

tro, interrompendo le sovvenzioni e addirittura liquidandone gli attori?» (p. 245). Al quesito, che l'autrice, anche se in forma diversa, rivolge allo stesso Costa durante una delle sue interviste, il maestro risponde brevemente e senza giri di parole: «non ero, certamente, sostenuto a sinistra, ma non ero sostenuto nemmeno a destra» (p. 250). Ragioni politiche, dunque, avrebbero causato la morte del Piccolo Teatro della Città di Roma: Costa non era sostenuto dai partiti, perché in realtà non apparteneva a nessuno di essi. Egli si curava del teatro e non della politica. Il suo più grande sogno sarebbe stato quello di far nascere un teatro popolare italiano. Orazio Costa era un regista, ma era anche e soprattutto un insegnante, con uno spirito pedagogico che spesso lo ha portato ad essere accusato di pedanteria e con un'onestà che è stata scambiata per "cocciutaggine", forse perché reputata scomoda ai vertici della burocrazia.

La Saturno affronta un argomento, a tratti scottante, con rigore metodologico ed attenzione alle fonti. La ricostruzione della storia del Piccolo romano è condotta in modo puntuale ed al contempo affascinante. Lo stile, a volte, giornalistico non inficia il carattere storico della ricerca, anzi induce ad una riflessione personale sui fatti. Il saggio contribuisce a colmare in parte il vuoto bibliografico in materia, come ricorda Alessandro Costa nella Prefazione: «non esiste uno studio complessivo sulla figura di Costa», presentando uno studio, caldeggiato dallo stesso Costa, che ricostruisce l'esperienza più intensa, anche se incompiuta, della creatività del regista. (Eva Marinai)

*Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di GIANNI OLIVA, con la collaborazione di MARIA PAOLUCCI, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 669.

Ai lettori e agli studiosi di d'Annunzio, nonché ai cultori di quella letteratura italiana ed

europea "senza confini" che è la cosiddetta "letteratura finesecolare", ormai inseguita sempre più - e giustamente - nel suo ricco proiettarsi ed esaurirsi primonovecentesco, Gianni Oliva consegna un altro utile strumento di lavoro e di conoscenza. Dopo le *Lettere ai Treves* di d'Annunzio, curate per Garzanti nel 1999, escono ora le *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, e in un'altra ottima veste editoriale: quella della rinata Carabba, a cui tra l'altro Oliva aveva dedicato attenzione nel volume *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, da lui curato per Bulzoni nel 1999.

L'*Introduzione*, di trenta pagine, non separata dal corpo del testo con numero romano, è essenziale e funzionale alla lettura di un centinaio di interviste; ne insegue infatti - dopo averne evocato i caratteri e l'incontro con la poetica dannunziana alle pp. 8-14, 14-17 - una possibile ricezione scandita per generi letterari e non soltanto: poesia, romanzo, teatro sperimentale - aggettivo su cui ritorneremo - alle pp. 17-18, 18-20, 20-26, e cinema, opere virtuali alle pp. 26-29, 29-33. Si chiude poi sull'uomo d'azione, alle pp. 33-37, un po' a lato di quella parabola letteraria che pur l'accompagna, specie in certo "mal d'avventura" novecentesco. In questo procedere abbastanza rapido e serrato, talora si ha appena il tempo di accostarsi a questioni aperte, problematiche. Talvolta, invece, si ha l'impressione che certi miti legati alla vita e alla letteratura dannunziane campeggino ancora come tali. Oliva sembra quasi chiedere al lettore il coraggio di affrontare una mitografia, almeno in prima istanza, invitandolo a frequentare, fra diavolo e esorcismo, una "legione" di testi. Ed è forse quello che è bene fare di fronte a questa raccolta di interviste, una "chicca", da non perdere, soprattutto - ma non solo - per coloro che lavorano lontano da quei luoghi in cui lo sparo materiale, da Oliva e collaboratori selezionato, può essere preso in visione. Assecondano infatti la qualità del lavoro anche i criteri di selezione - di cui si dà conto

nell'*Avvertenza ai testi* (pp. 39-40) - tesi soprattutto a evitare ripetizioni o veri e propri doppioni.

Per venire poi agli interessi novecenteschi e teatrali, direi che la raccolta di tante interviste proietta nel nuovo secolo, ben al di là della trasparente indicazione cronologica, certi dati di storia della cultura di massa un po' spenti nella critica dannunziana e verificati, in genere, nell'Ottocento, per capire un d'Annunzio in anticipo sui tempi massmediatici e per sottrarlo alle future derive ideologiche e tecniche di più triste impatto. Non casualmente Oliva cita subito un libro quasi a sé stante nella parabola della critica dannunziana degli ultimi decenni, quello di Giorgio Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Napoli, Liguori, 1981. Dal *point d'ancrage* di Fabre, il fatidico 1900, l'"*annus mirabilis*" del *Fuoco*, lo scrittore abruzzese, il provincialino di Pescara entra nel nuovo secolo "giocando" sempre più con l'informazione e con il teatro. Per d'Annunzio un genere di transizione, quest'ultimo, e quasi un *passé-partout* per il Novecento; un *passé-partout* che secondo l'esteta serve tanti, forse troppi scopi, tutti più o meno esplicitamente dichiarati in varie interviste. Una conferma non lontana la si trova, per esempio, in quella rilasciata a Mos, Ettore Moschino, pubblicata su «La Tribuna» il 25 aprile 1905 (alle pp. 109-113). Ed è in questo senso, innanzi tutto, che il teatro dannunziano si presenta come un esperimento, meritandosi *in toto* l'aggettivo sperimentale richiamato, anche al di là del più scontato (ma per l'epoca e l'Italia non così ovvio) "urto" col modello naturalista, borghese, stereotipato, convenzionale. Ma il teatro, poi, è anche un esperimento perché insegna a d'Annunzio a riscrivere d'Annunzio. Infatti, il «più assoluto obiettivismo» (p. 111), appreso grazie alla frequentazione della scena, gioverà al romanzo futuro, il *Forse che si forse che no* del 1910, per intenderci.

Il teatro è un luogo in cui esprimere fedeltà all'oggetto, al particolare, al dettaglio, non

più trattenuto dall'espanso soggetto, dal suo autobiografismo pressoché perenne. Ovviamente a questo d'Annunzio intervistato-intervistatore - che riesce a manipolare il tutto in virtù di prestigio e retorica - si può prestar fede fino a un certo punto, tante poi sono le prove contrarie che in prospettiva, nel *Forse* e nelle prose che verranno, il romanziere, biografo, autobiografo ("segreto"), ci offrirà. Ma d'altro canto c'è già, quanto meno in potenza, il d'Annunzio che chiede al teatro il sogno futuro del cinema, il d'Annunzio che si esalta per la «cura dei particolari», per il «rispetto dell'archeologia e del carattere storico» a proposito di *Cabiria*. E invito a leggere o rileggere l'intervista - è forse fra le più celebri ed appartiene alle pagine de «Il Corriere della sera» del 14 febbraio 1914 - che contiene le ultime citazioni (alle pp. 278-285). Badando al fatto, però, che la «ricostruzione dell'epoca» emerge anche in altre interviste, compresa quella citata di Mos Moschino, del 1905. Tale ricostruzione viene attribuita in prima istanza a una «divinazione intellettuale», che presiede alla stesura di alcune fra le più «studiate» tragedie novecentesche, dalla *Franческа da Rimini* a *La Figlia di Iorio* e - si intuisce - anche a *La Nave*, rappresentata e data alle stampe nel 1908 ma di cui si parla alla fine del prezioso colloquio; e soltanto in un secondo tempo, «interrogando fonti dirette», il Vate riconosce «la precisione delle cose scritte» (tutte le citazioni da p. 111). Ovvio che c'è il trucco: è il mito al posto della filologia. D'Annunzio sacrifica il travaglio filologico del suo teatro - compresi i cari particolari della ricostruzione dell'epoca - per un po' di semplice, eterna, imperscrutabile «divinazione intellettuale». Anche e soprattutto quest'ultima serve a «fare teatro» e a comunicare non più con i nevrastenici borghesucci chiusi nelle loro case, ma con il popolo tutto, che deve poter «largamente e a prezzi minimi intervenire agli spettacoli» (p. 110) in sempre più grandiosi e aperti teatri, capaci di contenere «scene massime» (p. 112), come quelle che il

nostro suppone necessarie per *La nave*. E il pensiero va a Sighele, a *La psicologia della folla nella «Nave» di G. d'Annunzio* («Nuova Antologia», 16 marzo 1908), e a una battuta "terminale" di Clara Gallini: «Nudi, insomma, alla meta» (*Introduzione a Scipio Sighele, La folla delinquente*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 42). Ma la prospettiva, mitica e non, è stata ormai troppo orientata, e la mobilità delle interviste dannunziane apre problematicamente il lettore a ipotesi diverse, se non propriamente nuove, inedite. Forse non ultima quella di un d'Annunzio che sinceramente e "segretamente" – con modalità non estranea, nei primi decenni del Novecento, ad altri "padri" ottocenteschi a rischio nel vortice di compromessi e processi del secolo nuovo – tenta di sottrarsi all'impegno politico e storico, e in parte anche all'erudito e filologico, per recuperare, magari con più difficoltà, un "io" un po' mutilo, dopo l'esperienza di quella *folla* che le sue pagine – dal romanzo, al teatro, al cinema, dal *Fuoco*, alla *Nave*, a *Cabiria* – non riescono mai a intuire, a pensare concretamente come *massa*. Ed è infatti Pastrone – come è stato sostenuto da più voci – a fare di *Cabiria* un film di popolo, di folle, di masse. Mentre le didascalie dannunziane navigano e incontrano piuttosto *La sinfonia del fuoco* di un amico e collaboratore come Ildebrando Pizzetti e – in un ricordo affettuoso dello stesso, comparso su «La Tribuna» il 1 aprile del 1938 – tendono a chiudersi non casualmente sul *Libro segreto* (1935) e sul «valore della parola necessaria [...] il solo compenso che valga alle sue ricerche e alle sue torture» (pp. 570-576). (Luciano Curreri)

EDOARDA ERBA, *Maratona di New York e altri testi*, con introduzione di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2002, pp. 184.

È uscita, la primavera scorsa, la prima raccolta di testi teatrali del lombardo Edoardo Erba. Erba è autore ormai conosciuto e non solo in

teatro, perché nel corso della sua carriera ha saputo peregrinare tra televisione cinema, *cabaret*, pubblicità, consulenze e comunicazioni aziendali. Da ultimo si è fortemente impegnato nella promozione e organizzazione del Gruppo "Teatro Civile – Scrittori per la pace" che nell'inverno e primavera scorsi ha prodotto a Roma una serie di spettacoli collettivi di forte tensione civile, tale da suscitare echi pure nella cronaca politica.

Il libro raccoglie cinque suoi lavori, da *Maratona di New York* del 1991 a *Senza Hitler* terminato proprio quest'anno. Si tratta dunque di una raccolta in grado di dare un quadro esauriente, se non esaustivo, dell'attività di Erba anche se, forse, chi lo conosce lamenterà l'esclusione di *Vizio di famiglia* del 1995, commedia, credo, curiosamente intrigante.

Il libro è arricchito della introduzione di Franco Quadri e già questo suscita una prima meraviglia, meraviglia che lo stesso prefatore si premura di anticipare quando ricorda di essere stato, da un critico e commediografo romano, tacciato di pentitismo, lui che «l'aveva organizzata (ndr: la Rassegna degli anni 80 alla biennale di Venezia dedicata al Linguaggio) e ora firma questo pezzo», critico e commediografo che lo incolpava inoltre «di essersi battuto per anni a favore di un teatro non di parola che svalutava la scrittura, un teatro di rottura la cui pratica continuo peraltro a ritenere essenziale per la vitalità inventiva della scena, per quanto la necessità di un nuovo repertorio di testi suggeriti dai temi del tempo fosse stata allora resa evidente dallo sterilizzarsi progressivo della vena dei grandi registi, perennemente impegnati a rileggere i classici per rubargli la patente di autori, restringendo via via il proprio discorso a una stanca ripetitività a mezza strada tra i pericoli di un compiaciuto autobiografismo e una ricerca puramente formalistica» (p. 7).

La citazione, volutamente lunga, serve infatti a suscitare nel lettore un primo dubbio riguardante il come e il dove collocare la produzione di Edoardo Erba (e con la sua quella di al-