risplendente di luce appare Eliana).

⁴⁴ R. PÀNTINI, *Eliana...*, 4 (La riva del mare. Sullo sfondo il Vesuvio. Notte scintillante di stelle. Celebrazioni del Natale. Un gran fuoco sarà acceso dall'amore redivivo. /Turbinio di danze che hanno lo scopo di spiegare tutti i preparativi del rito. I montanari I poi le ondine e infine gli spiriti d'amore).

⁴⁵ A. CONTI, *La beata riva...*, 117.

⁴⁶ *La mancata rappresentazione della Fedra di D'Annunzio*, in *Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico*, giugno 1928, disponibile su <http://www.indafondazione.org/it/d%E2%80%99annunzio-e-il-teatro-greco-di-siracusa/>.

⁴⁷ R. PÀNTINI, *Il ritorno di Dioniso. Sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927*, Vasto, Guzzetti, 1933.

⁴⁸ Ivi, 16.

necessario, l'importanza degli elementi naturali, i soli in grado di fornire materia viva per l'arte. Se poi volessimo accennare anche al problema dei cori espresso in questo ultimo scritto teorico, ecco che il cerchio si chiude là dove tutto era iniziato: in quel tentativo lungamente perseguito di un'opera che fondesse in un unico rituale catartico tutte le arti.

Il coro quando non è solo lirico deve spezzarsi e partecipare alla vivacità della scena, vi aggiungerà vita e varietà [...] si accosta allora alla natura della folla shakespeariana o del coro wagneriano.⁴⁹

E ancora:

Capolavoro del genio Mediterraneo, nel senso assoluto che rispecchia e raccoglie gli elementi della natura e li immedesima nel canto e nel gesto. Le antiche rappresentazioni dovevano svolgersi grandiosamente respirando la bellezza del panorama austero e gli aliti del mare.⁵⁰

Quel «placido mare», come asseriva ancora Conti, «di luce e di canto»⁵¹ ove infine forse anche Pàntini avrebbe ritrovato la sua riva beata.

⁴⁹ Ivi, 37.

⁵⁰ Ivi, 23.

⁵¹ A. CONTI, *La beata riva...*, 117.