



Considerazioni sulla produzione teatrale di Gabriele D'Annunzio illustrata da caricature

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda

Abstract

In questo lavoro proponiamo di presentare alcune caricature uscite su giornali e riviste italiane sulla figura del poeta Gabriele D'Annunzio. Con il sostegno del libro di Gianeri (1941), ci siamo concentrati su disegni che riguardavano solo l'ambito delle produzioni teatrali e, più specificamente, le proposte di cambiamento e modernità nell'arte figurativa dei palcoscenici per gli allestimenti dannunziani.

Parole chiave

Gabriele D'Annunzio, caricature, teatro italiano

Introduzione

L'artista italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938), nato a Pescara, in Abruzzo, si inserisce in un periodo di grandi e veloci transizioni sociali e letterarie nei confronti del mondo europeo e, in particolare, della penisola italiana. Oltre a testi per il teatro, poesie e romanzi, D'Annunzio scrisse discorsi politici, sceneggiature e fu anche cronista. Uno scrittore sempre molto attento a quanto accadeva in altri paesi come la Francia e l'Inghilterra, trovò sul palco, dopo numerose produzioni letterarie, l'ambiente ideale per la realizzazione dei suoi innovativi desideri artistici. L'interesse di D'Annunzio per il mondo del teatro assume nuove dimensioni dopo l'amorevole incontro artistico con la grande musa del teatro italiano Eleonora Duse. In questo lavoro ci affideremo al libro *D'Annunzio nella caricatura mondiale*, di Enrico Gianeri, pubblicato nel 1941 da Garzanti. Sfortunatamente, il libro non ebbe il successo che meritava, poiché è una rara raccolta di diverse caricature dannunziane pubblicate in Italia, Francia, Germania e anche in Sud America come in Argentina. Sarebbe molto impegnativo presentare e fare un commento critico su tutte le caricature presenti nel libro organizzato da Gianeri. Così, ci proponiamo di evidenziare le caricature che si riferiscono solo al teatro, con le nostre spiegazioni contestuali. Il testo teatrale a cura di Gabriele D'Annunzio da cui partiremo è *La Francesca da Rimini* (1901) e la caricatura che ha ispirato questo lavoro è quella di Scarpelli (fig. 1), per la rivista *Travaso* (senza data) che apre tutte le nostre discussioni sulla proposta di modernizzazione dell'arte figurativa sul palcoscenico italiano. Si prevede, quindi, di rendere altri ricercatori interessati a questa ricerca e che, da questo lavoro, possano essere creati nuovi ponti di studi.

La caricatura in Italia

La caricatura in Italia nasce intorno all'anno 1664, dall'interesse per il grottesco che si approfondisce gradualmente con l'arrivo del gusto per il manierismo. Conosciuti come 'i fratelli Carracci', Annibale e Agostino Carracci iniziarono questa pratica con la pubblicazione di una serie di ritratti dei "tipi popolari di Bologna" [Gawryszewski 2008, p. 9]. Questi ritrattini carichi, come li chiamavano i fratelli, nascono, inizialmente, come uno scherzo fatto nei momenti di svago del loro lavoro ufficiale che era il disegno accademico e formale, in cui erano maestri. Inoltre, queste caricature sono state viste come un'attività alternativa, trasgressiva e rilassante, che presupponeva un contatto diretto e immediato con la realtà viva e pulsante. Così, insieme alla figura esagerata c'è il tono giocoso assunto dal ritratto a causa della caratterizzazione del modello in modo distorto, come suggerito da Gombrich [Gombrich 2007, p. 290]. Questa pratica ha dimostrato, tuttavia, che l'intenzione dell'artista di rappresentare eccessivamente i tratti fisici del ritratto era, piuttosto, volto a rivelare le debolezze del suo carattere. Secondo lo storico, intorno al XVII secolo, il compito del caricaturista non era quello di cercare la forma perfetta, ma la deformità perfetta, penetrando così, attraverso la semplice apparenza, in tutta la sua piccolezza o bruttezza [Gombrich 1938]. In questo senso, secondo Herman Lima [Lima 1963] sebbene il comico fosse presente in questi disegni, sarebbe essenziale riconoscere che, d'altra parte, la sua origine era essenzialmente vicina al metodo di caratterizzazione. Laura Nery [Nery 2006, p. 29] ha aggiunto che la parola italiana 'carattere', nel senso di carattere o di tipo umano, è anche indicata come fonte per la scelta del termine 'caricatura' in virtù della sonorità della sua pronuncia o dal senso stesso, poiché la caricatura cerca essenzialmente di smascherare il suo modello e rivelare il suo carattere. Resta inteso, quindi, che la caricatura non era ancora riconosciuta come arte popolare e non si prestava al servizio della società con l'intenzione di polemizzare o identificarsi ideologicamente. Questi disegni circolavano, quindi, tra l'ambiente frequentato dai fratelli Carracci e gli artisti che vivevano con loro. Solo nel XVIII secolo, a Roma e a Venezia, questo tipo di pratica inizierà ad essere veramente studiato ed elaborato. Secondo Laura Nery [Nery 2006, p. 31], dalla fine del XVII secolo al XVIII secolo, la diffusione della caricatura in Europa avvenne, attraverso le opere di artisti come Bernini (Francia) e Ghezzi (Roma e Inghilterra) e come il risultato di una tradizione di propaganda politica attraverso pezzi grafici che era già presente in 'attività di

opuscolo' risalente al XVI (Inghilterra) e XVII secolo (Olanda e Francia). Fu in mezzo a questa tradizione – risalente al periodo della Riforma protestante – che il "cartone animato" [Gombrich 1938] fu utilizzato per la prima volta in Inghilterra e nei Paesi Bassi in una "campagna di propaganda" contro il regno di Luigi XIV (1643-1715). La caricatura, così come la intendiamo oggi, nasce necessariamente dalla critica e dalla lotta sociale e politica, per far sì che la verità si riveli alla gente e la incoraggi ad agire. E, per essere compresa come una voce o una risposta da parte dei cittadini, la caricatura doveva essere non solo molto ben compresa, ma anche completamente diffusa. Questa diffusione è intesa da diversi fattori come la diffusione di massa del giornalismo e allo stesso tempo la moltiplicazione e la produzione di immagini, aumentata con l'introduzione della litografia di A. Senefeder. Nel 1820, questo modello più veloce e pratico aiuta il processo di riproduzione delle immagini e diventa una pratica abituale, grazie alla facilità di esecuzione. Tra il 1840 e il 1850, seguendo l'esempio di paesi come la Francia e l'Inghilterra, il giornalismo satirico si estende in tutta Europa, arrivando in Italia. Sul suolo italiano, trova una nazione con le sue lotte per l'unità e l'indipendenza, essendo così un terreno fertile per lo sviluppo delle caricature, poiché lo scenario politico e sociale rende agli artisti uno strumento di lotta e voce dei cittadini.

Il rapporto D'Annunzio-caricatura

D'Annunzio amava la popolarità. Non si può dire quante caricature su D'Annunzio sono state prodotte. E le ispirazioni ai caricaturisti erano spesso fornite dall'artista stesso, poiché la sua vita era basata su storie che aveva inventato su di lui e che D'Annunzio aveva permesso di creare e diffondere per tutti. È noto che oltre alla storia che coinvolge la pubblicazione del suo primo libro di poesia *Primo Vere* (1880), dove fu pubblicizzata la sua presunta morte precoce, c'è ancora una storia che coinvolge un suicidio, il suo pseudonimo Rapagneta, i gioielli di Gardone e molti altri. Così, il suo rapporto con le caricature che correvano sulla sua figura è sempre stato molto ben accolto da lui. In Italia, Gianeri [Gianeri 1941, p. 2] ci informa che "era d'obbligo e di rito, per tutti gli esordenti nella caricatura, stilizzare volti: quello di D'Annunzio e quello di Mascagni". Tra i numerevoli caricaturisti di quel momento segnaliamo i più importanti: Romeo Marchetti e Enrico Novelli (Yambo). Marchetti, per lungo tempo, è stato responsabile delle caricature di tutti coloro che hanno vissuto per o dal teatro italiano all'inizio del secolo. Secondo Gianeri [Gianeri 1941, p. 14], il suo disegno era un po' più pesante e marcato, ma con tratti fermi e caratteristici. Yambo, con caratteristiche più precise e leggere, ha cercato di caricaturare più meticolosamente gli artisti che ha disegnato, mettendo sempre in evidenza la portata teatrale.

L'arte figurativa teatrale dannunziana e le critiche nelle caricature

Nella raccolta di immagini offerte da Gianeri, nel libro che stiamo prendendo come base per la nostra riflessione, troviamo alcune caricature che appartengono alla messa in scena e/o al testo di *Francesca da Rimini* dannunziana. Tuttavia, uno in particolare ha richiamato la nostra attenzione (fig.1), di Scarpelli, a *Travaso*, perché al di là dell'umorismo mostra una funzione molto particolare esercitata da D'Annunzio. In questa caricatura, osserviamo un D'Annunzio che si assume la responsabilità di svolgere tutte le funzioni di preparazione della scenografia per la messa in scena della sua opera. Resta inteso che il ruolo che il poeta sviluppa nel processo di produzione dello spettacolo è molto difficile da definire perché è una funzione molto vicina a quella di un singolo autore, che si occupa del testo rispetto alla recitazione degli attori in scena. Tutti questi punti di riflessione appaiono già nel suo romanzo *Il Fuoco* (1900). La responsabilità iniziale di eseguire le scene e i costumi fu affidata a Mariano Fortuny, ma dopo le bozze iniziali abbandonò la preparazione della rappresentazione. Da quel momento D'Annunzio inizia a dirigere ed essere responsabile di tutta la preparazione dello spettacolo. Certamente, nella caricatura, c'è una critica del desiderio del poeta di fare tutto a modo suo, da tante idee innovative e stravaganti. Occorre però riflettere su quanto è ac-

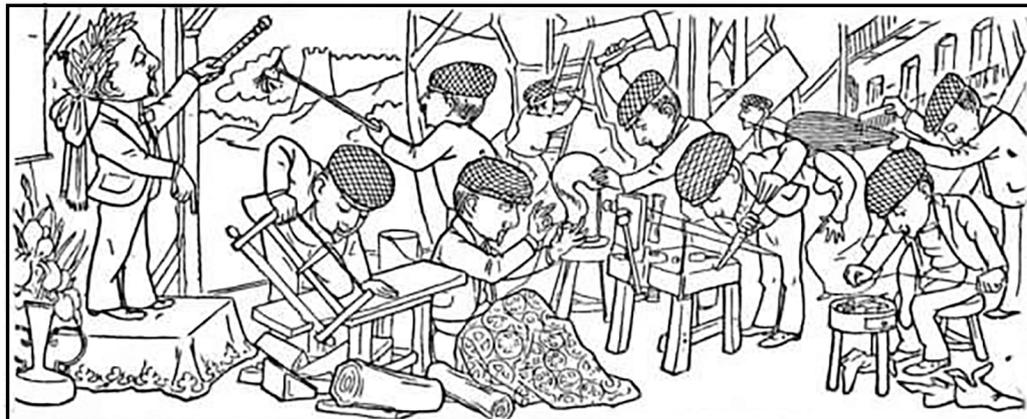


Fig. 1. D'Annunzio che prepara la rappresentazione della *Francesca da Rimini*. Scarpelli, in *Il Travaso delle idee*, 1901.

D'Annunzio factotum prepara la *Francesca*.

caduto sulla scena europea e italiana. Nel panorama della rivoluzione scenica teatrale in Europa, tra Ottocento e Novecento, Gabriele D'Annunzio è, secondo Isgrò [Isgrò 2017], uno dei nomi principali della scena moderna, anche se molte delle sue idee originali e innovative non sono riusciti a sviluppare e andare oltre il progetto sulla carta. Questo impedimento era strettamente legato alle innovazioni proposte da D'Annunzio per suggerire modifiche a quanto già avveniva sul palco italiano, queste difficoltà di attuazione erano dovute, spesso a causa della mancanza di strumenti tecnici e di manodopera preparata alla sua attuazione. Certamente, la caricatura si riferisce all'impegno attivo dell'autore per raggiungere il suo obiettivo finale sul palco, movimento questo che allo stesso tempo non veniva ben accolto dai critici e dal pubblico. Alla fine del XIX secolo, il contributo originario dannunziano divenne sempre più evidente. D'Annunzio non fu il primo a ripensare la scena in Europa. Questa rivoluzione nello spazio teatrale era già stata avviata dal tedesco Richard Wagner. La continuazione delle proposte wagneriane sarà fatta da Adolphe Appia. Tuttavia, per Appia, queste trasformazioni dovrebbero includere la scenografia spaziale stessa, diametralmente opposta a quelle che si sono verificate sul palco. Anche se D'Annunzio non aveva l'intenzione dichiarata di unire le rivoluzioni proposte da Wagner e Appia, lui suggerisce due nuovi modi: il primo cerca di recuperare lo spazio esterno dell'idea di un teatro *en plein air* esteso alla scena urbana. Questa proposta è legata al 'Teatro di festa', con l'obiettivo di recuperare il teatro come rito e come energia principale che si opporrà al teatro borghese e commerciale, molto comune e di successo al momento. La seconda riguarda lo sfondo del palcoscenico che cessa di essere un luogo statico per assumere l'intera dimensione spaziale della scena, portando con sé gli effetti di luce che consentono l'espansione scenica. Così, queste proposte dannunziane saranno caricaturizzate, come mostra la figura 2. In esso, si osserva il poeta in un carro come se tirando il teatro e, ironicamente, essendo satirizzato per le sue idee stravaganti. Bisogna capire che agli occhi di D'Annunzio, tutta la città si presenta come uno scenario concreto di una fondazione scenica che corrisponde a uno spettacolo di design aperto e di vaste proporzioni. Si osserva nel romanzo *Il Fuoco*, ad esempio, la rassegnazione di una città-teatro. La dimensione complessiva del set urbano e l'idea del teatro come festa che D'Annunzio voleva realizzare portano l'artista ad immaginare un dispositivo *en plein air* che deve essere inserito e perfettamente integrato nell'architettura monumentale della città. Questo e altri principi sono basati sul pensiero dannunziano che si può vedere in *La Rinascenza della tragedia*, un articolo pubblicato sul giornale *La Tribuna* il 2 agosto 1897. Nell'articolo si osservano le intenzioni topografiche dannunziane che sarebbero state svolte nel lago di Albano, dove il poeta avrebbe costruito il suo 'Teatro di festa'. In questo modo D'Annunzio cercò di allontanarsi dall'imitazione del Teatro di Orange e dal pericolo di banalizzazione del teatro estivo. Distanti quindi dall'essere travolti dall'errore di un tentativo di recupero archeologico, come si può osservare in *La Città Morta*, anch'essa caricaturata in

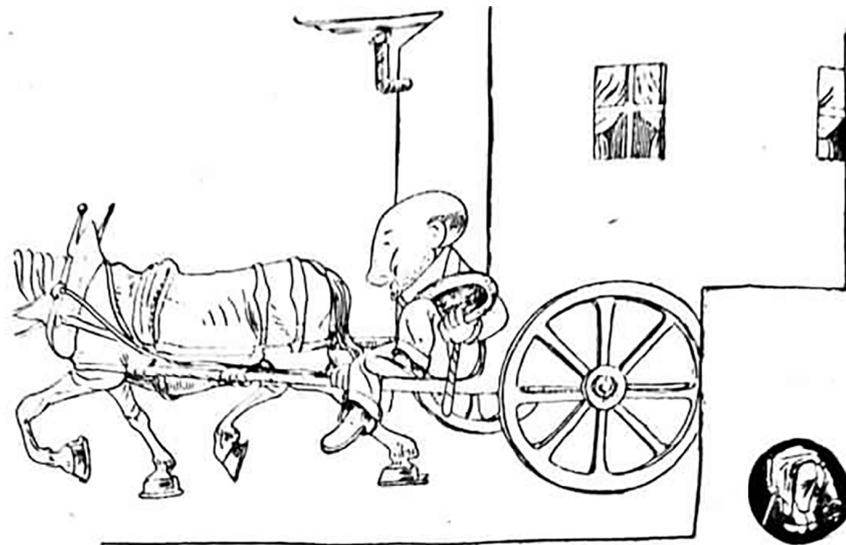


Fig. 2. D'Annunzio che porta lo scenario con il carro. Cagnoni, in *Ars et Labor*, 1910.

Il sogno di D'Annunzio, ovvero il teatro smontabile.

modo critico (fig. 3), quando rappresenta lo scenario descritto nella didascalica iniziale del testo tragico. La critica delle prime rappresentazioni dannunziane, tra il 1897 e il 1899, come spiega Isgrò [Isgrò 2017], conferma il grande divario tra le idee innovative dell'artista e l'inadeguatezza della pratica della messa in scena. Di fronte a questo ostacolo, il drammaturgo cerca di adattare le sue idee ai grandi teatri italiani destinati, a quel tempo, esclusivamente alle opere liriche. I teatri scelti da D'Annunzio furono il Costanzi e l'Argentina a Roma e il Teatro dell'Opera di Milano. Spazi che, secondo lui, potevano fornire l'efficacia delle sue idee. D'Annunzio ha trasformato questi spazi, considerati obsoleti rispetto ad altri teatri europei, in veri e propri laboratori sia in relazione all'architettura, alla pittura e all'illuminazione, sia in relazione al gruppo di attori. L'obiettivo del drammaturgo è dare vita ad una volumetria esagerata, attraverso il movimento e l'uso totale e diversificato dello spazio scenico. Delle principali proposte dannunziane, spiccano le scene costruite e la costante ricerca del movimento sul palco degli attori e dello scenario. Tali modifiche sono presentate come espressione di omogeneità e continuità nella progressione temporale, fluidità spaziale, diversità di piani e aree di azione che dovrebbero sovrapporsi orizzontalmente o sulla profondità del piano scenico. Tutte queste proposte non sono ben accolte neanche dagli attori, dalla



Fig. 3. La caricatura ironica del testo *La città morta*. Cagnoni, in *Guerin Meschino*, 1897.

La Città morta.



Fig. 4. Gabriele D'Annunzio e gli interpreti affrontano la rabbia degli spettatori. Scarpelli, in *Travaso delle idee*, 1901.

Gabriele e gli interpreti affrontano nel circo la «rabbia fischiante» degli spettatori di Francesca.

critica e tanto meno dal pubblico, come si può vedere nella figura 4, anche da Scarpelli per *Travaso*. In esso, osserviamo la critica del pubblico, personificato come animale, che fischia la messa in scena dannunziana per lo spettacolo di *Francesca da Rimini* e un D'Annunzio che protegge i suoi attori.

Conclusioni

Infinite sono le possibilità per un lavoro molto più profondo e ricco di dettagli che tali caricature ci offrono. La nostra proposta era di unire alcune delle caricature fatte sul poeta italiano Gabriele D'Annunzio nel contesto teatrale. Così, abbiamo avvicinato l'ironia e la critica esistenti nei disegni al loro contesto letterario in cui tali eventi si sono verificati e abbiamo presentato come tale risorsa era di estrema importanza per la comprensione di ciò che stava accadendo nell'ambiente artistico e culturale all'inizio del XIX secolo in Italia. Si prevede che con questo lavoro emergano nuove proposte e che queste caricature acquisiscano il giusto valore e l'importanza che meritano.

Riferimenti bibliografici

- D'annunzio G. (2011). *Il Piacere*. Roma: Grande Tascabili Economici.
- Gawryszewski A. (2008). Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In *Revista Domínios da Imagem*, n. 2, p. 7-26.
- Gianeri E. (1941). *D'Annunzio nella caricatura mondiale*. Milano: Garzanti. [Prima ed.]
- Gombrich E. (2007). *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes. [Quarta ed.]
- Gombrich E. (1938). The principles of Caricature. In *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, p. 319-342.
- Isgrò G. (2017). *La rivoluzione teatrale di Gabriele D'Annunzio*. <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-teatro-en-plein-air-al-chiuso-nella-visione-scenica-di-gabriele-dannunzio/>> (consultato il 6 febbraio 2023)
- Lima H. (1963). *História da caricatura no Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Nery L. M. (2006). *Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tesi di dottorato di ricerca in Storia, tutor prof. Luiz de França Costa Lima Filho. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Autore

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, fernandagerbis@ufrj.lettras.br

Per citare questo capitolo: Lacerda Fernanda Gerbis Fellipe (2023). Considerazioni sulla produzione teatrale di Gabriele D'Annunzio illustrata da caricature/Considerations on the Theatrical Production of Gabriele D'Annunzio Illustrated by Caricatures. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di), *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1388-1399.



Considerations on the Theatrical Production of Gabriele D'Annunzio Illustrated by Caricatures

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda

Abstract

We propose to present some caricatures made in Italian newspapers and magazines about the figure of the poet Gabriele D'Annunzio. With the support of Gianeri's book [Gianeri 1941], we focused on drawings that dealt only with the scope of theatrical productions and, more specifically, the proposals of change and modernity in the figurative art of the stages for the Dannunzian stagings.

Keywords

Gabriele D'Annunzio, Caricatures, Italian Theater.

Introduction

The Italian artist Gabriele D'Annunzio (1863-1938), born in Pescara, Abruzzo, is part of a period of great and rapid social and literary transitions towards the European world and, in particular, the Italian peninsula. In addition to texts for the theater, poems and novels, D'Annunzio wrote political speeches, screenplays and was also a chronicler.

A writer always very attentive to what happened in other countries such as France and England, found on stage, after numerous literary productions, the ideal environment for the realization of his innovative artistic desires. D'Annunzio's interest in the world of theatre takes on new dimensions after the loving artistic encounter with the great muse of the Italian theatre Eleonora Duse. In this work we will rely on the book *D'Annunzio nella caricatura mondiale*, by Enrico Gianeri, published in 1941 by Garzanti. Unfortunately, the book did not have the success it deserved, as it is a rare collection of several D'Annunzio caricatures published in Italy, France, Germany and also in South America as in Argentina. It would be very challenging to present and make a critical comment on all the caricatures in the book organized by Gianeri. Thus, we propose to highlight the caricatures that refer only to the theater, with our contextual explanations. The theatrical text by Gabriele D'Annunzio from which we will start is *La Francesca da Rimini* (1901) and the caricature that inspired this work is that of Scarpelli (fig. 1), for the magazine *Travaso* (without date) which opens all our discussions on the proposed modernization of figurative art on the Italian stage. It is therefore planned to make other researchers interested in this research and that, from this work, new bridges of study can be created.

The caricature in Italy

The caricature in Italy was born around the year 1664, from the interest in the grotesque that is gradually deepened with the arrival of the taste for mannerism. Known as the 'Carracci brothers', Annibale and Agostino Carracci began this practice with the publication of a series of portraits of the "popular types of Bologna" [Gawryszewski 2008, p. 9]. These charged portraits, as the brothers called them, were born, initially, as a joke made in the moments of leisure of their official work that was the academic and formal drawing, in which they were masters. Moreover, these caricatures were seen as an alternative, transgressive and relaxing activity, which presupposed a direct and immediate contact with the living and pulsating reality.

Thus, along with the exaggerated figure there is the playful tone assumed by the portrait due to the distorted characterization of the model, as suggested by Gombrich [Gombrich 2007, p. 290]. This practice showed, however, that the artist's intention to overly represent the physical features of the portrait was, rather, aimed at revealing the weaknesses of his character. According to the historian, around the seventeenth century, the task of the caricaturist was not to seek the perfect form, but the perfect deformity, thus penetrating, through the simple appearance, in all its smallness or ugliness [Gombrich 1938]. In this sense, according to Herman Lima [Lima 1963] although the comic was present in these drawings, it would be essential to recognize that, on the other hand, its origin was essentially close to the method of characterization. Laura Nery [Nery 2006, p. 29] added that the Italian word character, in the sense of character or human type, is also indicated as a source for the choice of the term caricature by virtue of the sonority of its pronunciation or by the meaning itself, because caricature essentially seeks to unmask its model and reveal its character. It is understood, therefore, that caricature was not yet recognized as popular art and did not lend itself to the service of society with the intention of polemicizing or identifying itself ideologically. These drawings circulated, therefore, between the environment frequented by the Carracci brothers and the artists who lived with them. Only in the eighteenth century, in Rome and Venice, this type of practice will begin to be really studied and processed. According to Laura Nery [Nery 2006, p. 31], from the late seventeenth century to the eighteenth century, the dissemination of caricature in Europe took place, through the works of artists such as Bernini

(France) and Ghezzi (Rome and England) and as the result of a tradition of political propaganda through graphic pieces that was already present in 'brochure activity' dating from the sixteenth (England) and seventeenth century (Holland and France). It was in the midst of this tradition – dating back to the period of the Protestant Reformation – that the "cartoon" [Gombrich 1938] was first used in England and the Netherlands in a "propaganda campaign" against the reign of Louis XIV (1643-1715). Caricature, as we understand it today, necessarily arises from criticism and from social and political struggle, to ensure that the truth is revealed to people and encourages them to act. And, to be understood as a voice or a response from the citizens, the caricature had to be not only very well understood, but also completely widespread. This spread is understood by several factors such as the mass spread of journalism and at the same time the multiplication and production of images, increased with the introduction of the lithography of A. Senefeder. In 1820, this faster and more practical model helps the process of reproduction of images and becomes a habitual practice, thanks to the ease of execution. Between 1840 and 1850, following the example of countries such as France and England, satirical journalism spread throughout Europe, arriving in Italy. On Italian soil, it finds a nation with its struggles for unity and independence, thus being a fertile ground for the development of caricatures, since the political and social scenario makes artists an instrument of struggle and voice of citizens.

The D'Annunzio-caricature report

D'Annunzio loved popularity. You can't tell how many caricatures on D'Annunzio were produced. And the inspirations to caricaturists were often provided by the artist himself, since his life was based on stories that he had invented about him and that D'Annunzio had allowed to create and spread for everyone. It is known that in addition to the story involving the publication of his first book of poetry *Primo Vere* (1880), where he publicized his alleged early death, there is still a story involving suicide, his pseudonym Rapagneta, Gardone's jewels and many others.

Thus, his relationship with the caricatures that ran on his figure has always been very well received by him. In Italy, Gianeri [Gianeri 1941, p. 2] informs us that "it was obligatory and ritual, for all exorcists in the caricature, to stylize votes: that of D'Annunzio and that of Mascagni". Among the many caricaturists of that moment we point out the most important: Romeo Marchetti and Enrico Novelli (Yambo). Marchetti, for a long time, was responsible for the caricatures of all those who lived for or from the Italian theater at the beginning of the century. According to Gianeri [Gianeri 1941, p. 14], his drawing was a little heavier and more marked, but with firm and characteristic features. Yambo, with more precise and light characteristics, tried to caricature more meticulously the artists he drew, always highlighting the theatrical scope.

The figurative theatrical art of Dannunziana and the criticism in the caricatures.

In the collection of images offered by Gianeri, in the book we are taking as a basis for our reflection, we find some caricatures that belong to the staging and/or the text of *Francesca da Rimini* dannunziana. However, one in particular has drawn our attention (fig. 1), by Scarpelli, to *Travaso*, because beyond humor shows a very particular function exercised by D'Annunzio. In this caricature, we observe a D'Annunzio who assumes the responsibility of carrying out all the functions of preparation of the set design for the staging of his work. It is understood that the role that the poet develops in the production process of the show is very difficult to define because it is a function very close to that of a single author, who deals with the text compared to the acting of the actors on stage. All these points of reflection appear already in his novel *The Fire* (1900). The initial responsibility for performing the scenes and costumes was entrusted to Mariano Fortuny, but after the initial drafts abandoned the preparation of the representation. From that moment D'Annunzio begins to direct and be



Fig. 1. D'Annunzio preparing the representation of *Francesca da Rimini*. Scarpelli, in *Il Travaso delle idee*, 1901.

D'Annunzio factotum prepara la Francesca.

responsible for all the preparation of the show. Certainly, in the caricature, there is a critique of the poet's desire to do everything his own way, from many innovative and extravagant ideas. However, we must reflect on what has happened on the European and Italian scene. In the panorama of the theatrical stage revolution in Europe, between the nineteenth and twentieth centuries, Gabriele D'Annunzio is, according to Isgrò [Isgrò 2017], one of the main names of the modern scene, although many of his original and innovative ideas failed to develop and go beyond the project on paper. This impediment was closely linked to the innovations proposed by D'Annunzio to suggest changes to what was already happening on the Italian stage, these difficulties of implementation were due, often due to the lack of technical tools and manpower prepared for its implementation. Certainly, the caricature refers to the author's active commitment to achieving his final goal on stage, a movement that at the same time was not well received by critics and the public. At the end of the 19th century, Dannunzian's original contribution became increasingly evident. D'Annunzio was not the first to rethink the scene in Europe. This revolution in theatrical space had already been initiated by the German Richard Wagner. Adolphe Appia will continue Wagner's proposals. However, for Appia, these transformations should include the spatial setting itself, diametrically opposed to those that occurred on stage. Although D'Annunzio did not have the declared intention to unite the revolutions proposed by Wagner and Appia, he suggests two new ways: the first tries to recover the outer space of the idea of an *en plein air* theatre extended to the urban scene. This proposal is linked to the 'Festival Theatre', with the aim of recovering the theater as a rite and as the main energy that will oppose the bourgeois and commercial theater, very common and successful at the time.

The second concerns the background of the stage that ceases to be a static place to take on the entire spatial dimension of the scene, bringing with it the light effects that allow the stage expansion. Thus, these dannunziane proposals will be caricaturized, as shown in figure 2. In it, you observe the poet in a chariot as if pulling the theater and, ironically, being satirised for his extravagant ideas. It must be understood that in the eyes of D'Annunzio, the whole city presents itself as a concrete scenario of a scenic foundation that corresponds to an open design show of vast proportions. One observes in the novel *Il Fuoco*, for example, the resignation of a city-theater. The overall dimension of the urban set and the idea of the theater as a party that D'Annunzio wanted to realize lead the artist to imagine a *en plein air* device that must be inserted and perfectly integrated into the monumental architecture of the city. This and other principles are based on Dannunzian thought that can be seen in *La Rinascenza della tragedia*, an article published in the newspaper *La Tribuna* on August 2, 1897. The article observes the Dannunzian topographical intentions that would have been carried out in Lake Albano, where the poet would have built his 'Festival Theatre'. In this way D'Annunzio tried to get away from the imitation of the Theatre of Orange and the danger of trivialization of the summer theater. So far from being overwhelmed by the error of an attempt at archaeological recovery, as can be observed in *La Città Morta* also critically caricatured (fig. 3), when it represents the scenario described in the initial caption of the tragic text. The

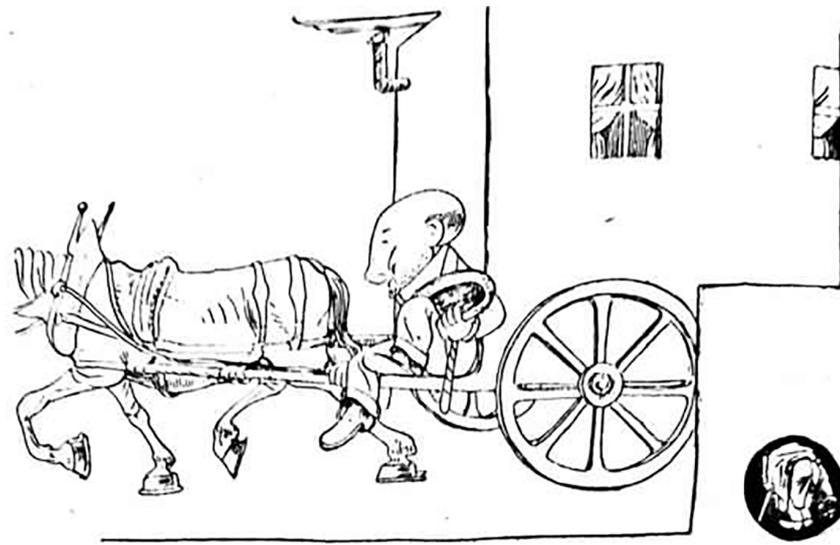


Fig. 2. D'Annunzio that brings the scene with the cart. Cagnoni, in *Ars et Labor*, 1910.

Il sogno di D'Annunzio, ovvero il teatro smontabile.

criticism of the first Dannunzian representations, between 1897 and 1899, as Isgrò [Isgrò 2017] explains, confirms the great gap between the artist's innovative ideas and the inadequacy of the practice of staging. Faced with this obstacle, the playwright tries to adapt his ideas to the great Italian theaters intended, at that time, exclusively for opera. The theatres chosen by D'Annunzio were Costanzi and Argentina in Rome and the Teatro dell'Opera in Milan. Spaces that, according to him, could provide the effectiveness of his ideas. D'Annunzio has transformed these spaces, considered obsolete compared to other European theatres, into real laboratories both in relation to architecture, painting and lighting, and in relation to the group of actors. The aim of the playwright is to create an exaggerated volume, through the movement and the total and diversified use of the stage space. Of the main Dannunzian proposals, stand out the built scenes and the constant search for movement on the stage of the actors and the scenario. These changes are presented as an expression of homogeneity and continuity in temporal progression, spatial fluidity, diversity of planes and areas of action that should overlap horizontality or the depth of the stage plane. All these proposals are not well received even by actors, critics and even less by the public, as can be seen in figure 4, also by Scarpelli for *Travaso*. In it, we observe the public critique, personified as an animal, whistling the Dannunzian staging for the show by *Francesca da Rimini* and a D'Annunzio that protects its actors.



La Città morta.
(Interpretazione di Cagnoni sul Guerin Meschino)

Fig. 3. The ironic caricature of the text *La Città Morta*. Cagnoni, in *Guerin Meschino*, 1897.



Fig. 4. Gabriele D'Annunzio and the interpreters face the anger of the spectators. Scarpelli, in *Il Travaso delle idee*, 1901.

Gabriele e gli interpreti affrontano nel circo la « rabbia fischiante » degli spettatori di Francesca.

Conclusions

The possibilities for a much deeper and more detailed work offered by these caricatures are endless. Our proposal was to combine some of the caricatures made on the Italian poet Gabriele D'Annunzio in the theatrical context. Thus, we approached the existing irony and criticism in the drawings to their literary context in which such events occurred and we presented how such a resource was of utmost importance for understanding what was happening in the artistic and cultural environment in the early nineteenth century in Italy. It is expected that with this work new proposals will emerge and that these caricatures will acquire the right value and importance they deserve.

References

- D'annunzio G. (2011). *Il Piacere*. Rome: Grande Tascabili Economici.
- Gawryszewski A. (2008). Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In *Revista Domínios da Imagem*, No. 2, p. 7-26.
- Gianeri E. (1941). *D'Annunzio nella caricatura mondiale*. Milan: Garzanti. [First ed.]
- Gombrich E. (2007). *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes. [Fourth ed.]
- Gombrich E. (1938). The principles of Caricature. In *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 17, p. 319-342.
- Isgrò G. (2017). *La rivoluzione teatrale di Gabriele D'Annunzio*. <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-teatro-en-plein-air-al-chiuso-nella-visione-scenica-di-gabriele-dannunzio/>> (accessed 6 February 2023).
- Lima H. (1963). *História da caricatura no Brasil*, Vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Nery M. (2006). *Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. PhD thesis in History, tutor prof. Luiz de França Costa Lima Filho. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Author

Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, fernandagerbis@ufrj.lettras.br

To cite this chapter: Lacerda Fernanda Gerbis Fellipe (2023). Considerazioni sulla produzione teatrale di Gabriele D'Annunzio illustrata da caricature/Considerations on the Theatrical Production of Gabriele D'Annunzio Illustrated by Caricatures. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (eds.), *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1388-1399.