

ANNAMARIA ANDREOLI

IL POPOLO AUTORE  
NELLA *FIGLIA DI IORIO*  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Edizioni Sinestesia



Biblioteca di Sinestesia  
18

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

18

*Nella stessa collana:*

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO*
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi, ebook*. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELLO MAURO, DARIO STAZZONE
10. CARLANGELLO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo*
11. *Indagini letterarie, ebook*. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno, ebook*. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
17. *'Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei. Fontanella, Volponi, Persanti, Neri, Cucchi, De Angelis*

ANNAMARIA ANDREOLI

IL POPOLO AUTORE  
NELLA *FIGLIA DI IORIO*  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

EDIZIONI SINESTESIE

*Responsabile di Redazione:* Stefania Cori

*Proprietà letteraria riservata*

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-98169-35-1 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-36-8 *ebook*

Finito di stampare nel mese di febbraio 2014

a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di LegoDigit s.r.l.

via Galileo Galilei 15/1 – tel. 0461/24532 – Lavis (TN)

## INDICE

Dal falso-antico al vero-popolare .....	Pag. 7
Il teatro del popolo e il folklore .....	» 13
La tragedia leggendaria .....	» 23
Il folklore europeo .....	» 35
Solstizio nuziale e diabolico .....	» 41
Estetismo folklorico .....	» 49
Equazione a incognite .....	» 55
I primi abbozzi .....	» 71
L'Abruzzo comparato .....	» 81
Dal folklore alla <i>Bibbia</i> .....	» 89
Il sistema-Tommaseo .....	» 93
Tommaseo glossatore .....	» 105
Le «gentili scorrezioni» del popolo-autore .....	» 117
Vòceri e cori .....	» 127
La preghiera taumaturgica .....	» 133
La rapida composizione «tra cielo e mare» .....	» 141
Autopromozione .....	» 151
L'allestimento scenico .....	» 159
Eleonora trasgredisce .....	» 173

INDICE

Il trionfo .....	» 185
Divorzio artistico .....	» 193
Dal folklore ai dialetti .....	» 209
Alla conquista del pubblico francese .....	» 215
Il <i>Commentaire</i> .....	» 229
Il libretto d'opera .....	» 239
La lunga fortuna .....	» 247
Radiofonia e cinematografia .....	» 259
<i>Indice dei nomi</i> .....	» 263

## *Dal falso-antico al vero-popolare*

D'Annunzio stesso non esita ad ammettere che la *Figlia di Iorio* resta sotto molti riguardi «oscura»: «per me» dice «come per tutti». Composta in poesia, febbrilmente, tra il luglio e l'agosto 1903, rappresentata al Lirico di Milano il 2 marzo 1904, giorno in cui esce in volume da Treves con i fregi di De Carolis, la tragedia viene subito tradotta in dialetto siciliano da Giuseppe Antonio Borgese e in francese da Georges Hérelle. Ma solo il pubblico d'Oltralpe, dopo la *prima* parigina al Nouveau Théâtre di Lugné-Poe (8 febbraio 1905), si gioverà, procurato dall'autore, di un soccorrevole *Commentaire*. In calce alla traduzione stampata da Calmann Lévy, si tratta di una ventina di pagine bipartite tra *Observations générales*, comprendenti *Du rythme* e *Du sujet*, e *Remarques particulières*, con il puntuale rinvio, scena per scena, a una parte delle fonti folkloriche abruzzesi.

Già il *Trionfo della Morte* (1894), richiamato con intenzione dal *Commentaire* («Le germe propre du poème dramatique se trouve dans un remarquable passage du *Triomphe de la Mort*»), segnalava in una *Nota* conclusiva il debito contratto dal narratore con l'etnologo conterraneo Antonio De Nino. E anche la splendida stampa di *Francesca da Rimini* (1902), preceduta dalla dedica in versi alla Duse, si chiudeva, dopo un *Commiato* in terzine, con la *Nota* sulla «vita attiva» che il drammaturgo «diligente» aveva dedotto «dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai mi-

niatori, dai documenti più rari e più diversi».

Analogamente, la tragedia di Mila e Aligi prevede ora un «carme», un «commiato» e un «comento», come si apprende da un abbozzo di *colophon* conservato negli Archivi del Vittoriale: «La figlia di Iorio tragedia/ pastorale di Gabriele d'Annunzio/ preceduta da un carme al poeta/ Giovanni Pascoli e seguita da/ un commiato e da un comento/ del medesimo autore». Della dedica, o meglio «consacrazione», invece che a Pascoli, a luoghi e gente d'origine e agli affetti familiari (*Alla terra d'Abruzzi/ alla mia madre alle mie sorelle/ al mio fratello esule al mio padre sepolto/ a tutti i miei morti a tutta la mia gente/ fra la montagna e il mare/ questo canto/ dell'antico sangue/ consacro*), si avrà poi notizia nell'imminenza dell'edizione, in una lettera a De Carolis del 16 febbraio 1904: «Ti mando la dedica – semplice. Credo che si potrebbero nel legno incidere anche le parole; e ornare la pagina si potrebbe con i motivi ricorrenti nelle altre pagine ornate».

Il cambiamento di rotta va annoverato tra le innumerevoli (cominciamo di qui) «oscurità» della *Figlia di Iorio*. Mentre si accinge a comporre l'opera a Nettuno, dove trascorre l'estate ospite dei principi Borghese nella villa del «Bell'Aspetto», d'Annunzio la promette ripetutamente al poeta dei *Canti di Castelvecchio*, appena pubblicati. Tra i due concorrenti è da poco ristabilita l'intesa turbata tre anni prima da un increscioso botta e risposta sulle colonne del «Marzocco» (Giovanni non aveva potuto tollerare la preferenza accordata a Gabriele per la solenne inaugurazione, nel gennaio 1900, delle *Lecturae Dantis* fiorentine in Orsammichele), e Giuseppe Antonio Gargano, che nella contesa ha svolto il ruolo di paciere, riceve da Nettuno l'annuncio: «Oggi – dopo una silenziosa meditazione di alcuni giorni – comincio a scrivere la prima scena della mia tragedia./ Il rinnovato patto di fraternità con Giovanni m'è d'augurio felice. Se farò cosa degna di lui, gliela dedicherò». In quello stesso giorno, il 16 luglio 1903, anche Pascoli viene raggiunto: «Mio carissimo Giovan-

ni,/ sono qui – dinanzi al mare neroniano, in vista del Promontorio Circeo –; e ricomincio a lavorare. Oggi è per me giorno di grande purità: ho qui sulla tavola la buona carta su cui sto per scrivere i primi versi d'una tragedia pastorale: giorno favorevole per mandare un saluto dal profondo del cuore al poeta solitario cui l'anima mia soave deve taluna delle sue più alte gioie».

Dopo l'augurio pascoliano («sgorghi di vena la tua tragedia pastorale», 20 luglio), l'intenzione della dedica verrà ribadita il 3 settembre: «Mio caro Giovanni,/ la mia tragedia pastorale è terminata. Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde./ Mi consenti di dedicartela in testimonianza d'amore? [...] Da che la nostra fraternità è risuggellata, sento il mio spirito accresciuto come da un'alleanza potente». Ricevuto l'assenso («accetto, e puoi immaginare di qual cuore [...] provo, per la tua offerta, un sentimento di tenerezza riconoscente», 5 settembre), d'Annunzio tornerà alla carica il 18 settembre, e alzando la posta visto che precisa: «Io t'accompagnerò il mio poema tragico con un carne».

Il «carne», *Il commiato*, a stampa nel «Marzocco» il 15 novembre 1903 e quindi recapitato in bella copia manoscritta a Castelvechio, sarà però la clausola di *Alyone*, in volume alla fine dell'anno. Per motivi che ignoriamo, in quanto tace al riguardo il carteggio attualmente disponibile, d'Annunzio ha dunque preferito riservare all'«ultimo figlio di Virgilio» il terzo libro delle *Laudi*. Del primo proposito permangono tuttavia numerose tracce, e proprio l'avvio della tragedia, non appena si alza la tela, rende omaggio al dedicatario poi eluso. Le battute inaugurali – un canto amebeo – delle tre sorelle di Aligi rivolte alla cognata nel giorno delle nozze: «Che vuoi tu Vienda nostra?», «Che vuoi tu, cognata cara?», «Vuoi la veste tua di lana?/ o vuoi tu quella di seta/ a fioretti rossi e gialli?»... sembrano davvero

calcolate perché l'ombroso rivale vi ritrovi non solo il passo di danza di Matelda «in su i vermigli ed in su i gialli/ fioretti» (Pg XXVIII 55-56), ma insieme con il calco di un remoto canto popolare sul tragico epilogo (ne diremo) di un matrimonio contrastato: «Che vuo' tu, Aretusa nostra, che vuo' tu Arete cara?/ Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?», l'eco di un antico sonetto – *Nozze* – raccolto nelle *Myrica*. Dove la rana, che ha preteso dall'usignolo «un suon per le sue nozze», ne chiede infine la spesa: «se quattro chioccioline o qualche foglia/ di gichero, un mazzuol di sermollino,/ o voglia un par di bachi o ciò che voglia». Introducendoci nell'arduo linguaggio antiquario della *Figlia di Iorio*, la ripresa allusiva tiene conto, da parte di chi la intavola così sottilmente, del rifacimento pascoliano del *Decameron* (VIII, 2), secondo una nota di autocommento in margine al sonetto. «Imitata» da Boccaccio, si leggeva in *Fior da fiore* (1901), la rana fa appunto il verso al prete di Varlungo seduttore dell'esosa Belcolore: «chiedi pur tu: o vuogli un paio di scarpette o vuogli un frenello o vuogli una bella fetta di stame o ciò che tu vuogli».

Il registro falso-antico, che con il Pascoli «guardiano delle tombe» alla Michelet raggiunge le prove d'eccellenza a cui giova l'anacronismo totale del poeta («Da quanti secoli vive al dolore l'anima mia? Ero io forse uno di quegli schiavi che giravano la macina al buio, affamati, con le museruole? Mi trovai tra le centurie di Cesare e le mura d'Alesia, respinto dalle due parti? Gladiatore?»), ha coinvolto d'Annunzio alla stessa alta temperatura: «sepolcro che non ha co-perchio», anche per lui il «passato si fa presente». Se all'indomani della *Figlia di Iorio* il drammaturgo ne assimila il procedimento creativo alla «cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne» (a Michetti, 31 agosto 1903), termini non dissimili egli riserverà fra breve, non a caso, alla «disperata perfezione» dei *Poemi conviviali*: «Non mi ricordo di aver avuto tanta ebrezza da alcun altro libro di poesia. [...] Qui il pianto si trasmuta in un cristallo immobile

e sublime per entro a cui le pupille *veggono* sempre più lontano» (a Pascoli, 7 settembre 1904). Ed è scontato che tanta consentaneità trovi numerose coincidenze nei rispettivi laboratori. Attratto dalla sopravvivenza del latino nel dialetto, Pascoli annota per esempio, in un appunto di taccuino, la pronuncia garfagnina di «albicare» per albeggiare; pronuncia anfibia, accolta all'unisono dal poeta di *Alcyone*: «Albica il mar» (*Feria d'agosto*).

Questo per dire che l'anacronismo stratificato di *Francesca da Rimini* e delle *Laudi* circostanti indurrà d'Annunzio a individuare nel falso-antico la via linguistica al vero-popolare, nelle sue mire almeno dal 1897, quando ha progettato con la Duse la «rivoluzione» teatrale che dovrebbe attuarsi nella grande arena di Albano. Rimasto di là da venire, quel «Colosseo di Melpomene» sembra prossimo al varo giusto nel 1903, grazie ai cospicui finanziamenti americani promessi all'attrice durante la *tournee* che l'ha impegnata per lunghi mesi tra Boston e Chicago, New York e Baltimora.

L'obiettivo rinverdito di Albano non basta certo a motivare l'abbandono di *Alcyone*, ormai in dirittura d'arrivo, per un'opera drammatica che inoltre scavalca il ciclo dei *Malatesti*. Se infatti a urgere è la scrittura teatrale, perché non dar vita a *Sigismondo* o a *Parisina*? Senza contare le continue tensioni con la compagnia degli attori e lo spossante rimaneggiamento dei cinque atti, da ridurre per rimediare con i tagli al fiasco del debutto, non è da escludere che l'esito di *Francesca*, deludente in rapporto all'acribia filologica del drammaturgo e alla sontuosa messinscena, abbia interrotto il ciclo. A non interrompersi è comunque il funzionamento dell'attrezzatissimo laboratorio, provvisto di strumenti di lavoro, specie per quanto riguarda la produzione del falso-antico, che restano immutati, a tutto vantaggio della rapidità di qualsivoglia procedura, tanto più che per d'Annunzio il «soggetto» è «cosa accessoria e secondaria» in rapporto all'«ideal linea di vita e di bellezza che si svolge *continua*» dice «nel

nostro intelletto».

Bloccati i *Malatesti* per le *Laudi* e bloccate le *Laudi*, all'inverso, per la *Figlia di Iorio*, la nuova tragedia apre a sua volta la trilogia, poi tetralogia, abruzzese che però non oltrepasserà la *Fiaccola sotto il moggio*. È la grande stagione «solare», con progetti che si accavallano moltiplicandosi in «lunghe giornate di lavoro» che saranno rimpian- te. «Non avevo» ricorderà il nostalgico memorialista «se non una sola angoscia ma divina: l'angoscia della sovrabbondanza, l'ansia di scegliere fra troppe ricchezze!». Va detto però che il teatro, per gran tempo, prevale su ogni altro genere.

### *Il teatro del popolo e il folklore*

La svolta a un certo punto irresistibile verso la tragedia «leggendaria» e «popolare» è da tempo preparata e della *Figlia di Iorio* si ha notizia sin dal 1899, in anteprima – né poteva essere altrimenti – tramite Romain Rolland, interlocutore decisivo dei propositi teatrali di d'Annunzio. Anzi, è da credere che l'arena di Albano non si sarebbe neppure profilata se l'esordiente drammaturgo non l'avesse conosciuto a Roma, nel maggio 1897, quando la frequentazione diviene quasi quotidiana. «Je ne connais personne aussi bien que lui» confida Rolland agli amici parigini, informandoli che il dialogo riguarda in particolare l'esperimento d'avanguardia di Maurice Pottecher a Bussang, nei Vosgi. Talora dialettale, con attori anche improvvisati («ouvriers et bourgeois du village»), secondo Rolland è quello il tipo di spettacolo *en plein air* da riprodurre (il palcoscenico è addossato al pendio di un'altura e si recita su di un prato davanti a duemila spettatori), autenticamente popolare rispetto al repertorio classico del Théâtre d'Orange che tanto attrae la Duse. Nell'estate 1897 l'attrice non sarebbe mancata all'inaugurazione provenzale se la recidiva tosse «cagnesca» non l'avesse trattenuta con rammarico a Interlaken: «ho perduto la bella visione!».

E a Orange d'Annunzio, per il momento, inneggia: in quella Bayreuth latina la «moltitudine assisa nell'ordine dei gradi aperti sotto il cielo estivo» ha tremato «di pietà e di terrore» dinanzi alla

«soave ed eroica figlia d'Edipo». I diecimila spettatori, «anime rudi e ignare» di «battellieri, bifolchi, setaiuoli, calafati», che hanno assistito all'*Antigone*, meritano un articolo, la *Renaissance de la tragédie*, destinato ai «Débats» e accolto contemporaneamente dalla «Tribuna» di Roma (2 agosto 1897). Al colmo della campagna elettorale che lo porterà in Parlamento, il candidato riconduce quello spettacolo al «rito», alla «cerimonia», al «culto», al «mistero», poiché sulla folla accorsa a Orange «la parola del poeta, pur non compresa», è riuscita a esercitare un potere di rivelazione e di liberazione.

Nello scambio di idee con Rolland, trasparente nelle pagine del *Fuoco* (1900) riservate a Wagner e al melodramma, troverà incentivo la polemica contro la «nebbia estranea» (vale a dire anche Ibsen e Maeterlinck) che «involge» la luce mediterranea. E può darsi che dal musicologo e drammaturgo francese provengano a d'Annunzio, oltretutto, i nuovi interessi antropologici di cui è punteggiata la propaganda del progetto di Albano. Di sicuro, risale allo studioso dell'*Histoire de l'Opéra en Europe* la dimensione europea di quegli interessi, volti in primo luogo all'origine della tragedia che gli assunti di Nietzsche, conosciuti finora solo per assaggi, non potrebbero esaurire. Altre letture, al di là delle pagine antologiche di Lauterbach e Wagnon (*A travers l'oeuvre de F. Nietzsche*, 1893), devono senza dubbio sostenere chi sentenzia: «il dramma, secondo recentissime ricerche, è la forma primitiva ed originaria in cui si esplicò quel sovrappiù della attività umana, che poi verrà a formare le attività artistiche».

Sono dichiarazioni dell'autunno 1897, allorché d'Annunzio auspica con forza il rilancio, ad Albano, del genere tragico quale replica «moderna» della «rappresentazione drammatica anonima e collettiva, di cui tutti i componenti la primitiva comunità sono nello stesso tempo autori, attori e spettatori». E se ancora non avessimo afferrato la portata antropologica di tale rilancio, prestiamo ascolto alla sua insistenza sull'origine «rurale» del dramma e soprattutto sul «creato-

re impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera». Mentre nel teatro di verdura alle porte della Capitale («Noi consacreremo un tempio alla musa tragica sulle rive del lago [...]. Colui che entra come un pellegrino nel santuario, sarà passato a traverso le divine campagne fiorenti, avrà sentito i puri spiriti della primavera penetrare nel suo cuore») già si annuncia il solstizio fatidico della *Figlia di Iorio*, la leggenda popolare, in vista della tragedia «moderna», da tempo rappresenta per d'Annunzio il corrispettivo aggiornato del mito antico. A chi gli chiede: «Qual genere di spettacoli si daranno sulle scene di Albano?» egli risponde: «Tragedie, nelle quali all'assoluta modernità della ispirazione si coniuga una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene» (12 dicembre 1897).

Non sorprende dunque che risalga a Rolland la notizia cronologicamente più alta, avvertivo, della *Figlia di Iorio*. Incontrandolo a Zurigo insieme con la Duse nel settembre 1899, d'Annunzio gli ha manifestato l'intenzione di comporre la tragedia che sin dal titolo – una vistosa omonimia – segnala la propria natura folklorica risuonando come *invariante* della saga pittorica di Michetti. Durante l'incontro, del resto, si parla di *Variations*, e la XX di Beethoven su un valzer di Diabelli viene trascritta di mano del musicologo in un fascicoletto (si conserva negli Archivi del Vittoriale) donato all'artista italiano al quale l'ha fatta conoscere. Ma ciò che più importa è il dibattito a due sul teatro popolare, in procinto com'è Rolland di dirigere la «Revue d'art dramatique» dalle cui colonne si ripromette di caldeggiare l'istituzione parigina di teatri che assolvano il compito a suo tempo reclamato da Michelet nell'*Etudiant*: «mettez-vous simplement à marcher devant le peuple. Donnez-lui l'enseignement souverain, qui fut toute éducation des glorieuses cités antiques: un théâtre vraiment du peuple. Et sur ce théâtre, montrez-lui sa propre légende, ses acts, ce qu'il a fait. Nourrissez le peuple du peuple».

«La *Revue* è nelle mie idee, pel Teatro» dirà d'Annunzio, reduce

da Zurigo, con l'intento di persuadere Hérelle a concedere «graziosamente», da sostenitore, la traduzione della *Gloria* alla nuova rivista (22 gennaio 1900). Non è inutile ricordare che il deputato sta per lasciare clamorosamente i banchi della Destra e che nell'articolo del «Giorno» in cui motiva il passaggio alla Sinistra avvertiremo quasi la voce dell'amico socialista. «Quale uomo politico oggi mostra di ricordarsi che la vita italiana fu l'ornamento del mondo?» scrive il transfuga polemico contro l'imbelle e decrepita classe dirigente che siede in Parlamento (*Della mia legislatura*, 29 marzo 1900). Ma fare dell'arte un «ornamento della vita» è formula cara a Rolland, che si direbbe dannunziano a oltranza se quella formula non riprendesse, piuttosto, dal prediletto Robespierre, secondo il quale «ornement de la vie» era la festa nazionale, «de plus magnifique de tous les spectacles». Tant'è vero che nel discorso di Jaurès agli operai tessili in sciopero, riuniti a Parigi nel Nouveau Théâtre per assistere al *Danton* di Rolland, si farà udire questa battuta: «l'histoire au théâtre est l'ornement de notre vie» (30 dicembre 1900).

Il teatro popolare e la festa di massa, in cui lo spettacolo consiste nei partecipanti che si specchiano gli uni negli altri, domineranno di nuovo le conversazioni del giugno 1902, quando Rolland è a Milano, dove ritroviamo il tandem impegnato a prefigurare, nelle more di Albano, un'arena da erigere, questa volta, nel capoluogo lombardo. Della rinnovata complicità si ha sentore nel *Canto di festa per Calendimaggio*, composto proprio ora per il popolare «Secolo XX», clausola poi di *Elettra* (in volume, insieme con *Alcyone*, sul finire del 1903) all'insegna del festoso rito collettivo, officiato da un poeta che soppianta il «tribuno stridulo» perché sa «scoperchiare» i sepolcri e porgere l'orecchio al «canto glorioso dei secoli», ovvero alla storia nazionale.

A Milano Gabriele dona a Romain *Francesca da Rimini*, capolavoro tipografico all'altezza di Aldo Manuzio, avendone in cambio *Le 14*

*julliet* con la dedica: «A Gabriele d'Annunzio/ hommage d'admiration et/ d'affection fidèle./ Juin 1902». Le due opere hanno molto in comune, a cominciare dalla *Nota* in clausola dell'una sovrapponibile alla *Préface* dell'altra. Entrambi confessano di aver manomesso qualche dato storico al fine di restituire del passato la «vita attiva», avverte d'Annunzio, in perfetta sintonia con Rolland, che per parte sua ha inteso «ressusciter l'âme vivante du passé, ses puissances d'action» e non già la «menue poussière de l'histoire».

Nel settembre successivo Rolland è ospite della Capponcina: cinque giorni, dal 16 al 21 del mese, materia di un dettagliato resoconto nel quale si segnala il diffondersi di d'Annunzio, che all'interlocutore appare «un monstre de génie», sulla genesi del *Trionfo della Morte* e il suo persistente interesse per i *Quartetti* di Beethoven oltre che per il canto gregoriano. Sullo sfondo del dialogo intorno al destino dell'Europa e del socialismo si staglia adesso il *Théâtre du Peuple*, *pamphlet* che Rolland sta per licenziare con dedica a Pottecher. E va da sé che quelle pagine polemiche, consegnate nell'ultimo triennio alla «Revue d'art dramatique» e ora riunite in volume, restituiscano le lunghe conversazioni dei vari incontri insieme con il certificato di nascita della *Figlia di Iorio*.

Basta infatti riandare ai paragrafi riservati al teatro folklorico per cogliervi forse l'intento principale della «tragedia pastorale», in cui l'ambientazione abruzzese niente ha da spartire con il regionalismo verista: al contrario, l'Abruzzo sarà in scena proprio come «antico sangue» europeo. È infatti questo l'esito degli studi etnologici comparati che d'Annunzio va compiendo da anni e che riguardano, precisa egli stesso, «tutta la Cristianità». In proposito, lo scambio di idee con Rolland si rivela tanto concorde quanto stimolante. Il socialista internazionalista, che mira a fondare un'Europa nuova, dove le grandi razze dell'Occidente, «bien loin de renier la gloire de leur passé et leur rêve séculaire, en apportent l'éclatante lumière

au foyer commun de l'humanité», trova il drammaturgo pronto a corrisponderlo quando, da rivoluzionario, decide che «battellieri» e «bifolchi» e «setaiuoli» e «calafati», muti e ammirati a Orange, balzano sul palcoscenico per occuparlo nella nuova veste di autori-protagonisti.

Rolland ricorre alla «Weltliteratur» di Schiller e di Goethe per esortare i connazionali: «gardons-nous d'exclure la légende historique des autres peuples. [...] que les hauts faits de toutes les nations aient place sur notre théâtre. [...] Eléons à Paris l'Epopée du Peuple européen». Difficile individuare con precisione il contributo di d'Annunzio al *Théâtre du Peuple*. Intanto, a sentir lui, «le opere d'arte veramente moderne» configurano «una specie di letteratura europea» già da più di un decennio, assai prima della polemica Ogetti (*Quelques littérateurs italiens*) – Carducci (*Le mosche cocchiere*) sulla cosiddetta «letteratura europea», che risale al 1896-1897. E poi, di rincalzo, le sue ricerche folkloriche sembrano aver inciso almeno sui paragrafi riguardanti i nuovi tipi di dramma popolare. Atteniamoci comunque al suo ruolo diretto nel *pamphlet* che – dovevamo aspettarcelo – non manca di concedergli la parola. Sono sue le battute sulla «tragédie de la vie quotidienne» nella sezione *Théâtre nouveau*; e suo l'«elogio dell'epoca» che ben conosciamo: «La vie présente est grosse, non seulement de poésie tragique, mais de puissance fantastique, comme les antiques légendes». Proprio per bocca del solo artista italiano menzionato, l'elenco dei generi da riproporre comprende «le drame campagnard, poème de la Terre, imprégné de l'odeur des champs et de l'humeur des provinces au parler savoureux». E da chi, se non da d'Annunzio, potrebbe essere formulato questo invito? «Efforçons-nous, en labourant nos champs, de déterrer le riche trésor celtique, qui y est enfoui. Ranimons les légendes et les contes endormis».

Con la *Figlia di Iorio* il ricco tesoro celtico verrà dissepolto e risvegliati dal sonno dei secoli leggende e racconti remoti. Benché il

depistante *Commentaire* non ne faccia cenno, limitandosi ad additare il folklore abruzzese, la tragedia ricorre invece alla gamma assai vasta di canti e racconti popolari d'Europa che alimentano da sempre il laboratorio di d'Annunzio, dove Angelo De Gubernatis e la sua «Rivista Europea» occupano un posto di riguardo. Egli ha così avuto modo di constatare che usi e costumi coincidenti, e talora sorprendentemente coincidenti, come lo sono le epopee nazionali (basta pensare all'intercambiabilità di Perceval, Morvan, Craglievic...), compongono una remota unità europea da riportare alla luce e magari da volgere, nel confronto, a favore della superiorità greco-latina del Mediterraneo.

Il *contra barbaros* del *Proemio* al «Convito» e delle *Vergini delle rocce* (1895) si è evoluto nel tempo. È quanto da ultimo, in coincidenza con la fondazione parigina della «Renaissance latine» (movimento fiancheggiatore del Théâtre Latin), apprendiamo da *Maia*, il primo Libro delle *Laudi*, composto in gran parte all'inizio del 1903, tanto a ridosso della *Figlia di Iorio* da rappresentarne un antecedente non trascurabile quando nella *Pregghiera al Cronide* compare, già «dissepolta», la croce celtica («la croce, segno del Fuoco/ primiero ch'espresero gli Arii/ dal ramo duplice attrito»), invocando il poeta: «O Zeus, Tiranno più grande [...] risorridi alla Terra./ E, come a sua donna l'amato/ offre una cintura più bella,/ rinnova per lei l'orizzonte». Versi opachi qualora non si ricorra alla *Ceinture de nocés*, nel folklore bretone, che sarà appunto il *Dono di Zeus*. Annunciato dal suono dei «campani d'un gregge» condotto – battistrada di Aligi – dal «fanciullo pastore», il padre degli dei esaudisce infine la preghiera e muta «l'orizzonte in cintura più bella»...

Che il canto bretone intitolato alla *Ceinture de nocés*, «étincelante de rubis», abbia un tempo attratto Shakespeare («Le coq chante, ma belle, voici le jour. – Impossible, mon doux ami, impossible; il nous trompe, c'est la lune qui luit»), lo pone in rilievo e non per nulla

dei *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*, raccolti, tradotti e commentati magistralmente da Théodor Hersart de la Villemarqué, la biblioteca del Vittoriale conserva due edizioni, la IV del 1846 e la IX del 1893, con le tracce di una lettura quanto mai partecipe. E la biblioteca doveva inoltre conservare anche i successivi *Gwerziou Breiz-Izel. Chants populaires de la Basse-Bretagne* di François Marie Luzel, che nel 1868 aveva inteso discostarsi dal predecessore romantico per soddisfare «toutes les exigences de la critique et de la philologie envisagées comme des sciences exactes» (al Vittoriale restano le sue *Legendes chrétiennes* del 1881 e i suoi *Contes populaires de la Basse Bretagne* del 1887).

La traduzione rigorosamente interlineare di Luzel rappresenta un interessante cimento metrico («J'ai fait tous mes efforts en rendant chaque vers breton par une ligne correspondante en français») su cui si dovrà ritornare, anche perché è lo stesso del Tommaseo dei *Canti greci e illirici*. Non a caso d'Annunzio si preoccupa di ammonire Hérelle, che si accinge a tradurre la *Figlia di Iorio*: «Conviene adoperare il metodo della traduzione letterale o lineare, cercando di conservare almeno una parte della freschezza della lingua. Per questo vi converrà forse leggere qualcuna delle mirabili canzoni di Bretagna, ove troverete qualche “movimento” analogo ai movimenti ritmici del mio Mistero» (1° novembre 1904).

Tuttavia, più di Luzel, sarà Villemarqué, con il suo ponderoso apparato, a suggerire innumerevoli motivi al poeta e al drammaturgo. L'edizione 1846 dei *Barzaz-Breiz*, in due volumi, intercalata da cartigli rivelatori, con parole-chiave tutte riguardanti la tragedia (segno che a questa edizione ci si attiene a Nettuno), ha già improntato il vate delle *Laudi* e non solo, come s'è appena visto, per quanto riguarda motivi e immagini disseminati nei versi. Ben al di là dei prelievi sporadici, a risultare persuasiva per d'Annunzio è la figura dell'antico bardo druidico, poeta, profeta e sacerdote del culto sola-

re tributato a Hermès (la Bretagna è il «pays de Mercure» o Gwion, vale a dire Albione), al quale spetta il compito di governare la comunità e di trasmettere il sapere in ogni ambito, a monte, fra l'altro, dell'abnorme *Preghiera a Erme di Maia*.

A favore della sagacia di d'Annunzio nel dotarsi di acuminati strumenti di lavoro, va detto che, *livre de chévet* di Carducci e di Pascoli (Villemarqué figura tradotto nell'antologia *Sul limitare* del 1900), i canti bretoni cari a Shakespeare sembrano aver raggiunto anche Manzoni, tramite Fauriel o i bretoni Scott e Châteaubriand, secondo quanto suggerisce, per esempio, la celeberrima *Peste d'Elliant*, con «la charrette qui conduit les morts en terre» e la madre privata dei nove figlioletti («la Mort est venue me les prendre sur le seuil de ma porte») accanto al padre impazzito («le père suivait en sifflant... Il avait perdu la raison»). E mentre sul narratore dei *Promessi sposi* possono aver agito i «chants du départ», ovvero gli *Addii*, poiché ogni strofa inizia con «Adieu» («Adieu, ô cloches baptisées, que nous avons tant de fois mises en branle aux jours de fête! [...] / Adieu, sacrées bannières, que nous avons portées processionnellement autour de l'église» etc.); per d'Annunzio si direbbero suggestivi i «chants de l'ouïe, parce qu'ils commencent toujours par les mots *as-tu entendu?*».



## *La tragedia leggendaria*

Invano si cercherebbe negli autori del passato un repertorio da riproporre al pubblico di massa: questo l'assunto fondante del *Théâtre du peuple* di Rolland e degli appassionati interventi paralleli di Pottecher nella «Revue d'art dramatique» e nella «Revue des Deux Mondes» (15 marzo e 1° luglio 1903 – si badi alle date). Messi per prova in scena a Bussang, Aristofane o Shakespeare hanno fallito il bersaglio, giacché «nulle beauté, nulle grandeur, ne sarait tenir lieu de la jeunesse et de la vie», essendo di gran lunga preferibile, per la folla *en plein air*, l'autore che abbia «l'inappréciable avantage d'être aujourd'hui vivant». È Pottecher che parla e sono le stesse parole attribuite a d'Annunzio («Vado verso la vita») quelle che egli pronuncia in forma di appello: «Au lieu de dédaigner la vie, tâchez d'aller à elle».

Chi si appresta a comporre la *Figlia di Iorio* deve aver giudicato che per meglio corrispondere a un tale appello gli era necessario sostituire alla storia e ai «documenti più rari e più diversi» da riesumare (la formula di *Francesca da Rimini*), la continuità vitale e mobilissima del folklore, ubiquità e atemporalità della leggenda. Avendo poi il narratore e il poeta già battuto la via folklorica, il drammaturgo potrà limitarsi a stilare l'inventario di quanto è all'attivo, visto che i soli «diciotto giorni» sufficienti alla stesura della tragedia («io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti»)

non sono discosti dal vero: i tempi serrati quasi null'altro contemplano a Nettuno, giocoforza, se non riletture e materiali di laboratorio da predisporre agevolmente.

Rientrando nel febbraio 1903 dalla *tournée* nordamericana, la Duse sosta a Parigi dove incontra Bataille per accordarsi sulla messa in scena della sua *Resurrection*, rifacimento del romanzo di Tolstoj in chiave folklorico-liturgica (ne riferisce il «Figaro» del 3 febbraio). A Settignano troverà l'amante preda di una «furia laboriosa» che lo agita «per sette e sette ore» poiché nelle strette finali la *strofe lunga* di *Maia* triplica la mole prevista. Una volta però che gli 8397 versi sono sotto i torchi e d'Annunzio a Milano, nello scorcio di aprile, ne vigila personalmente la stampa, un'«improvvisa rivelazione» interviene decisiva dopo che ha assistito alla *Zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli interpretata dalla compagnia siciliana di Grasso e Martoglio, campioni del grande teatro regionale a cui Pirandello dovrà la sospirata conquista delle scene.

All'indomani della rappresentazione in dialetto, che la maestria di Grasso rende comprensibile al pubblico meneghino entusiasta della sua mimica assai simile a quella degli attori giapponesi (nel «Corriere della Sera» si fa il nome di Sada Yacco), una lettera dello spettatore d'eccezione, commosso e grato, raggiunge Martoglio. Fra le righe, sembra di udire lo *starter* della *Figlia di Iorio*:

la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidio agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso e ai suoi compagni d'arte, in cui s'esprime con tanta potenza

*La tragedia leggendaria*

l'anima della stirpe. Spero di potervi incontrare e di potervi ripetere a voce la mia ammirazione e la mia gratitudine (la lettera è pubblicata nella «Perseveranza» del 30 aprile 1903).

È probabile che sin da ora d'Annunzio mediti di avvalersi di Grasso, tanto più che dispone provvidenzialmente di un giovane palermitano d'ingegno, Giuseppe Antonio Borgese, di stanza alla Capponcina dall'inizio dell'anno, per la resa siciliana della «tragedia agreste» di ambito abruzzese che, a lungo repressa, sembra finalmente assumere contorni precisi, nel momento in cui, oltretutto, rinverdisce con un certo clamore il progetto di Albano. I giornali ne fanno insistente menzione e con Giuseppe Treves d'Annunzio ha potuto persino celiare sulle conseguenze di quegli annunci: «I terreni ad Albano sono già *carissimi* e l'amico Banfi mi scrive una lettera disperata pregandomi di smentire provvisoriamente le notizie perché i prezzi discendano!!!/ Come vedi faccio già muovere le borse de li Castelli Romani e fra poco quelle europee» (marzo 1903).

Innumerevoli ragioni motivano dunque l'abbandono dei *Malatesti* per la nuova direzione che subito ai primi di luglio, dinanzi al «mare neroniano», si segnala nel dialogo con Annibale Tenneroni. L'amico bibliotecario e factotum deve recapitare con urgenza, da Roma, alcuni volumi dimenticati alla Capponcina: «Caro Annibale,/ sono in ricerche folkloriste. Potresti tu procurarmi e portarmi mercoledì questi due libri:/ I *Lo Cunto de li Cunte* (Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile). Ve ne sono edizioni, più o meno corrette./ II *Chants populaires de la Bretagne* par le Vicomte H. de la Villemarqué./ Degli altri libri che mi occorrono parleremo mercoledì».

«Sono in ricerche folkloriste»: è evidente che l'ora della *Figlia di Iorio* è scoccata e sotto tiro, nel laboratorio, è senz'altro «Ton sang» précédé de «La *Lépreuse*», dittico teatrale composto da Henry Bataille nel 1896, applaudito dal pubblico non meno che da Catulle Mendès

e Jules Lamaître, stampato nel 1898 dal «*Mercure de France*». Delle due opere, indissolubilmente legate in quanto *invarianti* («*Ces deux drames*» informa l'autore «*ont été conçus en même temps sur un même plan*»), la prima, in tre atti, è ricavata appunto dai canti bretoni, dove compaiono innumerevoli *sorcières*, con tanta adesione che Bataille dovrà difendersi addirittura in tribunale dall'accusa di plagio.

Le pagine prefative del dittico hanno calamitato d'Annunzio. «*Essais de tragédie légendaire*», la *Lépreuse*, vi si legge, intende restituire la leggenda al teatro in polemica contro coloro che l'hanno deformata («*Nous haïssons même en les aimant tous ceux qui l'ont déformée*»), a cominciare da Shakespeare e Wagner:

tout le genie de Wagner ou de Shakespeare suffit juste à leur faire pardonner de ceux qui aspirent encore aux hautes sources pures, qu'ils n'auraient voulues troublées d'aucun souffle. Le livret du *Vaisseau Fantôme* est criminel, plus encore celui du *Tristan et Yseult*. La modernisation de la légende en est sa pire déformation. On ne peut plus la transposer, nous en sommes désormais trop distants. Oh! n'avoir pas compris le grave enseignement de poésie et de vérité qui s'y cache, n'avoir pas compris enfin l'égalité des mots, des sentiments et des choses, – la vanité de croire qu'il y a rien de supérieur à rien dans la nature, et surtout n'y avoir pas suivi, mains jointes, le sillon de la blessure qui va toujours s'agrandissant, le pauvre cheminement de l'humanité vers sa fin inconnue de douleur ou de joie. Tout est venu de l'âme primitive. Et voilà pourquoi le moindre fragment de poésie populaire nous secoue de nostalgie puissante. Il semble que nous y reconnaissons lointainement et que nous y plerions notre simplicité perdue, – car la réalité intérieure de nous-mêmes fera longtemps encore le souci de beaucoup d'entre nous. Si c'est cette émotion-là qu'ils cherchent en la légende, les mythes ne les satisfèront pas. Les mythes prêtent trop d'ailleurs et

d'eux-mêmes à la modernisation de leurs symboles et à ce chromatisme philosophique des héros dont notre siècle a tant abusé. Les chansons locales, les petites chansons où un villager a chanté sa vie, ses grands peines, son amour et sa pitié nous charment davantage.

Sancita la superiorità della leggenda rispetto al mito, Bataille addita nei canti popolari bretoni la fonte – le fonti – della sua «tragédie légendaire». Egli non ha inteso «chanter comme dans les âges»; tutt'altro, essendo il suo obiettivo non quello di aggiungere «une chanson populaire à tant d'autres», ma, con la scelta della forma drammatica, «le transport au théâtre du tragique primordial».

La *Lépreuse* [...] a été tirée d'un fragment de gwerz, c'est ainsi qu'on nomme en Bretagne les ballades populaires. Chanté encore non loin de Huelgoat, ce fragment, que des lacunes rendent incompréhensible, permet néanmoins de supposer vraisemblable l'imagination de l'auteur. [...] Et puisqu'il avait élu tel sujet pour les besoins de sa pensée, ce faisant, il s'est appliqué à ne pas déformer la Bretagne contée. Il a conservé strictement, comme s'il eût continué la tradition, les formes séculaires du gwerz. Quand il a introduit des expressions locales en usage, il a été aussi exact que possible, s'autorisant des travaux de MM. Luzel et Le Braz et de cet admirable Breiz-Izel de M. de la Villemarqué, dont il est difficile nier l'authenticité. Il a fait aussi intervenir quelques refrains proverbiaux, communs à tous pays – car l'imagination populaire est malheureusement restreinte, – alors sans les orchestrer comme, à part Shakespeare et quelques autres, les transpositeurs se le sont généralement permis.

Il solerte studioso, che con segni di lettura e cartigli, nei due volumi di Villemarqué, mostra di pedinare la *Lépreuse*, dove la coppia

Evroanik (Giovanni) e Aliette è per più aspetti sovrapponibile ad Aligi (Luigi) e Mila, ci conduce dritti sulle tracce del drammaturgo competitivo con l'Oltralpe, risoluto a comporre una tragedia – «immagina una canzone popolare in forma drammatica» come dice, si ricorderà, a Pascoli – altrettanto «légendaire». Prima di esaminarli minutamente, occorre avvertire che i cartigli segnalibro contengono indicazioni-chiave riguardanti la vicenda della *Figlia di Iorio*: «Le simple fou», «Iannik Skolan», «Enfants», «Lépreux» e «Le jeune Clerc» relativi ad Aligi; «Jeanne-la-flamme» e «La fille vendue» relativi a Mila e Vienda. A immetterci comunque nel vivo delle operazioni che si svolgono nell'attrezzatissimo laboratorio di Nettuno basterebbe anche solo il segno marginale accanto ai versi (nel *Clerc de Roban*): «Mez he el gwenn hi diwallaz,/ Ha gand ar voger e skoaz», cioè: «Mais l'ange blanc de la dame detourna le coup, et l'arme alla frapper la muraille». Si apprende così che per gli antichi Bretoni ogni donna minacciata nell'onore viene protetta dal proprio «angelo bianco»: «muto» per Aliette come per Mila.

Non è questo il solo motivo condiviso dalla *Figlia di Iorio* con la *Lépreuse*, che ricorre – per ammissione dello stesso Bataille – tanto a Villemarqué quanto a Luzel; e a quest'ultimo in maggior misura, specie per la trama, tratta dalle due «versions» e dalle «variantes» di *Iannik Coquard* (nei *Gwerzjion*) su cui pertanto poggiano le accuse di plagio che indurranno Bataille a difendersi opponendo i suoi 2.406 versi ai complessivi 244 trascritti da Luzel. La castità, per esempio, della relazione amorosa tra Evroanik e Aliette trova una replica in quella di Aligi e Mila, appena deviata dal bacio – uno solo – che i nostri due si scambiano sgomenti («Miserere di noi, Vergine santa!»), con tremori e pallori («Ah, si trema, si trema. [...] Aligi, tu ti sbianchi», II, III) tutti danteschi. Quel bacio, trattenuto da Aliette a fior di labbra, provoca in entrambe le *sorcières* un toccante *assolo* in forma di lirica invocazione alla Vergine: (Mila) «Vergine santa [...] O Ma-

ria, voi lo vedeste./ Non le labbra dianzi (siete voi/ testimone) non furono le labbra./ E, s'io tremai, ch'io porti nel trapasso/ il tremito con me dell'ossa mie»; (Aliette) «O madame Marie de pitié/ [...] Ma bouche a beau serrer les dents;/ les baisers sortent, les baisers crient./ Le premier baiser veut sortir.../ Je le sens là au bord de ma bouche,/ au bord de la sienne;/ je ne puis le retenir là,/ ayez pitié de moi, Marie,/ mère du ciel, mère des anges,/ mère du rosaire, mère chérie!»

Per il pezzo di bravura di cui dà prova quasi sfidando l'antigrafo, d'Annunzio sembra non aver eluso le pagine dedicate a Aliette nelle *Impressions du théâtre* (la decima serie del 1898, raccolta di recensioni conservata al Vittoriale) di Jules Lamaître, che certo non mancano a Nettuno. Era qui che la Duse compariva come «femme très faite, meurtrie, malade, neurasthénique»..., insomma come poi la sfatta eroina del *Fuoco*, sollevando in qualche misura il narratore dalla colpevole iniziativa di aver inferito sull'attrice nel romanzo perciò censurato.

Quanto alla *Lépreuse*, le impressioni dello spettatore di professione ne fanno l'ideale interlocutore di chi si appresta a rilanciare l'esperimento di Bataille. Perché secondo Lamaître è la contrapposizione figlio-padre (Evroanik-Matelinn) il nucleo «popolare» della «tragédie légendaire», al punto di suggerirne l'accostamento con il parricidio adombrato da Fenicio nel IX canto dell'*Iliade*. Premesso che sopprimendo le «idées intermédiaires» i personaggi «pindarisent» senza saperlo, «c'est ça» egli osserva «la poésie populaire»; e aggiunge: «c'est aussi la simplicité violente des sentiments montant d'un seul coup au dernier degré d'intensité (ainsi, au IX chant de l'*Iliade*, le bon Phénix raconte qu'il a voulu jadis tuer son père avec lequel il était en désaccord au sujet d'une belle esclave)».

Sul piano stilistico Lamaître mette poi a fuoco la fitta trama delle iterazioni caratterizzanti l'artificio falso-antico, peraltro fondato sul-

la simulazione («comble d'artifice») di un difetto di intelleggibilità. La *Lépreuse* sembra tradotta da un antichissimo testo poetico che il traduttore non abbia talora ben compreso:

C'est de la prose librement et secrètement rythmée; des séries de phrases ou de membres de phrases sensiblement égaux. La symétrie y est un peu de même nature, si vous voulez, que dans la versification des langues sémitiques [...]: elle consiste principalement dans des répétitions de mots, et dans le parallélisme de certains tours et mouvements de phrases. Et cela n'est pas une traduction, et pourtant a l'air d'être traduit d'une très vieille poésie, avec ça et là, des bizarreries voulues, qui font douter (comble d'artifice) que le traducteur ait bien compris. Et à cause de cela l'histoire demeure étrangement lointaine: car ce qui paraît traduit paraît venir de plus loin.

Cela se passe en un vague moyen âge et dans une vague Bretagne.

Con questo Uguccione da Pisa e queste *Derivationes* («tragoedia [...] idest hircina laus [...] de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit»...) d'Annunzio dispone di una congrua retorica del tragico popolare. Non resta inerte né dinanzi al canone del parricidio – e del parricidio per la contesa «d'un belle enclave»; né dinanzi ai rilievi formali di Lamaître, così consentanei al «vago» Medio evo della sua «vaga» terra d'Abruzzi. In più, la sua attitudine ad allinearsi con un modello («*artifex additus artificis*»), la sua quasi coazione alla riscrittura vengono autorizzate a oltranza dalla scelta folklorica di cui l'*invariante* è tanto consustanziale da rappresentare ora per il drammaturgo la garanzia del capolavoro. Nelle macro e micro ripetizioni, che della *Figlia di Iorio* sono trama e pronuncia, si realizzerà la condizione favorevolissima al dispiegarsi del suo talento, chiamato a superare, rilanciandolo via via vittoriosamente, un «comble d'artifice» dopo

l'altro.

La tragedia si snoda infatti secondo procedure ellittiche *in vitro* e i personaggi «pindarizzano» a ogni battuta: «bizarreries volues» e salti logici che metteranno in croce Hérelle quando sarà giunto il momento di tradurla in francese. Nella diatriba – una vera lite – intorno alla piatta banalizzazione del traduttore, d'Annunzio farà valere le ragioni della sua stilizzata «oscurità». Non sapendo a che santo votarsi perché Hérelle comprenda che non deve comprendere, evoca da un lato Villon («penso che sarebbe stato possibile conservare il ritmo e il sapore dell'originale, adoperando di tratto in tratto certe forme del parlar popolare francese e certe singolarità sintattiche che si trovano nei vecchi poeti, specialmente in François Villon») e dall'altro Mallarmé, con il risultato di imbrogliare ancor più la matassa: «Il Mallarmé – poeta oscurissimo – ha dato in prosa una traduzione dei poemi di Edgar Poe, nella quale per artifici squisiti il lettore è posto nella condizione d'*indovinare* la bellezza originale».

Ma cominciamo dall'inizio, con d'Annunzio che, scontento dell'esito, si vede costretto a metter mano egli stesso alle prime scene, avvertendo: «Ho dunque tentato di riprodurre le movenze della poesia originale, servendomi di rime e di assonanze, e di quella libertà ritmica, di quella deliziosa *inesattezza* che è propria del cantar popolare» (1° dicembre 1904). E poiché Hérelle, punto nel vivo, boccia l'iniziativa che lo prevarica, ne avrà in cambio una nota di biasimo ai limiti della scortesia: «Il difetto principale della vostra traduzione» gli contesta d'Annunzio senza mezzi termini «sta nella prolissità, proveniente dall'orrore che voi avete delle *ellissi*» (13 dicembre). Quindi, per maggior chiarezza, ripete in francese: «Vous n'admettez donc pas qu'une âme simple et vive s'exprime par ellipses! Cependant l'ellipse est la figure la plus fréquente dans le chant et dans le discours du peuple». Infine, a scanso d'equivoci, scende nel dettaglio:

Un esempio caratteristico del vostro incoercibile bisogno di *logica* è nella domanda che voi mi fate intorno alla significazione dello scongiuro di Aligi: «Au milieu de mon visage etc» [«la croce mi faccio/ in mezzo al viso dove non passi/ il falso nemico né morto né vivo»... I, II].

Quello scongiuro è tradizionale ed è oscuro anche per me come per tutti. È una di quelle formule popolari in cui la parola è usata piuttosto come suono che come lettera. Se voi, traduttore, cercate d'éclaircir quella formula misteriosa, voi la tradite. Voi mi scrivete: «la phrase française a quelque chose de gauche et d'à peu près inintelligible». Benissimo! – Gauche et inintelligible – *dev'essere così* (4 gennaio 1905).

Pretese eccessive. Hérelle avrebbe dovuto conoscere lo scongiuro dialettale (una *compieta*) che d'Annunzio si è limitato a italianizzare («Me facce la croce 'm mèzz'a lu vise,/ Addò' nen ge passe né mmorte né vvive/ Le falze nummiche»; e avrebbe dovuto conoscere il *gwerz* da cui Bataille ha tratto l'analogo: (Matelinn) «Tu mens, tu mens, au milieu de tes yeux». La *Lépreuse* è del resto un tessuto di ellissi, ed ellittica persino nel titolo improntato allo scambio di effetto e causa (le *sorcières* erano ritenute responsabili del contagio della lebbra). Per giunta, diversamente dal traduttore, il nostro attento studioso ha identificato la canonica «oscurità» del folklore, stando a quanto ha appreso dallo stesso Bataille, per il quale proprio sull'incomprensibilità poggia la verosimiglianza popolare; dal Lamaitre che parla di «brusques sautes d'idées familières aux créatures primitives»; dal Villemarqué alle prese con quanto di «vague et obscure» è nella ballata, per esempio, di *Jannik Skolan*. E quando d'Annunzio si compiace della «deliziosa *inesattezza*» con cui ha riprodotto le tipiche movenze del «cantar popolare», si potrebbe giurare che egli riprenda alla lettera Tommaseo, sin troppo incline ad apprezzare – vedremo – le «gentili scorrezioni» del «popolo autore», esaltandone ripetuta-

mente le «elissi potenti, senza le quali lo stile» dice «si fa paralitico». Non appartenendo alla specie – Carducci in testa – dei poeti-professori dominanti nell'Italia postunitaria, ma piuttosto a quella declassata dei giornalisti, grava da noi su d'Annunzio la pesante ipoteca dell'improvvisazione dilettesca. Eclettico e volubile, avrebbe copiato or qua or là, specie da quelle scorciatoie che sono i vocabolari e i lessici speciali, più propenso ai purosangue da cavalcare e alle belle donne da sedurre che alle «carte sudate». Invece, le retrovie di ogni sua opera restituiscono percorsi quanto mai impegnativi e articolati. Così, reduce dall'ardua prova di *Francesca da Rimini*, per ribattere alle solite obiezioni, il drammaturgo aveva dovuto insistere sugli studi preparatori enunciando un principio col quale sarebbe difficile non concordare: «Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero». Ora, dopo aver deciso di dare vita scenica all'«anima della stirpe», secondo le intenzioni confidate a Martoglio, gli studi folklorici «liberano» tanto più il poeta, che compone perciò di getto nel volgere di pochi giorni. Egli ha «sgobbato più del gobbo Leopardi», come sentenzia quando a proposito della *Figlia di Iorio* gli preme di farne coincide l'invenzione con l'«obbedienza» al «dèmone della stirpe».



## *Il folklore europeo*

Quale «stirpe»? Certo, non una sola. L'«Itala gente da le molte vite» di carducciana memoria ha guidato per tempo «ricerche folkloriste» su diversi fronti, che infine, ripercorse a Nettuno, interagiscono. I canti bretoni, una volta messi a fuoco, consentono una più chiara intelligenza della tragedia pastorale che non è sostanziata esclusivamente dai canti, racconti, usi, costumi, proverbi, credenze e tradizioni popolari abruzzesi esibiti nel *Commentaire*. Fatte salve le «oscurità», in funzione – ormai sappiamo – della verosimiglianza primordiale, resta per esempio da chiedersi a quale usanza d'Abruzzo possa risalire il «velo nero» che copre il capo di Aligi parricida (Il Coro delle Parenti: «Ah che pietà! Sul capo il velo nero», III, II) o quale «balivo» (Mila: «mandami giù/ con l'asina innanzi al balivo», II, VI) abbia mai amministrato la giustizia in quelle contrade. E così via con altre impervie occorrenze, a cominciare dalla fittissima toponomastica da ricollegare all'epica dialettale collaudata nel *Trionfo della Morte*. Nel romanzo, Cola di Cintio, il rustico patriarca dell'eremo di San Vito, aveva identificato le raccogliatrici di ginestre con il rispettivo luogo di provenienza:

– Cinque ne ho chiamate!

E, nominandole, indicava i luoghi ove le fanciulle avevano la casa.

– *La fijje de la Scimmie, la fijje de lu Sguaste, Favette, Splendore, la fijje de lu Jarbine*: la figlia della Scimmia, la figlia dello Sguasto, Favetta, Splendore, la figlia del Garbino.

Nomi pittoreschi, che tuttavia nella tragedia potrebbero intavolare a bella posta coincidenze suggestive, se le «Farne» (Il Mietitore: «La figlia di Iorio, la figlia/ del mago di Codra alle Farne», I, V; La Catalana: «Ti conosco Mila di Codra./ Alle Farne t'han per flagello», I, V; La Turba: «la femmina/ straniera. Di Codra alle Farne», III, IV) sembrano magari meglio localizzabili in Scozia che in Abruzzo, come «Fiumorbo» (Anna di Bova: «È il cipresso del campo a Fiumorbo», III, I) in Corsica. E in effetti qualche luce si fa ricorrendo a *Ballades, Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse* di Scott (traduzione francese di Loève-Weimars, 1825) o ai *Canti popolari corsi* di Tommaseo (1841).

Fuori dai confini abruzzesi, nella *Lépreuse* di Bataille, incontriamo del resto il «capuchon noir» nella sentenza del «bailli»: «[Ervoanik] ne doit plus sortir/ Sans le capuchon noir qu'il va mettre»; sentenza dedotta dai *Barzaz-Breiz*, dove d'Annunzio ha sottolineato con vigore la nota esplicativa in margine al *Lépreux*: «le prêtre, en présence du peuple, [...] l'engageait à ne jamais sortir sans avoir son capuchon noir sur la tête». Non è quindi improbabile che nella *Figlia di Iorio* le spinte centrifughe si verifichino secondo un preciso piano strategico che le riconduce al centro, cioè all'Abruzzo, ricorrendo il drammaturgo con intenzione, autentici o simulati che siano, ai tipici *loci communes* del folklore.

Ubiqua al pari di numerose altre – annota Villemarqué –, una ballata qual è il *Frère de lait*

se chante, sous des titres différents, dans plusieurs parties de l'Europe. M. Fauriel l'a publiée en grec moderne; Bürger l'a racueilli de la bouche d'une jeune paysanne allemande, et

lui a prêté une forme artificielle. *Les morts vont vite* n'est que la reproduction artistique de la ballade danoise: *Aagé et Elsé*. Un savant gallois m'a assuré que ses compatriotes des montagnes du Nord la possédaient également.

Allo stesso modo, Malde il «cavatesori», abruzzese di nome e di fatto, secondo i parziali riferimenti bibliografici del *Commentaire* (il rinvio è a De Nino ma non ai *Tesori* di Finamore), si trova peraltro dislocato nella «*caverna montana*» di Aligi che ha tanto da spartire con l'ascetico eremitaggio di Pietro da Morrone sulla Maiella, nelle «cavità polite e adorne dall'arte dell'acqua» (come dirà il biografo di *Cola di Rienzo* che già si profila), quanto con le grotte druidiche dei Nani descritte da Villemarqué: «C'est au fond de leurs grottes de pierre qu'ils [les Nains] cachent leurs invisibles ateliers. Ce sont eux qui ont écrit ces caractères cabalistiques qu'on trouve gravés sur les parois de plusieurs monuments druidiques, en Bretagne: qui viendrait à bout de déchiffrer leur grimoir connaîtrait tous les lieux du pays où il y a des trésors cachés». La ballata di quel «cavatesori» bretone che è Paskou (*Les Nains*) ci conduce appunto in una grotta: «Il est entré dans la grotte des Nains avec sa pelle, et il s'est mis à creuser pour trouver le trésor caché./ Le bon trésor, il l'a trouvé»...

Vedremo poi le affinità di Aligi con Parsifal e, soprattutto, con Marco Craglievic; basti per ora dire che con le favole popolari dei Nani il pastore condivide l'inquietante sonno plurisecolare («Madre, madre, dormii settecent'anni», I, II), dilatazione di un motivo bretone (*L'enfant supposé*): «Hé! ma mère, j'ai dormi bien longtemps!», già ripreso da Bataille nella *Lépreuse*: «Eh! Réveillez-vous jeune homme!/ Vous êtes encore en sommeil». A conti fatti, l'iperbole erotica di un *imeneo* popolare chietino: «Tenghe nu suonne, che m'addormarrèbbe/ Sèttecènd'anne 'nghe 'na donna 'bbelle», sulla bocca canora e canzonatoria di Favetta nel giorno delle nozze di Aligi:

«Vuoi dormir settecent'anni/ con la bella sonnacchiosa?», non fa che partecipare alla fulminante combinatoria dove entrano in gioco anche quei *Proverbi della Bibbia* (la diodatina immancabile nel laboratorio di d'Annunzio) che contrappongono la «sposa» legittima alla «straniera» meretrice: «de labbra della donna straniera stillano favi di miele [...] ma il fine di essa è amaro. [...] I suoi piedi scendono alla morte [...]. Rallegrati della moglie [...]. E perché, figliuol mio, t'invaghiresti tu della straniera? [...] Non lasciar dormire gli occhi tuoi, né sonnacchiar le tue palpebre. [...] quando ti desterai dal tuo sonno?».

Lo stesso vertiginoso procedimento combinatorio è riscontrabile lungo tutto il corso della tragedia, che acquista trasparenza attraverso l'individuazione, al rallentatore, dei vari componenti mirabilmente fusi dal drammaturgo. Aligi chiede perdono alla madre (Ornella: «Madre, ora viene Aligi, viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore», III, II) prima di affrontare la condanna a morte? Il rituale, che si svolge secondo credenze estranee all'Abruzzo, compare nella *Lépreuse* (Evroanik: «Ma mère, donnez-moi l'absolution/ de toute faute que j'ai commise») ed è illustrato da Villemarqué a proposito di *Iannik Scolan*, un canto su cui d'Annunzio si è soffermato, come attestano i segni di lettura posti proprio là dove si apprende che nell'antica Bretagna il perdono dei crimini era prerogativa della madre, dotata di poteri assolutori sopravanzanti quelli religiosi: «de chanteur populaire [...] le montre [Iannik] venant demander pardon de ses crimes à sa mère [...]. Selon les idées bretonnes, le bonheur éternel dépend de ce pardon; celui que le prêtre dispense au nom de Dieu ne suffit pas». Così, il «consólo», offerto da Candia al figlio (Ornella: «Madre, or viene Aligi [...] a bere la tazza del consólo/ dalle tue mani [...]. Maledetto non è», III, II), combina con la credenza bretonne l'usanza abruzzese del «Cónzele» o «Cónzulu» o «Cunzóle» o «Recúnzele», cioè il desinare funebre che il parentado manda alla

casa del morto dopo il funerale, conferendole un nuovo significato assolutorio. In più, il «consólo», che consiste in una mistura di vino, solatro e mortella (Il coro delle parenti: «– Mettetegli nel vino un po' di ràdica/ di solatro, che perda il sentimento./ – Cocetegli nel vino erba mortella,/ ch'esca della memoria e non s'accorga», III, III), rinvia alle pratiche stregonesche di quelle «*Consolantes* (Solanées)» sulle quali si dilungava Michelet (potrebbe mancare a Nettuno?) nella sua stupenda *Sorcière*.

Entriamo persino nel vivo delle contaminazioni che caratterizzano la tragedia osservando da vicino d'Annunzio alle prese con il motivo dell'Angelo salvatore, muto e piangente alle spalle di Mila. Appena accennato nella *Lépreuse*, che lo deriva sia dal *Clerc de Roban* (*Barzaz-Breiz*) sia dalla *Marquise Dégangé* (*Gwerzïou*), nella *Figlia di Iorio* ha assunto il rilievo che lo materializza nella grande scultura lignea di mano di un Aligi erede di Andrea Sperelli «*calcographus*», tanto abile nell'intaglio quanto l'eroe del *Piacere* nell'incisione.

Muto al pari dell'Angelo sulle fonti bretoni, quando procura il *Commentaire* d'Annunzio si vede sprovvisto di autorizzazioni folkloriche abruzzesi sulle quali poggiare il suo *deus ex machina* che va messo senz'altro al riparo dalle accuse di plagio. Interpella perciò l'amico De Nino: «Potresti tu mandarmi una nota su le credenze e gli usi riguardanti l'*Angelo custode* in Abruzzo?» gli chiede il 15 febbraio 1905. E precisa:

Fin da bambino io ho sentito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: «L'angelo custode *piange*». Su questa impressione d'infanzia, io disegnai la figura dell'Angelo nella mia tragedia. Ora vorrei chiarire questo punto. Nei tuoi libri – dove tante notizie preziose trovai – non si fa parola dell'Angelo custode. Scrivimi un rigo, ti prego, sul soggetto. E dimmi se quell'ammonimento, che udii tante volte dalla bocca di una mia vecchia zia («L'Angelo *piange!*»), ha riscon-

tro nella credenza paesana [...]. La tua nota su l'Angelo sarà tradotta e posta in fondo al volume – con le altre – sotto il tuo nome, col tuo permesso.

Poiché de Nino lo autorizza senza soccorrerlo («Oggi, in questa Tempe dei Peligni, non è comune il detto l'Angelo piange; ma sì la Madonna piange! Dunque è questione di sesso. Ma tu lascia pure l'Angelo nel posto e con le mansioni che gli hai dato»), la nota, che nel *Commentaire* non può davvero mancare, priva di riferimenti bibliografici, è stesa dallo stesso d'Annunzio, a cui preme di far segretamente coincidere credenza bretone e credenza abruzzese:

È generale e profonda nel popolo d'Abruzzo la credenza nella *realità* dell'Angelo custode, dato a ciascun'anima come il *mediatore* della Provvidenza di Dio. Le invocazioni all'Angelo tutelare sono frequentissime. Il sorriso e le lacrime sono il segno che l'Angelo vigile e taciturno dà per giudizio delle azioni umane. Il popolo dice (*dictons*) (traduco): «Si tu oublies d' être juste, l'Ange pleure». «Si tu fais pleurer ta mère, tu fais pleurer l'Ange muet». «Si tu veux juger l'offense (la droiture de l'offense), regarde derrière l'épaule droite de l'offensé».

### *Solstizio nuziale e diabolico*

Il folklore bretone agirà anche in futuro su d'Annunzio, a monte com'è, fra l'altro, della *Figure de cire* (nelle *Séries*, ampiamente illustrata da Villemarqué: «Quiconque voulait faire tomber une autre personne en langueur, fabriquait une petite figure de cette espèce»...), racconto del 1913, rimasto inedito ma progressivamente annunciato, persino in *aeditio picta*, sotto la rubrica di quegli *Aspetti dell'ignoto* che infine confluiranno nel *Libro segreto* (1935). O, ancora, i «mystères des Cabyres de Samothrace», chiamati in causa da Villemarqué (oltre che da Michelet) a proposito del culto di Mercurio-Gwion, sembrerebbero preludere all'avventura cinematografica del 1914. Più problematico, invece, stabilire se in passato i *Barzaz-Breiz*, dove brilla la «Pléiade, composée de sept étoiles, dont on ne voit plus que six; les Breton l'appellent *la poule et ses petits*», abbiano riguardato l'intitolazione stellare delle *Laudi*; oppure, molto più indietro, quelle novelle di *San Pantaleone* (1886) in cui la religiosità era più ferina. Il giovane narratore avrebbe potuto combinare il fanatismo abruzzese con il fanatismo dei canti bretoni sulle processioni patronali, la «guerra di santi», per esempio, fra Raddusani e Mascalicesi degli *Idolatri*, con lo scontro cruento (nei *Ligneurs*) fra i contadini di Vannes e di Léon: «La procession sort de l'église, et la mêlée s'engage autour de la bannière, dont les deux partis rivaux s'efforcent de disputer la possession»...

Congettare a parte, senza dubbio arretrato nel tempo è il sodalizio di d'Annunzio con gli etnologi conterranei, dato che risale all'adolescenza e alla prima giovinezza, agli anni – per intenderci – del cenacolo di Francavilla dominato da Michetti, a cui vanno ricongiunti i suoi trasporti giovanili per «*l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami*», come egli riconosce dedicandogli il *Trionfo della Morte. Canti* (musicati da Tosti), *Novelle dialettali* (tradotte dal «Duca Minimo»), *Proverbi e Vocabolari* di Gennaro Finamore vengono così percorsi in lungo e in largo già dal giornalista e dal narratore debuttante.

Lo stesso avviene con gli studi di De Nino, fra gli adepti del cenacolo, con il quale l'amicizia è attestata, sin dal 1881, dal carteggio superstito, dalle escursioni compiute insieme nell'entroterra peligno e marsicano, e dalle dediche apposte negli *Usi e costumi abruzzesi*, usciti in sei volumi fra il 1879 e il 1897. In particolare, la dedica dell'ultimo volume, nella contingenza del controverso ingresso in Parlamento del «deputato della Bellezza» («Tu, Gabriele D'Annunzio,/ amico carissimo,/ contro le bieche previsioni/ presto recherai/ al freddo Montecitorio/ il caldo dell'arte italo-ellenica./ Ant. De Nino/ Francavilla a mare/ 12 ottobre 1897»), restituisce la complicità di lunga data, con un picco d'intesa nel 1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo della Morte*. Pur conoscendoli bene ma non ritrovandoseli sottomano, il narratore chiede all'amico un invio urgente: «Ho bisogno subito del 1° e del 2° volume dei tuoi *Usi e costumi*, ma ne ho bisogno subito [...]. Ti sarei *riconoscentissimo* se tu volessi mandarmi anche i *Proverbi abruzzesi* e *Il Messia dell'Abruzzo*» (23 luglio). Si vede che il capitolo *Tempus destruendi* sta per giocare la carta del folklore: e l'Abruzzo, tramite Nietzsche (da poco – questo sì – nel catalogo delle letture di d'Annunzio), verrà ricondotto alla matrice ellenica. Non sfuggirà poi a De Nino che il protagonista del romanzo, propenso a riconoscere nei riti agresti locali «i cardini incrollabili su cui

si reggeva l'antico mondo ellenico», ha dato man forte all'oratore nei comizi.

E al De Nino stimato da Mommsen e Tommaseo, da Mistral e Sabatier, tradotto in Inghilterra e in Germania, si allinea la tensione europea di d'Annunzio, quando il folklore abruzzese, acquisito tra i più radicati, rientrerà in gioco accanto al folklore d'Oltralpe, ormai sul palcoscenico. Non solo se n'è avvalso Bataille nella *Lépreuse*; anche il Maeterlinck di *Pelléas et Mélisande* (1892) ha «dissotterrato» la favola celtica. In più, a fianco di Rolland, se non già di Tosti, d'Annunzio dovrebbe aver considerato le procedure dei musicisti e quanto è accaduto nell'ambito del melodramma, per esempio con *La jolie fille de Perth* e con *L'Arlésienne* di Bizet, l'una e l'altra tributarie di melodie popolari, del folklore scozzese (Scott) e provenzale (Daudet). Senza contare, ancora in aggiunta, il successo recente di *Renverdiés* e *Pastorelleries* resuscitate da Gaston Paris (di cui d'Annunzio si dichiarerà allievo: «i due più diletta maestri della mia giovinezza prima, l'italiano Ernesto Monaci, il francese Gaston Paris») e messe in musica, nel 1900, da Charpentier (*Louise*) con le variazioni del canto gregoriano che hanno affascinato Proust: «A la tendesse, à la verdurese»...

Non è una *renverdie* quella che apre la *Figlia di Iorio*? «Tutta di verde mi voglio vestire,/ tutta di verde per Santo Giovanni,/ ché in mezzo al verde mi venne a fedire [...] Tutta di verde la camera e i panni»... Dove Ornella traduce dal dialetto di Roccascalegna, volgendolo al femminile, uno dei *Canti dell'altalena* raccolti da Finamore: «Tutte de vèrde me vojje vestire,/ Ggià 'cche de vèrde me n'agge 'nnamurate./ Tutte de vèrde, càmer' e cuscine;/ Tutte de vèrde nu càvall'armate./ Tutte de vèrde 'na lanza ferite (*sic*);/ Ferì la bbèlla mija 'nnamurate». Ma nella tragedia il segnale cronologico – «per Santo Giovanni» – fa la differenza.

Il matrimonio di Aligi e Vienda non potrebbe a ben vedere ce-

lebrarsi che in quella ricorrenza. A sentire il Finamore di *Credenze, usi e costumi abruzzesi* (1890), la festa del Santo «è saldo monumento di una età anteriore alla storia, che il dente del tempo ha intaccato, ma non distrutto». Anticamente, per Inglesi, Svedesi, Germani, Celti e Slavi, continua l'etnologo avvalendosi dell'autorità di O. F. von Reinsberg-Düringsfeld (*Das Festliche Jahr*), era la festa del sole e del fuoco a cui si sovrapposero significati cristiani senza cancellarne del tutto il fondo pagano. Prefigurando con l'anticipo di sei mesi il Redentore, anche la nascita (24 giugno) del Precursore, ultimo dei Profeti, è attesa con una veglia che in Abruzzo ha remote origini marsicane. E a questo punto Finamore rinvia a un passo della *Storia dei Marsi* di Luigi Colantoni, capitale per d'Annunzio, poiché vi si illustrano le «sacre primavere» della «schiatta sabellica», riservate ai matrimoni e celebrate sulle rive del fiume Giovenco, che già scorre nel *Trionfo della Morte* e lambirà la *Fiaccola sotto il moggio* («la vallea/ del Giovenco al Luparo») e oltre.

Ascoltiamo Colantoni:

Alla sorgente di questo fiume i Marsi celebravano l'antichissima loro festa annuale in onore di Marte Pico, dio nazionale della schiatta sbellica: dio dell'agricoltura e della guerra [...] in memoria della origine de' Marsi dalle *sacre primavere*, guidate da Marte sotto forma di bue, il fiume aveva ed ha il nome di Giovenco.

I Marsi, agricoltori e guerrieri famosissimi, riunivansi per una notte e un giorno, nel mese in cui maturano le messi (*junius*) [...]. Cantavano [...], danzavano [...], saltavano intorno ai grandi fuochi [...]. In questa nazionale solennità, si sanzionavano gli affetti di famiglia e di patria.

I riti popolari della «festa natalizia dell'anno solare» alludono sempre alle nozze – non manca di segnalare anche De Nino, riser-

vando alle *renverdiés* del solstizio innumerevoli capitoli degli *Usi* che d'Annunzio ha diligentemente sottolineato: «I giovanotti colgono il timo, la canforata [...]: tutta poesia oggi; ma un tempo aveva un significato allusivo alle nozze» (*Ascensione alla Playa*); «la festa di san Giovanni [...] risveglia la poesia» (*Abluzioni in san Giovanni*); «uomini e donne si cingono i fianchi e il capo con fiorite vitalbe [...], la vegetazione insomma, simbolo della vita» (*La rugiada*); «nel giorno del santo [...] uomini e donne cingono il capo di erbe, per lo più vitalbe. In mano portano un ramicello di verzura: il ramo augurale di verbenza» (*La festa di san Giovanni*); «A frotte vanno i fanciulli [...] a bagnarsi nel fiume [...] il ritorno di quei giovinetti è una vera poesia. Eccoli tutti fra le siepi in cerca di vitalbe. Ne fanno fasci e se ne cingono i fianchi, se ne incoronano il capo» (*In san Giovanni al fiume*)...

Mentre non sorprende l'abito verde della sposa alle più diverse latitudini, dalla Grecia alla Cornovaglia (né fa eccezione la contrada abruzzese menzionata nel *Commentaire*: «A Canzano, la robe et les rubans d'une jeune mariée sont le plus souvent de couleur verte»), si capisce che in nome del Santo si continuano nella Cristianità i riti pagani. In *A Midsummer night's dream* di Shakespeare, che d'Annunzio conosce a memoria avendone in gioventù progettato e in parte tentato la traduzione e il rifacimento, fate e folletti animano la notte – è ovvio – «nuziale» del solstizio (Theseus: «Now, fair Hyppolita, our nuptial hour/ Draws on apace»...); notte del «sabba» celebrato «aux feux de la Saint-Jean», «la fête des esprits du Nord», «la fête de la plus longue nuit, la vrai fête de la vie, des fleurs et des réveils d'amour», insiste Michelet quando abbiglia la sua *Sorcière* diabolicamente di verde. Ed è qualcosa di più di una notazione di colore: «Elle marcha droit à la ville. Le premier mot était *vert*. Elle vit peindre à la porte d'un marchand une robe vert (couleur du Prince du monde). Robe vieille, qui, mise sur elle, se trouva jeune, éblouit».

Non sorprende neppure che, anticipata dallo scongiuro di Can-

dia al clamore dei mietitori («I mietitori fanno l'incanata./ [...] dal sangue li guardi il Battista», I, II), Mila entri in scena invocando san Giovanni («Gente di Dio, salvatemi voi! [...] Aiuto, per Santo Giovanni», I, V), e che Lazaro, raggiunta la grotta di Aligi, ormai sicuro di avere la meglio sulla «magalda», le faccia notare minaccioso che lassù san Giovanni non la soccorrerà («né Santo Giovanni/ suona la campana a salute», II, VI).

La scena di Mila è già vista:

Ecco giunge una schiava giovinetta  
Sotto la tenda di Craglievic Marco;  
Si mette a chiamarlo fratello in Dio:  
Fratello in Dio, Craglievic Marco,  
Nell'altissimo Dio e in Santo Giovanni,  
Liberami oggi dall'Arabo.

Nell'epopea di Marco Craglievic, una schiava costretta a prostituirsi invoca e ottiene la liberazione dall'eroe che presterà ad Aligi – ne accennavo – non pochi dei suoi tratti e movenze. «Perché la derelitta lo chiamò fratello in Dio e in San Giovanni, egli la fa sua sorella» commenta Tommaseo introducendo i versi appena citati (nei *Canti popolari illirici*, 1842), quasi un primo motore per d'Annunzio: (Aligi) «Mila di Codra, mia sorella in Cristo,/ [...] Questi fioretti di Santo Giovanni/ [...] te li metto qui davanti ai piedi», I, V; (Mila) «o fratel mio, caro della sorella [...] tu non sei quello inginocchiato/ che i fioretti di San Giovanni Battista/ posò per terra?», II, III...

Oltre che già vista, la scena, alla metà del primo Atto, è cruciale nella vicenda compositiva della tragedia, in quanto l'irrompere della «Sconosciuta-straniera» determinerà lo svolgersi poi speditissimo della stesura. Teste l'autore: «*La Figlia di Iorio* mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta* e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la

figura di Mila e la scena dell'“incanata”: ero giunto alla metà del primo Atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta» (Ettore Moschino, *Una visita a G. d'Annunzio*, «La Tribuna», 25 aprile 1905; lo stesso si legge in un'intervista rilasciata al «Tirso» cinque giorni dopo).

Al seguito di san Giovanni, che in «tutta la Cristianità», Abruzzo compreso, protegge le donne minacciate nell'onore e punisce le molestie con pene micidiali (come accade in *San Giovanni fece l'inchino*, aneddoto riferito da De Nino negli *Usi*), lasciamo momentaneamente la Bretagna per altri lidi, tenendo presente, nel congedarci dai *Barzaz-Breiz* e da quanto hanno prestato alla *Figlia di Iorio*, che la trafila Morvan-Perceval-Peredur-Parcival riguarda – tiene a sottolineare Villemarqué – anche «Marko chez les Slaves»: eroi di una «quête» alla quale Aligi si allinea con la sua arrendevole femminilizzazione, sulle orme oniriche e bibliche della «cosa» («Io so questa cosa onde viene;/ ma riterrò la mia bocca», I, V) misteriosamente taciuta. E ancora Villemarqué congiunge di frequente motivi bretoni, slavi e greci, confortando se non guidando d'Annunzio nelle «ricerche folkloriste» comparate che spaziano in Europa.

Perché accanto al Tommaseo raccoglitore e traduttore di canti popolari, da affiancare al vocabolarista immancabile nel laboratorio di d'Annunzio, sul tavolo di lavoro di Nettuno, che risulta sempre più ingombro dei volumi provenienti da Firenze e dalla Capponcina e di quelli procurati a Roma dal solerte Tenneroni, si fanno notare in primissimo piano i *Chants populaires de la Grèce moderne* di Claude Fauriel (1825, in due volumi, conservati al Vittoriale), da tempo nel catalogo delle letture sicuramente fruttuose per il poeta e per il drammaturgo. Fitti cartigli, sottolineature e segni marginali riguardano infatti da vicino il cantore delle *Laudi*, specie se a suscitare l'interesse sono gli interminabili versetti del *Dithyrambe de la liberté*

di Dionysios Solomos o il frammento intitolato all'*Esprit du Fleuve* – all'«esprit gardien du Fleuve» precisa Fauriel – con accenti che risuonano nel Serchio di *Alcyone*, dove l'Aretusa dell'*Ippocampo* è un «moderno» fauno al femminile («fauna dei pomarii») appartenendo certo alla specie neomitologica delle singolari «Néreïdes» della Morea: «de la plus ravissante beauté [...] elles ont des jambes et des pieds de chèvre»... In rapporto alla *Figlia di Iorio* sono però i cartigli fra le pagine del *Mariage impromptu* o della *Jeune fille voyageuse* o dell'*Amant ensorcelé* che mettono sull'avviso: il drammaturgo non si rivolge qui al repertorio delle immagini o dei «miti novelli» – angolo d'osservazione del poeta delle *Laudi* – ma alle *invarianti* narrative disposte lungo il grande asse dei matrimoni e dei mortori.

## *Estetismo folklorico*

È il caso di insistere: a Nettuno d'Annunzio non compie che riletture. E il fatto che egli da tempo si sia impadronito a tutto campo e su più fronti del canto folklorico gli consente di reagire con riflessi prontissimi alla «tragédie légendaire» di Bataille. Attrezzato com'è, ne capta al volo la formula bretone falso-antica. Per un artista del suo calibro, la *Lépreuse* è insomma niente più che un esperimento interessante, meritevole di essere ripreso, nell'ambito del *Théâtre du peuple*, soprattutto per quanto riguarda la derivazione del tragico primitivo dal canto popolare. Numerosi punti di forza sorreggeranno poi, venuto il momento, la sua analoga derivazione, che potrà avvalersi del dialogo serrato con Rolland su Wagner e il wagnerismo, dei tragici greci ripercorsi attraverso Nietzsche, per non dire che il Tommaseo folklorista e il confronto diretto con Alessandro D'Ancona e Francesco Novati lo hanno condotto sulle tracce della Sacra rappresentazione e a maneggiare la poesia delle Origini dotandolo delle competenze necessarie al registro falso-antico.

Non in ultimo, nel novero dei punti di forza va contato quanto egli stesso ha prodotto nel decennio 1893-1903. Un Bataille non regge al confronto dei suoi esiti, veramente incomparabili per entità e qualità in ogni genere letterario. O meglio, Bataille, al confronto, «dovrebbe arrossire»: così – meno male – si dice all'indomani del debutto parigino del capolavoro di d'Annunzio, lodato per «l'art ma-

gnifique et raffiné qu'il pratique supérieurement, l'art idéaliste que M. Bataille, séduit par de plus faciles succès, devrait rougir d'avoir abandonné» (Gabriel Boissy nel «Chroniqueur de Paris», 12 febbraio 1905).

Nell'Italia postunitaria culturalmente succedanea della Francia, d'Annunzio ha saputo inoltre contare sull'eccellenza delle nostre raccolte di folklore, di portata affatto europea. A tacere per ora di Tommaseo, *Proverbi e Usi* di quell'etnologo-esteta che è De Nino sembrano obbedire all'assioma secondo il quale «bisogna fare la vita popolare come si fa un'opera d'arte». Il narratore del *Trionfo della Morte* vi ha trovato un Abruzzo all'altezza della Lorena di Barrès, quando nel romanzo si misurava con la trilogia del «Culte du moi»; e quindi all'altezza della Bretagna di Villemarqué-Luzel-Bataille quando è di turno la «tragédie légendaire». Il monologo interiore dell'eroe narrativo svolgeva perciò, talora commentandole, le pagine di De Nino:

La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. [...] Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianze della nobiltà e della bellezza di una vita anteriore.

Quelle pagine folkloriche sono davvero un capace serbatoio di poesia in azione dell'«eterna sostanza umana», in grado di abolire l'«errore del tempo» se, di là da venire, vi si trovano il «piombo fuso a mezzanotte» del *Carnevale di Gerti* («Le fanciulle, a casa, liquefan-

no piombo nelle palette da fuoco e lo versano in bacini d'acqua») o il guazzabuglio del commissario Ingravallo («si avvolge qualche filo o *fezza* per farne *gnómmero*...»); poesia in azione che insieme abolisce l'«errore dello spazio» sorprendendo nel Sud antichissime consuetudini celtiche: «alla festa di San Martino in Ortucchio [...] alla vuota zucca si fanno dei buchi a forma di occhi, bocca e naso. Dentro vi si adatta una candela [...]. Fatto notte, si accendono le candellette di questi strani lanternini», accanto ad altre in cui a sopravvivere è il retaggio greco: «A Péntima [...] innanzi allo sposo si mette un piatto coperto. Egli scopre, e trova ossi di polli. – A te niente! a te niente! – Sarà uno scherzo? O che non sia piuttosto una lontana reminiscenza della burla che fece Prometeo a Giove?».

Chi poi nel teatro abbia di mira il rito non può non reagire dinanzi ai non si sa quanti *tableaux vivants* danteschi che De Nino mette sotto gli occhi del lettore. È all'alba del giorno di san Giovanni che «a Fara di San Martino e a Goriano Sicoli [...] si scuote l'erba con le mani: la rugiada bagna le mani e le mani lavano il viso», dove sembra di vedere Dante e Virgilio in procinto di scalare il Purgatorio: là 've la rugiada/ pugna col sole [...] ambo le mani in su l'erbetta sparte/ soavemente 'l mio maestro *pose*... Consuetudini che molto suggeriscono, se non altro, intorno al predantismo (definiamolo così) di «*or è molt'anni*».

La comunità agriocolo-pastorale della *Figlia di Iorio* non è troppo remota e primitiva perché vi risuonino insistiti accenti danteschi? (Maria Cora) «non vedi/ la tua sposa che par che si muoia?» (*che paia il giorno pianger che si more*, Pg VIII 6); (Ornella) «Scrivi al sole [...] perché oggi non si colchi?» (*Or va; che 'l sol non si ricorca*, Pg VIII 133); (Candia) «questo pane/ [...] lo spezzo sul tuo capo rilucente» (*strinsermi li occhi alli occhi rilucenti*, Pg XXXI 119); (Il Coro delle Parenti) «Ahi, ahi, che la casa dà crollo» (*che non potea con esse dare un crollo*, If XXV 9); (Aligi) «nell'ale e alla gorgiera» (*quel di beccheria/ al qual segò*

*Firenze la gorgiera*, If XXXII 120-121); (Aligi) «Mila, Mila, qual vento ti combatte/ l'anima e te la volge» (*se da contrari venti è combattuto [...] voltando*, If V 30-33); (Aligi) «chiede pietà, che non ne faccian strazio» («[...] non temesti torre a 'nganno/ la bella donna, e poi di farne strazio?», If XIX 56-57; (Mila) «Se dovessi pontare i miei ginocchi» (*sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce*, If XXXII, 3); (Mila) «E tu l'hai scontrato?» (*li occhi miei in uno/ furo scontrati*, If XVIII 41); (Mila) «Altra cosa non parlerò» (*Parlando cose che 'l tacere è bello*, If IV 104); (Lazaro) «Come ardimento hai di levare/ il viso inverso me?» (*Virgilio inverso me queste cotali/ parole usò*, Pg XXVII 118); (Lazaro) «Lo spirito malo gli è entrato» (*così quel fiato gli spiriti mali*, If V 42); (Aligi) «per la strozza avete mentito» (*Quest'inno si gorgoglian nella strozza*, If VII 125); (Mila) «Or prendo le forbici e sdrucio» (*li fe' sentir come l'una [sanna] sdrucìa*, If XXII 57); (Aligi) «e me li sento qui a sommo» (*e fanno pullular quest'acqua al summo*, If VII 119); (Aligi) «non lo date alla branca del falso/ nemico» (*due branche avea pilose infin l' ascelle*, If XVII 13); (Le Lamentatici) «S'è veduto in ciel lo sole/ la sua faccia ricoprire» (*colui che 'l mondo schiara/ la faccia sua*, If XXVI 27; *la faccia del sol*, Pg XXX 25); (Favetta) «Dacci udienza, poni mente a noi» (*se non mi credi, pon mente alla spiga*, Pg XVI 113); (Ornella) «Madre, andiamo. Fa questo passo. Volgiti» (*Ed el mi disse: - Volgiti: che fai?*, If X 31)...

In realtà, non si tratta di linguaggio falso-antico derivato da Dante ma esattamente del contrario. Sommo poeta, Dante ha saputo cogliere quelle pronunce facendole per sempre brillare nel cielo dell'arte, a norma di uno dei più saldi e insistiti principi estetici di d'Annunzio, enunciato la prima volta nel 1893, anno di intense letture folkloriche: «un pensiero esattamente espresso, è un pensiero che già esisteva, dirò così, *preformato* nella oscura profondità della lingua. Estratto dallo scrittore, *seguita* a esistere nella coscienza degli uomini. Più grande scrittore è dunque colui che sa scoprire, sviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali» (*I nostri*

*artisti. Francesco Paolo Michetti).*

Mila insomma non parla come Dante nell'esortare Aligi a concludere la scultura dell'Angelo: «Affretta, affretta [...]. Dalla cintola in giù (*dalla cintola in su, If X 33*) l'Angelo è preso/ ancor nel ceppo, i piedi ancor legati/ ha nei nocchi (*l'anima si lega/ in questi nocchi, If XIII 88-89*)», e neppure Aligi nel suo disperato *assolo* di penitente: «Volontà di dire m'è dentro» (*mi mosse una volontà di dire, giunge a me tanta volontà di dire; vennemi volontà di dire; però me venne anche una volontà di dire, Vn XVI 2, XIX 3, XXI 2, XXVII 12*), in quanto le parti si invertono, con Mila e Aligi intenti se mai a «creare» Dante per comunione mistica. Ne dirà diffusamente un d'Annunzio antropologo in pagine sul «canone italico» che mettono il drammaturgo al riparo da qualsivoglia anacronismo: «I più profondi iddii non sono quelli che creano la stirpe ma quelli che la stirpe crea. In tutto l'Occidente, anzi in tutta la Cristianità, non è creazione più durevole di quella che Dante compì su noi né più mistica di quella che noi compimmo su Dante» (*Dante, gli stampatori e il bestiaio*, 1911). «Comble d'artifice» e chiave di volta della *Figlia di Iorio*, bisogna ammettere che la conquista di una prospettiva tanto ardita è traguardo di lunghi studi.



## *Equazione a incognite*

Segno della fortuna di Michetti, forse d'Annunzio ignora del tutto la *Figlia di Iorio*, libretto di Pompeo Sansoni musicato da Guglielmo Branca, men che mediocre dramma lirico in due Atti, rappresentato la prima volta al Ponchielli di Cremona nel 1897. Eduardo Scarpetta, che dopo il trionfo della tragedia si produrrà nel *Figlio di Iorio*, parodia altrettanto mediocre, in scena al Mercadante di Napoli il 3 dicembre 1904, vorrà difendersi dall'accusa di «riproduzione abusiva» sostenendo che il «ladro» non è lui ma chi «ha rubato il titolo e l'idea» a Sansoni. Ad ogni modo, intitolandola come la saga pittorica – una serie di «stazioni» che dopo il debutto a Milano nel 1881 erano culminate nella grande tempera del 1895, vittoriosa all'*Esposizione* di Venezia –, d'Annunzio non poteva fare di più per vincolare inestricabilmente la sua tragedia all'opera dell'amico. «Favola», «canzone» o «mistero» saranno poi i termini con i quali vorrà definire il proprio capolavoro scenico. Ne dirà in un incisivo passaggio del *Libro segreto* teso a sottolineare il suo tentativo di autorappresentazione:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. in ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata di popolo] è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza. la melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sem-

bra la più profonda parola su l'Essenza del mondo.

Ora l'alto valore del drama 'La figlia di Iorio' consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente.

Il mio sforzo [in verità mal dico 'sforzo' ché io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al dèmone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti] la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento d'inventarla.

Ciò che dovrebbe sgombrare il campo dalla diatriba annosa e ricorrente intorno alla dipendenza del «signor de la rima» da quello «del pennello»; diatriba a cui d'Annunzio stesso ha offerto il fianco, riconoscendo talora nella saga pittorica l'origine della tragedia, tal'altra dissociandosene. Si tratta tuttavia di testimonianze di natura e tempi diversi, come diversi sono i contesti nei quali si verificano. Perché un conto è la lettera che d'Annunzio invia a Michetti da Nettuno dopo aver vergato l'ultimo verso, quando la tensione creativa, non ancora allentata, determina lo slancio di battute quali «non avevo mai lavorato con tanta violenza» e «non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra»; e ancora, sempre rivolto al sodale, l'aperta ammissione del debito: «la *Figlia* è tua» o «la tua creatura»; di tutt'altro conto, trascorsi dieci o vent'anni dalla prodigiosa estate 1903, le affermazioni contrarie, del genere: «Michetti non mi ispirò»..., affidate a interviste o pagine memoriali in cui la prospettiva appare completamente mutata.

Dall'insieme di quei documenti compositi risulta comunque che è della prim'ora la retrodatazione del progetto tragico, in modo da azzerare lo iato tra le due opere: se sono simultanee viene di conseguenza a cadere la questione spinosa della primogenitura. Non c'è neppur l'ombra, nelle tele, di una reietta derisa quando i due artisti,

«vagando per le campagne declivi su cui domina il monte sacro d'Abruzzo, la madre Majella, udirono il nome, simile a tanti nomi della regione, che doveva avere per loro un segreto fascino inesplicabile: la *Figlia di Iorio* – un nome contadinesco, semplice e comune, in un paese dove quasi tutti si chiamano col nome del padre alla maniera della Grecia eroica».

Alla vigilia del debutto milanese, chi scrive qui è Ettore Janni, portavoce di d'Annunzio, che da mesi va organizzando un *battage* senza precedenti, per il quale ha già arruolato Scarfoglio, Domenico Oliva e se stesso – vedremo – con la copertura dell'anonimato. Ma anche *L'origine e la sostanza etnica della «Figlia di Iorio»* («Corriere della Sera», 1° marzo 1904) è dettato al giornalista conterraneo, il quale del resto dichiara il proprio ruolo di fiancheggiatore: è bene – avverte Janni nelle prime battute – che la genesi dell'opera sia illustrata «da chi ha potuto udir parlare l'autore nel suo ardore di ripresentazione eloquente del lavoro compiuto, ed ha con l'autore comunanza di stirpe e di patré ricordi».

Fra molti anni d'Annunzio sosterrà che lui e Michetti avrebbero visto «una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria». Per ora – non meno suggestivo – si tratta semplicemente di un nome *udito*:

Balenò a entrambi nella volontà l'opera da fare sull'unico tema soggettivamente eufonico e incitativo di quel nome, ed entrambi, a distanza di anni, l'uno dopo l'altro, hanno tenuto fede a quella promessa giovanile fattasi nelle campagne d'Abruzzo. Francesco Paolo Michetti dipinse la *Figlia di Iorio*, la sedotta che passa fra gli sguardi cupidi e le grosse ironie dei contadini sdraiati al suo passaggio, Gabriele d'Annunzio dà ora in giudizio ai cittadini di Milano la *Figlia di Iorio*, la randagia d'infame nominanza che passa suscitando bramosie

furiose e che semina, destino senza volontà, il pianto ed il sangue al suo tragico passaggio.

Il Michetti cominciò con un pastello, poi ne fece un guazzo, poi il quadro che gli conquistò così grande vittoria d'arte; il d'Annunzio, tenuto in freno per alcun tempo dalla sua inesperienza del teatro, poi distratto da altre visioni lontane e diverse, dal premere di tutte le figure d'arte anelanti a essere create nella prosa e nel verso, ha finito col cedere all'antico desiderio in una improvvisa accensione della volontà e della immaginazione.

Fu nell'estate scorsa, a Nettuno. Egli vi si era recato con tutti i documenti storici che gli dovevano servire alla elaborazione delle altre due tragedie dei *Malatesti*, *Parisina* e *Sigismondo*, e un giorno un grande tedio lo prese di quel lavoro, e gli fu nell'anima, d'improvviso, un vuoto, come una riluttanza istintiva: poi gli apparve subitamente la *Figlia di Iorio*, la vaga creatura rimastagli informe nella memoria, e con essa tutto il dramma, tutte le scene, tutti i riti, tutto l'Abruzzo. Egli stesso non sa dire come lavorasse alla tirannica tragedia, né sa ripetersi nella mente quelle vicende intime che accompagnano il concretamento delle visioni artistiche e ne sono la storia segreta che le rende care al poeta: in poco più d'un mese la tragedia era finita, e il pastore Aligi e Mila di Codra, la figlia di Iorio, si amavano con mortale passione in mezzo alle singolari costumanze, alle potenti tradizioni, agli immutati istinti e pregiudizi della nostra gente d'Abruzzo.

Foriero di quanto si leggerà nel *Commentaire* è poi il rinvio al passo del *Trionfo della Morte* («migliore didascalia di questa tragedia, per opinione dello stesso poeta»), in cui l'Abruzzo appariva all'eroe del romanzo «trasfigurato», «fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome». Dopo aver insistito sul «sentimento del mistero» quale «essenza della tragedia, compendio di vita abruzzese rigorosamente vera», l'artico-

lo si chiude con una precisazione che a d'Annunzio molto doveva premere. È vero che l'azione si svolge «or è molt'anni», ma, «nei riti e negli spiriti» immutabili, l'azione è «contemporanea» e la tragedia pertanto «moderna».

Meno discreta e più colorita sarà un giorno l'analoga retrodatazione del progetto tragico nel dialogo con Filippo Sùrico («Le Lettere», 6 dicembre 1921), dove i due artisti avrebbero assistito a una «scena» per entrambi presaga in uguale misura:

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paese d'Abruzzo, chiamato Tocco da Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro, ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta. E infine scrissi la tragedia.

Se si è verificato, ma è lecito dubitarne, l'episodio è collocabile, con dati biografici inoppugnabili, alla fine del luglio 1880: di esso non è peraltro cenno mai nelle innumerevoli occasioni in cui d'Annunzio si è riferito alle origini della sua *Figlia di Iorio*. Tant'è vero che, dopo l'equa spartizione di ambiti, subito nel giugno 1904, nel discorso teatino per il conferimento della cittadinanza onoraria di Chieti («La bellezza che il mio diletto fratello d'arte vede coi suoi occhi miracolosi, la bellezza che io odo cantare negli intervalli dei miei ritmi»), nel *Commentaire* di poco successivo, sempre a ridosso della stesura, la tragedia risulterebbe ideata nel 1895 in margine al dipinto esposto a Venezia: «c'est là que le poète a conçu le premier

dessin de sa tragédie». «Primo disegno» da distinguere – beninteso – dal «germe», più arretrato, poiché, ancora secondo il *Commentaire*, «le germe propre du poème dramatique» si trova in un passo del *Trionfo della Morte*. In seguito, nell'intervista che Jarro (Giulio Piccini) pubblicherà nel 1914, la retrocessione arriva fino al 1887, anno dei più remoti tentativi teatrali di d'Annunzio.

A quali verifiche possiamo sottoporre le dichiarazioni discordanti? È evidente che dovremmo senz'altro passare in rassegna *tutte* le «stazioni» della saga pittorica per considerarle alla stregua di sinopie della tragedia. Non appena viene terminata, il 31 agosto 1903, l'annuncio è per l'amico conterraneo Pasquale Masciantonio («Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta») e, contemporaneamente, per Michetti:

Queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra. Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la sua prima apparizione or è più di vent'anni col capo sotto un *dramma di nubi*. Poi, d'improvviso, si mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.

Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari.

L'indicazione del tempo è questa: «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni»

La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa.

L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti. Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e diretto: entra nell'anima e vi resta. E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore. Il pianto d'un pecoraio ricorda la lamentazione di Priamo [...].

«Or è più di vent'anni», la «prima apparizione» non riguarda affatto, come si vede, né il nome udito alle falde della Maiella né la «donna urlante, giovane e formosa» di Tocco da Casauria, bensì la *guache* esposta a Milano nel 1881, recensita da Nino Costa nel «Fanfulla» domenicale (19 giugno) e quindi riprodotta nell'«Illustrazione Italiana» (11 settembre). Sollecitando Michetti a retrocedere nel tempo («Non ti ricordi?»), il mittente mostra per parte sua di ricordare benissimo le parole di Costa, autorevole capofila del movimento «In Arte Libertas», intorno alla «villana che passa vergognosa», derisa «dai compaesani sdraiati sul prato»; e quindi la notazione: «Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un dramma di nubi, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso».

Il «velo violaceo» (appare e scompare nelle «stazioni» successive) assumerà grande rilievo nella tempera del 1895 non meno che nella tragedia, dall'irrompere di Mila sulla scena «*col volto tutto nascosto dall'ammantatura*» (che fa di lei «una/ che si nasconde la faccia!»), sino al gesto, fatale per Aligi: «*le strapperà di dosso l'ammantatura scoprendole il volto*». Alle sue dita, il velo, come l'amore, *ratto s'apprende*: (Mònica) «Non vedi che ancora non lascia/ il fazzoletto, da poi che l'ha tolto?/ Appiccato gli s'è alle dita» (I, V).

Quanto al «*dramma di nubi*», non meraviglia che d'Annunzio conservi precisa memoria, a distanza di oltre tre lustri, di un sintagma

da lui destinato, ancora molto più in là, nel 1914, a un pittore di cieli qual è Turner: «Un cielo di Turner, con un dramma di nubi – che si specchia nell'acqua» (notazione di taccuino rifusa nel *Libro segreto*). Sulle nuvole drammatiche, di cui, a differenza del velo, nella tempera esposta a Venezia non resterà traccia, egli era intervenuto nel suo primo articolo michettiano (*Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, «Fanfulla della Domenica», 7 gennaio 1883). Appena diciannovenne, si era cimentato in una recensione di vari dipinti sotto forma del racconto memoriale che è quasi il «manifesto» del suo precoce estetismo: è l'Arte la vera Vita e a essere ricordate sono perciò soprattutto le fantastiche «cose viste» in pastelli, oli o tempere dell'amico, considerati alla stregua di esperienze reali. Solo questi compongono l'autobiografia perché solo questi la memoria ha ritenuto in un incalzante *trompe-l'oeil* narrativo: «E ne' cieli che misteri di nuvole, che popolo fantastico di formel [...] Vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte [...]; un viluppo di nuvoli paonazzi si ergeva dai vapori»..., con quel che segue sul «dramma di nubi» così sapientemente restituito da persuadere l'«*artifex additus artificius*» a inserirlo in blocco nel *Piacere* (1889) secondo l'ottica di Sperelli convalescente: «Vapori maligni e sanguigni ardevano all'orizzonte»...

Nella primavera 1881 d'Annunzio non vede l'opera esposta a Milano, dove pure ha progettato di recarsi essendo allora i due sodali già affiatati: «Il trionfo del nostro divino incantatore a Milano mi ha dato dei fremiti strani» scriveva il 16 maggio, dal Collegio, al comune amico Paolo De Cecco. In estate, al rientro in Abruzzo, vedrà quella *Figlia di Iorio*, folklorica sino dal titolo, dittico prepositivo *vox populi*, da considerarsi la prima delle «stazioni», che nel corso poi degli anni '80 non si contano (compresi i bozzetti e gli *studi* anche fotografici o in creta), della saga alla cui definizione il d'Annunzio corrivo ai cicli, a trilogie, tetralogie o eptalogie, di certo ha contribuito. Come il suo contributo non va escluso dal prolungamento dei vari dipinti

nelle cornici che li commentano con scritte e svariate concrezioni simboliche: note musicali, stelle, lumache, rami d'ulivo... E per giunta i due, fianco a fianco in quegli anni di convivenza abruzzese e romana, hanno osservato da vicino i lavori in corso per il ciclo di affreschi – un'epopea al femminile allineata con la narrativa preraffaellita – di Giuseppe Cellini per la Galleria Sciarra.

Non è agevole prendere oggi visione della saga michettiana al completo, insieme con gli *studi*, alcuni dei quali, presenti volta a volta nelle *Esposizioni*, sono inscindibili dalle diverse tappe: dalla milanese inaugurale, dalla romana del 1893 e infine dalla veneziana del 1895, se proprio il variantismo lì esibito incide non poco sulla vittoria, a sentire almeno la motivazione stilata per la Giuria da Adolfo Venturi: «La foga dello stile dissimula la differenza delle ricerche, di cui il maestro stesso presenta i saggi mirabili, gli *studi* che si perfezionarono via via e si coordinarono e si ravvivarono nel riprodursi sulla tela *La figlia di Iorio*».

Pur trattandosi di un'equazione – fra tragedia e ciclo di dipinti – a incognite, è indubitabile che dal 1881 al 1895 i multipli ritratti di una giovane donna reietta e derisa s'intersecano a più riprese con d'Annunzio, che già menziona il «*guazzon*» esposto a Milano nel secondo articolo michettiano (*Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*, «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883), assegnandolo alla fase pittorica della semplificazione essenziale: «la nuova nota vibra vittoriosamente triste [...] nella *Figlia di Iorio*». Ma è scorrendo con Jarro negli anni della Capponcina (l'intervista sarà però pubblicata dalla «Nazione» il 15 luglio 1914) che le due opere, pittorica e drammatica, compaiono congiunte a una data molto alta.

Benché non si sappia quanto si discosti dal 1903 in cui vede la luce la tragedia, l'intervista di Jarro reca una rara testimonianza riguardante, in primo luogo, gli antichi «tentativi» del drammaturgo in erba: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887; ebbi, in

quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*. Affermazione da non sottovalutare poiché, in effetti, il 6 marzo 1887, nella folklorica *Favola di primavera*, affidata alla «Tribuna» di Roma dall'allora giornalista stipendiato, esordiva Vienda, un giorno promessa sposa di Aligi, insieme con l'assaggio di traduzione del *Midsummer night's dream* (II, I) che avrebbe dovuto preludere a quanto la stessa «Tribuna» annunciava poco dopo, il 7 agosto: «Il nostro amico e collaboratore Gabriele d'Annunzio pubblicherà nel prossimo autunno [...] la traduzione di *Midsummer night's dream* di William Shakespeare». Traduzione che di lì a sei anni avrebbe assunto i nuovi connotati del rifacimento (ne resta qualche carta): «Sto scrivendo un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte d'estate. More strange than true*» (a Héréelle, 11 luglio 1893).

Il solstizio «nuziale» della favola shakespeariana molto rivela – avvertivo – circa le retrovie della *Figlia di Iorio*; e a maggior ragione se nel Cenacolo di Francavilla si avanza il singolare nesso Michetti-Shakespeare (lo propone Edoardo Scarfoglio), appunto nel torno di tempo in cui d'Annunzio progetta con l'amico pittore, una dopo l'altra, opere a quattro mani. Ne dice ancora a Jarro: «Credevo nella comunione delle arti: credevo che avrei potuto col Michetti far opera collettiva: grandiosi e nuovi scenari, cercai una nuova applicazione della pittura, uscir da' quadri di cavalletto». E a questo punto, non per nulla, si ritorna sulle avvisaglie della vocazione teatrale: «Nel 1892 fui ripreso dal demone del dramma: scrissi il primo atto della *Nemica* e raccolzai moltissime note, che mi servirono poi per il *Trionfo della Morte*; volevo provare la potenza distruttiva ch'è in una donna».

La preziosa testimonianza intreccia ancor più il pittore con il poeta. Intanto è evidente: fra il lungo articolo bipartito – e siamo al terzo – che d'Annunzio ha riservato a Michetti nel 1889 (*La grande arte I*

e II, «Corriere di Napoli», 16-17 e 20-21 aprile), dove la *Figlia di Iorio* figurava quale dipinto concluso, e l'articolo – il quarto – del 1893 (*I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, «La Tribuna Illustrata», maggio), dove il dipinto è invece una «promessa», ovvero un'opera «aperta», sembra essersi consumata la definizione della saga. A Roma, nel 1893, risultano infatti esposte sotto il titolo comune di *Figlia di Iorio* una serie di prove (in parte si possono vedere) che segnano il passaggio – questo importa – dall'umiliazione alla vendetta; dalla giovane donna incinta, a capo chino, avanzante con un'accompagnatrice tra i compaesani che la deridono, alla reazione della colpevole, ferita nell'orgoglio, che alza il capo e procede, sola, con passo di sfida. Si fa notare, in uno dei pastelli, sullo sfondo dell'Adriatico solcato di vele rosse, non solo il dito puntato della nuova aggressività (il braccio destro si alza contro il gruppo degli irridenti), ma inoltre la significativa didascalia dialettale: «Corna d'oro/ nun tucca sa pianta chà la fi seccà/ *Sole di Marzo*». E «Corna d'oro» è il filo d'Arianna di un labirinto nei cui avvolgimenti sta l'ossessione erotica della trilogia narrativa intitolata *post hoc* alla *Rosa*, che raggruppa il *Trionfo della Morte* (ma solo nella fase conclusiva del romanzo) insieme con *Piacere* e *Innocente*.

Ciclo comune e ossessione erotica comune, di Michetti e di d'Annunzio? Può darsi, se quest'ultimo gli si rivolgerà, scandendoli, in termini inquietanti: «mio compagno d'invenzione e di perdizione – dico perdizione». Qualche luce sull'enigmatica «perdizione» getta il culmine del sodalizio, nel 1893, allorché il pittore dovrebbe illustrare i capitoli folklorici del *Trionfo* e, insieme, una *Vita di Gesù*, che d'Annunzio, sulle orme di Renan e di Loti, s'impegna a comporre a patto che Treves sia disposto a finanziare una trasferta a due in Palestina per studi sul campo. L'avarico editore milanese rifiuta l'una e l'altra richiesta; più cedevole, Bideri non nega, in compenso, l'illustrazione da premettere all'antico *Intermezzo di rime* (1883), libro di

poesie erotiche da ripubblicare, a dieci anni dalla *princeps*, allineandolo all'ultimo romanzo con aggiunte mirate. L'abbinamento – l'erotismo delle poesie e l'erotismo di Giorgio Aurispa, il maniaco eroe del *Trionfo* (suicida, travolge con sé l'amante Ippolita Sanzio) – sarà tanto più percepibile con un'immagine procurata da Michetti per il frontespizio.

Sulle esigenze della figurazione didascalica d'Annunzio si diffonde con l'amico il 1° dicembre 1893:

[...] Ho ripreso in questi giorni il *Trionfo* per condurlo a termine. Ho preparato l'*edizione definitiva* dell'*Intermezzo*. C'è ora in questo libro un significato di tristezza quasi biblica. [...] Tu hai compresa come nessun altro la terribilità distruttiva della donna ed hai formata una creatura spaventosamente bella: Cornadoro. Io vorrei che in un disegno tu mi rappresentassi quel volto gorgoneo sopra un fondo simbolico. Sarebbe una gemma preziosissima per mio libro: una specie di suggello funebre. [...] Tu hai compreso, credo, lo spirito del libro. È la geremiade del giovane su cui pesa la fatalità dell'amore *distruttivo* – è l'imprecazione della vittima che si dibatte in vano sul rogo della concupiscenza. «*Propter speciem mulieris multi perierunt...*».

Insieme con il volto di donna che comparirà, sotto la rubrica «MYSTERIUM», nell'*Intermezzo* edito da Bideri, ne sono noti i bozzetti. Si ignora invece un dipinto michettiano dal titolo *Cornadoro*, da ricollegare, per esclusione, alla *Figlia di Iorio* proprio all'altezza del 1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo*, che per molti versi coinvolge il pittore a cui è appunto dedicato. Tutto lascia supporre che fili sottili leghino Ippolita Sanzio a *Cornadoro-Figlia di Iorio*, non foss'altro che per le «vele rosse», dettaglio rivelatore, in vivido rilievo, nella dedicatoria del romanzo: «*Dinanzi a colui che perisce, una bella donna voluttuaria,*

terribilis ut castrorum acies ordinata, alta su un mistero di grandi acque glauche cosparsa di vele rosse, morde e assapora con lentezza la polpa di un frutto maturo». E ancora la dedicatoria, datata «nel calen d'aprile del 1894», ritrae la quotidianità dei due artisti, con d'Annunzio che compone gli ultimi capitoli della tragica vicenda di Aurispa ospite a Francavilla, nell'atelier dell'amico: ogni sera «tu salivi alla mia cella remota e quivi [...] io ti leggevo ad alta voce la mia scrittura recente».

È verosimile che giorno dopo giorno avvenga anche l'inverso. A uno scambio continuo tra scrittoio e cavalletto si allude non a caso di seguito: «ti ho [...] raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. [...] Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e [...] ripensa alla colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano». La «primavera sacra», come anticipavo, ci immette nel vivo del folklore che accomuna i due artisti poiché qui s'intende ovviamente la festa del solstizio, festa di Marte-San Giovanni. Si affacciano già gli antichi miti (quello del fiume Giovenco) e riti marsicani che in futuro daranno corpo alla progettata tetralogia abruzzese comprendente *Figlia*, *Fiaccola*, *Primavera sacra* e *Dio scacciato*.

Un sodalizio tanto intimo non avrà riguardato in primo luogo l'idea ciclica della composizione artistica? Del resto, il d'Annunzio saggista è alle prese, nel corso del 1893, con i cicli di Wagner e di Zola, oggetto di approfondimenti impensabili se contemporaneamente non agissero analoghe procedure in proprio: le stesse che segnano anche le pagine per Michetti affidate in quell'anno alla «Truina Illustrata». Irrilevante il cosiddetto «soggetto» («cosa accessoria e secondaria»), l'estrema stagione dell'artista, quella per cui «il Vinci lo chiamerebbe suo figliuolo», consiste – afferma d'Annunzio – in un insieme di «circa duecento tele» percorse, persino negli abbozzi germinali, da una «linea continua»: «Pare qui, veramente, che l'artefice

abbia potuto tracciare, senza mai spezzarla, quella ideal linea di vita e di bellezza che si svolge *continua* nel nostro intelletto». L'insieme delle tele compone così un «visibile poema».

Sui «canti» del «poema» ininterrotto l'articolo si diffonde, riferendosi tanto alla congerie pittorica «ora finalmente ordinata in custodie difese da cristalli», quanto agli ultimi capitoli del *Trionfo*, in modo che possiamo leggerlo come una sorta di dichiarazione di poetica che più comune con l'opera di Michetti non potrebbe essere:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a somiglianza delle migrazioni primordiali. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorente, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei voti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. Qui turbe fanatiche, con i torsi nudi tatuati di simboli azzurri, con le braccia avvolte di colubri, o con canestre di grano sul capo, o con serti di rose e di vitalbe, vanno dietro i loro idoli gridando, stupefatti dalla monotonia delle loro grida. Qui la vergine dai capelli rossi che le cingono la fronte come un diadema di fuoco, chiusa nella sua profonda inconsapevolezza, conduce al pascolo di primavera la vacca gravida portando nel pugno una

*Equazione a incognite*

canna fronzuta da cui geme la linfa interrotta. Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita. Tutti i drammi e tutti gli idilli, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, la profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditato.

Dal passo michettiano appena citato i tre Atti della *Figlia di Iorio* emergono a colpo d'occhio. La trafila «nozze-voti-mortorii» prelude al rito frumentario infranto dall'irrompere di Mila, al «voto» di Aligi, al funerale di Lazaro, con l'opportunità di inserirvi il mortorio dei mortorii, e cioè l'anonima «graziòne de la Madonna de lu Ggiuveddi Ssande» che nulla ha da invidiare a Jacopone. In più, scaturito dalla componente pastorale, il nesso «pastori-patriarchi» contiene la figura biblica di Cosma, mentre non è neppure necessario segnalare quale tragico futuro attenda la «femmina bella e possente» contesa a colpi di falce dalle «torme» degli «uomini accesi da una brama inestinguibile».

Sempre nello stesso passo, che concorre al *Trionfo della Morte* appunto là dove il *Commentaire* addita il «germe propre du poème dramatique», c'è tuttavia qualcosa che eccede il preludio tematico. «Sensazioni confuse», «vita inconsapevole», «sogno involontario» rappresentano per d'Annunzio l'ultima frontiera del folklore al quale si sta dedicando: lo scavo in profondità che a Nettuno varrà ad accelerare la mano del drammaturgo.



## *I primi abbozzzi*

Forse già da qualche anno d'Annunzio ha accumulato alcuni materiali per la tragedia, poi così speditamente composta, come sembra suggerire un esiguo manipolo di appunti (APV 748. 979-81), arretrati rispetto al 1903, con l'abbozzo di due Atti in cui subito campeggia la rivalità fra padre e figlio, nucleo canonico del tragico popolare. Oggetto della contesa è una «femmina bella e possente» sullo sfondo della cosiddetta *«incanata»*:

### I° atto

La prateria presso il Santuario – Gli uomini falciano l'erba. Passa la figlia di Iorio. Gli uomini la beffeggiano (*l'incanata*). Ella si rifugia nel santuario. I falciatori s'allontanano. Rimane il padre di Laimo, che ingiuria Tora Mila per l'amore del figlio. (si manifesta il suo amore *senile*) Sopravviene il figlio Laimo, scena a tre – di supplicazione – poi di minaccia. Alcuni falciatori si appressano – portano via il padre. – Scena tra Laimo e Tora – Appare Favetta la vergine che va al santuario – tra le due sorelle di Laimo che portano i ceri, smorta, tenuta dalla malìa.

### Scena.

### II° atto

La mendicante e Mila. Il padre Lazzaro scena – La men-

dicante avverte che sopravviene il figlio – scena violenta col padre – Egli esce –

La casa di Tora Mila. Scena tra lei e la Mendicante. Il padre di Lazzaro batte alla porta. Entra. Caccia la mendicante. Scena in cui rivela il suo desiderio lussurioso. La mendicante di fuori avverte che Lazzaro sopraggiunge. Scena violenta tra lui e il padre. Il padre esce. – Scena tra Mila e Lazzaro. (La volontà di uccidere)

All'apparenza più avanzato, un elenco di nomi su due colonne (APV 748. 9783), dove si segnala una verghiana «Nara», è comunque lontano dalla configurazione definitiva delle *Persone della tragedia*, che però in alcuni casi si annunciano:

Vienda	<i>Lazzaro</i>
Malde	<i>Iorio</i>
Rainero	Aligi
Silvestro	Candia
Favetta	Oliva
Janne	Persa
Mila	Nara
Tora	
	La Cinigia
	Bellindia

Nell'abbozzo, Aligi è «Laimo» o «Lazzaro», da riconnettere, il primo nome, sia al racconto giovanile, *San Laimo navigatore* (licenziandolo nel 1884, d'Annunzio l'aveva definito «leggenda cristiana»), sia al «colono» abruzzese evocato nel *Fuoco* («Laimo [...] preparava l'unguento [...]. Egli [Stelio] rivedeva il colono in ginocchio che rimestava nella pila di pietra...»). Dalle novelle di *Terra vergine* (1882) provengono poi «Lazzaro», nome anche del reietto di alcuni distici socialisteggianti nel coevo *Canto novo*, riaffiorato nella *Parabola dell'uo-*

*mo ricco e del povero Lazaro* del 1898, come «Tora» (*La Gatta*) e «Mila» (*Ecloga fluviale*), entrambe presaghe dell'eroina tragica. «Favetta», qui portatrice della «malia», motivo destinato ad accrescersi, compariva invece nel *Trionfo della Morte*, ma con segno ben diverso, fra le canore «verginelle» che, melodiose, allietano Aurispa: «Gli parve che tutti gli spiriti della primavera entrassero nel suo cuore. Un'onda fresca di poesia lo invase. Uscivano dalle favole quelle verginelle [...]?». Da una favola è uscita appunto *Favetta*, in testa com'è alla raccolta delle *Fiabe* che compongono il terzo volume degli *Usi* di De Nino.

Mentre della dimensione pastorale e montana, nell'abbozzo, non è cenno, quella esclusivamente contadina ci conduce molto avanti, se seguiamo il segnale onomastico sino a *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio* (cioè della località abruzzese del Sangro spesso menzionata da De Nino), titolo previsto ma rimasto tale, nella vicenda compositiva delle *Laudi* (1899-1903), tra gli epicedi di *Elettra*. A meno che non abbia prestato una cellula tragica agli incalzanti *ubi sunt?* del primo *Ditirambo* (1902) di *Alyone*, dedicato alle messi e alle trebbie: «Ove il giovane ucciso che cade/ nelle sue biade/ asperse del suo ricco sangue [...]?».

Dal *Commentaire* ricaviamo notizie sull'*incanata*, con rimando al De Nino degli *Usi*, che informa: «Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: *lupa*, *scrofa*, *cornuto*, e simile zizzania! E questo gridare, come farebbero i *cani*, si dicono *incanàte*. L'aggressività, qui dei «falciatori», ricompare nei Mietitori della tragedia, con tanto d'invocazione – ora ne è chiaro il motivo – a San Giovanni: (Candia) «I mietitori fanno l'incanata./ [...] dal sangue li guardi il Battista». Quell'aggressività, già configurata, s'è visto, nel saggio michettiano del '93 e nel *Trionfo della Morte* si riaffaccia sempre nel primo *Ditirambo*, quale preludio del «giovane ucciso» appena menzionato: «Ove gli urli [...]/?/ Ove la femmina bella [...]/?/ Ove gli scherni, le risse,/ le nude coltella,/

il sangue che fuma e che bolle [...]?»). E in quei versi, le orgiastiche «trebbie come pugne», i cruenti «rossi/ papaveri [...] come letto di strage»... facevano peraltro capo – giova tenerlo presente – alla ferinità bretone, alla metafora mietitura-strage nel canto del barbuto *Alain-le-Renard*: «J'ai vu les Bretons moissonner sur le champ de la bataille [...] / Non pas le froment du pays [...] mais les épis sans barbe du pays des Saxons, et les épis sans barbe du pays des Gaulois. / J'ai vu les Bretons battre le blé dans l'aire foulée [...] avec les pieds des chevaux»...

La madre è assente nell'abbozzo, non già le sorelle di Laimo-Lazzaro, e, prefigurata dalla «m/Mendicante», vi compare forse la «vecchia delle erbe»; come nel «S/santuario», rifugio di Tora-Mila e meta della «vergine» da liberare dalla «malia», si annuncia la religiosità superstiziosa che percorrerà la tragedia. Nel complesso, ne risulta una fase aurorale in tutto e per tutto solidale con l'opera pittorica di Michetti all'altezza dell'*Esposizione* romana del 1893 («Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado»...), fermissimo restando, al di là del titolo, l'incedere della «figlia di Iorio» («Passa la figlia di Iorio»), ninfa randagia il cui piede alzato nel cammino caratterizzerà la grande tempera vittoriosa a Venezia.

Di quella vittoria d'Annunzio è l'artefice, responsabile, in primo luogo, del passaggio dalla tecnica a olio alla tempera. Di stanza anche allora a Francavilla accanto all'amico, lo sprona trepidante perché concluda il dipinto al quale pare invece attendere senza lena («Ciccillo non si è ancora rimesso alla tela [...]. Mancano venti giorni alla data della consegna, per l'*Esposizione!*», a Masciantonio, 16 marzo 1895). E dire che egli non lesina energie e iniziative al fine di ottenere dagli organizzatori veneziani, Riccardo Salvatico e Antonio Fradeletto, lo spazio meglio conveniente alla dimensione dell'opera, infine condotta a termine «in poco più d'una settimana»:

*I primi abbozzi*

[...] il quadro di F. P. Michetti [...] ha bisogno dell'intera parete d'una sala. Scrissi già all'egregio Fradeletto pregandolo di serbare una parete di fondo larga circa sette metri. Aggiungo che la parete risponderebbe a tutte le convenienze se guardasse il *nord*, cioè se nella sua *faccia interna* fosse rivolta verso il *nord* per modo che il sole non la toccasse. La «tempera» ha bisogno di una luce calma e misurata. Il sole la distruggerebbe. (A Riccardo Salvatico, 16 aprile 1895)

Tanta sollecitudine ha certo riguardato il merito del dipinto: «perfezione definitiva» giudica d'Annunzio, rispetto alle «promesse» trascorse. Intorno alle quali qualche notizia apprendiamo dallo stesso Michetti, artista laconico che tuttavia concederà nel 1910 una lunga intervista a Ettore Janni («La Lettura», 11 novembre), alla quale bisogna riandare con l'avvertenza che né la distanza temporale, né l'intervistatore, fervente dannunziano e gradito ospite della Capponcina, garantiscono la compiuta attendibilità delle informazioni che ne ricaveremo. A sentire questo Michetti, la sua *Figlia di Iorio* è il «poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti»; e tuttavia dall'autolettura del «poema» traspare non tanto la tragedia quanto piuttosto l'abbozzo dei due Atti, accostabile, per la presenza del «villaggio» e della «chiesa», a un «quadro» di grandi dimensioni, considerato «il più possente forse», identificabile – presumo – con l'olio menzionato nel *Commentaire*:

La «tragédie pastorale» a impreunté son titre à un tableau célèbre du grand peintre Francesco Paolo Michetti, natif aussi des Abruzzes, et le plus cher ami de Gabriele d'Annunzio qui lui a dédié le *Triomphe de la Mort*. Ce tableau à l'huile, de larges dimensions, orne aujourd'hui à Berlin la collection de M. Geiger [*sic*, in realtà Seeger]. Mais le peintre a repris le même motif dans un grand pastel que l'on put admirer à l'*Esposizione internazionale di Belle Arti* de Venise, en 1895 [...].

Diamo a questo punto la parola a Janni-Michetti:

[...] nella mente geniale dell'artista la Figlia di Iorio non era soltanto un quadro: era un poema [...] di passione, di peccato, di odio come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stesse la leggenda d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale.

La Figlia di Iorio era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo. Bambina, è l'angioletto bianco che sfoglia le rose alla processione del Corpus Domini. Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza che fa sostar a guardare: quando ella passa, le campane dei vespri, sui colli e per le valli, sembrano un po' sonare la gloria della sua testa bruna, in cui si aprono, grandi luci di sogno, i suoi occhi – i suoi occhi michettiani. E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebrezza vince... Ella si dà all'uomo che le aveva tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina. E la figlia di Gregorio (Jorio, nei paesi alle falde della Majella) diventa la favola di tutti. La rigida e crudele virtù paesana inferisce contro di lei in onta e dileggi; e dalla parte di quelli che ridono sta anche, un po' in disparte, il maschio che ebbe tutto ciò che voleva, il suo piacere e la sua vittoria. È la caduta profonda, senza mani che si tendano soccorrevoli, senza parole che suonino consolatrici. E una tempesta afferra e sconvolge l'anima della Figlia di Jorio. Ella è bella, e la colpa le ha messo come una magica aureola alla fronte. Si rialza, si guarda intorno, si vede gli uomini fiutar la lascivia nel solco ardente del suo passaggio. Ora compirà la sua vendetta. La Figlia di Jorio diventa il flagello. Le madri, le mogli, rabbriviscono al suo nome e maledicono. Ella è la corruttrice demoniaca, è la maga che affascina gli uomini e li fa dementi. S'ella guarda con quei suoi occhi che paiono il riflesso d'un inestinguibile incendio interiore, i

giovani – e gli uomini maturi, e quelli sulle cui chiome sono scese le prime brine della vecchiezza scordano tutto, le sante leggi della famiglia, il focolare antico, le pie consuetudini e il letto consacrato, e la seguono, fin che la loro vita è perduta, per questo mondo e l'altro. Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Jorio arriva, sola e terribile, chiusa nella sua bellezza come in un'armatura, e il suo passo verso i gradini della Casa del Signore sembra di sfida. Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili, come davanti ad un'apparizione infernale; dall'altro lato, aggruppati in parte ancora sui gradini della chiesa, gli uomini guardano con avidi occhi: alla porta aperta appare il sacerdote, accampato su uno sfondo mistico d'ombre e di ceri accesi. È il momento in cui la Figlia di Jorio, erta come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vitupero patito, dell'aceto e del fiele della sua passione, sta contro gli uomini e contro Dio; e intorno a lei un'aura di terrore, di bramosia, di sacrilegio grava come un'afa sulle anime. Poi il flagello cade. Ed ella espia più la vendetta che la prima colpa. Ella vive nella sua solitudine figgendo le pupille nel passato che l'ha sopraffatta come una cosa sua ma più grande di lei, come una fatalità in cui la sua incoscienza profonda operava. È morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù, in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile: ma il suo spirito è ancora per le terre, e passa nei veli d'una leggenda che è di peccato, ma più di patimento e di tristezza.

Sembra il concepimento di un Faust donna, che per la miseria del suo destino abbia stretto un patto col diavolo, finché la vanità di tutto, sin della vendetta, suoni come un'avemaria della sera sull'anima uscita dal ceppo cristiano della razza, e una redenzione di pietà versi la sua bianca e pallida luce angelica mentre la morte passa e purifica: un Faust d'un

Goethe più presso alla visione concreta delle forze elementari dell'uomo.

Quasi non esiste la tempera di Venezia. Proprio lì, rispetto al quadro «possente» descritto nell'intervista (tutto ciò che di esso si può oggi conoscere), potrebbe esordire la Maiella innevata: la «donna del piano», non «usa» al «freddo dei monti» – come si fa rilevare nella tragedia – ha raggiunto alte quote e avanza infine solitaria e derisa fra stazzi e pastori e non biche e mietitori, tanto più che un ramo di pesco fiorito esclude le messi per recuperare, se mai, il «*Sole di Marzo*» di «Corna d'oro». Ad alte quote, attenendoci all'intervista, è collocata unicamente la fine leggendaria dell'«errante perduta» in «qualche ignorato e inaccessibile crepaccio»: la stessa di cui si vocifera nella tragedia prima che Mila ricompaia per salvare Aligi: (Femo di Nerfa) «Cosma, il santo dei monti,/ dice averla veduta e che in qualche/ forra è andata a gittar l'ossa sue».

Nella «stazione» veneziana (il capolinea), Michetti avrebbe dunque apportato notevoli modifiche alle precedenti. Sull'esito tornerà poi solo per accontentare un committente (il barone Blanc, ambasciatore in Germania, mentre la tempera vittoriosa risulta anch'essa venduta a un collezionista tedesco) senza mutarne l'assetto: le figure spezzate, che attraggono Riegl e Justi, di cui sarebbe responsabile un suggerimento di d'Annunzio, vengono restituite all'interesse, e meno coperto dall'«*ammantatura*» apparirà il volto della reietta. Immutabile resta la Maiella innevata, intervento cospicuo, che presuppone, ancora, sia il d'Annunzio saggista: «la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna»; sia il d'Annunzio narratore, giacché nel *Trionfo della Morte* la Maiella è tanto «materna» da assumervi la «forma di ubero pieno» con l'insistenza del *Laitmotif*: «Una montagna sorgeva dal centro [dell'Abruzzo], come un immenso ceppo origina-

*I primi abbozzi*

le, in forma di mammella, ricoperta di nevi perpetue»...

In rapporto alla *Figlia di Iorio*, la partita del dare e dell'avere tra i due artisti potrebbe chiudersi a Venezia. Assai poco di nuovo aggiunge infatti l'omaggio nel «Convito» del 1896 (*Nota su Francesco Paolo Michetti*, luglio-dicembre), il quinto e ultimo saggio dannunziano sul sodale, al quale resta da aggiungere il contributo indiretto del Vate, ormai da tempo recluso nel Vittoriale, alle ragioni che nel 1932 inducono la Provincia di Pescara ad acquistare la tempera veneziana (il venditore è Justi, sovrintendente della Nationalgalerie di Berlino a cui era stata ceduta) a troppo caro prezzo, come obiettano i molti che non ne ritengono equo lo scambio con opere di Carrà, De Chirico, Modigliani, Casorati, Sironi, Severini (*Una lettera inedita di G. d'Annunzio*, «Il lavoro fascista», 1932).



## *L'Abruzzo comparato*

A un meritorio interprete della prim'ora, che non mancava di riferirsi con forza al *Trionfo della Morte* e al dipinto vittorioso nel 1895, la vicenda di Mila parve sovrapponibile a quella di Margherita Gautier: traviata e redenta dall'amore, anche lei «offre se stessa in olocausto». Rodolfo Renier, a cui si deve un'indagine inappuntabile sulle fonti della tragedia (*Per la «Figlia di Iorio», «Fanfulla della Domenica»,* 3 luglio 1904, articolo «eccellente», a sentire d'Annunzio, che su di esso vorrà esemplato il *Commentaire*), avanzava questo congruo rilievo dopo aver escluso l'esistenza di una «leggenda locale» a monte dei due capolavori, pittorico e drammatico, accomunati dall'omonimia: «Sospettai leggenda locale; ma pare non sia».

Entrambi i capolavori comunque convergono – concludeva Renier – sull'Abruzzo leggendario che Michetti aveva per primo rivelato al più giovane conterraneo avvincendolo alla «*poesia di nostra gente*» tanto da coinvolgerlo nella ripetuta esplorazione, palmo a palmo, del territorio: gite avventurose, anche nei siti più impervi, a dorso di mulo e di anno in anno sulla scorta di quanto gli studiosi locali di folklore vanno mettendo in luce. Il fatto poi che De Nino, talora compagno di gita, si muova sul piano della comparatistica e proietti l'Abruzzo in Europa, dopo averlo osservato con occhi, per così dire, europei, rappresenta un incentivo ulteriore per il d'Annunzio che sin dagli esordi guarda all'Oltralpe. L'etnologo ha insomma un «allievo»

capace di cogliere in controluce, se non ne ha avuto immediate delucidazioni, quanto accomuna il folklore abruzzese a quello celtico, greco, illirico, corso...

Ecco perché nel laboratorio di Nettuno non compare solo l'Abruzzo quando il drammaturgo decide di comporre il «canto dell'antico sangue» con l'ubiqua, intercambiabile trafila rituale di matrimoni, voti e mortori fra imenei e vòceri, preghiere e scongiuri, filastrocche e indovinelli. Secondo quel laboratorio, è scientificamente appurato che nella remota comunità peligna dell'Acquanova, epicentro della *Figlia di Iorio*, ci si esprima non solo – s'è visto – come poi il nostro maggior poeta, ma ci si esprima come in contrade da questa lontane e lontanissime.

Chi mette in bocca alle canore sorelle di Aligi, nelle battute inaugurali: «(Splendore) Che vuoi tu, Vienda nostra?/ (Favetta) Che vuoi tu, cognata cara?/ (Splendore) Vuoi la veste tua di lana?/ o vuoi tu quella di seta/ a fioretti rossi e gialli?» (I, I); chi dunque nel loro canto replica dalla *Tessitrice* greca (nella traduzione di Tommaseo):

Che vuo' tu Aretusa nostra, che vuo' tu, Arete cara?  
Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?

compie una contaminazione da strutturalista (e non un furto da plagiatario), che in più, con il tocco dei «fioretti rossi e gialli», imprime – s'è detto – alle movenze delle fanciulle canore il passo di danza di Matelda *in su i vermigli ed in su i gialli/ fioretti*; di Matelda che, secondo Pascoli («Sì: Matelda è l'arte»), incarna la poesia primitiva («O mia scoperta!») non ancora disgiunta da musica e danza (*A Giuseppe Chiarini della matrica neoclassica*, 1901)...

Per introdurre la *renverdie* di san Giovanni non si poteva fare di meglio che riandare alla *pastorella* cavalcantiana di Dante passando per la Grecia. Dove d'Annunzio si è soffermato anche attraverso

Fauriel e il *Voyage nocturne* dei suoi *Chants populaires*, evidenziando con un segno a lapis il dialogo fra Arété e Costantin:

- «– Est-on joyeux à la maison? Je mettrai mes habits dorés:  
– y-est-on triste? J'irai comme je suis».  
«– Ni joyeux, ni triste, (ma soeur), viens comme tu es».

Dal confronto di varie raccolte folkloriche, risulta che l'interrogazione intorno all'abito è ricorrente a diverse latitudini. Nel *Baron de Janioz*, una ballata dei *Barzaz-Breiz* fra le cui pagine è un cartiglio che la evidenzia («La fille vendue»), l'abito, con la simbologia del colore, è un tipico espediente popolare dell'agnizione:

- Ma bonne mère, quels habits mettrai-je, s'il vous plait?

Ma robe rouge ou ma robe de laine blanche, qui m'a faite  
ma soeur Hélène?

Ma robe rouge, ou ma robe blanche et mon petit corset  
de velour noir?

E ancora, in un'altra ballata bretone, quella del *Signor Nann et la Fée* a cui si ispira il Maeterlinck di *Pelléas et Mélisande*:

- Ma chère belle-mère, dites-moi: mettrai-je ma robe  
rouge  
ou ma robe bleu pour aller à l'église?  
– La mode est venue, mon enfant, de porter du noir à  
l'église,

si ripete la formula diffusa – annota Villemarqué – «en Suède et en Danemarque», con motivi che compaiono inalterati in «trois ballades smaalandaises de Magnus» e nella «ballade servienne de Marko et de la Wila».

L'intensa circolazione è appunto uno dei criteri in base ai quali il drammaturgo elegge i motivi da replicare. Conferisce così alla tragedia connotati strutturali squisitamente folklorici, in sintonia con la scelta di mettere in scena i riti da sempre nel mirino degli etnologi. È vero che la «tragédie légendaire» di Bataille si apre con un matrimonio, e con un matrimonio, anche lì, contrastato. Rispetto alla *Figlia di Iorio* manca tuttavia nella *Lépreuse* la rappresentazione del rito, con le nozze solo alluse dal padre di Evroanik, che, per ellissi, «pindarizzando», ne formula il divieto (ripreso dal *gwerz* di *Iannik Coquard*): «Je jure que vous ne mangerez pas dans la même écuelle». Talché Evroanik e Aliette si recheranno in pellegrinaggio, non a Roma dal Papa ma a Notre-Dame du Folgoat, «pour demander à Dieu la grâce/ de coucher tout les deux dans la même chambre/ et manger dans la même écuelle».

In un cortocircuito simulato, quell'ellissi bretone guadagnerà l'Abruzzo tramite Aligi:

a sposa [...]  
Madre, voi me l'avete accompagnata  
perché dorma con me sopra il guanciale,  
perché mangi con me nella scodella.

Ma la celebrazione vera e propria delle nozze, che apre la tragedia, offre al nostro comparatista la possibilità di mettere a frutto il suggestivo rituale «frumentario», di cui De Gubernatis e Tommaseo forniscono la complessa geografia, disponibile *in loco* nei *Canti (gli imenei)*, 1880 e 1886) e negli *Usi nuziali (Tradizioni popolari abruzzesi)*, 1894) di Finamore e, soprattutto, nei numerosi capitoli degli *Usi* di De Nino dedicati al matrimonio: *Le nozze frumentarie*, *Ornamenti rituali nelle donne*, *La suocera riceve la sposa*, *I doni della sposa*, *La sposa non vuole entrare*, *La croce e lo schiaffo*, *La sposa distrugge la malia*, *Il prete con la sposa*, *Le nozze anticipate*, *Epopea del matrimonio...*

Quasi esclusivamente a questi capitoli farà riferimento il provvidenziale Renier e quindi il *Commentaire*, negando il drammaturgo nel dialogo con Hérelle, che non era in grado di smentirlo, l'incidenza di Finamore: «non l'ho adoperato» (5 marzo 1905). Con l'ampia menzione riservata a De Nino nelle *Remarques particulières*, egli intende risarcire l'amico che aveva lamentato, a proposito del *Trionfo della Morte*: «Ivi il d'Annunzio ha riportati parecchi fatti da me raccolti ne' miei volumi degli *Usi e costumi abruzzesi*. Io non ritengo che ciò sia plagio, perché i fatti osservati prima da me, potevano essere osservati da lui dopo e meglio. Ma, prendendoli da me, li ha fatti suoi. Soltanto avrebbe dovuto citare il fonte di tutti, ma si limitò a ricordare, in fine del volume, il mio *Messia dell'Abruzzo*» (*Sui plagi dannunziani*, «Corriere del Sangro», 15 settembre 1901). Il risarcimento è ora accentuato dalla parca menzione di Finamore, ascrivibile alla diplomazia dannunziana, dato che tra i due etnologi non corre buon sangue, come si evince dal carteggio Finamore-Pitrè.

Non si pensi tuttavia che nel *Commentaire* il debito con De Nino venga saldato, in quanto Renier si attiene alle fonti per lo più tematiche, secondo i criteri cronologici della Scuola storica di cui è autorevole rappresentante. Limitandoci, per esempio, al matrimonio di Aligi e Vienda, non troveremo alcun cenno della derivazione dagli *Usi* dei moduli retorici, né di tempistica, logistica e ruoli dei personaggi.

Assodato che il giorno non può essere che quello di San Giovanni, il rito si celebra nella casa dello sposo, casa in cui, stando al capitolo *Epoepa del matrimonio*, avviene il dono dell'abito nuziale: «La sposa è già da un pezzo col suo compagno, col suocero, con la suocera [...] si spoglia degli abiti propri, e indossa quelli del dono. [...] Si adorna anche degli ori». Dunque persino la «collana di cento coralli» e i «pendenti», anche questi proposti a Vienda dalle cognate («Che vuoi tu [...]/?/ I pendenti e la collana [...]?»), hanno un ri-

scontro – «E' sse recchiucce 'n pare de fioccaglie, / E' ssa cannuccia 'n filo de coraglie» – nei canti nuziali riportati in quel capitolo, dove «Cantano gli amici, canta qualche cugino, qualche sorella, qualche zia dello sposo». «Oili, oili, oilà»: potrebbero non cantare le sorelle di Aligi?

Le fonti folkloriche abruzzesi intervengono in forze anche nell'ingresso sulla scena dello sposo e nel cerimoniale: neppure un verso e neppure una didascalia restano privi di riscontro. Benché non gli manchino esperienze dirette, d'Annunzio si attiene infatti con scrupolo maniacale al folklore *scritto*. Così, «la gonnella di dodici teli» e «il nastrino chermisì», suggeriti a Vienda sempre dalle cognate, provengono dagli *Usi* di De Nino riguardanti gli *Ornamenti rituali nelle donne* di Scanno: «La gonna (*casacca*) è di dodici teli (*penne*) di lana verde cupo, a larghe pieghe (*trije*), con pedana scarlatta cremisì», più che da quanto egli stesso ha osservato dal vivo.

Eppure di un'escursione a Scanno, insieme con De Nino e Michetti, è traccia significativa già nelle lettere del diciottenne all'innamorata (la fiorentina Giselda Zucconi): «Se tu vedessi che costumi strani e splendidi portano le donne! Par d'essere in Oriente: l'illusione è perfetta. Turbanti di seta ricamati d'oro e d'argento; grandi grembiali fiammanti, maniche lunghissime, una ricchezza di pieghe meravigliosa» (15 settembre 1881). Escursioni poi ricorrenti, con l'obiettivo delle feste paesane, delle processioni votive e patronali e, innanzitutto, dei matrimoni: «Domani, domenica, assisterò a certe nozze campestri. Lunedì poi partirò per Ortona, Orsogna, Guardagrele, Casoli, Lama dei Peligni, Palena, ecc. ecc.» (11 giugno 1887, l'interlocutrice è a quel tempo Barbara Leoni). E assistere a un rito nuziale figura tra gli scopi della trasferta, di nuovo a Scanno, del settembre 1896. Interessato alle fogge antiche, in questa circostanza d'Annunzio tocca con mano – ma sarebbe meglio dire «studia» – i costumi tradizionali, se si presta ascolto a Hérelle, anche lui della partita: «arrivano i costumi, recati da tre ragazze [...]. Non solo

ci permettono di esaminarli, ma li indossano davanti a noi, perché possiamo renderci pienamente conto della disposizione delle parti e dell'effetto dell'insieme».

Insomma più determinanti di quanto conserva la memoria, a Nettuno, fra i libri sistemati sullo scrittoio del drammaturgo, sono per giunta i catalizzatori del folklore nuziale abruzzese. Perché riti analoghi compaiono nei *Chants populaires de la Grèce moderne* di Fauriel e nei *Canti popolari greci* di Tommaseo, ai quali lo stesso De Nino, prima ancora di d'Annunzio, sembra attenersi: il suo folklore *narrato*, che tende a proiettare l'Abruzzo in Europa, non prescinde dagli illustri antecedenti che anzi ne guidano verosimilmente l'osservazione e quindi l'affabulazione.

Sulle lacrime della sposa nell'abbandonare la casa natale per entrare nella nuova, Fauriel si diffonde nel *Discours préliminaire* a cui d'Annunzio risale – il passo è evidenziato da un segno a margine – appunto attraverso gli *Usi* (i «veri o finti pianti», nel capitolo *La sposa non vuole entrare*): «la douleur de la fiancée s'exprime par une formule d'usage, qui est devenue proverbiale, pour caractériser un chagrin de bienséance, à propos d'une chose que l'on désire au fond du coeur». Prese le mosse dal pianto di circostanza (Splendore: «a lacrimare/ noi la trovammo, a piangere di pianto/ per quella [la madre] che è deserta»; «La nuora chinerà il volto lacrimoso»; «Vienda s'asciugherà il volto col grembiale»; Splendore: «Asciugati le lacrime/ ché troppo hai pianto», I, III), la sposa mancata verserà poi ben altre lacrime ininterrotte che la prosciugheranno (Ornella: «Fra poco la pelle/ le si schianta su l'ossa per l'arido», III, II), facendo di lei «la vergine che pianse», per bocca di Aligi: «tu che piangesti/ la prima notte e poi sempre» (III, III), forse persino infastidito se all'antonomasia di Vienda il pastore contrappone un'altra antonomasia: quella di Mila che ha per lui l'irresistibile *attrait* di saper piangere «senza farsi udire» (II, III)...

Rivelatore, il motivo strutturale del pianto viene calato, a proposito di Maria di Giave, nella *retardatio nominis*: «quella che è deserta» (con dantismo già nei *Canti greci* di Tommaseo, secondo il quale, parallelamente, «vedova e sola» resta la madre dal giorno in cui la figlia va sposa), si segnala subito quale modulo retorico ripreso da De Nino, al cui registro d'Annunzio si allinea, trasferendo nei dialoghi della tragedia le formule allocutorie che connotano il «patto d'intesa» dell'etnologo con il suo lettore: «Da bravo, o lettore, dammi una mano a indovinare»; oppure: «Chi non riconosce [...]?»; «[...] ma dove? – Indovina, indovinaglia. →»; «Che è mai?», etc.

Ornella si rivolge pertanto a Vienda: «Non t'apponi, Vienda? Chi è l'ultima? [...] Chi può esser mai?» (I, III), sintonizzandosi sulle *Nozze frumentarie*: «Una vecchia apparisce a capo delle scale: piange! Chi non riconosce la madre [della sposa]?». Allo stesso modo, quando Aligi illustra a Candia quello scudo di Achille che è la sua mazza istoriata, interrompe la serie dei deittici («questo è il sole», «questo è il pianeta», «questo è il campanile», «questo è il fiume») con un'interrogativa retorica: «Ma chi è questa che sta sulla porta?» (I, II), come del resto farà con Mila: «Ma sai tu chi ti condurrà per mano?», e a sua volta Mila con lui: «Ma tu non sei quello [...] / che i fioretti [...] / posò per terra?» (II, I), o come il Mietitore con Candia: «Lazaro ha fatto lite [...] per chi?» (I, V)... Finché la formula insistita acquisterà un'intonazione biblica nei Cori: (La Turba) «O Vienda [...] il paradiso hai per certo. / – E s'ella non l'ha, chi l'avrà?» (III, III).

## *Dal folklore alla Bibbia*

A parte qualche ripresa, nel passato, dal *Cantico dei Cantici*, o un rifacimento, però da Hugo, qual è *Booz addormentato* (1884, tra le poesie della *Chimera*), oppure, ancora, *La parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* e quella *dell'uomo ricco e del povero Lazaro*, consegnate prima al «New York Herald» e quindi alla «Nuova Antologia» (16 dicembre 1897 e 1° gennaio 1898), con la *Figlia di Iorio* d'Annunzio comincia a ricorrere sistematicamente alla *Bibbia* che, d'ora in avanti – *Antico e Nuovo Testamento* (tradotti da Giovanni Diodati) – campeggerà nel suo laboratorio.

Accanto alla lettura dei *versicles* di Walt Whitman (discussi da Pascoli sempre nella dedicatoria *A Chiarini*), sono gli studi di folklore a favorire l'incontro ravvicinato, utile ora soprattutto al secondo Atto della tragedia, dove Cosma è citazione vivente dei *Proverbi di Salomone*. Il «santo dei monti» proviene dalla leggenda morroniana intorno alla quale d'Annunzio può disporre dell'accurata disamina del Moscardi (*Il culto degli Abruzzesi per San Pietro Celestino*, 1894 – segnalazione, attraverso Renier, del *Commentaire*) che fra poco maneggerà anche in veste di biografo. Dobbiamo infatti raggiungere la *Vita di Cola di Rienzo* (1905), rifacimento della *Cronica* trecentesca che De Nino, sodale di Zefirino Re, l'editore moderno, segnala a d'Annunzio, per vedere tratteggiato il contesto del biblico mentore di Aligi, appartenente alla specie degli anacoreti della Maiella:

Altare di sacrificio e d'implorazione tra i più venerandi, sollevato dall'ansia dello spirito sotterraneo verso i cieli troppo remoti, quella mole di sasso pareva nei secoli il fulcro dell'estasi umana. Nelle cavità polite e adorne dall'arte dell'acqua umile e casta, viveva un popolo di asceti [...].

Entrato in scena (II, II) attraverso il sogno spaventoso di Nebucadnesar: «Spaventi si son vòlti contro a me» (*Io vidi un sogno che mi spaventò, Daniele 4, 5*), le sentenze di Cosma risultano in seguito generalmente tratte da *Salomone*: «Imparata non ho la sapienza,/ [...] e non ho pur l'intendimento» (*Beato l'uomo che ha trovata sapienza, e l'uomo che ha ottenuto intendimento, 3, 13*); «Parla parole diritte, pastore» (*Chi risponde parole diritte bacia le labbra, 24, 26*); «quel termine/ antico che innalzarono i tuoi padri./ Tu hai rimosso quel termine sacro» (*Non rimuovere il termine antico, che i tuoi padri hanno posto, 22, 28*); «Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua/ profonda; e l'uomo pio l'attingerà» (*Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua profonda; e l'uomo intendente l'attingerà, 20, 5*); «il Signore pesa i cuori» (*il Signore pesa i cuori, 21, 2*); «Chi perverte la via sarà fiaccato» (*chi perverte le sue vie sarà fiaccato, 10, 9*); «Guarda il comandamento di tuo padre./ Segui l'insegnamento di tua madre./ Tienili sempre legati al tuo cuore» (*guarda il comandamento di tuo padre, e non lasciar l'insegnamento di tua madre./ Tienili del continuo legati in sul tuo cuore, 6, 20-21*); «Dio guidi il tuo piè, che non sia preso» (*il Signore [...] guarderà il tuo piè, che non sia preso, 3, 26*)...

Di sentenza in sentenza, nel suo «discorso della montagna» Cosma mette in guardia da Mila un Aligi recalcitrante, che invano insiste sulla castità («Io sono puro») e sui «segni» divini (il «cuore ismemorato», «il grande sonno», l'«Angelo che piange») per trovare avallo al suo disegno di ottenere dal Papa il consenso alle nozze con la «straniera», come il «santo» designa Mila, senza mai chiamarla per nome. E sono proprio i versetti biblici a guidare la mano del drammurgo, che di qui, dalla stesura, cioè, del secondo Atto, torna

all'inizio della tragedia (I, V), quando «una donna dal volto tutto nascosto dall'ammantatura» era entrata «in corsa, ansante di fatica e di spavento» nella casa di Lazaro, per cancellare con un rigo «Mila di Codra» e «figlia di Iorio» e soprascrivervi «La sconosciuta» e «la straniera». Che non si direbbe un'opzione per la *retardatio nominis*, parallela alla reticenza di Mila (senza risposta resta Favetta: «Sei di questo paese?»...), quanto piuttosto la prolessi di Cosma una volta che il personaggio si è ormai configurato.

Tutte riguardanti Mila e a lei avverse le citazioni bibliche in bocca al «santo»: quali parti di un insieme ben noto, molto lascerebbero intendere ad Aligi se egli avesse orecchi. Perciò, nel monito ultimo: «Io te lo dico: interroga il tuo sangue,/ prima di condur teco la straniera», il pastore dovrebbe recepire i rinvii al divieto di lasciare la *moglie* per la *straniera* nei *Proverbi* (5, 20): *E perché, figliuol mio, t'invaghiresti tu della straniera?...*, dove *straniera* è sinonimo di *meretrice*. Come poi, ancora nei *Proverbi*, in un gruppo di versetti, in parte citati e in parte allusi da Cosma, il comandamento paterno e l'insegnamento materno sono rispettivamente *lampana* e *luce* che dovrebbero illuminare Aligi.

Vale la pena di ripercorrerli con ordine (6, 23-28):

23 Perciocché il comandamento è una lampana, e l'insegnamento è una luce, e le correzioni di disciplina son la via della vita;

24 Per guardarti dalla femmina malvagia, dalle lusinghe della lingua della straniera.

25 Non invaghirti nel tuo cuore della sua bellezza; e non prendati ella con le sue palpebre.

26 Perciocché per una donna meretrice si viene fino a un pezzo di pane; e la donna vaga d'uomini va a caccia dietro alle anime preziose.

27 Alcuno prenderà egli del fuoco in seno, senza che i suoi vestimenti ne siano arsi?

28 Alcuno camminerà egli sopra le brace, senza bruciarsi i piedi?

E qui, nell'ultimo versetto, è il «but de l'oreille» di Cosma: «il tuo

piè [...] non incappi nella brace», dice prima di uscire dalla grotta di Aligi e insieme dal suo ruolo sapienziale per svolgere quello di Cristo-esorcista con l'indemoniato da miracolare.

Quando è di turno il sentenzioso vegliardo, d'Annunzio non sgombra il tavolo di lavoro dai volumi di folklore per far posto alla *Bibbia*. Al contrario, è il folklore ad additargli le risorse testamentarie, poiché il ricorso intensivo ai *Proverbi* biblici presuppone il lettore attentissimo – limitiamoci per ora a questi – dei *Proverbi abruzzesi* di De Nino (si conservano al Vittoriale, in duplice copia, con flagranti segni di lettura) e, più ancora, a dispetto delle censure di Pitre, delle glosse che li commentano.

La sezione *Amicizia e inimicizia* reca, per esempio, tre rinvii alla *Bibbia* a fronte di cinque massime. In margine a «Meglio le ferite dell'amico, che il bacio del nemico», la glossa chiama puntualmente in causa i *Proverbi di Salomone*: «*Homo qui blandis fictisque sermonibus loquitur amico suo, rete expandit gressibus suis*» e «*Vir iniquus flactat amicum suum et ducit eum per viam non bonam*», quasi a dimostrare, con l'identità dell'assunto, che il proverbio popolare è ligio trasmettitore di autorevoli verità remote, più vetero che neotestamentarie, calcolando la frequenza con la quale l'etnologo ricorre all'*Antico Testamento*. L'onnipotente *Salomone* in apparato poteva agganciare con agio il drammaturgo: «Chi solo si consiglia, solo si pente» («*Qui sapiens est, audit consilia*»); «Sciocca proposta/ Non vale risposta» («*Ne respondeas stulto juxta stultitiam suam*»); «Poche parole e panni assai/ Non fecero male mai» («*In multiloquio non deerit peccatum*»); «Roba offeruta,/ Mezzo venduta» («*Malum est, malum est, dicit omnis emptor, et quum recesserit, tunc gloriabitur*»); «Cose giuste/ Dio le gusta» («*Benedictio Domini sper caput justis*»)... Aggiungendo poi *Giobbe*, *Ecclesiaste* o *Esodo* a *Salomone*, si vede bene che una via maestra alla *Bibbia* era tracciata dinanzi al nostro lettore reattivo, confortato, nella stessa direzione, anche dal Tommaseo folklorista e vocabolarista peraltro a monte del sistema interpretativo di De Nino.

## *Il sistema-Tommaseo*

*Bibbia* e folklore percorrono congiunti la tragedia. Sin dall'inizio, l'etimologia riferita a Vienda: (Splendore) «a lacrimare/ noi la trovammo, a piangere di pianto» (I, III), etimologia ripetuta dal Coro delle Parenti che prevedono il dolore («quanto pianto qui sarà pianto!», I, V) e infine da quello delle Lamentatici che lo constatano («Ahi, che pianto si piange [...]!», III, I), ha l'uguale nel canto greco del *Fratricida*: «Carissimo piange il suo pianto». Ma l'identità sembra meno significativa della glossa di Tommaseo: «*Geremia* “*plorans ploravit*”», che, in casi analoghi – «Senz'alcun fallo ch'abbian fallato», per esempio nei *Compagni traditori* –, annovera lo stesso rinvio: «*Geremia* “*peccatum peccavit*”».

Dunque d'intonazione biblica, le numerose etimologie della *Figlia di Iorio* («quanta pena si pena per tel»; «né più nominare m'è dato/ i nomi»; «hai detto il tuo dire», etc.), risalgono al Tommaseo glossatore che impartisce a d'Annunzio la lezione senza la quale la tragedia non avrebbe trovato il registro linguistico, stilistico e ritmico che la caratterizza: senza la quale la tragedia probabilmente non avrebbe mai visto la luce.

Sempre con l'obiettivo di rendere l'«antico sangue» abruzzese partecipe del «foyer commun de l'humanité», il folklore rimesso in circolo da Tommaseo nei *Canti popolari toscani, corsi, greci e illirici* (1841-1842) è sistemato in bell'ordine a Nettuno, dove i quattro vo-

lumi potrebbero figurare in duplice copia, poiché quelli conservati rispettivamente al Vittoriale e presso la biblioteca Marucelliana di Firenze recano segni di lettura complementari, i primi a lapis blu e i secondi a lapis rosso, in ogni caso riconducibili alla tragedia. In più, il carteggio con Angelo Bruschi, responsabile della biblioteca fiorentina, assicura che l'assiduo utente di Settignano, anche in deroga alle norme, è solito ai prestiti, per i quali non lesina blandizie al bibliotecario disposto a largheggiare.

D'Annunzio non è nuovo neppure alle copie multiple dei suoi strumenti di punta, consultati e annotati su diversi piani. E trattandosi di Tommaseo, specie del vocabolarista, siamo di fronte all'attrezzo-cardine di un laboratorio che nel lustro 1899-1903 funziona a ritmo prodigioso. Al riguardo, disponiamo di una testimonianza diretta e per giunta da connettere alla tragedia. Appunto su Tommaseo si sofferma il colloquio che De Amicis riporterà in forma di intervista destinata a rimbalzare da un giornale all'altro: «l'unica prosa affettuosa e onesta ch'io abbia ispirata a un letterato italiano», secondo il giudizio dell'intervistato. Che dopo aver trascorso il Natale in Abruzzo e mentre in cantiere è la revisione dei racconti giovanili da riproporre nelle *Novelle della Pescara*, nel gennaio 1902 è a Torino, dove si replica *Francesca da Rimini* e dove rivede, a distanza di vent'anni, De Amicis «incanutito».

Ancora una volta in anteprima, ma a un anno abbondante dall'accenno in Svizzera a Rolland, si affaccia la *Figlia di Iorio* quale progetto di «tragedia rustica di argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro di Michetti». Più che l'ispirazione di questa o quell'opera, all'intervistatore, letterato di rango, interessa però l'esecuzione se le domande si fanno pressanti intorno alla creatività linguistica dell'artista, che ammette la lettura sistematica non solo di «vocabolari generali della lingua, ma anche di speciali». Il nome di Tommaseo, a questo punto del dialogo, è d'obbligo, con d'Annunzio che non usa

semitoni nell'apprezzare chi «possedette il magistero della lingua e dello stile come pochissimi nel suo secolo», lamentando nel contempo la «scarsa estimazione della posterità», a suo avviso manchevole nel non assegnargli «il posto che merita». È per rendergli onore che viene posto in risalto, tra lo scambio di battute, l'acquisto dell'ultima ora «su un banco di Piazza Castello»: un'edizione del *Dizionario dei sinonimi*, da affiancare alla «meno degna» già presente nella biblioteca della Capponcina.

Ignoriamo se entrambe le edizioni migrino a Nettuno. Certo è che i *Sinonimi* solleciteranno i personaggi della *Figlia di Iorio* a esprimersi, nel quadro normativo delineato da Lamaitre, attraverso parallelismi e ripetizioni dove la serie sinonimica s'impone, spesso strutturando i dialoghi che la mettono in versi. Motteggi, proverbi, scongiuri, giaculatorie, paronomasie, etimologie, ridondanze, *non-sense* («Tonta e pitonta», «vinca pervinca», «Amore e Ciecamore», «Voler non è valore», «male e malanno»...) caratterizzano le iterazioni formulari di parlanti che è facile sorprendere mentre profitano di lemmi grazie ai quali la loro pronuncia ripetitiva è sempre ineccepibile nonché giustificata.

Sentenza Tommaseo: «Ogni ripetizione dice vicinanza; o frequenza ch'è vicinanza di tempo; od affetto ch'è vicinanza del cuore». Alla «vicinanza del cuore», in apertura del secondo Atto, pertiene la ripetizione nella filastrocca che Mila recita ad uso di Aligi. È la *ren-verdie* di Sant'Onofrio («Sant'Onofrio è rinverdito!»), coniata per lei in frammenti «pindarici», con salti logici ed ellissi. D'Annunzio giustappone qui disparati prelievi folklorici di questo simbolo dell'innocenza, presente anche nel *Tanhauser* wagneriano, in modo che ne risulti, alludendo sottilmente al dittico *Lépreuse-Ton sang* di Bataille, un canto d'amore – dell'amore che tutto sacrifica, motivo dannunziano se altro mai:

Ecco pronto lo mio cuore.  
Se vuol sangue a medicina,  
prendetelo dal cuor mio;  
ma di questo ei non s'avveda,  
ma di questo ei non s'addia.

Lasciamo per ora stare che «lo mio core» sia clausola di decine di *Canti toscani* e che dai *Canti greci* venga ripreso, insieme con il miracolo di San Basilio, il sangue amoroso e medicamentoso (*Bella lucente luna, che vai al tramonto*: «E se vuol sangue a medicina, prendetelo dal cuor mio»), perché a premerci è la coppia che nei *Sinonimi* si presenta giusto in adiacenza: «*Avvedersi, Addarsi*», con la precisazione: «*Avvedersi* è più facile, più pronto, più istantaneo. Noi ci avvediamo più propriamente di cose sensibili, o tanto chiare che quasi cadono sotto i sensi [...]. *Addarsi* (che s'approssima all'*apporsi*) denota un accorgersi quasi per indovinamento, non per indizi certi. Così nella lingua parlata».

Ma non si deve credere al d'Annunzio lettore improbabile – dalla A alla Z – di vocabolari e lessici. Nel rispetto della logica verosimiglianza, la consultazione è mossa da un'occorrenza già rinvenuta, bisognosa di chiarimenti, approfondimenti, varianti, autorizzazioni. Il drammaturgo della *Figlia di Iorio*, forte ormai della retorica del tragico popolare («qui interficit patrem») e delle *invarianti* folkloriche (matrimonio-voto-mortorio), è alla ricerca di un *De vulgari eloquentia* dove falso-antico e vero-popolare coincidano: proprio ciò che gli offre Tommaseo, ovvero il sistema solidale di corrispondenze messo in atto dal vocabolarista mai separato dal folklorista.

Potrebbe il raccoglitore e traduttore dei *Canti popolari* non avvalersi del linguista e viceversa? Come risulta, restando anche solo alla coppia sinonimica «*Avvedersi, Addarsi*» in cui ci siamo imbattuti, dalla breve escursione di controllo che chiude nello stesso circolo Dante (*Pg XXI 12*): *né ci addemmo di lei, sì parlò pria*; *Canti toscani*: «Ti

pensi non m'accorga e non m'avveda», con la chiosa: «Avvedersi è più facile: però lo pospone. Nell'accorgersi entra più lo scorgere, il ragionare»; *Canti greci*: «E un cleftuccio greco se n'addà», «e di noi s'addà la Morte»...

D'Annunzio intercetta la sistematica solidarietà fra *Canti popolari*, *Sinonimi* e, si aggiunga pure, ma in ultimo, *Dizionario della lingua italiana*, traendo enorme profitto dalle frequenti considerazioni di Tommaseo sulle serie sinonimiche, specie quando il linguaggio popolare impegna il traduttore in istruttive note di autocommento volte a circostanziare questa o quella scelta. Pertanto, la coppia «s'avveda-s'addà» della filastrocca di Mila ricorre ai *Sinonimi* attraverso i *Canti popolari*, a cui magari si somma il conforto dell'uso abruzzese di *Additte* («darse l'additte per «darsi l'intesa»), attestato nel *Vocabolario* di Finamore.

Non privo di interesse è il fatto che il drammaturgo, di consumatissima esperienza in tal genere di operazioni, risolva grazie ai *Sinonimi* intere sequenze di dialogo, che infatti sono allestite assecondando la voce (le voci) vocabolaristica, anche quando non è immediatamente percepibile, come quando il sentenzioso Cosma ammonisce Aligi (II, II):

[...] prendi pure intendimento  
Da Colui che t'ha fatta sicurtà;  
prendi pegno da Lui per la straniera,

dove la sinonimia è tra «fare sicurtà» e «prendere pegno», poiché alla voce *Certo, Sicuro*: «Sicurtà è sicurezza che vien data da un altro o con parole o con cauzione; ond'è che sicurtà venne a significare cauzione», con rinvio alla voce *Pegno*: «denota tutto ciò che si pone per sicurtà del creditore». Di qui l'impeccabile «prendi pegno» del santo, che oltretutto getta luce sul sogno premonitore di Aligi (I, II): «San Giovanni mi disse: “Sta sicuro [...]”».

Così, Mila sfoglia senza dubbio il repertorio di Tommaseo per chiedere ad Anna Onna i veleni delle sue erbe in cambio del viatico offertole da Ornella (II, V). Risoluta a morire, non ha remore nell'esprimersi da «bagascia di fratta e di bosco» qual è, e alla vecchia, che la esorta con una formula triadica in crescendo: «Pensaci un giorno un mese e un anno», oppone il *climax* di una sua triade:

se [...] mi dà  
[...] Poi va, mangia e bevi.

e tu [...] dammi  
[...] Poi va, satóllati e cionca.

se mi dà  
[...] Poi va, e raccónciatì l'ossa.

Nei *Sinonimi*, alle voci *Mangiare* e *Bere*, è la costellazione dei citati che sostengono la triviale insistenza di Mila, dal Sacchetti di «Bei e ribei, cionca e ricionca», a *Cioncare*, cioè «bere sconciamente» che combacia con Salvini: «Malconcio dal vino» e Pulci: «Racconciare [con il vino] l'ossa sconce», mentre *Satollo* ha il vantaggio di indicare insieme con «sazietà [...] fame che a quella precedesse».

Battuta dopo battuta, innumerevoli sono le procedure analoghe, solo che si ponga attenzione alle gamme sinonimiche che sin troppo scopertamente denunciano la loro origine. Non è casuale l'ineccepibile sfoggio linguistico di Lazzaro alle prese con Mila:

Ah, ah, tu mi vuoi *tendere* un *laccio*.  
Chi sa a che *agguato* mi *tiri*.  
Nella voce ti *sento* l'*insidia*.  
Ma io ti *prenderò* nel mio *cappio*.

Con la serie «laccio-agguato-insidia-cappio», d'Annunzio mette in rapidi versi la voce sinonimica *Lacci*, *Agguati*, *Insidie*, *Calappio*, in

ligia osservanza – ci mancherebbe! – dell’uso verbale di «tendere-tirare-sentire-prendere»: «L’insidia, i lacci tirano alla vita, all’onore, alla pace»; «Tendonsi insidie con parole, con fatti»; «uno si pone in agguato [...] per osservare le altrui mosse»; «sentire l’insidia». E anche qui è un *climax*, dato che «Lacci [...] dice insidie più sottili» eppure «men complicate», mentre *Calappio*, d’etimo incerto («Chi mi sa dire se venga da *laqueus*, *illaqueo* o da *capiò?*»), è comunque rafforzativo di «laccio». In conclusione, a detta di Lazaro, se Mila intende «abbindolare», egli si propone di «incalappiare»: «Nell’abbindolare, l’inganno proviene da false apparenze; nell’incalappiare, da vera insidia».

D’altra parte, dinanzi alle pronunce ancipiti, del tipo – poniamo – «perdono»/«perdonanza» (Mila: «E perdono ti chiedo, perdono,/ con l’anima mia nella palma»; Aligi: «Mercè di Dio! Fatemi perdonanza!», «Mila di Codra, mia sorella in Cristo,/ donami perdonanza dell’offesa» I, V; Ornella: «Madre, or viene Aligi, viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore», III, II), ci si trova a un bivio. Si tratta di volubile casualità? O d’Annunzio presta ai personaggi competenze linguistiche diversificate, e pertanto un registro più e meno antico, ora *basso* ora *alto*? Artista sorvegliatissimo, nella solidale comunità dell’Acquanova, tutt’al più, egli farà distinzione tra ambito contadino e ambito pastorale, per cui Lazaro, vedendo Aligi pallido e sudato, ricorre a un paragone dispregiativo tratto dal mondo del figlio: «Succhiato ti fu il sangue, che sei/ sbiancato così? Te ne coli/ come il siero dalla fiscella,/ pecoraio» (II, VII). In rapporto a «perdono»/«perdonanza», la diversificazione è però semantica e non stilistica, in quanto nei *Sinonimi* si distingue tra *Perdono* che «suppone l’offesa, e produce riconciliazione, se sinceramente chiesto», termine «generico», valido in tutti i casi «salvo che all’innocente calunniato», e «*Perdonanza*, voce viva nelle campagne toscane, pare, se così posso dire, un perdono più solenne».

Neppure il verbo è casuale e «donare» («donami perdonanza»)

si attaglia alla pronuncia «solenne», secondo quanto prescrivono, di nuovo, i *Sinonimi* alla voce *Donare, Dare*. Rispetto al secondo, non solo il primo «riman sempre un po' di più», ma «ha senso suo proprio, affinissimo a condonare». Non trascurabile poi il rilievo:

la familiarità che tutti prendiamo con la lingua francese, conduce facilmente a confondere nell'uso il dare col donare, sull'analogia del *donner*, ch'ha il duplice senso delle due voci italiane [...]. Adunque, donare aiuto sarà più che darlo. Dà aiuto anche l'uomo ch'è in obbligo di darlo, che lo dà scarso, a malincuore; dona aiuto chi lo dà pieno e di cuore, a modo insomma di dono. [...] Si potrebbero moltiplicare in infinito gli esempi [...] per dare a conoscere differenza sì varia e sì frequente, non sempre però rispettata.

Prova del d'Annunzio curvo su questa voce (la ripete Ornella: «Donàmogli [ad Aligi] commiato, a lui che parte», III, II) è la traduzione francese, che bandirà l'ambiguo *donner* a favore di «accorde-moi pardon», poiché «accorder», il cui etimo risale a cuore, significa «consentir à donner». Infine, se la «perdonanza» si «dona di cuore», è evidente che al «cuore» della madre dovrà fare appello Aligi: «viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore».

Il *Commentaire*, limitandosi alle fonti segnalate da Renier, non rinvia a Tommaeso, al quale invece d'Annunzio, in procinto di mettersi all'opera, si riferisce come chi sta addestrando l'orecchio e quasi la poetica del «*la*», formulata in gioventù da un suo *alter ego* romanzesco («per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta...»), ritroviamo nel dialogo con Gargano a una data davvero faticosa qual è il 19 luglio 1903: il giorno successivo all'inizio, nell'autografo, della stesura della tragedia.

Trascritta perché il critico militante, intervenuto nel «Marzocco» (*La Laus Vitae e i critici*, 19 luglio) lodando l'impiego dell'assonanza in *Maia* «che invece alcuni han già condannata come un ritorno alla

povertà delle origini», si attivi per commentarla convenientemente, una «sentenza» proviene per direttissima dal laboratorio di Nettuno appena messo in funzione:

Mio caro amico,

[...] ti mando queste parole che Niccolò Tommaseo scrisse nel 1841: «Quanto alle rime assonanti, codeste cred'io dimostrino la delicatezza dell'orecchio popolare, che *di* MENO MATERIALE *corrispondenza s'appaga e coglie più tenui differenze*. Se la poesia dotta se ne giovasse, meno sarebbe servo alla rima il pensiero; alla sillaba il sentimento».

Forse vale la pena che, su questa sentenza d'uno spirito veramente mirabile per la sua veggente audacia precorritrice, tu scriva una nota «marginale». L'assonanza ha un valore musicale infinitamente superiore a quello della rima perfetta. Questo sentì il vecchio Tommaseo, il «vicin mio grande» di Settignano; che ebbe orecchio acutissimo. Questo non possono intendere gli asini raglianti.

Nella copia dei *Canti popolari toscani* conservata al Vittoriale, un segno a lapis blu pone in risalto la lungimirante «sentenza» di cui forse aveva già fatto tesoro il narratore del *Trionfo della Morte*, pronto a sorprendere nei «canti dei mietitori e delle spigolatrici» l'*assolo* di un rustico colono: «infiammato d'entusiasmo, agitato come da un estro poetico repentino, trovava le assonanze e si esprimeva all'improvviso in distici» – come annota il protagonista che avverte così di «retrocedere nel mistero di un secolo remoto, nella santità d'una celebrazione di Dionisie rurali».

Insieme con stralci della lettera a Gargano, la «sentenza» comparirà nel «Marzocco» del 26 luglio (non tra i *Marginalia* ma nella rubrica anonima *Commenti e frammenti*). Resta da aggiungere che nella copia della Marucelliana gli stessi *Canti* di Tommaseo, di certo tra le mani di d'Annunzio, riservano un segno analogo, ma a lapis rosso,

alla battuta immediatamente successiva sui «contrasti di suono» che tanto da vicino riguardano l'impresa «popolare» a cui il drammaturgo si accinge:

Ama il popolo nelle rime certi come contrasti di suono, che gli scrittori non cercarono ma né anche fuggirono. Ama il toscano i due ultimi versi maneggiare altresì in altra rima: che spesso è ripetizione inutile, ma talvolta dà grazia all'intero: dalle quali ripetizioni gli scrittori stessi non sono aborrenti.

Al pari delle raccolte di De Nino, Finamore, Scott, Fauriel o Villemarqué, anche i quattro tomi dei *Canti popolari* fanno parte di un'attrezzatura collaudata a pieno ritmo già nel laboratorio di *Francesca da Rimini* e delle *Laudi*, dove i riscontri danno chiare conferme. Si tratta del resto di materiali poetici dell'«eterna sostanza umana», per dire come il d'Annunzio folklorista, collettori della tradizione e al tempo stesso avvisaglie della poesia di là da venire. È scontato incontrarvi Dante, gli Stilnovisti, Boccaccio o Petrarca; ed è altrettanto scontato, tra «donzelle», «garzoni» e «mazzolini» di «rose e viole», incontrarvi Leopardi («Vago augelletto che cantando vai», «Avessi l'ale da poter volare!», «Quando che viene il giorno il dì di festa,/ L'andate a visitare ad una ad una», «in che peccai?», «Gira il loco e il paese che tu sai», «Apriti, affitto cuore», «Misero mio cuore», «Sconsolato mio cuore»...), non di rado verso Montale («il nero-fumo del corvo», «la nuova luna [...] listava appena di dubbia luce», «Se mi lasciate voi, cara speranza», «Sgrigliola la tua pianella»...), a dispetto dell'avversione – si sa – che induce il Tommaseo del *Dizionario* ad assestare contro il poeta di Recanati un lemma improbabile come *Filologare* («nell'infimo il Leopardi verseggia filologicamente. E in questo senso può dirsi che egli filologa [...]. – Se ne va filologicamente filologando»), lemma accolto nel *Libro segreto* per farne un boomerang:

«Ebbene, sì, io sgobbo a pren-dere il titolo di filologo: poiché taluno ammonisce che il gobbo Leopardi verseggiava filologicamente. e quegli medesimo se ne va filologicamente filologando»...

Il poeta, almeno, di *Alcyone* si è aggirato con circospezione fra i *Canti popolari*. Un aggettivo al diapason qual è «crudace» («un'amante crudace [...] non mi vuol dar pace»), coniato dal popolo toscano – avverte la nota – «sull'analogia di *vivace*. Boccaccio ha *penace*», sembra aver indotto la pronuncia di «nidiace» («vigile all'opra/ nidiace») per la rondine di *Intra du' Arni*, o di «furace» («furace/ fauna dei pomarii») per l'Aretusa dell'*Ippocampo*, lirica, quest'ultima, dall'*incipit* – «Vimine svelto» – sin troppo indiziato, combaciante con un altro *incipit*: «Svelto mio giunco», che, commenta Tommaseo, «vola tra il verde e i fiori». E poi «svelta rosa», «svelto cipresso», «svelto ramicello»...: poteva non essere «svelto» il «vimine» dell'*Ippocampo*?

Gran quantità di «preformazioni» poetiche il cantore ha saputo cogliere («nuvolo», «albatrelli», «ulva», «coccole», «gioglio», «ingiustara», «dolce sapa», «vena e grano», «intesto», «mannelle», «uliva che luce», «mi ridi in bocca», «O cielo, o terra, o mar»...), addestrandosi, per esempio, nell'oculato dosaggio dell'iterazione con esiti d'eccellenza nella *cobla capfinida*, del tipo «Piove su le tue ciglia,/ [...] Piove su le tue ciglia nere», che mal dissimula nell'estrema raffinatezza la matrice popolare; così come il verso di un rustico canto amiatino: «Test'occhi neri sotto nero ciglio», ha raggiunto il *Fanciullo* fin negli Orti Orticellari: «E se gli occhi tuoi cesii han nere ciglia,/ neri ha gli steli il verde capelvenere». Ormai scaltrito, a Nettuno d'Annunzio sa insomma servirsi con destrezza del sistema Tommaseo. Ed è un fatto che i *Canti popolari* agiscono sulla *Figlia di Iorio* quasi in maggior misura attraverso le note linguistiche di commento e autocommento che non attraverso i testi.



*Tommaseo glossatore*

Raggiunta la caverna montana, Ornella incontra Mila per supplicarla al modo del «vecchio genitor» nella *Traviata*: «Ridonaci Aligi: e con Dio vatti» (II, IV). È vestita a lutto, benché la morte non abbia ancora colpito la casa dell'Acquanova, come si affretta a precisare:

Nessuno ancor ci morì,  
ma tutti il lutto si fa  
del caro che andarsene volle  
in ruina del capo suo.  
Però se vedessi tu quella,  
se tu la mia madre vedessi,  
tremito ti prende. Per noi  
venne la state nera, venne  
l'autunno amaro intoscato,  
che più tristo l'anno bissesto  
non poteva a noi essere.

Sulla scorta del *Commentaire*, per queste battute potremo giovarci di un proverbio abruzzese riguardante l'anno bisestile: «Le bisseste est considéré comme néfaste et inspire toujours de la crainte. Proverbe de Lanciano: “Année bissextile, année scélérate”. Cf. Finamore, p. 54». E infatti, nel luogo citato di *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, troveremo: «*Anne bbesestile, anne malandrine* (Lanciano)». Trattandosi

però di un'*invariante* folklorica, è certo che mai d'Annunzio sarebbe risalito al proverbio abruzzese se non avesse rinvenuto la diffusissima credenza nei *Canti greci*: «Ma vennero anni bisesti, e mesi biechi». Questo il veicolo per il trasloco in Abruzzo dell'«eleganza che viene dalla pietà e dal dolore» della *Serva*, dove, secondo Tommaseo, «il dialogo è pieno di quella grazia che l'arte non dà». E non basta: alla *Serva* si combina *Lo spettro*, con l'analogo: «E viene un anno bissesto», canto anch'esso intessuto – a sentire sempre Tommaseo – di «potenti bellezze inaccessibili alla fantasia delle genti educate», tant'è vero che al paragone soccombe il Bürger di *Lenore* e delle ballate.

Se poi da Tommaseo, dalla sua traduzione e dalle sue glosse, si va allo stesso canto, ma tradotto e commentato da Fauriel, che lo intitola *Le voyage nocturne*, si direbbe che la gara dei due folkloristi nell'apprezzarlo ne abbia davvero trovato concorde un terzo, e assai prima dei giorni febbrili di Nettuno, quando, leggendo i *Chants populaires de la Grèce moderne*, d'Annunzio li ha farciti di cartigli disegnando inoltre con il lapis, di canto in canto, la mappa dei luoghi poetici a lui congeniali: tesori da mettere in serbo per ritrovarli all'occorrenza. Ha intanto segnato nel lugubre *Voyage* la nota marginale del manzoniano Fauriel: «il s'y trouve de ces traits originaux et frappants qu'une imagination cultivée ne rencontre guère, et que l'imagination populaire ne va cependant jamais chercher bien loin; de ces traits dont on est embarrassé à décider si c'est le titre de naïfs ou de profonds qui leur conviendrait le mieux».

Si capisce perché sulla bocca di Ornella in lutto risuonino continui accenti greci. Da *Giorgio e Farmaci*:

Venne la primavera amara, la state nera:  
Venne e l'autunno amaro, avvelenato,

(e «intoscato» per *avvelenato* è migliorìa tutta di d'Annunzio, allievo che supera il maestro); poi dal *Fratricida*:

[Il fratello] qui, infelice, mi trasse,  
In ruina del capo mio!

[...]  
Che la viva mia brama sia piena,  
In ruina del capo mio,

e, infine, dalla sezione intitolata alla *Morte*, *L'amore della vita*, che presta alla sorella di Aligi rivolta a Mila la minaccia dell'ineluttabile Caronte a un morituro. Il quale, troppo giovane per lasciare la «dolce luce», non vorrebbe essere trascinato per i capelli nel «mondo di giù», ma raggiungere con piede fermo i cupi attendamenti del feroce apporatore di morte: «Mostrami la tua tenda ch'i' vada da me». E Caronte beffardo, che nella sua tenda ha «per seggiole, de' bambini piccoli i teschi»:

Vedessi tu la mia tenda, tremito ti prende.

In questo caso, d'Annunzio non resiste alla tentazione dell'estrema bravura e, per «comble d'artifice», profitta anche della *Variante* del canto, che reca: «Oh se tu vedi la tenda mia, tremi tutto», perché Ornella insisterà, ancora con la stessa interlocutrice:

Se Vienda nostra vedessi,  
tremi tutta,

come nelle scene finali (III, II) dirà della madre fuori di sé dal dolore e, si teme, prossima al crepacuore:

Ah come trema, trema tutta!

Anche il costrutto etico «tristo a noi» è nei *Canti greci* (nelle «potenti» *Memorie della morte*, con immancabile autorizzazione dantesca in nota: *tacque a tanto*, *If IX 48*, e *supplico a te*, *Pd XV 85 e XXVI 94*),

replicandovi il Tommaseo traduttore quello che è un vero e proprio *Leitmotiv* dei *Canti toscani*:

Tristo a colui che di voi s'innamora  
[...]  
Tristo a colui che nell'asciutto pesca,

perciò ricorrente nella tragedia (III, III):

Trist'a te, Candia della Leonessa.  
O Vienda di Giave, trist'a te.  
Trist'a voi, figlie del Morto, parenti,

a prescindere dal *Dizionario*, che pure alla voce *Tristo* registrerà ovviamente il costruito. Ma nei tempi stretti di Nettuno, che diventano sempre più plausibili grazie al laboratorio collaudato, occorre senz'altro risparmiare qualche manovra vocabolaristica al drammaturgo, pronto a sfruttare fatiche pregresse e, fra le meno lontane, le pronunce falso-antiche di *Francesca da Rimini* adattabili al nuovo contesto.

Subito da recuperare è il linguaggio del burlesco Giullare, in scena per stupire le donne di Corte con aneddoti fantastici. D'Annunzio aveva preferito, per esempio, al posto di «incontrare», mettergli in bocca l'arcaico «scontrare»: «Ma dianzi io trovai più nuova cosa, / qui venendo: ch'io mi scontrai con uno [...]». L'opzione antiquaria era ricavata dai *Sinonimi*, dove, alla voce *Trovare*, è il poderoso apparato (Dante, Boccaccio, *Novellino*, Petrarca, Villani, Davanzati, Firenzuola, Buonarroti, Casa, Vettori, Magalotti...) che, per il significato di *Scontrare*, vede peraltro una coincidenza di vocabolarista e folklorista ben confacente al falso-antico-popolare che preme a drammaturgo. Della pronuncia dantesca: *gli occhi miei in uno / furon scontrati* (*If* XVIII 41), martellante in un canto pistoiese:

*Tommaseo glossatore*

Rincontro l'amor mio nella via,  
Lo scontro e non lo posso salutare.  
Quando lo scontro, abbasso gli occhi a terra:  
La lingua tace, e lo mio cor favella.  
Quando lo scontro, abbasso gli occhi, Amore:  
La lingua tace, e parla lo mio core,

potrà giovarsi Mila, quando, in allarme, ormai braccata da Lazzaro che sta per sopraggiungere, incalzerà Ornella (II, IV):

E tu l'hai scontrato? Tu sai  
che venuto egli è allo stazzo?

Non diversamente da lei, ne ha profittato il serbo Marco Craglievich, alle cui ardite imprese il Tommaseo traduttore presta dantismi su dantismi (Pascoli esultando) e le fitte inflessioni toscaneggianti dei suoi stessi *Canti toscani*: vale a dire che il primo a rifare Tommaseo è Tommaseo. Il capo mozzo di Musa l'Albanese atterrisce il «Sire di Stamboli»? «Il Sire di paura in piè balza»; e Marco:

Non ti sbigottire, Signor mio:  
Come avresti vivo scontratolo,  
Quando dal morto capo tu salti?

Se all'altezza dell'estate 1903 non tralasciamo gli acquisti della sua grande stagione creativa, solleviamo d'Annunzio da non poche incombenze mentre compone in un baleno la *Figlia di Iorio*. Sono quegli acquisti ad aggiungere accelerazione ad accelerazione, grazie anche al massimo di vicinanza – quando il «popolo autore» occupa la scena – con i modelli espressivi che in passato andavano magari impreziositi e che ora si possono invece replicare senza sottoporli ad alcun trattamento.

Da *Francesca da Rimini* proviene di corsa l'imperativo iterato dei

Mietitori che reclamano la fuggiasca al riparo nella casa di Lazaro (I, IV):

– Menatela fuori, menatela,  
che la vogliamo conoscere.

Il biblico «conoscere», nel contesto dell'*incanata*, risuona accanto al triviale «menatela fuori», anch'esso allusivo del congiungimento carnale, come appunto nella tragedia malatestiana, celiando la sconcia Garsenda col solito Giullare «ruffiano»:

Eri tu dunque  
che di Bologna a Ferrara menavi  
Ghisolabella de' Cacciaminici  
Al marchese d'Opizzo.

Anticipazione di quanto accadrà a Francesca, «menata» anche lei con l'inganno – nuova Ghisolabella – a Gianciotto, l'episodio di meretricio qui riferito è quello infernale del canto di Taide *la puttana*. Venedico Cacciamenico (*ruffian!*) confessa a Dante di aver sacrificato l'onore della sorella, per denaro, a Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara: *I' fui colui che la Ghisolabella/ condussi a far la voglia del Marchese/ come che suoni la sconcia novella* (*If* XVIII 55-57). Che «menare» riproponesse, in sintesi, la perifrasi dantesca di «condurre a far la voglia», essendo il verbo eroticamente connotabile (lo stesso Dante lo impiega quattro volte nel canto dei lussuriosi: *mena li spirti* 32, *di qua, di là, di giù, di su li mena* 43, *per quello amor che i mena* 78, *menò costoro al doloroso passo!* 114), era opzione che si avvaleva dei *Sinonimi*, dove, alla voce *Condurre*, si specifica che *Menare* ha significato «più materiale»: «Si conduce e col comando, e coll'insegnamento, e coll'accompagnatura: si mena coll'autorità, colla forza». E a questo punto bisogna raggiungere la pronuncia *Accompagnare* – si ricorderà – di Aligi: «la sposa [...] / Madre, voi me l'avete accompagnata» (I, II), «il parenta-

do [...] / m'accompagna la sposa» (II, II), mentre va considerata, per contrasto, l'etimologia di *Menare*, confinante con *Spingere*, «come si fa con gli animali» e come fanno San Domenico (*della santa greggia/ che Domenico mena*, Pd X 95) e San Damiano (*Or voglion [...] chi i rinalzi/ li moderni pastori e chi li meni*, Pd XXI 131).

Secondo la procedura di Tommaseo, che d'Annunzio ormai padroneggia alla perfezione, ecco il verbo attestato in un lamento erotico pistoiese:

Se non mi prendi per teco menarmi,  
Le sentirai cantar le esequie e i salmi,

rendersi disponibile per il traduttore dell'epopea di Craglievic, quando è di turno il paladino di svariate fanciulle, cossovare o turche, che da lui invocano immancabilmente soccorso in nome di San Giovanni, protettore, anche in quelle plaghe come in Abruzzo, delle donne insidiate e violate.

Si comincia con *La schiava* («Fratello in Dio [...] e in Santo Giovanni, / Liberami oggi dall'Arabo») e si prosegue con *La fanciulla incanutita* («Dolce fratello [...] la volta viene, / Che a sera i' vada dall'Arabo»); ma è la *Fanciulla e il principe* a suggerire movenze e linguaggio sia ai Mietitori che a Mila e ad Aligi. Nella premessa siamo avvertiti da Tommaseo: Marco «cede alla preghiera della fanciulla misera, fattagli» – ci risiamo – «nel nome di Dio e di San Giovanni». Vittorioso sul «Sire di Stamboli», l'«Arabo nero» ne pretende la figlia:

Viene dritto sotto del Sire al palazzo:  
Grida al Sire dal petto profondo:  
Su via Sire, mena qua la fanciulla.

E prima è il «Sire» a implorare il soccorso dell'eroe:

Figliuolo in Dio, Craglievic Marco,  
Viemmi a Stamboli candida,  
Uccidimi il nero Arabo,  
Che l'Arabo non mi meni la giovanetta.  
Darotti tre some d'oro,

poi la stessa «giovanetta» lo invoca direttamente «in Dio a fratello,/ E a compare in Santo Giovanni», facendo breccia nel cuore dell'eroe che dice: «Io temo Dio e Santo Giovanni» accingendosi a salvarla per un soffio, quando il matrimonio coatto sta per essere celebrato:

Il Sire fuor mena la fanciulla,  
E appresta gli abiti delle nozze...

In quale altro modo, se non con «Menatela fuori», i Mietitori dell'*incanata* avrebbero potuto reclamare Mila? Oltretutto, solo attivando in scorciatoia certi automatismi la composizione della *Figlia di Iorio* procede tanto speditamente.

E Aligi? Cos'ha da spartire con l'Ercole serbo ammazzasette l'«annuvolato sposo» di Vienda? Per la virile Francesca, anche lei «annuvolata» («È sempre annuvolata/ di pensieri, e corrucciosa»), erano adattabili le attitudini del *Genero di Gingo Bogdano* («In viso forte s'annuvolò [...] Con chi se' tu corrucciato genero mio?»); non sarà ora difficile all'esuberante Marco Craglievic, su cui un giorno d'Annunzio ricalcherà il Maciste del colossal *Cabiria* (appunto il suo personaggio di maggior fortuna popolare), insinuarsi nella mite diversità del pastore per scuoterne l'abulia.

Non appena ode le grida dei Mietitori («Menatela fuori, menatela»), interrotta la cerimonia delle nozze, le didascalie suggeriscono ad Aligi movenze energetiche che non possono essere, automaticamente, che queste: «trasalterà, e andrà verso la porta»; e poi: «forsennato

*prenderà per un de' polsi la vittima [...] cieco di furore e di orrore*». Prima di figurare nel *Dizionario* con il significato di «saltar grandemente» (risparmiamo a d'Annunzio quest'altra briga), l'elativo «trasaltare» connotava l'esagitato Craglievic, generoso difensore – s'è visto – di fanciulle oltraggiate ma collerico sino all'efferatezza se quella da lui prescelta lo rifiuta. All'altezzosa Roscanda, che non ne vuole sapere, il trucido Marco vendicativo «taglia» nientemeno che «la mano destra, e gliela pon sulla manca»; quindi, non ancora placato, «de cava gli occhi, e glieli butta nel seno».

Lo vediamo spiccare un salto, lo stesso di Aligi «*forsennato*»:

L'irato Marco or rinfuriò:  
D'un passo fa il salto,  
E per man prende la fanciulla:  
L'acuto stile trae dal cinto [...]

In margine a «D'un passo fa il salto», il Tommaseo traduttore annota: «*Jednom kroci, i daleko skoci*. – Manca alla versione il *daleko*, “lontano”, che m'infacchiva l'andare dell'immagine». Perciò, per il successivo impeto di Marco, alla perifrasi, preferirà «trasaltare»:

Sette volte sopra te salterò,  
Sette di qua e sette di là;  
[...]  
Certo per trasaltarlo egli stava.

Restitutivo anche nelle pieghe delle didascalie, il confronto della tragedia con i *Canti popolari* potrebbe giovare non poco all'interprete sulla scena, sia per la gestualità sia per l'intonazione. Non sembri enfatico, da *femme fatale* rusticana, il linguaggio di Mila rivolto alla pietosa Ornella (I, V):

Ah, dimmi come ti chiami,

ch'io possa lodare il tuo nome  
quando me n'andrò per la terra,

a cui fa subito eco Favetta:

E dove andavi, creatura,  
tu sola così per la terra?

giacché «terra» non ne amplifica il nomadismo ma, al contrario, lo circoscrive. Insomma «terra» qui non significa «mondo» (come nel monologo di Mena nei *Malavoglia*: «il mondo che è rotondo»...), essendo pronuncia affine a quella dell'*Ulivo* alcionio («fanciulli della terra»), sintonizzata su un canto amiatino:

Dov'è la voce mia ch'era sì bella?  
Dov'è la voce mia ch'era sì alta?  
Era sentita da tutta la terra,  
Era ascoltata da una villa all'altra.  
E da una villa all'altra era sentita:  
Dov'è la voce mia, dove l'è ita?

e soprattutto su quanto si precisa in nota, e cioè che «terra» equivale a «villaggio», a *quel* villaggio, come la «montagna» di Aligi («Io pascevo la mandra alla montagna,/ alla montagna debbo ritornare») è *quella* montagna.

Analogamente, lo scambio, tra Aligi e Mila, dell'appellativo di «fratello» e «sorella» va calato nel contesto folklorico oltre che biblico. L'iniziativa è di Aligi, subito dopo aver scorto l'«Angelo dolente» alle spalle della «*sbandita*» che egli stava per percuotere (I, V):

Mila di Codra, mia sorella in Cristo,  
donami perdonanza dell'offesa,

Mila poi a sua volta (II, I):

In verità, in verità ti parlo,  
o fratel mio, caro della sorella,

con inflessione popolare se nei *Canti toscani* così ci si rivolge all'innamorato:

Giovanettino che battette il ferro,  
Degno sareste di batterlo d'oro.  
E v'amo quanto un caro mi' fratello,  
E v'ho donato il core a peso d'oro.  
Il cuore a peso d'oro v'ho donato.  
Deccovi l'alma, lo spirito, il fiato,

mentre ancora con «fratello» viene designato il marito nei *vòceri* di cui in larga misura si compongono i *Canti corsi*:

O caru della sorella,  
Fratellu, miu pegnu amatu,

non senza il commento in margine: «La moglie chiama fratello il marito: dolce parola»; la stessa che abbiamo trovato nei *Canti illirici*, dove più diretto è il riferimento al comparatico di san Giovanni e dove Craglievic rivendica: «Da noi non è come ne' Turchi: / La dolce sposa è come dolce sorella».

D'altra parte, la solennità di alcune battute viene meglio percepita grazie all'antigrafo. La promessa di Aligi a Mila (II, III):

Con te partisco l'acqua il pane e il sale.  
E così partirò la giacitura  
fino alla morte,

presuppone il motivo del «pane comune», nel canto greco intitolato all'*Ospitalità*, intorno al quale Tommaseo si diffonde: «Quest'era

ed è scongiuro solenne: / *Pensa ch'abbiam mangiato il pane e il sale insieme. [...] / E per il pane ch'insieme mangiammo, non amare altr'uomo.*

Ancora alla glossa di Tommaseo bisogna risalire per interpretare uno dei passi più oscuri della tragedia, in cui il delirante Aligi («*Parlerà come chi delira*»), opponendo resistenza alla madre («*Or che volete da me, madre?*») e alle donne del parentado («*Femmine, che volete da me?*»), giustifica la propria titubanza nel cacciare Mila dalla casa (I, V):

Io so questa cosa onde viene;  
ma riterrò la mia bocca.

Per il termine «cosa» potremmo risalire ai *Proverbi di Salomone*: «La gloria di Dio è di celar la cosa; ma la gloria del re è d'investigare la cosa» (25, 2), non però così efficacemente come andando alla nota in margine a «cantava le cose del suo dolore» (*La moglie che canta e piange* nei *Canti greci*): «Cosa anco a noi è generico, come *causa* da cui deriva. Il neutro delle lingue antiche noi possiamo tradurlo con questa parola potente, che darebbe materia a un discorso d'alta filosofia. Dante: *Forti cose cantar, mettere in versi* [Pg XXIX 42]. *E disse cose/ incredibili* [Pd XVII 92-93]». Va poi sottolineato, ai nostri fini, che questa è una delle innumerevoli occorrenze nelle quali Tommaseo si compiace di aver «tradotto alla lettera dall'antico di Dante» o, ribadisce, «dal dantesco antiquato». Quanto basta perché non manchi un cartiglio segnalibro dove, a proposito della *Madre salvatrice*, è una glossa capitale per il drammaturgo della *Figlia di Iorio*: il padre Antimo Massarachi – informa compiaciuto Tommaseo – «nella sua scuola di Cefalonia commentava i grandi antichi colle canzoni della misera plebe, e queste con quelli».

*Le «gentili scorrezioni» del popolo-autore*

Ben altro che automatismi lessicali d'Annunzio deriva dunque da Tommaseo. Non si appaga certo di pronunce antiquarie e popolari che al computo numerico vedrebbero primeggiare Dante, seguito di misura dalla *Bibbia* diodotina. Per il nostro esperto manipolatore, è elementare, non si dice la replica di «sposalizie» per nozze, e di innumerevoli plurali neutri: «vestimenta», «tina», «carra», «dimonia»..., ma anche la declinazione di deverbali o denominali variamente attestati nelle Origini. Non gli è insomma necessario riscontrare nei *Canti toscani* «valoranza», in quelli *corsi* «amistanza», «temenza», «nominanza», «miglioranza», e in quelli *greci* «diletanza» o «dispiacenza», perché nella *Figlia di Iorio* si facciano udire «raunanza», «temenza», «perdonanza», «confianza»/«fidanza», «piacenza», «oblianza», oppure, sempre attestati (e taluni già esperiti), «iscongiuramento», «nocimento», «conoscimento», «escongiurazione», «difensione», «enfiagione», «beveraggio», «sicurtà», «purità», «malificio», «imbasciata», «rancura», «guardatura», «parlatura», «pressura»...

Siffatte pronunce sono peraltro immancabili in De Nino che, per quanto riguarda la metatesi («chermisi», «biastema», «per la Dio grazia»...), non lascia indifferente il drammaturgo da tempo avvezzo a improntarvi qualche sua pronuncia dialettale nel caso, d'accordo con Pascoli, che conservi l'origine latina. È improbabile che il «friscello» dell'alcionia *Feria d'Agosto* («di friscello/ la focaccia»)

non abbia niente a che vedere con il proverbio abruzzese che, riguardando l'«acqua del pane», comporta la glossa: «fior di farina o *friscillo*, come da noi si dice [...]. *Friscillo* è il *friscello* della lingua classica»; o che le «pratora» dell'altrettanto alcionia *Tenzone* («Le lodolette cantan su le pratora») in nulla condividano un'altra nota dei *Proverbi abruzzesi*, questa volta in margine a «In san Simone Giuda/ Son finite le ficora e l'uva», con l'avvertenza: «*Ficora*, come *tempora*, *gradora*, *pratora*, plurali di *fico*, *tempo*, *grado* e *prato*, usati dagli antichi, e qua e là anche dai popolani moderni». Perciò, non appena uno dei Mietitori, la cui «faccia bestiale» compare «*in alto, alla finestra inferriata*», si accerta che Mila è lì, al chiuso della casa di Lazaro, in cui si stanno celebrando le «nozze frumentarie», può esclamare d'acchito (I, V):

La femmina c'è! Ecco, è là,  
[...]  
e il parentado c'è con le dònora,  
c'è la raunanza del grano.

Discendendo tuttavia De Nino da Tommaseo, con il privilegio della dimestichezza, durante gli anni fiorentini ai quali l'etnologo è ritornato commemorandosi il grande linguista a Settignano nel 1902 («Ricordo come la più eccelsa delle soddisfazioni, d'averlo accompagnato sottobraccio, passeggiando sul Lungarno...»), d'Annunzio ha una ragione in più per ancorarsi al nostro massimo conoscitore dell'uso popolare quando la lingua del «popolo autore» deve andare in scena.

Che «ascoltando» s'impari a scrivere, è assioma di Verga, ceduto a Pirandello lungo una direttrice affatto estranea a d'Annunzio. Al mito naturalistico egli antepone il mito romantico-simbolista, e a Sùrico, col metalinguaggio altrove riservato a Mallarmé, parlerà infatti di «intuizione» riferendosi alle procedure linguistico-folkloriche messe in atto per comporre la tragedia: «Alcuni affermarono – e

anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folklore da me sfruttato mi aveva agevolato. Ebbene io ho semplicemente “inventato” ciò che parve “folklore”: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...».

Si può consentire al nesso «invenzione-intuizione»; ma per un tale «indovinamento», secondo, ancora, la calzante terminologia dannunziana, bisognava disporre di competenze tutt'altro che passive, tutt'altro che ricevute in «eredità»: e cioè della grammatica veteropopolare ricavabile da Tommaseo, a patto di leggerne e rileggerne gli apparati che, nell'insieme, compongono un autentico monumento di storia della lingua.

Il lettore di quegli apparati sarà in primo luogo attento al giudizio estetico, per lo più condividendolo, in modo che si può star certi: ove Tommaseo consideri i versi popolari che va commentando e traducendo comparabili, se non superiori, a Omero, Orazio, Virgilio o Dante, lì d'Annunzio va a parare. Che esteta sarebbe altrimenti? Perché non trasferire in Abruzzo i lacerti di un canto d'amore senese, se si giudica quel canto uscito quasi dalla penna di Gongora? «O capo d'oro e fronte di cristallo» è subito a disposizione della bionda Vienda: «Su, capo d'oro!» (I, I).

Tommaseo può aver torto nel far soccombere talora persino Dante (Petrarca sempre) dinanzi alla poesia che non sa di lucerna, come accade per esempio con un verso amiatino: «Morte crudel [...] co' tuoi lacci tutto il mondo cinghi», «forse più poetico» – chiosa puntiglioso – del dantesco *di morte intrato dentro dalla rete* (Pg XXVI 24); o ancora, con un verso greco: «È d'oro l'oriente, l'occidente di rosa», che a sentir lui «corre più libero e luminoso per l'ampio dell'aria» dei danteschi: *Io vidi già nel cominciar del giorno/ la parte oriental tutta rosata,/ e l'altro ciel d'un bel sereno adorno* (Pg XXX 22-24). Spesso

però egli registra la sintonia del popolo con Dante (o viceversa), sintonia a cui d'Annunzio – s'è detto – è sensibile, in glosse che fruttano alla *Figlia di Iorio* interi segmenti drammatici, perché assunte dal drammaturgo come guida nella scelta della gran messe di materiale folklorico abruzzese di cui dispone. Gli basta che in margine – poniamo – ai versi toscani: «E quanti n'ho mandati de' saluti! [...] più che parole scritte in sulle carte», la nota avverta: «La gente incolta trae dallo scrivere figure assai. E moltissime n'ha pur Dante», per contaminare un paio di stornelli abruzzesi a conferma di una considerazione alla quale dar seguito, in concreto, con la «lettera turchina», cioè turchesca (dura e minacciosa) che Vienda sembrerebbe voler scrivere al Sole (Ornella: «Scrivi al sole/ una lettera turchina/ perché oggi non si colchi?», I, I), lettera disponibile nei *Canti* raccolti da Finamore: «Ji, vuòjje fa' 'na lettera turchine/ la mann'a a lu mia 'mor a la marine» e « Ji, vuòjje fa' 'na letter'a lu sole:/ ggiorna de fèste che non galisse maje».

Un continuo via vai dalla Toscana all'Abruzzo, e anche dalla Tessaglia all'Abruzzo, nel caso che in quella contrada greca la «fervente cognata», nel giorno delle nozze, faccia «alzare la sposa per tempissimo»: uno «zelo» («Leva, signora sposina ch'albeggia», nella *Donna di casa*) in cui «senti la smania» annota, decisivo, Tommaseo «di spadroneggiare e ammonire»; «zelo» perfettamente coniugabile con il rimprovero di Splendore a quella bell'addormentata, «tonta e pitonta», che è Vienda: «Ora viene il parentado/ [...] e tu, ecco, non sei pronta!» (I, I); proprio lo stesso di *Zu matrimonio a z'èuse o sciéngane* di Romualdo Parente, poeta settecentesco di Scanno, rimesso in circolo da Finamore: «la mamma [...] entra e ci dice: E briva la signora!/ Vuoje aspettà a su letto zi Parente?/ Via arizzate figlia a la bonora./ Jela cumenza a comparì la jente/ e tu repusi e non t'arizzi ancora».

Poca cosa, comunque, questi scatti procurati della fantasia in rapporto alle sollecitazioni relative alla ridondanza: asse portante del

parlato recitato. In merito, d'Annunzio trae da Tommaseo la lezione delle lezioni, dalla quale dipende l'alto tasso di forme paraipotattiche o di riflessivi e di pronominali in eccedenza di cui è saturata la tragedia, a cominciare dai casi semplici, del tipo: (La vecchia) «Tu mi rubi a me», II, V, o (Ornella) «Donàmogli commiato, a lui che parte», III, II, o (Aligi) «Soffrite/ ch'io vi lasci a voi», III, III, giù giù fino alle occorrenze paradialettali che si rincorrono di bocca in bocca: (Candia) «Tre olive avevo con meco», I, I; (Aligi) «e porterò quest'Angelo con meco», II, II; (Lazaro) «E due buoni compari ho con meco», II, VI.

L'insistita ridondanza avrebbe potuto essere esemplata su «Achiu cun mecu tutti li miò attracci» (nei *Canti corsî*), giusta la precisazione in nota: «*Con meco* s'usa in Toscana». Senonché, appunto quest'uso toscano soccorre il Tommaseo traduttore di un canto greco, su cui, pedinando il d'Annunzio attentissimo a glosse e commenti, conviene che ci soffermiamo. Nella nota introduttiva della *Suocera forte*, perché di questo canto si tratta, siamo subito avvertiti: «La rapidità della rappresentazione è piena d'impeto disperato». All'apprezzamento seguono istruzioni di lettura alle quali si viene caldamente raccomandati: «Ma delle particolari bellezze del canto, vedi le note: sentile in te. Canto che vale un libro dell'Odi d'Orazio, val dieci canzonieri d'amore».

Per quanta tara si faccia alle lodi sperticate, è ovvio che il canto, dodici versi in tutto, sarà da non perdere. E non lo perde d'Annunzio, intimo sentire compreso, ben vigile sulla clausola:

Schiave de' Turchi non siamo, figliuole, con meco venite. –  
E le cartucce accese: e furon tutti una fiamma.

Vigile dunque sulla clausola, d'Annunzio lo è ancor più sulla relativa glossa: «Μάξιμου. *Insieme con me*; gli era lungo. I due *con* qui li rendono. *Venite*: dice l'immortalità in modo eroico».

*La suocera forte* presterà non per nulla a Lazaro l'acme drammatico

della sua minaccia a Mila, infine raggiunta nella «*caverna montana*». Al coro dei vendicativi Albanesi, che farebbero schiave, se non preferissero la morte, le donne greche perché indifese:

[gli Albanesi]  
O tu di Giorgio, pon giù l'armi: non è qui Suli;  
Qui se' schiava del pascià, schiava degli Albanesi. –  
[la suocera]  
Se Suli s'arrese, se turca è Chiafa,  
Despo Liàpidi suoi signori non fece, non fa. –

si aggiunge, sprezzante all'unisono, il padre di Aligi (II, VI):

Qui non v'è focololare, né v'è  
parentado; né Santo Giovanni  
[...]  
E due buoni compari ho con meco.

Mila avrà quindi modo di ribattere, insieme con la suocera greca, che preferisce anche lei esser «tutta una fiamma». E infatti dice: «m'ardano il corpo».

Senza contare che «buoni compari» è ricalcato su «buon' prodi» dei *Compagni traditori*, giusta la nota: «Buono dice ogni cosa. Feconda parola e degna, nell'altissimo senso, di Dio: *Nemo bonus nisi solus Deus*. Nell'italiano quanti significati, e che belli! Buona volontà, buona fede, buon senso, buon cuore, buon animo, buona grazia, buono aspetto, buon anno, buon tempo, buona parte, buona casa, buon'ora, buon uomo d'arme, ch'è uno de' sensi ch'ha il greco *χαλά* in questo luogo»; senza contare – dicevo – la ripresa dell'aggettivo, non risulterebbe così calibrata la triade «focolare-parentado-Santo Giovanni», se non prendesse la misura dal Tommaseo glossatore. Il quale, commentando il mirabile dialogo della *Suocera forte*, a un certo punto, chiama in causa Leopardi. Leopardi? In effetti, il canto

cominciava con un «un tonar di ferree canne,/ che rimbomba»:

Rumor grande s'ode: cadono fucilate di monte.  
Forse a nozze tiransi; forse a allegria.  
Non a nozze si tirano né ad allegria.

In attesa di Ungaretti, «allegria» suona qui leopardiano; e leopardiana è la nota marginale condotta sul filo del «piacer figlio d'affanno» e della «natura» matrigna: «Χαροχόπι. Fino in voce di gioia, entra χόπος, *fatica*. Parola che più di lunghi commenti dice le miserie della nazione, e le miserie dell'umana natura». Malcelato il confronto con Leopardi sul principio, non potendosi poi più trattenere, il glossatore prorompe in margine al verso che ritrae l'eroica suocera pronta a morire:

Un tizzone in mano afferrò, alle figliole e nuore grida,  
analizzandolo per esteso:

Bello il nominare le figliuole prima e indi le nuore: per primo consiglia il sacrificio alle più familiari, più amate, più sue. Bello il passaggio da *afferrò* a *grida*. L'afferrare fu un atto: prima che detto, è passato. Il Leopardi, poeta sudante sulle eleganze, con dotte citazioni dimostra come sia lecito violare le leggi grammatiche e correre da un tempo all'altro. Sventura pel cantore di Despo che non conoscesse Virgilio; ma buon per lui che non sapesse neppur la grammatica.

L'ignoranza della grammatica, con le «gentili scorrezioni» che Tommaseo colma di elogi, qui e altrove, è il programma del nostro drammaturgo popolare, addestratosi a simulare nella tragedia una serie di «deliziose *inesattezze*», tutte puntualmente autorizzate per evitare il pericolo da cui il linguista mette in guardia. Dinanzi alle

ellissi del *Cadavere* (nei *Canti greci*) infatti ammonisce: «Errori d'insuperabile altezza: e l'arte fa bene a non li tentare, per non cader fracassata». Ma d'Annunzio simula di averli, gli «errori», tentati; ciò che non compresero gli «asini raglianti» di cui lamenterà la petulanza – «asini», comunque, da rimpiangere, se, perdendosi col tempo la norma, il problema non è oggi quasi più neppure avvertito dai nuovi lettori.

Esistono «inesattezze» nella *Figlia di Iorio*? Esistono, e sempre codificate, come codificato, per restare alla ridondanza, è il cumulo di pronominali e possessivi. Accanto all'apprezzamento dei pronomi «intensivi», che per il drammaturgo si traduce nei vari «ti credi», «si comincia a far sera», «quel che mi giova mi prendo», «Cosma si sogna», «vatti», «rimanti», «statti», etc., Tommaseo pregia soluzioni quali «Per comparirmi bella agli occhi miei» (nei *Canti toscani*) o «Mi strappanu lu me cori» (nei *Canti corsi*), sottolineando con trasporto: «Dolce quel *mio* accanto al *mi*»; trasporto veramente contagioso poiché questo genere di ridondanza contrassegna la tragedia dalla prima all'ultima battuta: «Non *mi* ricordo più della *mia* culla», «*mi* tornai a monte/ con la *mia* mandra», «prendetemi [...] / la mantelletta *mia* nera», «il novero *mi* metta nel *mio* cuore», «*mi* colse/ l'anima *mia*», «*m'*è in bocca il *mio* fiato», «*mi* morderà la *mia* gola», «*m'*eran le *mie* foglie di menta», «*m'*è poco al *mio* pentimento», «se la *tua* mano *ti* s'inferma», «da mano *tua*, ch'io *te* la baci», «io *te* la strappo/ la *tua* sacca», «non *ti* perdere l'anima *tua*», «per ricoprirti il *tuo* corpo», «*ti* bacio i *tuoi* piedi»...

La ridondanza pronominale sarà magistralmente risolutiva nell'acme della tragedia (III, IV), con Aligi che smentisce Mila dichiaratasi colpevole («il suo padre/ ucciso da me fu con l'asce»):

Mila, innanzi a Dio tu *ne* menti.

Il costruito non poggia ora semplicemente sui *Canti toscani*, dov'è più che mai attestato: «E digli che per lei ne vengo meno», «Compagna, che di te me ne fidavo» o «Per me ne scurirà 'l sole e la terra», con la glossa, in quest'ultima occorrenza, intorno all'uso trecentesco del verbo assoluto «scurare», ma cerca conferma anche presso i *Barzaz-Breiz*, segnando nel *Lépreux* con un vigoroso segno a lapis:

Jeune homme, vous *en* avez menti!

Insieme con le ultime battute di Mila per Aligi («Aligi, Aligi, tu no,/ tu non puoi, tu non devi!»), viene così a cadere, per il finale, ogni ragione di accostarlo alla *Sorcière* di Sardou (Zoraya: «Non! Ne crois-pas cela! mon Enrique! pas cela! pas cela! ne le crois-pas»), rappresentata nel dicembre 1903, che costringe d'Annunzio a difendersi, visto che i critici hanno ancora una volta fallito il bersaglio, anche se qualcosa a suo modo suggerisce, ma a vantaggio della *Figlia di Iorio*, la serialità europea del tema. Graffiante, il «Guerrierin Meschino» ha pubblicato il 6 marzo 1904, subito dopo il debutto al Lirico, una parodia tempestiva della tragedia (e non è neppure la prima!), dove Mila, dopo aver dichiarato Aligi innocente, risponde al Coro che l'interroga («La colpevole chi fu?»): «Fu la *Strega* di Sardou». Indirizzata a Hérelle, perché la giri a chi di dovere, è infine la protesta spazientita di d'Annunzio: «il Lugné-Poe mi ha espresso il dubbio che si possa in Francia trovar qualche somiglianza tra il mio terzo atto e la *Sorcière* di Sardou. *La Figlia di Iorio* fu terminata il 29 agosto 1903, e letta ai primi di settembre. Questo per le date, benché la distanza tra l'opera mia e il velenoso pasticcio del Sardou sia incommensurabile» (13 dicembre 1904).



## *Vòceri e cori*

Parcamente replicabili in quanto dialettali, i *Canti corsi* riguardano da vicino la *Figlia di Iorio* per l'aspetto funebre che li caratterizza. «Alle ballate di Corsica è scena il cimitero»: a sentire Tommaseo quasi solo vòceri si fanno udire nell'isola in cui egli ha soggiornato lunghi mesi impegnandosi a raccogliarli direttamente dal popolo. Il volume, che comprende anche alcuni racconti, si presenta diviso tra versi e prose intercalati da estesi interventi del curatore, consapevole che l'ingerenza dei Francesi farà presto scomparire la parlata locale e pertanto la poesia orale. Non gli resta allora che compiangerne l'inesorabile fine, deplorando che le «usanze di Corsica [...] la francese civiltà vien raschiando, come pialla che passa sovra intaglio elegante per fare d'una statua un bracciolo di seggiolone al Prefetto».

Rispetto ai *toscani, greci e illirici*, i *Canti corsi*, a prima vista, sembrerebbero più defilati dalla tragedia. Ma un cartiglio, inserito fra le pagine in cui compare un nome – Cambiasi – denso di futuro, suggerisce che la lettura di d'Annunzio non manca, neppure in questo caso, di tensione; e forse proprio a Nettuno e proprio durante la stesura del terzo Atto, strutturato secondo gli usi funebri dell'isola. Di lì discende – e non è poco – la tripartizione dei Cori fra Parenti, Lamentatici e Turba, così come Tommaseo illustra:

Io qui delle esequie accennerò pur qualcosa a chiarezza

de' voceri nostri. [...] I più stretti parenti, si levan di casa, e in quella di un congiunto apprestasi loro un pasto ch'è detto *conforto*. Cominciano quindi i canti funebri in casa, intanto che vengono da vari villaggi il parentado e gli amici. Guida la schiera un parente, segue talvolta il paese intero, e di terre lontane: e il corteo ha nome *scirrata*. Se la morte violenta, le donne all'apparita del paese, si fermano, e si scapigliano, urlano, si strappano i capelli, si picchiano il petto, si graffiano il viso. Un tempo anco gli uomini. Vanno a rincontro quelle del paese, tranne la moglie, e riurlano. Ed è detto *gridata*: e in certi luoghi *raspa* e *scalfito* da raspare e scalfire: in quel di Napoli: *tribolo*. I più stretti parenti più si tapinano. Vanno alla vedova; e tengono capo con capo, per mezzo minuto. [...] Una parente (le donne sole cantano) o intuona o prega donna più da ciò, anco se non congiunta di sangue.

Sin dalla prima didascalia dell'ultimo Atto, dove, fra le Lamentatici, «*una intonerà, l'altre in coro voceranno [...] tenendo fronte con fronte*», che è poi la stessa attitudine delle tre sorelle piangenti («*si stringeranno insieme, capo con capo, restando nell'atto*»), la pagina evidenziata si rivela decisiva per la rappresentazione del rito funebre, complicato dal processo e dalla condanna di Aligi, di cui si ha però solo il riflesso (nel resoconto di Femo di Nerfa), ma sufficiente al recupero del folklore bretone e delle scene finali della *Lépreuse*.

Il *Commentaire* informa che Lazaro, morto di morte violenta, giace «*sul suolo nudo [...] poggiato il capo a un fascio di sarmenti*» secondo la consuetudine abruzzese. Consuetudine che la Bretagna (il «*bourrelet de paille sous la tête*») condivide con l'Abruzzo, così come viene riferita, con la solita drammatizzazione, nel capitolo *L'ucciso* degli *Usi* di De Nino:

Io non so immaginare tutto il dolore di una povera madre, che all'improvviso si vede ricondotto a casa, sopra una

barella o sur una scala a piuoli, il suo giovine figlio esanime, grondante sangue, sfregiato! Io non lo so immaginare!! E quanto più tetra dev'essere la scena, allorché si distende il cadavere sul nudo pavimento della camera; e, per vecchia consuetudine, la madre non poter neanche far posare sopra un guanciale l'amato capo dell'estinto! e vederlo invece posato su quattro o cinque mattoni o su un fascetto di viti! Povera madre!!.

Tanto più «povera» Candia (La Turba: «Oh povera, povera!»), colpita dalla morte del marito e da quella, imminente, del figlio paricida. Impietrata dal dolore («Seduta/ su la pietra del focolare/ [...] pare sia tutta una pietra», III, I), come la *Pietà* michelangiotesca che d'Annunzio a lungo accarezzerà a contraltare della *Madre folle* o di *Buonarrotta* (progetti teatrali e narrativi tentati per frammenti), si è già visto quanto di bretone si combini nel «consolo» che la madre si accinge a somministrare al figlio. E nel Coro di Bataille, fra *Dies irae* e *Requiem*, è oltretutto un compianto per le sorelle di Evroanik (La Foule: «Ah! pleurez, pleurez, petites soeurs./ Deuil! Deuil! [...] Le malheur est tombé ici. Oh! pauvres petites!») non discosto da quello della Turba che intona *Requiem*, *De profundis*, *Kyrie* o *Miserere*, ma in assenza – assenza che nella *Figlia di Iorio* si fa davvero notare – di qualsivoglia ministro del culto, figura surclassata, sembrerebbe, dal «santo dei monti». Del resto, come la madre era il celebrante del matrimonio, sempre la madre si appresta ora a «donare perdonanza» (cioè l'assoluzione) al colpevole, rispondendo anche lei, al pari di Cosma-Samuele («Chi m'ha chiamato?»), a una vocazione sacra: (Le Lamentatici) «Chi t'ha chiamata?».

E la stessa Mila svolgerà un ruolo sacro intervenendo a discolpare Aligi: (La Turba) «Chi chiama?/ – La figlia di Iorio». In effetti, si chiude ora circolarmente più di un motivo intavolato in precedenza. Per non dire della ripetizione del dialogo dell'esordio tra madre e fi-

glio, su cui torneremo, basterà osservare le attitudini di Aligi durante il processo. Le riferisce Femo (III, I):

Sempre ginocchione si stette  
e si guardava la mano.  
E diceva ogni tratto: «Mea culpa».  
E innanzi a sé baciava la terra.

Già al cospetto della madre, che lo benediceva «con un pannello», il pastore era «*caduto in ginocchio*»; resta quindi «*prostrato come chi prega*» durante la benedizione di Vienda (I, II), mentre all'apparizione dell'«Angelo muto» «*si gitterà ginocchioni*» (I, V). E ancora: «Mettiti in ginocchio», «Inginocchiati, e bacia/ la terra, ed esci carpone» (II, VII) gli viene ingiunto da Lazaro che, padre e figlio affrontati, esige da Aligi i segni di una totale sottomissione: «Ecco, padre mio, m'inginocchio/ dinanzi a voi». Femo dunque informa che egli «Sempre ginocchione si stette»: «ginocchione» – si badi – non «*ginocchioni*», poiché il moto subitaneo («*si gitterà*») comportava il plurale, laddove l'avverbio durativo («Sempre») e il verbo statico («si stette») preferiscono, puntualizza Tommaseo, il singolare «ginocchione», in analogia con «stare sdraione, ch'esprime positura prolungata».

La finezza linguistica, anche questa da opporre agli «asini raglianti», profitta naturalmente dei *Sinonimi*, che appunto distinguono fra il «comune» *Inginocchiarsi* («anco delle bestie») e il *Prostrarsi*, cioè «distendersi quasi fino a terra». I segni di lettura suggeriscono poi che alla consultazione vocabolaristica d'Annunzio è indotto dalla *Morte*, uno dei più drammatici canti greci (Fauriel lo intitola *Le refus de Charon*): «Pregano i vecchi, e i giovani supplicano», con la glossa che passa in rassegna i diversi gradi di umiltà: «Γουατιζου». Pregano come ginocchioni: l'origine di supplicano rende bene».

Inutile sottolineare la rilevanza teatrale della gestualità studiata in dettagli tanto sottili: la stessa dello sguardo di Aligi fisso sulla mano

da amputare («Sempre [...] si guardava la mano»). Prolessi della pena che lo attende, nel primo Atto (V) Aligi intendeva bruciarsi la destra («Ma questa mano trista che t'offese,/ col tizzo brucerò questa mia mano», con elegante chiasmo di matrice popolare, nella fattispecie amiatina: «E v'ho donato il cuore a peso d'oro./ A peso d'oro il cuore v'ho donato»), che si era rivolta contro Mila: «*leverà la sua mazza sul capo di lei per colpirla*», pronta a dissuaderlo: «E come pascerei tu la tua mandra/ se la tua mano ti s'inferma, Aligi?». Nel secondo Atto (II), non solo Cosma apprende che da quelle parole è nato l'amore: (Aligi) «ella mi colse/ l'anima mia», ma la mano del pastore è l'epicentro della scena (III) che d'Annunzio definisce «d'amore»: (Mila) «Dammi la mano tua, ch'io te la baci», (Aligi): «È quella mano trista che t'offese». E sempre sulla propria mano Aligi focalizzerà il violento contrasto con Lazaro (VII): «ma io sopra voi/ non metterò la mia mano», invano chiedendo soccorso dall'alto: «Cristo Signore, aiutami tu,/ ch'io non gli metta addosso la mano».

Potrebbe poi Aligi non baciare ripetutamente la terra in segno di penitenza? Il triplice bacio aveva fatto parte del rituale delle nozze nel responsorio delle tre sorelle: «Baciamo la terra» (I, III), avvertendo la didascalia: «*Si chineranno, toccheranno la terra con la destra, e questa recheranno alle labbra*». Attestato dalle *Tradizioni popolari* di Finamore, che tra gli scongiuri, inerenti però alla donna gravida, annovera il «toccar la terra con la mano», non poca distanza corre tra questo primo affacciarsi di una ritualità tipicamente contadina, sin dall'inizio sul crinale della superstizione (il bacio con cui Vienda dovrebbe allontanare il malaugurio del pane benedetto cadutole a terra), e il gesto, in ultimo, di profonda contrizione. L'atto di «baciare la terra» riveste infatti nella tragedia un'ampia gamma di significati simbolici, tutti inerenti alla colpa, a cominciare dalle croci che Aligi («per lavarmi dal peccato») si propone di segnare «nella cenere sette e sette giorni» (I, V), partecipe com'è della ferinità religiosa rappresentata

da Michetti nel *Voto* e dallo stesso d'Annunzio nelle novelle (*Ad Altare Dei*) e nel *Trionfo della Morte*. Ancora più espiatorio il rituale alla fine, poiché Femo di Nerfa ingiunge ripetutamente alle «figliuole del Morto»: «Baciate/ la polvere, prendete la cenere» (III, I), dove, rispetto a «terra», «polvere» e «cenere» assecondano il lutto.

## *La preghiera taumaturgica*

Sempre attraverso Renier, il *Commentaire* fornisce delucidazioni intorno alle *prefiche* abruzzesi rinviano a uno studio di Giovanni Pansa (1887) e insieme a un episodio del *Trionfo della Morte*: «des lamentations de la mère sur le corps de son enfant noyé». Ma nulla conserva la *Figlia di Iorio* di quel precedente, pur essendo udito dal vivo il compianto di Riccangela sul figlioletto annegato, il 16 agosto 1889, un venerdì, giorno di san Rocco, come si apprende dalle 23 pagine di diario che il narratore ha allora stilato preparandone l'inserimento nel romanzo e raccomandando a se medesimo: «Cercare di rendere bene il carattere singolarissimo della *cantilena* materna sul cadavere del figliuolo».

L'intento del drammaturgo è ora quello di far collimare il folklore abruzzese con il folklore corso e bretone: operazione agevole, salvo qualche simulazione, data la similarità dei riti funebri. Bretone, il velo nero sul capo di Aligi è ben funebre, stando a quanto ne dice Villemarqué che stabilisce un rapporto tra «le voil noir» del lebbroso («de prêtre, en présence du peuple, [...] l'engageait à ne jamais sortir sans avoir son capuchon noir sur la tête») e l'usanza secondo cui durante il funerale «des hommes se jettent à genoux, en voilant leurs visages des leurs longs cheveux, comme ils le font en signe de deuil». Presso gli storici del diritto, da Pertile a Kohler, chiamati in causa da Renier, e quindi dal *Commentaire*, del velo non è traccia e tanto

meno nel folklore abruzzese, in modo che per la pena di Aligi si direbbe che d'Annunzio abbia semplicemente mescolato ai *Barzaz-Breiz-Lépreuse* la voce *Parricida* del Tommaseo-Bellini: «La Legge è che prima sia battuto con verghe, e poi sia cucito in un sacco di cuojo, con un cane e gallo gallinaccio, vipera e scimmia, e sia gettato in mare, ovvero in fiume».

Una processione con «bannières», con stendardi e vessilli, apre la scena finale della *Lépreuse*. Il sacerdote e il balivo prelevano Evroanik, che al pari di Aligi «*tombe à genoux*», per segregarlo: «*La procession est apparue, le prêtre devant, le balli à côté. Clercs, enfants de choeur, voisins, voisines, tout le village*». Fra le numerose coincidenze, poco prima che sulle due opere cali la tela, si segnala l'atteggiamento riservato in entrambe alla madre. Coincidenza forte, che innesca il parallelo tra Candia e l'Addolorata, con l'opportunità di inserire nella *Figlia di Iorio* quel capolavoro dialettale che è «*La grazione de la Madonne de lu Gguveddi Sande*».

Al pari della madre di Aligi, Maria, la madre di Evroanik, sembra uscita di senno. Vaneggia ripetendo le parole della *Chanson du petit oiseau* e ignora che il figlio sarà segregato per sempre: «*Il faut détromper cette femme./ Son bonheur fait peine à voir*». Ma nessuno osa parlarle: «*Voyons, vous Génovéfa... parlez./ Non? par pitié, toi... Anaik?/ Qui parlera donc ici?*». Anche Candia va preparata all'ultimo incontro con il figlio: (Ornella) «*se pronta non è/ ed ei sopraggiunge e la chiama/ e all'improvviso ella ode la voce,/ allora certo il cuore le scoppia*».

La follia momentanea di Candia è perfettamente diagnosticata da Felavia: «*la percossa le ha riversa l'anima,/ l'ha risospinta nel tempo di già*». In più, la stessa Felavia individua con prontezza la funzione terapeutica del suo farneticare: «*Lasciatela che svaghi e poi ritorna*». E qui «*svaghi*» è preferibile a «*divaghi*», secondo i *Sinonimi* che, alla voce *Errante*, avvertono: «*Svagare è più che divagare; indica distra-*

zione più varia e più lunga», con esempi congrui: «io tento di svagarmi da un pensiero con un altro pensiero»; «mi svago e perdo il filo delle idee». E infine: «Svagare, svagarsi s'usano in modo assoluto; divagarsi richiede il *dal* quasi sempre dopo di sé».

Protratto, rispetto alla *Lépreuse*, lo «svago» della madre profitta della farneticante Isabella del *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), con la replica della mente sconvolta che punta di nuovo sull'associazione di idee e sulla non autonomia del significante. Fuori di sé, Candia si esprime attraverso il linguaggio *altro* delle citazioni memorizzate: parole «del tempo di già» o del figlio o del canto popolare. Per bocca di lei lo spettatore riconoscerà le battute di Aligi al suo ingresso in scena, mentre le canzoni vengono scelte in modo che introducano la «grazióne» della Madonna. In un primo momento (III, II) l'alienata si limita a rispondere infatti *per le rime*, con il suono che si sostituisce al senso: (Ornella) «Alla prova più trista Iddio ti chiama» – (Candia) «E d'una tela viense tanta trama», che è uno dei *Canti* raccolti da Finamore; (Splendore) «O madre mia [...] che è mai questo?» – (Candia) «Questo è il pianeta, e questo è il Sacramento», che sono le parole di Aligi.

Si tratta di procedimenti studiatissimi, in piena luce nel dialogo con Hérelle. Duro d'orecchi, il traduttore non ha qui compreso l'assoluta necessità della rima e pertanto d'Annunzio stesso procura la coppia corrispondente a *chiama/trama* «qui éveille la chanson» appunto «dans l'âme de la mère». La battuta di Ornella: «Dieu t'appelle à la plus triste épreuve» deve insomma suscitare per collisione fonica la «chanson» di Candia: «Et d'une source vient si gran fleuve», anche a costo – *épreuve/fleuve* – di manipolare i versi in modo da rispettare il *responsorio* e non la lettera del testo.

La canzone di Candia è un ibrido ricavato da due diversi canti dialettali e, per così dire, metaletterari. Si avrà così il *vestibulum* che automaticamente conduce alla «grazióne» della Madonna. Un primo

distico:

È tanto tempo che non ho cantato,  
non so se la ritrovo l'aria mia,

corrisponde a «È tante tempe che nen cante cchiù/ nen secce se  
l'artrove l'aria mì»; e un secondo distico:

Ma oggi è venardi e non si canta;  
il Signore s'è messo in penitenza,

corrisponde a «E ogg'è vvenardi, e nne' sce cande;/ Ggesù Cri-  
ste s'è mmesse 'm benetènze». Evocata la Passione, al tempo stesso  
è evocato l'avvio della preghiera che Candia si accinge a recitare.  
Come l'«aria mia» della canzone, anche il cuore del figlio la madre  
ha smarrito:

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,  
or è trentatre giorni e non lo trovo!

È l'avvio: «Agge pèrse 'l cuore del mio fijjuole;/ So' ttrènda-  
trè ggiorne e nno' l'artrove», con quel che segue, della «grazióne»  
tradotta letteralmente, salvo che al «Monte Calvario» si sovrappone,  
per *défaillance*, il «Monte distante», cioè la Maiella, luogo della nefasta  
diversità pastorale di Aligi. E salvo, ancora, la sovrapposizione di  
«vita» a «sangue», che toglie ferinità alla «grazióne», dove Cristo, che  
le chiede una «bbòcce d'acque», viene dalla madre regredito all'in-  
fanzia e riallattato: «Fijje, se la tèste putisc-i-arin-glenà',/ 'Na bbòcce  
de latte te vurrèbbe dà'./ 'Na bbòcce de latte n'n ge vurrèbbe 'scì',/  
'Na stizze de sangue ce facce cumbarì». Dunque meno selvaggia  
Candia:

e, se latte non esce, tanto spremo

che tutta la mia vita esce del seno.

Prossima a rinsavire, l'allattamento recitato riporta alla madre, per associazione, le parole del figlio («non mi ricordo più della mia culla»), concludendo significativamente il suo farneticare con un'ultima associazione, che prelude alla salvezza di Aligi. All'inizio della tragedia, non appena entrato in scena, il pastore aveva riferito un suo sogno fausto, in cui Cristo e san Giovanni l'avevano rassicurato: «“Non morirai di mala morte”» (I, II): ed è il ricordo di quel sogno fausto a ricondurre Candia alla ragione.

Resta da segnalare, prima che il sipario cali sul sacrificio di Mila, che, per quanto riguarda Aligi penitente, al folklore bretone e corso si mescolano i motivi greci dei canti intitolati alla *Madre salvatrice* (contrassegnata da un cartiglio nel volume del Vittoriale) e alla *Madre crudele e severa*. Fino all'ultimo verso, la scrittura è insomma sorvegliata e calibrata sulle fonti con la rapidità che ne rivela la domestichezza. In proposito, più apertamente che con altri interlocutori, d'Annunzio discorre con Jarro, nell'intervista in cui – si ricorderà – la prima ideazione della *Figlia di Iorio* veniva fatta risalire al lontano 1887. I tre lustri abbondanti, trascorsi prima di dar mano alla stesura della tragedia, sono stati spesi in un continuo addestramento:

Il mio amore dello studio, in specie dello studio della nostra lingua, non ebbe mai tregua. I volumi di classici, da me posseduti, sono tutti coperti di note ne' margini: ho letto di continuo tutti i vocabolari di Arti e Mestieri: mi sono sforzato, ad ogni mia opera, di accrescere il patrimonio della nostra lingua. [...] Questa mia frequenza con i nostri classici, l'abito dell'antico parlare, la dovizia di parole acquistata, divennero per me una connaturata facoltà, quasi un nuovo organo letterario; e scrivendo la *Francesca da Rimini*, che è una ricostruzione del linguaggio del secolo aureo, potei comporre

intere scene, senza consultar Vocabolari. E lo stesso dico per la *Figlia di Iorio*, tutta in linguaggio pastorale del '300: e ove sono canzoni che i *folkloristi* credettero essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, i loro atteggiamenti, tutto il loro andamento d'espressione. Così, un uomo di studio (noi aggiungiamo di genio) può fare, in poche ore, per una facoltà sapientemente nutricata, e balzata fuori d'improvviso, quello che un popolo fa, in virtù della istintiva espressione del suo sentimento, per secoli.

Non si direbbe che Jarro travisi o aggiunga di suo alle parole di d'Annunzio, veritiere per quanto riguarda la lettura dei vocabolari e dei classici, provata dalle note marginali riscontrabili nella superstite biblioteca conservata al Vittoriale. Ma poiché nella tragedia di Mila e Aligi non un solo verso è privo di riscontro, può darsi che egli desse per scontata la pigrizia dei lettori. Del resto, studiosi eccellenti si erano subito esercitati sulla *Figlia di Iorio*, dall'ottimo Renier a Primo Levi (con rilievi pertinenti, tutti da condividere, intorno al folklore *scritto* a cui il drammaturgo si attiene), facendo però emergere con dovizia le fonti esclusivamente abruzzesi. Neppure il velenoso Lucini, che subito aveva guardato all'Oltralpe, si era spinto più in là di alcuni accenni intorno ai debiti con la *Lépreuse* di Bataille, specie in rapporto all'impianto della «tragédie légendaire». E se a Bataille Lucini aveva aggiunto Claudel, per il «suo fare tra il mistico e l'esaltato», restavano all'oscuro Villemarqué, Fauriel o Tommaseo e, soprattutto, la sottospecie De Nino-Tommaseo, che invece d'Annunzio ha saputo prontamente individuare e mettere a frutto.

Piace che chi rivendica per sé un «nuovo organo letterario» abbia a lungo meditato sulla sentenza di Tommaseo che si legge alla voce *Memoria* dei *Sinonimi*. Dopo aver distinto tra memoria attiva e passiva, tra memoria delle «cose percepite» e delle cose «richiamate», contemplato anche il «rammentarsi per caso, suo malgrado», ben

distinto dal «mettere ad altri in mente», il vocabolarista considera quell'«arcana chimica» (sono parole sue) che è la «vera poesia». E dice: «Le reminiscenze delle cose lette o viste o sentite, da noi ricomposte in forma novella, si fanno pensieri nostri: quest'è un segreto dell'invenzione».

Non per nulla, a dispetto di tanto folklore «inventato», secondo un lettore anche lui velenoso e anche lui dei *Sinonimi* («*Ridicolo* [...] L'oggetto è ridicolo quando ci si scorge evidente un contrasto fra l'idea di quel ch'egli è, e l'idea di quel che dovrebbe, o poteva essere, secondo il modello naturale, secondo la regola, l'uso, la convenienza»); dunque per Pirandello, nella *Figlia di Iorio* «c'è sangue e carne», assai più che nei versetti biblici di Claudel («e meno barba»), sconsigliati a Marta Abba, propensa a interpretare la Violane dell'*Annonce faite à Marie*: «Falsa arte, falsa poesia, falso mistero, falso medioevo. Meglio allora il nostro d'Annunzio» (2 agosto 1930). Di là da venire la sua regia, nel 1934, della tragedia dell'odiato concorrente, l'apprezzamento di Pirandello nulla toglie alla consueta malignità se di lì a poco suggerisce all'attrice, proponendosi di tradurlo egli stesso, *Los andrajós de la pùrpura*, dramma dello spagnolo Jacinto Benavente sulla «pretesa tragedia amorosa di Eleonora Duse con Gabriele d'Annunzio», non per la qualità del testo – avverte – ma perché «susciterebbe una morbosa curiosità, e dal punto di vista “cassetta” potrebbe interessare» (5 e 6 gennaio 1931). Anche nella *pièce* spagnola contrasto e rottura fra Eleonora e Gabriele ruotavano intorno alla *Figlia di Iorio*: luogo comune che va senz'altro smentito.



### *La rapida composizione «tra cielo e mare»*

Le date apposte nel manoscritto (donato a Michetti, oggi presso la Biblioteca Nazionale di Roma) sono fededegne: 18-31 luglio per il primo Atto, 9-16 agosto per il secondo, 22-29 agosto per il terzo; e poco importa se d'Annunzio ha talora affermato di aver composto la tragedia in 33 giorni, tal'altra in soli 18, sembrando se mai veritiero il numero basso, considerato che la domenica è per lui senza eccezioni di riposo e che il 27 agosto commemora a Carano la morte di Menotti Garibaldi.

A Nettuno, d'Annunzio è con la Duse, la figlioletta Renata (Ciccuzza) e, da Roma, spesso lo raggiunge il factotum Tenneroni. La scelta della località laziale, invece della prediletta Toscana, si deve proprio alla decenne e cagionevole Renata, che abita nella Capitale con la madre, Maria Gravina, da poco coinvolta in uno scandalo (ha truffato un gioielliere in combutta con il nuovo amante), maldisposta ad allontanare troppo da sé la figlia sulla quale lucra profittando dell'affetto del padre. Così, l'amico Augusto Sindici sarà il mediatore presso il principe Borghese dell'affitto di un'ala della grande villa seicentesca del Bell'Aspetto all'esigente Gabriele, che si occuperà di persona, nei primi giorni di luglio e poi durante la permanenza, di quanto è necessario al soggiorno. Come l'anno precedente, allorché per la Villa Goretti di Romena, nel Casentino, aveva provveduto all'argenteria o al pianoforte, anche ora l'inquilino organizza il *ména-*

ge della villeggiatura e tra luglio e agosto, mentre Lazaro e Aligi si affrontano volgendo l'azione drammatica al culmine, si prenderà la briga di farsi recapitare da Roma «un centinaio di mazzetti di spicarnardo» per profumare la biancheria («qui non se ne trovano»), «una cassa di cinquanta bottiglie» di acqua minerale («qui la Sangemini costa 70 centesimi la bottiglia»), «burro fresco di verace latte [...] ogni tre giorni un chilo» («qui siamo avvelenati dal cattivo burro»).

Comunque limitati, nel complesso, fastidi e incombenze, la disagiata lontananza dai libri della Capponcina è risarcita dalla spola di Tenneroni tra la Biblioteca nazionale romana, in cui presta servizio (d'Annunzio vi si reca due volte all'inizio di luglio), e la vicina Nettuno, dove la *Figlia di Iorio* si direbbe davvero decisa nell'imminenza della stesura. Resta infatti isolato l'accento a Martoglio, in aprile, intorno al «desiderio di tentare la tragedia agreste». Nel superstite carteggio con Giuseppe Treves, alla fine di maggio, il riferimento è a inequivocabili quanto generici segnali premonitori: «cerco un rifugio per mio lavoro estivo, ma non lo trovo ancora e oscillo tra il mare e la montagna. [...] Sono pieno della malinconia che precede costantemente in me il periodo di creazione. Passo ore di solitudine infinita» (28 maggio). Giorni, insomma, d'incubazione, distratti dal lancio di *Maia*, appena uscita dai torchi, e dalla ristampa in veste economica di *Francesca da Rimini*; giorni, anche, accorati a causa della salute, e non solo, della figlia. Ne dice sempre a Treves ai primi di giugno: «Ho una gran pena nel cuore, per la *bambina* di Roma. Spero di poterla finalmente liberare. È malata ancora, e trascurata dalla madre, e già *tutto comprende*. Che tristezza!».

Quando infine il 21 del mese, dopo il sopralluogo della Duse, risulta affittato «un appartamento nell'immensa Villa Borghese a Nettuno», accantonate le *Laudi*, alla vigilia della partenza la creatività ha fatto presa sul teatro. È questo il collante del sodalizio con l'attrice, allora in crisi. Nella solita alternanza di devozione e recriminazio-

ne («*Libero sei verso me come verso la vita stessa*», 31 marzo; «Mentre m'*inchino* – e esalto la tua arte – e benedico d'averla *servita fedelmente e nobilmente ti supplico* – per un attimo – di pensare anche alla *mia* arte, cioè alla forza che occorremi per lei! –», fine aprile), giusto in giugno Eleonora delinea i termini del legame litigioso insieme con il presagio di quanto sta per accadere: «Lavorerai – quest'anno – senza di me». Ma, meno perentoria, si spinge sino a concedere: «– Se fra tre o quattro mesi – il tuo lavoro sia compiuto, ti sovvenga allora, d'aver necessità d'un *soldato*. – Se – avvenga – mi scriverai – chiamandomi – se no – no – tutto sarà compiuto –».

Sopiti per il momento i dissapori, i progetti teatrali sono dunque all'ordine del giorno e nuove «figure» emergono quando d'Annunzio prega l'editore di inviare le bozze della tragedia malatestiana a Tenneroni e non a Nettuno:

vorrei evitarmi il fastidio di *rimangiarmi* la *Francesca*, ora che sono tutto pieno di altre figure. [...] farò l'esperimento della pace. Desidero d'essere già là per il primo di luglio, pronto al lavoro. Come Ulisse, molte cose conobbi e patii e godetti; e, in verità, nulla è paragonabile all'ebrezza del lavoro. Il resto è fango o fumo. Prego la Natura che mi dia la stessa abbondanza mentale onde mi rallegrò nell'estate scorsa. Oggi è il solstizio! Tira un gran vento, che passa attraverso i nervi come attraverso un canneto gemebondo. (21 giugno)

«Il cervello mi bolle» insiste durante i preparativi per la trasferta, rammaricandosi: «ho tanti disegni che il difficile m'è risolvermi a scegliere quelli da eseguire immediatamente./ Oh giorni brevi! oh vita vorace!». E una volta giunto a Roma, il 5 luglio, in sosta verso il litorale, nel dialogo con l'editore ricompare una metafora scherzosa, già anni prima indizio dell'ispirazione che abbonda («*gravido*» si era definito con Hérelle nel 1896): «Io anelo alla pace e al lavoro. Sono

più “incinto” della mia levriera Crissa che fra due settimane partorerà una mezza dozzina di cuccioletti».

Non appena installato nella residenza marina, è alle prese con i nuovi fregi, procurati da De Carolis, per *Francesca da Rimini* che il Théâtre d'Orange gli propone di rappresentare. L'11 luglio, una lettera a Schürmann, impresario della Duse, al quale suggerisce in sostituzione la *Città morta*, a suo avviso più adatta all'«auguste immensité» di quell'arena, testimonia quanto il teatro *en plein air* sia per d'Annunzio d'attualità, specie nella direzione di Bussang a cui la *Figlia di Iorio* sta per allinearsi. E poi il debito con i Treves, comportando l'ipoteca dei diritti sui volumi, rappresenta un'ulteriore valida ragione per dirottare verso le scene l'urgenza creativa, ora che tra cielo e mare, alla fase del raccoglimento malinconico e quindi a quella della sovraccitazione, è subentrato lo stato di grazia di cui è partecipe De Carolis il 14 luglio: «Ieri fui ad Astura. Dinanzi alla pineta, forzai un cancello ed entrai in un prato di fiori. Mi parve di essere il primo uomo sulla vergine terra, all'alba dei tempi. Ah, se potessi parlartene!».

La «verGINE terra» e l'«alba dei tempi» potrebbero preludere alla tragedia primitiva e remota, ma occorrono ancora alcuni giorni perché, avviata la stesura, d'Annunzio commissioni le illustrazioni «pastorali» che pagherà di tasca propria. Intanto, il 16 o il 17, per De Carolis è lo stesso annuncio che raggiunge – s'è visto – Pascoli e Gargano: «Fra poco monterò a cavallo per andare alla selva di Astura. La Campagna è divina; e dalla terrazza Borghesiana si scopre l'immenso mare. Il corno dogale del Circeo è là, nel cielo netto./ Spero che tu verrai a trovarmi. Mi metterò al lavoro domani».

Se a «domani» corrisponde il 18 luglio del manoscritto, le battute inaugurali vengono interrotte dalla visita di Borgese, che avrà avuto con sé le bozze di stampa dell'*Opera poetica di Gabriele d'Annunzio*, lungo saggio destinato alla «Nuova Antologia» (uscirà bipartito il

1° e il 16 settembre). L'incontro è foriero della lettera a Gargano, del giorno successivo, riguardante l'assonanza e il «vicin mio grande», cioè, con formula coniata da Carducci, Tommaseo, a suo luogo esaminata; e foriero, inoltre, della traduzione siciliana, forse già prevista, come subito previste sono le incisioni, menzionate con De Carolis il 19 luglio: «Sto lavorando alla tragedia pastorale. Questa dobbiamo ornarla di legni. Quando l'avrò terminata, spero che tu vorrai venire. Ieri fu qui il Borgese, e passammo alcune buone ore lungo il mare e sotto i pini. Parlammo di te...». Il 20 insiste con lo stesso interlocutore: «Vorrei con te trovare – per la mia prossima tragedia in versi – una forma di libro bella e *non costosa*; poiché non è opportuno seguitare a pubblicar volumi di gran prezzo. La carta per il testo sarà ordinata a Fabriano».

Nello scorcio di luglio, ammesso che Borgese sia subito ripartito, il solo Tenneroni si segnala a Nettuno. È il bibliotecario a fornire i libri che via via si rendono necessari; ed è lui che il 15 ha condotto Renata presso il padre. Dell'incremento della stesura si ha notizia il 28 dalla vigile Eleonora, che avverte Ettore Mazzanti, amministratore della sua Compagnia, evidentemente già informato dell'opera in cantiere: «Una buona notizia! / Stasera o domattina – / sarà finito il I *atto*. / Mi si dice che a fine agosto la tragedia sarà compiuta. [...] Le dirò *quali* sono le possibilità che intravedo».

Concluso il primo Atto il 31 luglio, dell'esito felice viene informato Giuseppe Treves, con il quale la corrispondenza è fitta in quanto d'Annunzio veste ora i panni – dice – del «paraninfo» e del «parente» in vista delle nozze tra Ketty Nagel, nipote dell'editore, e l'umbratile Tenneroni (si sposteranno in dicembre). Ma le questioni dotali da risolvere, la bambina da intrattenere (improvviserà per lei un teatro di burattini) o la stampa, presso Fischer, della traduzione tedesca di *Francesca*, non lo distolgono dal lavoro. La lettera del 1° agosto presuppone che l'editore sia al corrente dell'avvio della tra-

gedia, poi inarrestabile e già verso il traguardo («sarà finita tra un paio di settimane»): «Io lavoro; e, per ora, sono contento dei risultati./ Da tempo non rinfrescavo le mie radici abruzzesi. Al contatto di questo soggetto rurale, d'una semplicità e d'una potenza *antiche*, sento le forze moltiplicarsi./ Vedrai una forma *impreveduta* di tragedia pastorale: una forma nuova e straordinariamente efficace (in versi)». Meno misurato sarà di lì a qualche giorno, il 7 agosto, con De Carolis: «Sono nella febbre del lavoro, in quella febbre che fa dileguare il mondo dinanzi all'anima ansante»; e, avviato il secondo Atto, l'11: «Mi pare di lavorar bene, di dar frutto, con le radici nella terra natale». L'alacre fattività è presto coronata dalla fine intravista il 23 (una domenica): «Io terminerò [...] la mia pastorale martedì o mercoledì».

S'è detto più sopra del compimento vittorioso (sabato 29 agosto «al tramonto»), annunciato agli amici conterranei Michetti e Masciantonio. Ad entrambi d'Annunzio chiede subito collaborazione per le scene: «Son necessari» scrive a Michetti nella memorabile lettera del 31 agosto «attori vergini, pieni di vita raccolta, con gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica./ Dove trovarli?/ Io verrò negli Abruzzi fra breve e ti leggerò la tragedia. Vorrai tu aiutarmi a fissare i *tipi*, a determinare i *luoghi*, a trovare le *fogge*? Rispondimi./ Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale; cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere sulla realtà dei quadri un velo di sogno antico». Sarà esaudito a oltranza dal pittore, che identificherà, quanto a determinazione dei «*luoghi*», la «*caverna montana*» di Aligi con la vasta grotta del Cavallone sulla Maiella, nei pressi di Taranta Peligna, destinata a figurare col tempo nelle *Guide* quale «Grotta della Figlia di Iorio», con tanto di «sala di Aligi», «ricovero di Mila», «eremo di Cosma»...

Anche a Masciantonio vengono chiesti «utensili, robe, arnesi

vecchi nelle vecchie case. Non voglio nulla di *teatrale*. Dio ci liberi dai fornitori meneghini! / Troveremo un vecchio telaio, una madia, qualche arca da corredo, qualche trespolo, un aratro, etc. etc. Tutte queste cose usate – di valore inestimabile – si potranno avere con pochi soldi. Ma bisogna cercare e trovare quanto v'è di più *caratteristico*» (31 agosto). La promessa, di nuovo, di una rimpatriata abruzzese («Verrò negli Abruzzi fra breve. Leggeremo e parleremo») non ha seguito e l'incontro avviene a Roma, in ottobre, quando alternandosi tra la Capitale, Nettuno e Settignano, immune questa volta dalla consueta «stanchezza puerperale», d'Annunzio è all'opera, senza tregua, per concludere *Alyone*.

Giovedì 3 settembre si contano tre messaggi: terminata la tragedia comincia un altro lavoro, impegnativo al pari della composizione. Perché bisogna provvedere alla stampa sollecitando De Carolis: «pregoti fissare carta per me e telegrafami qual somma debbo inviare. Finale ottimo. Quando potresti venire a passare qui qualche giorno?». La tragedia va poi dedicata, e quindi Pascoli viene interpellato: «Mi consenti di dedicartela in testimonianza d'amore?». Sotto tiro è infine Benigno Palmerio, factotum della Capponcina, da tranquillizzare circa il molto denaro indispensabile alla conduzione della villa. La vacanza marina non è trascorsa nell'ozio e sicuri guadagni si prospettano: «Sabato scorso, al tramonto, terminai la *Figlia di Iorio* che mi sembra la più alta opera da me composta fin qui, profonda e semplice. Ho sentito, scrivendola, le mie radici nella terra natale. Ora ho ripreso il lavoro per condurre a termine le poche cose che mi mancano al secondo volume delle *Laudi*; poi subito metterò mano a una commedia. Così avrò provveduto all'inverno, cantando come la cicala ingiustamente accusata dalla formica».

«Caro Palmerio [...] che stupenda cosa è nata laggiù! Un'opera divina! Degna di lui!»: qui, invece, parla la Duse, rientrata allora a Settignano, pronta a partire per il Nord Europa (Svizzera, Germa-

nia, Inghilterra). A lei sola, a Tenneroni e a «due amici» giunti da Roma di cui si ignora l'identità, la tragedia è stata per il momento letta, ricorda Renata, che ha origliato all'uscio dello studio alto, affacciato sul mare, dove il padre insonne fra libri e carte si era recluso ogni notte: «Rimasi in ascolto dietro la porta chiusa. La voce armonica scandiva i versi [...] ma involontariamente urtai la porta. La signora Duse, come mossa da un presentimento, venne ad aprire e io mi trovai contro il suo cuore, mentre copriva di baci il mio viso ansioso proteso verso di lei».

Nei giorni successivi alla partenza, il tenore delle lettere di Eleonora qualcosa suggerisce intorno all'«esperimento della pace» durante i due mesi di Nettuno: «ah! perché la *così detta* tua “*gioia di vivere*”, deve tanto massacrare l'anima mia?» (8 settembre 1903). L'attrice ha compresa la grandezza della nuova opera e da Londra firma i telegrammi quotidiani (un modo, per lei, di «urlare attraverso lo spazio») con «Mila», «Angelo muto» o un'insistente «Fedele» che non può che insospettire. Non per nulla menziona di continuo il fallimento di Irving, costretto a risarcirsi in America, e mai accenna ai problemi della messinscena, troppo complessa per la sua Compagnia (occorrono non meno di cinquanta attori), subito fuori gioco. A meno che non intervenga Gualtiero Tumiati, che già aveva offerto soccorso al ciclo dei *Malatesti*, quale interprete di *Aligi* e capocomico fiancheggiatore e finanziatore, come sembra di capire prima da un *post-scriptum*: «E Tumiati?» (14 ottobre) e poi da un'affermazione: «Se Tumiati sarà possibile allora tutto si potrà fare» (17 ottobre). D'altra parte, la commedia che con Palmerio d'Annunzio si dice intenzionato a comporre (la «Tribuna» del 3 gennaio 1904 annuncerà di rincalzo che «il d'Annunzio sta sceneggiando ora un dramma moderno apposta per Eleonora Duse») sembrerebbe quasi un risarcimento: quanto alla realizzazione, la *Figlia di Iorio* non è certo alla portata dell'attrice.

Disposto dunque a ripararlo con un'opera calibrata, questo è il solo torto di Gabriele, che in origine potrebbe anche aver concepito la tragedia per la Compagnia di Grasso e Martoglio, ora funestata da un incidente che ne determina l'improvviso scioglimento: la prim'attrice, Marinella Bragaglia, la cosiddetta «piccola Duse», è fuggita con l'amministratore e alcuni mesi si rendono necessari per sostituirla con Mimì Aguglia, prelevata da un *Café chantant* di Roma. Sarà comunque Eleonora a non voler vestire i panni di Mila, mandando d'Annunzio – vedremo – su tutte le furie. Per ben due volte le si offre l'opportunità a cui si nega: in occasione del debutto milanese e fiorentino del marzo 1904 e, più avanti, in aprile, a Roma, quando Irma Gramatica, la prima Mila, viene in effetti sostituita da Teresa Franchini.



## *Autopromozione*

Avviati non a caso con l'Abruzzo dei *Pastori* i *Sogni di terre lontane* per *Alcyone*, senza tuttavia allentare la presa intorno alla tragedia appena nata, durante il mese di settembre Gabriele cinge d'assedio Alessandra di Rudinì, astro nascente nel suo cielo di perenne innamorato. Difficile pedinarne gli spostamenti. È più volte a Roma, prima e dopo un rientro a Settignano, dove, ligio alle consegne della Duse, ha proposto a Tumiati, sia il ruolo di Aligi («“parte” tanto difficile – per intensità di poesia e novità d'atteggiamenti – che m'occorre» gli scrive d'Annunzio «un poeta dicitore quale voi siete»), sia la gestione della messinscena e dell'intera *tournée*: «Vi chiedo: “Siete ancor disposto ad aiutare la mia impresa con le vostre forze fraterne?”». «Io ebbi la gioia folle» ricorda Tumiati, che si precipita alla Capponcina, «di ascoltare (forse il primo!) la *Figlia di Iorio* dalla sua viva voce». Ruggero Ruggeri vanterebbe d'altra parte per sé la stessa primizia; a sentir lui, però, a Milano, convocato all'Hôtel Cavour: «il Poeta mi interrogò per chiedermi se pensassi Virgilio Talli disposto a considerare l'eventualità di rappresentare un'opera finita di scrivere proprio in quei giorni, per il teatro. Era la *Figlia di Iorio*».

Fra le testimonianze contraddittorie, è sicuro, almeno, che si è presto risolto il dubbio espresso a Michetti il 31 agosto insieme con le assicurazioni circa i probabili introiti: «Si può contare, *in media*, su un migliaio di lire per rappresentazione (se la tragedia sia rappresen-

tata dalla Compagnia Duse)». L'attrice si defila insomma dall'impresa e non per nulla rientrerà in novembre da Londra con l'impegno di recarsi di nuovo in *tournée*, in Russia, dall'aprile 1904. A dispetto delle sue interminabili recriminazioni in proposito, è lei, a cui mancano «il denaro – e gli attori, adatti», sull'orlo, dice, del fallimento (parole sue, dopo la rottura: «quando mi avvidi che l'opera d'arte domandava altre e più forze che non solamente la mia, allora, fui io che spinsi l'opera d'arte in altro ambiente»), a dirottare d'Annunzio, dopo il vano tentativo con Tumiatì, verso la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, che infatti, tramite Adolfo Orvieto, viene interpellata senza indugio.

Stando alle *Memorie* di Talli, antico compagno di Gabriele nel Collegio di Prato, risale al settembre 1903 il primo abboccamento. Alla Capponcina «il Poeta rievocò cortesemente i ricordi pratesi», blandendolo da par suo per poi manifestare «il proposito di affidarmi la sua *Figlia di Iorio* purché io avessi reso possibile (e non si dissimulava l'importanza della sua domanda) l'altissima collaborazione di Eleonora Duse alle prime recite della tragedia che si sarebbero fissate, in un successivo incontro, per Milano, Firenze e Roma» (*La mia vita di teatro*, 1927). Nonostante le resistenze della Gramatica in relazione alle piazze di Firenze e di Roma, gli accordi si stringono via via con il concorso di Marco Praga, responsabile della Società degli Autori.

Benché i giornali annuncino la presenza di d'Annunzio a Viareggio il 14 settembre (dovrebbe commemorarvi la morte di Shelley), alcune note di taccuino risultano stese a Roma il 15, mentre il 19 abbiamo notizie delle varie trasferte in una lettera a De Carolis:

torno ora a Nettuno. In questi giorni debbo trovarmi a Roma. Perciò ho indugiato a chiamarti.

Sarò libero verso il 28; e sarò molto contento se potrai venire. Torneremo poi insieme a Firenze, in ottobre. [...] vorrei che tu mi ornassi il volume della tragedia pastorale,

con incisioni in legno. E intanto ti prego di disegnarmi (disegno semplicissimo, a contorni) un angelo, un vero angelo cristiano, per la filigrana della carta.

Accanto a De Carolis, alla Villa del Bell'Aspetto, è di nuovo Borgese: l'uno deve dunque illustrare e l'altro tradurre i versi che insieme conoscono qui dalla viva voce dell'autore e che, sempre insieme, porteranno al successo nella variante scenica in dialetto siciliano. Borgese, soccorso nella traduzione da Pitre, suo maestro nell'Ateneo di Palermo (cfr. *La «Figlia di Iorio» in siciliano*, «La Tribuna», 8 aprile 1904), si dirà convocato più a una «devozione» che a una lettura: la tragedia gli sembra «un'*Aminta* agreste, un melodramma tutto pieno di musica senza bisogno di strumenti musicali». L'accostamento sarà poi con Wagner: «da lesse» ricorderà anni dopo «a de Carolis, illustratore designato, e a me. È cosa molto bella anche oggi. A me parve tutta sovrumana, un *Parsifal* maggiore. Quand'ebbe finito mi chiese di colpo se volessi tradurla in siciliano per la Compagnia di Giovanni Grasso. Così divenivo scudiero, se non cavaliere, del santo Graal. M'invitava a una devozione».

In ottobre d'Annunzio è occupato dall'impegnativa stesura, fra molto altro, del *Ditirambo* di Icaro (ben 650 versi, datati nel manoscritto: «+ Nettuno nel Lazio:/ + 13 ottobre 1903,/ a mezzanotte.»), quindi del *Commiato* (ovvero la dedica a Pascoli di *Alyone*, a stampa nel «Marzocco» del 15 novembre), e dai fregi commissionati a Cellini per l'imminente volume di *Laudi*. Troverà nondimeno il tempo di sollecitare De Carolis («Pensi a Mila di Codra? Lavori?», 7 ottobre) mentre le trattative con Talli sono a buon punto se il «Giornale d'Italia» già annuncia che toccherà a Milano la «fortuna» di tenere a battesimo la tragedia.

L'articolo anonimo (*Sulla nuova tragedia di d'Annunzio. La «Figlia di Iorio»*, 27 ottobre) è steso da Gabriele dalla prima all'ultima riga.

Troppo gli preme il suo capolavoro per rischiare le maldestre indiscrezioni che due anni indietro avevano compromesso il debutto di *Francesca da Rimini*. Così, fingendo di riportare impressioni e giudizi di «persona» che ha con l'autore «consuetudine d'affettuosa dimestichezza», il giornalista d'eccezione sa suscitare a regola d'arte interesse e curiosità intorno all'opera senza nulla anticipare della vicenda, perché il compito di riassumerne la trama spetta a Scarfoglio in quella che altro non può essere – si vedrà – se non una concordata spartizione di ambiti.

Stilisticamente inconfondibile, l'autolettura riguarda appunto la forma, a cominciare dall'alternanza di endecasillabo, con accento fisso sulla quinta sillaba, e novenario. Sotto le mentite spoglie del sodale bene informato, si precisa:

ogni verso resta a sé, senza il più lontano sospetto d'allacciamento e di concatenatura col verso susseguente: affermazione perentoria, lapidaria, d'un'idea e d'un sentimento. A larghi intervalli il novenario, il metro che il d'Annunzio, più di tutti i moderni, s'è compiaciuto di rinnovellare, interromperà la successione degli endecasillabi. Sarà, io penso, il metro favorito del coro. Il coro? Vi figurate subito quello della tragedia ellenica dal largo periodo lirico, dal discorso eloquente e musicale e scintillante d'immagini; il coro: poesia, pensiero, coscienza... Potrebbe darsi che v'inganniate e che qui si tratti di un'altra concezione lirica e drammatica: le voci e i canti e le lamentazioni che sorgono dal seno della folla o degli aggruppamenti della folla potrebbero essere poesia, pensiero, coscienza, ma potrebbero penetrare nell'azione con modi e con significati e con effetti del tutto originali e impreveduti: immaginate per un momento certe cerimonie nuziali o funebri e i lieti numeri degli auguri rustici e i pianti tradizionali e prezzolati delle prefiche... che meravigliosi motivi di cori!

Il «Giornale d'Italia» non può vantare collaboratori di tale calibro, in grado poi di esprimersi sulla lingua della tragedia («avrà, benché italianissima, un sapore dialettale: sarà un'illusione che il d'Annunzio ha sapientemente preparata con mezzi che sorprenderanno tanto i letterati, quanto i non letterati»); o sul «tempo indefinito» dei fatti che si svolgono sulla scena secondo la «durata» del folklore: «possono essere accaduti in antiche lontananze di tempo, come ai giorni nostri, come potranno accadere nell'avvenire». Bisogna infine conoscere gli studi di Comparetti per sostenere, a proposito del «dramma, tutto penetrato di fatalità e di religione» (formula equivalente alla firma!), che in Italia abbiamo fuso il cristianesimo «con i miti dei nostri maggiori, colle leggende dell'età primitive, colle consuetudini sacre dell'antico culto della natura, caro ai padri venerandi e al pio Virgilio».

Fra qualche giorno, nel «Mattino» di Napoli del 5-6 novembre, la parola passerà a Scarfoglio, pilotato da un'asserzione dell'articolo dannunziano: «In molte parti la nostra Italia è antica: ella sopravvive all'infinito numero dei morti che posano nelle viscere della sua terra [...] su cui sono passate inutili le grandi catastrofi storiche, tempeste che hanno scosso un istante la superficie del mare, mentre nelle sue profondità l'enorme massa liquida restava maestosamente tranquilla»... Da d'Annunzio, più che dal giornalista del «Mattino», scaturisce pertanto la lettura in chiave «politica», nazionalpopolare, della *Figlia di Iorio*, che avrà vasta risonanza nella stampa francese e da noi lungo futuro, ripresa com'è, da un lato, da Enrico Corradini, e dall'altro, significativamente, da quei socialisti massimalisti dell'«Avanti!» che poi passeranno al Nazionalismo e infine al Fascismo.

Scarfoglio intitola *Durante la crisi* le anticipazioni del «poema strano e terribile» che egli, insieme con Michetti, ha udito a Roma, in ottobre, dalla voce di chi nel contempo l'ha sollecitato – è evidente – a riassumere per esteso i tre atti della tragedia, «opera politica più im-

portante della formazione d'un ministero». La *crisi* del titolo è quella del governo Zanardelli (dimissionario il 21 ottobre 1903) che d'Annunzio avrebbe fiancheggiato da parlamentare se non fosse stato battuto nella competizione elettorale di tre anni prima, e la lettura, «una di quelle grandi feste di cui la Fortuna ci è così avara», avviene in una «piccola stanza» nel cuore di Roma, mentre a pochi passi, nel palazzo della Consulta – sottolinea per contrasto Scarfoglio – si dibatte la «miserabile e deforme politica italiana»: qui il capolavoro, là il «tumulto di mostriciattoli disputantisi il governo d'un paese che non si governa più». E continua:

A che giovano i ministeri? A che i Parlamenti? A che le leggi? Mentre quelli si agglomerano e si sfasciano e queste si affastellano, sui monti bianchi di neve, nelle valli solatie, lungo i risonanti mari della nostra patria, vive di cento oscure vite un'Italia sconosciuta, sulla quale le leggi passano senza sfiorarla, alla quale lo strepito dei politicanti arriva come il ronzio d'un vespaio lontano. Questa molteplice Italia, che niuno governa poiché niuno la sa, vive immobile nel suo mondo di tradizioni, di sentimenti e d'idee, vecchio quanto la terra che la nutre. [...] Or niuna politica sana e vitale si farà mai in Italia, la quale non cominci col conoscere tutti i tesori di vita che questa infinita Italia nasconde nelle mille rughe della sua corteccia fiorita.

Non si discostano dalla linea nazionalpopolare neppure le anticipazioni nella stampa francese. Il 9 novembre esce per esempio nel «Gil Blas» una sorta di intervista in cui la remota immobilità abruzzese viene fatta coincidere con quella di ogni altra realtà pastorale e contadina d'Italia, immobilità per ciò stesso tragica, a detta dell'autore, il quale avrebbe così «conçu l'idée que le paysan est le héros d'une tragédie éternelle». Ma maggior luce sull'autopromo-

*Autopromozione*

zione farebbero le lettere di d'Annunzio a Scarfoglio, a tutt'oggi non reperite; così come molto si ignora circa l'ardua scelta della Compagnia e degli attori mancando le lettere a Praga e a Orvieto (poche le superstiti), a Borgese (distrutte in un bombardamento del 1942), alla Di Rudinì (trafugate dal Vittoriale nel 1963) e, soprattutto, alla Duse (date, sembra, alle fiamme).



## *L'allestimento scenico*

D'Annunzio incontra Praga in novembre, durante un soggiorno milanese. È ormai remota l'estate di Nettuno: «Si può vivere in questa fetida nebbia? Il mio cervello è come una melma giallastra», lamenta con Treves. Egli si «spreme» – il termine è suo – per licenziare al più presto il secondo volume delle *Laudi*, che contiene le più alte prove del poeta, con le ore contate se si vuole riservare alla Duse, asso nella manica del drammaturgo, il debutto della tragedia.

Di ritorno a Settignano, l'umore cupo dell'attrice («ho sentito il precipizio dietro me») dirà rievocando proprio questi giorni) traspare da una lettera a Mazzanti: «confido, non solamente nella sua intelligente previdenza ma, forse, anche nella sua bontà paterna per me, per aiutarmi a ben rimaner ferma sui miei piedi, ora, che un assurdo colpo di vento risbatte le mie vele» (25 novembre). Detto più esplicitamente, ma con le stesse immagini, tanto incongrue quanto efficaci: poiché a Londra *Francesca da Rimini*, «dal lato finanziario», ha «naufragato», Eleonora abbandona il repertorio dannunziano, che lascia ad altre compagnie (le subentra Ettore Berti), e si salverebbe dal fallimento «manovrando di vela» per «tornare indietro», cioè per ripiegare a malincuore sull'«antico lavoro», sulla «vecchia musica». Riprenderà appunto il cartellone di un tempo esibendosi subito a Firenze e, non appena è trascorso il Natale, all'inizio del nuovo anno, a Milano. Di qui, con il copione della *Figlia di Iorio* nella

valigia, parte per una serie di recite dell'insoffribile e tuttavia sicuro repertorio abusato, in sei città della Riviera, da Marsiglia a Genova; recite che si renderebbero necessarie in quanto, oltretutto, contraendo un debito, ha anticipato generosamente la retta triennale del Collegio fiorentino di Poggio Imperiale dove Renata, infine sottratta alla madre, trova conveniente collocazione.

Prima di lasciare l'Italia in un momento tanto cruciale per le sorti di Mila, l'attrice caldeggia Giacinta Pezzana per il ruolo di Candia, forse presupposta già durante la composizione della tragedia, tanto le si attaglia la madre di Aligi, «impietrata» dal dolore come la vecchia Raquin nel dramma di Zola, in cui, accanto a lei nei panni di Teresa, la Duse aveva trionfato nei lontani anni di Napoli. Del resto, di richiesta in richiesta, nella disposizione del «tutto o niente» in ultima analisi decisiva, s'intravede Eleonora, che sul piede di partenza alza la posta (nel pretendere l'impossibile è la sua prima strategia di fuga), alle spalle della lettera di d'Annunzio a Talli del 26 dicembre:

Mio caro Talli,

avrei voluto partire oggi per Milano e incontrarmi nuovamente con Lei. Ma non posso muovermi. Perciò Le scrivo. Abbiamo con Orvieto e con Marco Praga considerato la condizione posta dalla signorina Gramatica: quella delle rappresentazioni confinate a Milano. Fino da principio, si ricorda?, Ella notò la irragionevolezza di tale restrizione la quale lede gli interessi della Compagnia e i miei, e toglie inoltre alla signora Duse il modo di mettere a servizio dell'Arte, che Ella ama e difende, la sua buona volontà. Rimanendo *per forza* tre settimane al Teatro Lirico, noi correremo il rischio di dare la tragedia, dopo le prime tre o quattro piene, in sere *stracche*, come si dice in gergo di mestiere. E allora? Bisognerebbe aspettare la fine di marzo, in quale attitudine? Che faremmo? La signora Duse sarebbe costretta ad abbandonare le rap-

presentazioni. E la sua Compagnia darebbe allora la tragedia in altre città dopo quei giorni di lenta agonia? E con quale decoro dell'opera? Nel caso che non fosse vantaggioso e decoroso dare più di quattro o cinque rappresentazioni a Milano, io penso che bisognerebbe poter cambiar *piazza* e passare oltre con rapidità. Lei, così acuto, cerchi dunque, se può, di fare in modo che la serie di rappresentazioni, nel prossimo marzo, sia ripartita in tre città: Milano, Firenze, Roma. Date le larghe condizioni poste dalla signora Duse è chiaro che anche materialmente, la Compagnia se ne avvantaggerà e l'esperimento d'Arte guadagnerà di efficacia e di potenza. Ella è della mia opinione, ne sono sicuro. Confido nella nobiltà e nella amicizia della signorina Gramatica, perché troppo mi dorrebbe che, per una restrizione non utile e non opportuna, dovessimo rinunciare a una prova d'Arte desiderata e preparata con sì schietto fervore. Le stringo la mano.

Talli giudicherà «chimerico» il «passaggio fulmineo della tragedia sui palcoscenici di tre grandi città» in un solo mese (e infatti, esclusa Roma, ci si accorda per Milano, Firenze e Livorno), mentre la Pezzana chiede l'esorbitante compenso che lo induce a rimpiazzarla con la Franchini, allieva prediletta di Luigi Rasi. Ma a quanto ammonta il compenso della Duse? Le *Memorie* del capocomico necessitano di non poche integrazioni e correzioni. Qual è il lucro, nel complesso, della sua Compagnia? Degli incassi considerevoli, ben poco entrerà nelle tasche di d'Annunzio. «L'oro rimane intorno alle stridule gole» degli interpreti, constaterà contrariato dinanzi ai teatri stracolmi: «ignobili soperchierie», ora che i conti non si fanno con Eleonora, tali da indurlo a minacciare il tribunale per risolvere la vertenza con quella che l'ironia lo induce a definire «brava gente»...

E dire che il bisogno di denaro è più che mai impellente. I debiti recenti si sommano a quanto egli deve da anni a Michetti, non per

nulla «*dimidium animae meae*», cioè Mecenate, che spera di soddisfare cedendogli «la metà dei diritti sulla *Figlia di Iorio*». Peraltro, la tragedia lascia ben sperare se è bastata qualche indiscrezione intorno alla trama perché il maestro Alberto Franchetti, musicista di fama e milionario, si sia fatto avanti con la proposta di musicarla.

«Sarò molto contento di stringerLe la mano e di dirLe a voce quanto io L'ammiri», gli scrive d'Annunzio invitandolo all'Hôtel Cavour, dove avviene il primo incontro, nei giorni in cui si trova a Milano per le nozze di Tenneroni (6 dicembre, quando legge la tragedia nel salotto di casa Treves). È lo stesso Franchetti a rievocare le circostanze:

Stavo già musicando un'*Antigone* su libretto di Ferdinando Fontana. Una sera in viaggio al buffet della stazione di Pistoia, lessi in un giornale, in poche righe riassunta la tragedia che doveva andare in scena poco tempo dopo. Io ero in quel tempo contrario al d'Annunzio autore di teatro; ma quel breve racconto mi turbò: vi vidi dentro gli elementi di un grande libretto. In quel tempo ero – e purtroppo ora non lo sono più – figlio di famiglia. Pensai che il poeta mi avrebbe fatto delle condizioni troppo onerose per me, e serbai in me il mio turbamento e il mio desiderio, rinunciando a questo sogno improvviso. Per fortuna non dovette finire così. Poco tempo dopo mi recai a Parma a trovare il mio povero padre. Egli mi chiese notizie dei miei lavori, e quando seppe che stavo musicando un'opera di soggetto greco, si mostrò poco contento della scelta: – Ci sarebbe – dissi io – un magnifico libretto: la *Figlia di Iorio*; ma d'Annunzio domanderà troppo. – Ti pagherò io il libretto, mi rispose mio padre. Presi coraggio allora, e venni a Milano: mi feci presentare a d'Annunzio. All'Hôtel Cavour egli mi lesse la tragedia. Dopo il primo atto la mia commozione era così forte che scoppiai in pianto. Le trattative furono subito intavolate e concluse. Ma da princi-

pio d'Annunzio si impegnava a cedermi la tragedia perché io facessi fare da altri il libretto. Fu Michetti che insistette perché egli stesso compisse per me l'opera. E d'Annunzio finì a cedere.

Anche dell'alta cifra spuntata tenendo sulla corda il musicista, ansioso di accaparrarsi l'esclusiva, Michetti dovrebbe essere partecipante, come gli viene assicurato negli ultimi giorni dell'anno:

Caro Ciccillo,

Il maestro è frenetico, e vuole che infine sia stipulato il contratto (su le condizioni poste da te, te arbitro) *non martedì* (né di venire né di martedì...) ma mercoledì prossimo.

Si sperava che tu ci fossi. Io dovrò forse restare fino al 2 qui, perché è qui la signora Duse – in punto di ripartire – ed è necessario ben definire tutta la faccenda della *Figlia di Iorio*. A Milano, con un atto, incaricai la Casa Treves (verso la quale ho anche un debito) di dare a te la metà degli «introiti» su la *Figlia di Iorio*, a cominciare dal trimestre primo del 1904; poiché la Società degli Autori fa i rendiconti ogni trimestre.

Tu ti trattiene a Roma? O vai in Abruzzo per la festa dell'Anno? [...]

In gran fretta, ti abbraccio. *Sto ricopiando il copione*. Ohibò!!!

Il facoltoso barone Franchetti festeggerà, soddisfatto, l'accordo (ne ha notizia Masciantonio il 3 gennaio: «Oggi furono decise le sorti della *Figlia* in musica. Dovresti anche tu assistere al banchetto offerto dal Maestro»), giusto in tempo per risollevarle le finanze dello scialacquatore, così indebitato che i giornali cominciano a ventilare la vendita delle collezioni d'arte della Capponcina: indiscrezioni che inoltre riguardano la ripresa del vecchio repertorio da parte della Duse. *Separazione artistica* è il titolo rivelatore dell'articolo in cui il «Giornale d'Italia» (2 gennaio 1904) informa che l'attrice è esclusa

dalla nuova tragedia: «conseguenza di un più profondo dissenso sorto in questi ultimi tempi» con d'Annunzio, risultano eliminate «dal repertorio tutte le opere dannunziane nelle quali la insigne artista cimentava il suo forte ingegno e il suo grande amore dell'arte».

La smentita, che non tarda, trova invece conferma via via nelle lettere e nei telegrammi di Eleonora. È lei – avvertivo – che rinuncia a Mila. Sofferente dei postumi di una brutta infreddatura (ma è una scusa), non le verrebbe concesso il differimento del debutto: «Avrò, con questo, *tutto* donato alla tua bella sorte»... Da Marsiglia (5-8 gennaio) passa a Cannes (8-10), Mentone (10-12), Nizza (12-24) e San Remo (24-28). Infine, a Genova (28 gennaio-27 febbraio), troppo vicina a Milano dove la si reclama a ogni costo, si ammalà, restando bloccata, a sentir lei, in un'«*orrida*» stanza d'albergo (l'Eden Palace). E mai malattia riesce tanto sospetta. La verità, che d'Annunzio ha ben compresa senza tuttavia demordere, verrà alla luce il 28 febbraio. Solo allora Eleonora sarà disposta ad ammettere: «Non bisognava “*forzarmi la mano*”», mentre riepiloga:

[...] da Cannes – da Mentone – da Marsiglia – ti supplicai di fissarmi un'ora – per *dirti* il male dell'anima: cioè:

«LA SEPARAZIONE, FATALE, E IRREPARABILE DEL NOSTRO LAVORO»,–

Questo nelle prime settimane, *in gennaio* – poi – la febbre mi prese – e mi ammalai fisicamente: allora – quando telegrafai: «Sto male, non potrò *lavorare*» – tu, rispondesti –

sempre –

immutato: «*Sono FURENTE*»

Mai

Mai

Mai – «*sono dolente* – vengo a vedere e a consolar la tua pena!»

Per parte sua, Gabriele, nel vortice dell'allestimento, continua a insistere. Sulle prime non crede definitiva la rinuncia, che potrebbe dipendere da uno scatto di malumore momentaneo, da non prendere sul serio. Con suo grave imbarazzo però, in quanto sin dall'inizio l'anomala e intrusa interprete di Mila è malvista (dalla Gramatica, da Talli, da Praga...) ed egli ha durato non poca fatica per controbattere all'ovvia obiezione: se la celebre attrice rappresenta un indubbio richiamo, il suo abbandono della scena avrebbe poi deluso il pubblico, compromettendo la *tournée*. Persino defilandosi del tutto Eleonora procura qualche inconveniente, dato che sulla Gramatica peserà la grande assente e, Mila nient'affatto persuasiva, anche lei cadrà «malata» dopo le prime rappresentazioni romane.

In seguito alle trattative che si svolgono a Cremona il 7 gennaio, il vincolo con la Compagnia di Talli viene stretto a Milano il 14 (giovedì!) da un d'Annunzio esasperato dalle «infinite seccature che mi dà questa scellerata *Figlia*», come confida a Tom Antongini, giovane milanese, d'ora innanzi al suo fianco. Per la Duse, che pure ha rinunciato all'impresa, il contratto rappresenta un affronto insopportabile, dirà sempre nella lettera del 28 febbraio:

Mentre io morivo senza neppure osare di dirti: («date-mi tempo al *vostro*, al *mio* lavoro!») mentre io vivevo nella lenta agonia – tu – *furiosamente*, facendomi sentire la frusta, acclamando [accampando? proclamando?, ndr] (vanamente perché li conosco e li rispetto, io!!) acclamando i «*diritti della poesia che vanno rispettati*» – (abile lettera ricevuta a Marsiglia) – Solo acclamando dunque i *diritti della poesia* (la devozione completa e il dono completo di ogni mio mezzo e forza – non più calcolato nella bilancia – per un attimo – =*umanamente!* –)

infine! – «*Furente*» come telegrafasti, hai rinfocolato gli elementi di lavoro, i soldati che avevi sottomano – e hai agito

e hai firmato – un contratto – che escludeva me – dall'opera tua di Lavoro.

– Ma, pazientare *un giorno* per cercare di non *sradicare* me dalla pianta che mi faceva vivere – ah! no – non ti venne in mente –

A Michetti giungono i dettagli della «carta bollata», che tanto offende l'attrice, insieme con efficacissime istruzioni volte a velocizzare la scenografia:

Mio caro Ciccillo,

Non ti so dire i fastidi innumerevoli di questa «combinazione». Finalmente stamani ho firmato la carta bollata. La Compagnia, con la Duse, la Pezzana e la Gramatica, darà la prima rappresentazione a Milano, nel teatro Lirico il 2 o il 3 marzo. Dal primo aprile, partendo la Duse, la Compagnia intraprenderà un giro per le principali città d'Italia rappresentando esclusivamente la *Figlia di Iorio* – fino al 30 giugno: quattro mesi di attività ininterrotta.

Come vedi, siamo con l'acqua alla gola. Il tempo incalza. Le scene e i costumi dovrebbero essere pronti per il 20 febbraio. Abbiamo appena un mese! E non si può più indietreggiare. Ogni giorno di ritardo segna una perdita grave di denaro. La Compagnia – per le penali da pagare e per tante altre difficoltà da risolvere – entra nella impresa con un *deficit* di 100.000 lire.

Bisogna riguadagnarle, e andare oltre. Molti interessi sono in gioco. Uno sforzo animoso è dunque necessario.

Del resto parlo al creatore che animò su la tela la *Figlia di Iorio* in poco più d'una settimana. Conviene dunque rinunciare alle ricerche, e metter da banda ogni esitazione. La esperienza di tanti anni, il lungo nutrimento ti debbono servire. Penso che – per esprimere poesia – la lontananza e il ricordo giovino più che lo studio delle realtà presenti.

Tanto per le scene quanto per i costumi a noi bisognano *invenzioni*.

Tu hai già compreso che non è possibile dare ai miei personaggi una foggia di vestimenti determinata e moderna. La tragedia è quasi *leggendaria*.

«Nella terra d'Abruzzi, or'è molt'anni». È il tempo in cui il parricida vien punito col sacco di cuoio e col can mastino, un tempo lontano e quasi barbarico.

Il costume dev'essere *arcaico*, d'uno stile semplice, austero. E dev'essere – con il concorso degli elementi reali – *inventato*.

Per ciò gioverà lavorare insieme, ma senza indugi.

Oggi è già il 14 gennaio e il 25 io dovrò trovarmi a Verona per le prime prove. Resterò là fino al 30; e dal primo di febbraio al 17 potrò lavorare con te.

In questi dieci giorni bisogna che facciamo gran parte del lavoro. E, come io dovrò occuparmi anche d'altre cose attinenti alla preparazione del dramma, gioverebbe che noi lavorassimo in città: per esempio a Roma. Faremo le *maquettes* delle scene; e poi le passeremo al Rovescalli, scenografo, che le eseguirà.

Tutto questo non potrà esser compiuto *se non con un poco di febbre*, abbandonandosi interamente all'invenzione, come io ho fatto nel comporre la mia tragedia su al riva del Mare neroniano.

Tu sei già fortemente nutrito di linee e di colori. Devi esprimere dal fondo di te stesso un'armonia nuova. Insomma, devi abbandonarti semplicemente al tuo genio.

Per ciò, giova allontanarsi dalla terra di *Mila e Aligi*.

Propongo che c'incontriamo a Roma, che prepariamo insieme il necessario e che partiamo poi per Milano. Dimmi il tuo pensiero su questa proposta. E pensa che i giorni sono contati. Io parto per Settignano stasera. Resterò a Settignano domani venerdì, potrò partire per Roma sabato. Ti prego di telegrafarmi senza indugio, al ricevere questa mia.

Vorrei persuaderti della necessità di *aver la febbre* per riuscire.  
Ti abbraccio, o primo padre della nostra grande Figlia. (14  
gennaio 1904)

Dall'incontro romano con Michetti scaturisce la necessità di arruolare il comune amico Arnaldo Ferraguti, affermato illustratore della Casa Treves: «Dimmi se puoi disporre di una decina di giorni e raggiungere senza indugio Ciccillo a Francavilla [...] è necessario che tu faccia le mie veci accanto a Ciccillo come incitatore» gli telegrafa d'Annunzio il 19 gennaio, ottenendo così che i due scenografi, già il 23, si aggirino tra i banchi del mercato di Chieti per acquisti mirati.

Dividendosi tra Milano, Settignano e Roma, non senza concedersi lo svago di una partita di caccia nell'Agro, Gabriele collabora attivamente all'incetta di quanto serve in scena, informandone Michetti non appena ha appreso da Ferraguti che la perlustrazione abruzzese ha dato buoni frutti:

Caro Ciccillo,

le notizie che mi dà Arnaldo mi consolano. Io ho provveduto per la cornamusa. Per gli otri, Pascal [Masciantonio] mi assicura che ce ne darà quanti ne vorremo: otri di Casoli, oleosi. Le venticinque pelli saranno pronte – conciate squisitamente – fra quattro o cinque giorni. Le devo mandare a te, o spedire a Milano? Hai trovata la foggia per i pastori su la montagna? Ricordati di dare ai costumi un carattere arcaico, qualche cosa di barbarico e di remoto, che trasporti subitaneamente l'animo dello spettatore in un tempo lontano, quasi di leggenda. Tieni in mente questo anche per le scene.

Hai pensato all'angelo scolpito nel ceppo? Dev'essere scolpito rozzamente fino alla cintura, e il resto ancora involuppato nel tronco nudo. E per la mazza che si deve fare? La mazza è di crognale, di corniolo, scolpita minutamente. Ci

pensi tu? Ho visto, dai provveditori dei butteri, alcune stoffe. Eccone i saggi. Ma non hanno carattere. Ti è facile averne da Orsogna? Non so dire a Donna Annunziata quanto io le sia riconoscente per l'aiuto che vuol darci. Alla fine, sul vecchio telaio tesserò per lei il più bello dei sogni. Grazie ad Arnaldo, mille volte ancora.

A rivederci, caro Ciccillo. Oggi la campagna era ineffabile, sotto un sole di maggio. (24 gennaio 1904)

Persino Annunziata, moglie di Michetti, presta soccorso ricamando la camicia di Aligi: raffinatezze estreme che il pubblico deve conoscere al più presto insieme con le complesse traversie della messinscena. Non secondo a nessuno quando si tratta di promozione pubblicitaria, d'Annunzio sollecita in proposito un servizio riccamente illustrato per il «Secolo XX» (aprile 1904), periodico popolare di Treves nel quale ha mano libera. A Ferraguti il compito di narrare l'*Odissea di un allestimento scenico*, ovvero l'avventuroso reperimento itinerante degli arredi e degli oggetti più disparati, la realizzazione dei costumi per i protagonisti, che li mutano a ogni Atto, e per le innumerevoli comparse. Il calcolo è che ne occorran ben settantasei e, vista la fretta, bisognerà prelevare uno a uno attori e comparse, in modo che i sarti possano cucire su «manichini viventi»... Non sempre si può infatti contare su incontri fortunati, come accade con una contadina sulla via anche lei del mercato di Chieti: «indossava una graziosa e tipica gonna» narra l'*Odissea* «intessuta di ricami a disegno primitivo e così ben dipinta dal tempo, che pareva nata dallo studio di un coloritore di genio. Dippiù, aveva sulle spalle una mantelletta di rozza lana a grosse fasce azzurre e rosse, anch'essa sì bene stinta e intonata all'uso, che l'armonia dell'insieme era ammirevole. [...] Fu *Anna Onna*, la *cercatrice di erbe*, che oggi calca i palcoscenici d'Italia con le spoglie della chietina».

Preziosi – informa Ferraguti – si rivelano i materiali raccolti nel

tempo da Michetti in funzione dei suoi dipinti. Vengono perciò svuotate le casse colme dell'atelier di Francavilla: «qui il corpetto servito per il *Corpus Domini*, là la gonna a righe azzurre e nere della *Prima e Seconda nidiata*, lo scialletto di lana a palline che copriva una delle figure di *Mattinata. Il Voto*, i deliziosi quadretti esposti nel '95 a Venezia, tutta la serie, poco conosciuta, di tempere e pastelli dipinti sino alla *Figlia di Iorio*, l'opera sua intera e integra era rievocata da quelle vestigia». È invece dispersiva l'incetta degli oggetti che d'Annunzio pretende originali, nobilitati dall'uso, per cui si mobilitano tutti gli amici abruzzesi, De Nino in testa, affinché procurino antichi ori, otri, arche, piatti, pignatte, boccali, conocchia, bidente, telaio, forme di cacio...

Si percorre la regione in lungo e in largo, con il paradosso – fa notare divertito Ferraguti – che a Chieti, «in un negozio dove si sperava di rintracciare qualche lembo di stoffa dei bei tempi, il proprietario ci consigliò di andare a far ricerca a Milano. Il concetto di dover andare a cercare l'Abruzzo per le vie di Milano, non ci parve più così paradossale. [...] Sarebbe inesatto credere che laggiù si fabbrichi solo del panettone. Milano è l'emporio italiano». E appunto a Milano Rovescalli ingrandisce le scene disegnate da Michetti in un sol giorno, al pari dell'Angelo, che, sempre nel capoluogo lombardo, l'intagliatore Rossi scolpisce nel legno.

Non sorprende che nello scorcio di gennaio d'Annunzio si definisca con Treves «provveditore di pelli, di otri e di cornamuse»; e aggiunge: «Arnaldo e Ciccillo lavorano laggiù. Ma la materia più ingrata – oh terribilmente ingrata – è la materia istrionica./ Ti mando questo biglietto che riguarda il contratto Franchetti [...]. Cerca, se è possibile, di farlo registrare per conto mio». In effetti, tra il fervore dell'allestimento e l'affare Franchetti, che in parte assicura il denaro per provvedervi, tutt'altro che risolta permane la questione degli interpreti, affrontata infine con Praga a Milano e con Talli a

*L'allestimento scenico*

Verona, dove la Compagnia si accinge ormai alle prove. La Duse manca all'appello e all'appello manca l'esosa Pezzana, che pure aveva risposto a d'Annunzio con slancio: «*Lei!* il celebre Michetti, l'Eleonora... la compagnia Talli... un ambiente così elevato quale non si può trovare due volte nella vita! [...] Non vedo l'ora d'interpretare quella *mater dolorosa!*» (16 gennaio).



*Eleonora trasgredisce*

Il 9 gennaio troviamo per la prima volta intavolato l'argomento sul quale poi Eleonora batterà e ribatterà: il «patto» che li aveva legati doveva indurre Gabriele ad attendere la sua piena disponibilità a mettere in scena la tragedia. Scrive da Genova, per il momento senza astio e come per chiudere i conti in pareggio:

Allora è deciso! – Gabri – dolcezza forza – speranza – sola cosa forte e dolorosa di vita mia! –

È deciso! –

Io pure dico “*Amen*” = e così sia! –

Avrò con questo *tutto* donato per la tua bella sorte – e se il core mi si rompe – ora – *quest'ultima* volta... e così sia! –

Ho sperato, mi sono illusa – ho sperato che una buona Luce avrebbe illuminato di pazienza – e che avremmo potuto ATTENDERE prima di *tutto* donare – non si può! –

*Hai donato la* Figlia di I. – *l'ho donata io pure*, per te per la tua *bella sorte*, – e che il core se ne vada a pezzetti, non conta – non conta!

– *Ricordati*, un giorno – che profondo amore – è, quello che LO dona altrui! (9 gennaio)

Sul ruolo della Duse, che i giornali dicono affaticata e ammalata, Praga ha preso posizione: «È veramente e gravemente ammalata? O

sotto la malattia si nasconde qualche cosa? Assolutamente non reciterà a Milano?» chiedeva a Talli il 20 gennaio. Il danno dell'attrattiva che verrebbe a mancare sarebbe compensato – argomentava – dal fatto che «la *tournée* acquista per così dire una *unità* il cui significato e i cui effetti possono essere non disprezzabili. Pensa se, per disgraziato caso, la tragedia piacesse a Milano e a Firenze e non piacesse o piacesse meno nelle altre città, che guaio! [...] D'altra parte io son convinto che la prima a Milano avrà un enorme interesse anche senza la Duse». La questione era comunque alquanto intricata: «Se arriveremo in porto bisognerà accendere un moccolo a qualche santo» concludeva Praga, non senza una tirata d'orecchi a chi sembrava essersi dato alla bella vita: «E l'amico Gabriele se ne va alle caccie lasciando a noi tutto il pondo...».

Rinfrancato infatti dallo sport condiviso con la nuova amante, il giorno in cui a Verona, nell'Hôtel Londres, legge la tragedia agli attori (e siamo al 30 gennaio), anche d'Annunzio rompe gli indugi con la circospezione che il racconto di Talli ben riflette: «Mi fece capire che, se si fosse dovuto finir col rinunciare alla collaborazione con Eleonora Duse, era ormai prudente non prolungar troppo una illusione della opinione pubblica, illusione che (se non distrutta in tempo) avrebbe potuto procurarci dispiaceri non lievi. Così la pensavano amici suoi fedelissimi come Edoardo Scarfoglio, l'onorevole Masciantonio, Praga e Orvieto. Lui sapeva soltanto che la signora era un po' stanca e questo poteva bastare (aggiungeva) perché egli non dovesse insistere nello esporre l'artista insigne alla eccezionale fatica delle molte prove che la *concertazione* della tragedia avrebbe sicuramente imposte. Nulla, tuttavia, era ancor deciso, ma bisognava prevedere e scongiurare tutti i pericoli. Concluse pregandomi di invitare Irma Gramatica ad assistere alla lettura della tragedia che egli avrebbe fatta alle tre del pomeriggio in quello stesso salone del Londres dove stavamo parlando». Esito principale di quel colloquio

è la lettera di sollecito (Talli tace in proposito) che la Duse riceverà fra qualche giorno da Verona: è pregata di prendere al più presto una decisione definitiva.

Nonostante che assicurati di non voler causare, ritardandola, alcun danno all'«opera bella», Eleonora pretenderebbe «l'attendere» insisterà – s'è visto – a vicenda conclusa «dovuto alla mia devozione». Alla peggio, Gabriele dovrebbe accorrere, affranto, non rassegnato a privarsi di lei... Quando tutto sarà perduto, ferita a morte («*Tu m'hai accoppata – e con che arte!!! – La tua*»), non le resterà che aggrapparsi all'illusione di aver «donato» la *Figlia di Iorio*; «dono» che la dice lunga sulla natura possessiva del suo legame con l'amante. Mentre insomma la «vittima» reclama al rialzo la propria contropartita, non è che il «carnefice» inferisca impassibile (così, invece, secondo la *vulgata*) dinanzi all'illimitata generosità di cui è bersaglio: affacendatissimo tra gennaio e febbraio, tale è il suo via vai da una città all'altra che non sempre ha modo di leggere le lettere e i telegrammi dalla Riviera.

L'onere di coordinare le complesse e urgenti operazioni della messinscena è gravoso, tiene a sottolineare d'Annunzio con Talli il 2 febbraio:

La signora Duse mi telegrafa che non potrà essere a Milano se non il 5. Ho tutto stabilito col Michetti per i costumi. Egli è partito per Pallanza dove disegnerà le figure della tragedia. Sabato verrà a Verona. Intanto Ella dovrebbe organizzare – o grande Organizzatore! – una specie di laboratorio nella piazza delle Erbe. Bisognerebbe che i cucitori fossero pronti, all'arrivo del Maestro.

Io penso che sarà meglio per me partire stasera, tornare a Roma, prendere i miei bagagli, tutte le mie salmerie, le innumerevoli pelli, le sampogne, etc., e quindi ripartire per Verona, vittima volontaria.

Raggiungerà in effetti la Capitale, avendo prima telegrafato in Abruzzo a Masciantonio: «Compra i cassettoni per conto mio. Fammi sapere prezzo che manderò. Se trovi abiti antichi cerca di averli. Se trovi qualche oggetto curioso utensili domestici conocchie arcolai vecchie sedie compra. Telegrafami Grand Hôtel Roma dove sarò domattina» (4 febbraio).

L'ubiquo «provveditore», che non bada né alla spesa né alla fatica, riamato da una giovane nobildonna (Alessandra è ventottenne), ricca e vitale fino all'eccesso, viene raggiunto ogni giorno dagli appelli melodrammatici della Duse, costretta – dice – a non interrompere il lavoro se vuole mantenere la propria Compagnia, alla quale sono necessarie non meno di 300.000 lire l'anno: «*non* posso, io, dopo 20 anni di lavoro, *far fallimento, né vivere di prestiti*». Interrogati con ordine, uno a uno, quei superstiti messaggi sopra le righe, non più – si badi – firmati «Mila», segnano il progressivo defilarsi di Eleonora dalla *Figlia di Iorio*, capolavoro nato sotto i suoi occhi e grazie alla sua tutela, costretta come sarebbe dalla necessità, da gravi imprevisti, riguardanti sia l'imminente *tournee* in Russia sia la figlia ventunenne Enrichetta, e dalla malattia (meglio abbondare con le giustificazioni) a rinunciare al trionfo che da anni persegue e che finalmente – comprenderà troppo tardi – avrebbe potuto risarcirla.

Il 15 gennaio, giorno successivo alla firma del contratto di d'Annunzio con Talli, telegrafava da Nizza: «Bisogna parlare – intanto posso soltanto rinnovare promessa di lavoro fino oltre mia forza ma non essendo necessità di me non ne vedo più gioia – desidero soltanto sparire»; sparizione alla quale, il 23, cominciava a preparare il terreno: «durare lavoro e vivere nelle condizioni di oggi cosa inumana quasi folle». E mentre il 26, da San Remo, si diceva «libera di lavoro dal due febbraio», il 27, basandosi evidentemente su informazioni trasversali, faceva un passo indietro; anzi due, perché inviava due telegrammi. Il primo: «Sono pronta se Gabriele lo crede

ancora necessario ad aiutare e obbedire – ma vedo tanti e tali errori da tutte le parti che domando si ascolti anche mio consiglio – ma per questo necessario parlare. Questa possibilità rimanendo soltanto fino al due rimane dunque irrevocabilmente inteso che il due febbraio parleremo dovunque sarà – prego attendo conferma a questa sacrosanta promessa – Pena profonda». Il secondo: «Insisto su mio telegramma di stamani – attendo certa risposta – prego massima prudenza con Talli e entourage – tutto ha preso una brutta piega – parleremo di tutto perché necessario vincere. Giornate eterne ». La «piega» è davvero «brutta» e il giorno successivo, il 28, si profilava, attraverso «novità imprevedute» e non precisate, una via di fuga: «In questo momento ricevo lettera agente contratto Russia. Pare molto probabile contratto sarà eseguito per novità imprevedute. Se questo avviene allora ogni mio progetto dovrà subire modificazione – intanto per parlare di tutto si tirerà il collo fino al due – molto triste cosa questo non potuto parlare un'ora mentre da tre settimane se ne prega e se ne soffre».

Il tenore delle risposte, a questo punto, si fa desiderare. Poiché il 2 febbraio Gabriele ha annunciato a Talli l'arrivo di Eleonora a Milano per il 5, il telegramma del 4, da Genova, con una nuova via di fuga, deve fargli cadere le braccia: «Per circostanza assai grave sono costretta accompagnare Enrichetta a Berlino. Calcolo rimanere colà una settimana poi tornerò. Molto mi turba questo viaggio affrettato alla vigilia di tanto lavoro ma trattasi di circostanza così grave nella quale assolutamente impossibile fare altrimenti. Orridi giorni». Ma la malattia (ulteriore e incontestabile via di fuga), comunicata il 7, sopraggiungerà ad annullare, insieme con la trasferta berlinese, ogni altra trasferta:

Da due giorni a influenza aggiuntasi febbre bronchite  
– dottore dice ne avrò per qualche settimana. Mio lavoro

qui rotto. Troupe rientra domani a Firenze essendomi impossibile soddisfare miei impegni come lavoratore – appena posso esprimere mio rammarico grande come amica – poi preferisco tacere poiché da tre settimane inutile dire – qualora mia salute migliori allora telegraferò ma temo non sarà cosa breve.

L'attrice batte in ritirata e si vede che Gabriele, scettico e furibondo, la punge nel vivo in quanto il giorno dopo, l'8 febbraio, la malata peggiora facendosi forte di un «certificato»: «Sto peggio – manderò certificato – per non danneggiare lavoro bisogna non più calcolare sul mio intervento e fare da oggi le prove come si sarebbe fatto dopo Firenze – io pure credo mi fu fatto malefizio perché più accoppiata di così non posso essere».

Primoli, che la conosceva bene, definì la Duse «un'egoista che ama la sofferenza». Forse proprio il temperamento instabile e dispotico l'ha allontanata dalla *Figlia di Iorio*: da imprenditrice, non sembra assolutamente disposta a contribuire con la sua partecipazione al successo di un concorrente qual è Talli. Resta poi in second'ordine il danno così procurato a d'Annunzio, il quale non crede affatto alla malattia, che dunque bisognerà aggravare ulteriormente. Alla febbre, alla bronchite, si somma pertanto l'emorragia: «Ricevo lettera – sono desolata ma non ne ho colpa non ne ho colpa. La tosse mi dà sangue alla gola come anno scorso quando neppure Murri seppe guarirmi. Non so cosa dire – sto male» (9 febbraio).

Passato ormai dalle preghiere al sarcasmo, e dal sarcasmo alle accuse (egli solo ha mantenuto fede al «patto» componendo un capolavoro scenico), d'Annunzio compie un ultimo tentativo attraverso il sollecito che giunge a Genova direttamente dalla Compagnia di Talli, con la Duse costretta a ribadire il proprio diniego innanzitutto a chi le rinfaccia la «trasgressione» del «patto». Da due telegrammi del 13 febbraio, il destinatario in collera apprende in primo luogo

(già aveva capito) che la malattia è superata:

Ricevo lettera da Verona – domandano decisione – quando Gabri era Verona telegrafai consigliando provvedere nel modo come dopo sarebbe stato mio breve intervento – non posso lavorare – sono fra incudine e martello – non mi sento in grado dopo questi giorni di malattia affrontare tale lavoro e tale responsabilità – dilazionare con Verona sarebbe anche più dannoso – l'opera bella vincerà lo stesso – io non posso aiutare ma aiuto col mio augurio e certezza.

Nel secondo, firmato con nome e cognome, la mentitrice dalla coda di paglia si adombra: «Credo ed esigo che nessuno possa dubitare della mia buona fede – io stessa avevo pregato concedermi contribuire al lavoro – Se oggi non posso lavorare perché sono malata non ne ho colpa – pochi giorni di influenza mi hanno buttata giù quanto una lunga malattia e non posso garantire della mia forza – Ma ho diritto di essere creduta perché ho sempre lavorato – Non ho mai mentito».

Il 14 febbraio un telegramma è per la Compagnia: «Con profondo rammarico già da qualche giorno ho telegrafato a Gabriele d'Annunzio che causa salute mio malgrado non avrei potuto prendere parte fra i personaggi della Figlia di Iorio e certamente a quest'ora Gabriele d'Annunzio avrà già avvertito chi di ragione per provvedere». E infatti si è provveduto; ma chi si vede piantato in asso non risparmia tali reprimende che a Eleonora saranno necessari alcuni giorni per elaborare articolate contromosse di difesa.

Che l'attacco non sia mancato si evince dai lacerti di dialogo inseriti nelle lettere in cui l'attrice rimuginerà i recenti trascorsi. In un primo tempo protesta blandamente: «Io mi domando perché questa durezza? Perché farmi questa pena?» (16 febbraio); «Ma non ne ho colpa! Ma non ne ho colpa se sono in fondo a un letto – io stessa

ho pregato per avere e per donare la mia Mila! Cosa posso fare?» (ancora 16 febbraio); «Non so più cosa dire. Quando potrò alzarmi i dottori consigliano andare in Sicilia e quando potrò lavorare bisognerà lavorare per riparare la catastrofe – anche questa è verità» (19 febbraio); «Ignoro se già a Milano. Lontananza e silenzio fan troppo male. Prego non dimenticare chi fu fedele al lavoro» (20 febbraio). Finché, il 25 febbraio, preceduta da un telegramma in cui minimizza il proprio contributo al successo della tragedia («Penso incessantemente all'ora bella che vibra nel lavoro – credo e giudico relativo il valore della esecuzione – l'opera bella vive di suo. Vincerà interamente. Chi dovette donare Mila tutto ha donato. Ormai più nulla potrà consolarla né proteggerla»), Eleonora diviene aggressiva e non fa che recriminare intorno alle omissioni di Gabriele:

[...] Mentre da 22 giorni sono inchiodata fra letto e finestra di un'orrida stanza di Hôtel –  
Mentre da sei settimane fino da Cannes  
ho pregato – ho telegrafato per avere un colloquio di un'ora – nei giorni che *morivo di pena*, a Cannes,  
a Mentone  
a Nizza – da dove telegrafai queste vere parole non ottenendo consenso al vederti:  
«*Il cuore Muore*» =  
= da San Remo –  
dove ti dissi che ero in agonia per un caso d'anima d'Enrichetta – che mi martorizzava il core non potendo aiutarla –  
per *qui*, dove sono arrivata con la febbre, e quasi senza coscienza dei miei atti e parole – – – ed eccomi *qui*,  
da 22 giorni –  
da QUI – dove per andare da *Roma a Milano* e da *Milano a Roma*, bisogna *farlo apposta*  
per non passare –

*Eleonora trasgredisce*

– qui –  
dove trovi l'indirizzo dell'Hôtel per lagnarti nell'ora  
che l'opera tua ti appare – (e non è) – in pericolo –  
qui, infine – dove ho sentito l'agonia d'ogni ora – sola –  
sola –  
sola –  
sola –  
sempre sola – con la *mia forza*, con la mia fede – con la  
*lealtà del patto* che con te feci e mantenni,  
sola –  
mentre, costretta, ho donato ANCHE «Mila» alla tua «bella  
sorte» per non tardarla di un'ora! –  
– Mentre mi dibatto *per non vedere*, per *non vedere* ciò che la  
*mia sorte*, E LA TUA ANIMA, *cieca e furibonda* –  
fanno della mia vita! –  
Mentre il corpo è ancora malato, e cerco *un'ora* di sonno,  
ingannando l'attesa, e ti suppongo in lotta al Lavoro con la  
belva umana, – ecco la *belva* che è in te – che di notte, mi  
risveglia, mi ribatte sul core la maledetta realtà –  
Ah! non si resiste! non si resiste! nessuna resisterebbe! –  
= a Roma – hai trovato modo d'andare (per la 4° volta!)  
– e non *non un'ora*, da chi ha rischiato la morte, *qui*, sola –  
e ha Lavorato, *Lavorato* per te, e ha buttato l'anima sua per  
la tua sorte! –  
– ah! –  
va, – va – Dio ti salvi da te stesso! –  
*Da te stesso Dio ti salvi!*  
Da oggi – fa conto che la *morte* del corpo intero m'abbia  
liberata da questa morte dell'anima!  
– fa conto – che io sono *morta veramente*, per te – [...]

La rampogna prosegue per pagine e pagine di giorno in giorno. Se  
la tosse – insiste – le spezza la voce («una *tosse cagnesca* e una venetta  
che alla gola mi si *intoppa* e mi dava sangue... ed ecco *Mila* fu persa! –

Senza di che! – Chi, chi mai mi levava dal posto *mio, mio*...), la mano che scrive non si blocca. Nero su bianco, emergono risentimenti antichi e nuovi, recitati come su un palcoscenico per chi le ha fatto presente quali ingenti introiti avrebbero potuto attendersi dalla *Figlia di Iorio*:

Se la mala mia sorte mi ha impedito di dividere rischio e pena per l'opera bella – Se – la mala mia sorte m'ha tolto la consolazione di poter lavorare...non fosse stato che *per poche volte* nell'opera bella –

Se la mala mia sorte – m'ha forzata uscir dalle fila –  
– e l'«attendere» non era dovuto alla mia devozione – *né lo chiesi* – Se il lavoro – e il rischio – se la spesa e l'entrata – dopo sei anni di tener fronte – con fortuna di Lavoro ora propizio e ora no –

Se dopo sei anni – i mezzi materiali – cioè – *il denaro* – e *gli attori*, adatti, mi sono mancati...–

– ahimè –

Dopo aver *tutto tentato* per andare avanti – le braccia son cascate – e ora –

come una che ha accettato il disastro – *riparerò* – lavorando –

– La sola cosa che so dire è questa: *la sola* che mi consola:  
= Io non ho ritardata la *bella sorte* – e il giorno che non mi fu possibile tenere *Mila* – l'ho donata – Ma nell'ora del dono – che era dovuto – che era santo – il core mi è morto –

Lo dissi –

Lo *predissi* – lo telegrafai supplicando una parola –

– Niente fu fatto –

– Era dunque *destino*, così dice l'uomo che ama la gioia!

– [...]

= La parola *più* crudele fu anche *telegrafata*:

– «È cos» –

*Eleonora trasgredisce*

«Nessuno vince il suo destino» –  
ah! cecità di parole – tutte parole! –  
Ma, tanto, non importa, a chi è morto. (28 febbraio)

Matilde Serao, da sempre ostile alla relazione fra i due artisti, accorre nell'albergo di Genova dove l'attrice giacerebbe malata. Su quella visita esistono a stampa due resoconti, di cui l'importante è il primo, dal titolo *Quella che tace* (nel «Giorno», 28 marzo 1904), sorta di certificato medico che assolve l'attrice da ogni obbligo, ben diverso da quello più noto (nell'«Illustrazione Italiana», maggio 1924, commemorazione dell'amica morta in aprile), in cui si diffonderà sulla disperazione di Eleonora. A letto, febbricitante, al grido: «Era mia, era mia e me l'hanno presa!», la malata avrebbe estratto il copione da sotto il cuscino per recitare come invasata l'intera tragedia. Ma l'aneddoto, lontano dal vero, fa il paio con la diceria campata in aria, che pure attecchisce, intorno all'abito di scena che una fantomatica cameriera della Gramatica avrebbe ritirato – ultimo affronto – dall'armadio dell'inconsolabile esclusa.



## *Il trionfo*

A Verona, il 30 gennaio, d'Annunzio ha letto la *Figlia di Iorio* agli attori: quattro ore per tutti indimenticabili. «*Disse* i tre atti» riferisce Talli «con cadenze ritmiche. E di scena in scena, d'atto in atto, quelle cadenze rifuggenti da ogni speciale armonia, si foggiavano invece in un crescendo di armonie, fino a diventare musica, musica liturgica, canto fermo». Irma Gramatica sostiene di aver «fonografato» quelle cadenze per replicarle sulla scena e Ruggeri-Aligi di aver trovato «finalmente l'interpretazione che da tanto tempo il *suo* amore per la poesia si augurava». A cominciare da Calabresi-Lazaro, d'Annunzio condivide gli interpreti, salvo la Franchini nel ruolo di Candia, come confida a Orvieto il 2 febbraio: «Ieri la prima prova. Credo che le cose andranno bene. Ma la Franchini è di gelo: non vale, per la Madre di Aligi. Ed è un guaio gravissimo»; né tace, contemporaneamente, con Talli: «La madre di Aligi mi turba i sonni, mi rende infelicissimo. Ma Ella ne sorride crudelmente!». La Franchini si farà invece onore mostrando subito perspicacia: «vuol sapere la mia impressione?» diceva a Rasi già il 29 gennaio «Io credo che d'Annunzio abbia avuto più sale in zucca delle altre volte, perché il suo lavoro è finalmente un *lavoro teatrale*».

Sulle prove, che proseguiranno a Milano, non sempre vigila l'autore, alle prese con l'allestimento intralciato dalle avversità. Tant'è vero che il disegno di una mano con le corna chiude la lettera che

d'Annunzio scrive a De Carolis il 16 febbraio. Il tempo stringe anche per la stampa del volume e alla dedica a luoghi e gente d'origine e agli affetti famigliari, stabilita solo ora, aggiunge scongiuri anche transverbali: «Come ti dissi, rinuncio alle inquadrature. Puoi usare per le *Personne della Tragedia* quella già incisa, mettendo nello spazio vuoto un finale: un simbolo tragico, o la Zampogna pastorale. [...] Vedi quanta jettatura contro la *Figlia*? La Duse malata. Il Michetti malato, il Ferraguti precipitato per le scale, etc. etc. *Libera nos, Domine!*». In effetti, tra Milano (per le istruzioni a Rovescalli e a Rossi) e Verona (per la confezione dei costumi), una forte febbre influenzale colpisce Ciccillo, immobilizzato «sotto uno strato tale di coperte di lana che sarebbero bastate a coprire e a tener caldo un intero battaglione» racconta Ferraguti, che insieme con Gabriele lo veglia sino a notte fonda cercando di rimmetterlo in sesto perché possa rientrare a Francavilla. Dove il 21 febbraio, soccorso da De Nino, lo troveremo ancora alla caccia di quanto manca: «Oggi ho spedito un abito di donna con veste e busto di buona forma. Mi resta di mandare 7 canestre e 10 berretti».

Negli ultimi giorni di quel febbraio bisestile si attendono con ansia le consegne di Masciantonio. Il 24 d'Annunzio è a Roma per acquisti dell'ultim'ora (paga 60 lire alcuni vasi di rame poi inviati da Tenneroni a Milano), che tuttavia non compensano ciò che Pascal avrebbe dovuto recapitare. Da Casoli non sono arrivati: «né cassoni né arcolai né otri. Almeno porta ori. È necessarissimo siano qui mercoledì mattina al più tardi», telegrafa allarmato il 29 febbraio (lunedì). Ma per la prova generale, il 1° marzo, alla presenza di un gruppo scelto di giornalisti, le scene saranno allestite di tutto punto.

Proprio per quel giorno la strategia dell'autopromozione ha predisposto l'articolo, che esce nel «Corriere della Sera» (*L'origine e la sostanza etnica della «Figlia di Iorio»*) a firma dell'amico conterraneo Ettore Janni: il pubblico milanese va indottrinato prevenendone le

### *Il trionfo*

obiezioni e soddisfacendone la curiosità. Perché la tragedia s'intitola come il celebre dipinto di Michetti? Ed ecco le circostanze relative all'*origine* comune e – va notato – simultanea dell'opera pittorica e dell'opera drammatica, avendo in gioventù i due artisti, insieme, udito un nome di donna per entrambi suggestivo mentre vagavano «nelle campagne declivi» alle falde della Majella. E perché poi Milano dovrebbe interessarsi a un luogo remoto e a usanze primitive? Ed ecco la *sostanza etnica* affrancare l'Abruzzo «forte e gentile» («pieno d'una poesia a volta a volta stranamente violenta e ingenuamente gentile») dal regionalismo verista e dal tempo storico per farne un mito «contemporaneo».

Ormai da due settimane la Compagnia stava provando al Teatro Lirico, contagiata dal fervore, se non dal «furore», che aleggia intorno alla tragedia. «Fu talvolta necessario» ricorda Talli «frenare l'impeto di qualche *lamentatrice*, che giunse fino a ferirsi, battendo la testa nel muro, disperatamente, perché *le grida* pescassero nel vero dolore la dovuta *canorità*. Ma non fu mai necessario raccomandare zelo e vigoria, perché tutti, dai primi ai più umili comici, erano come invasati di sacro furore tragico». Sulla Gramatica, in particolare, si appunterà l'attenzione dei critici che l'attendono al varco. Saprà rimpiazzare degnamente la Duse? Il maligno cronista del «Giornale d'Italia» (2 marzo, ore 14) azzarda che la grande attrice, trovandosi a Roma ormai «perfettamente ristabilita in salute, proverà oggi senza dubbio un sentimento di malinconica nostalgia, e correrà stasera col pensiero alla nostra città».

Lasciata infine Genova per la Capitale, preda di ben altri sentimenti, Eleonora cerca di far valere un ultimo credito sotto forma di riguardo che Gabriele avrà la compiacenza di usarle:

Prego un favore grande –  
La sera *della prima* rappresentazione, prego NON FARMI te-

*legrafare da nessuno* di quelli che saranno incaricati di telegrafare. – Prego risparmiarmi questo – aspetterò *al domani* un telegramma ma *diretto* – senza che sia stato d'incarico nell'ora dell'ansietà – [...] Ogni augurio della vita – ogni augurio per Mila. (28 febbraio)

Mila non è in ottime mani. Già durante la prova generale la Grammatica ha destato perplessità: «Più che recitare assisteva alla recitazione altrui: solo di tanto in tanto accennava all'ardua parte che ha assunta con un filo di voce dolcissimo» (Domenico Oliva nel «Giornale d'Italia»). Ciò non toglie che la sera del 2 marzo, imbiancata dalla neve, gli applausi per la *Figlia di Iorio* risuonino fragorosi sin dal primo Atto in un teatro gremitissimo, benché i palchi centrali costino 120 lire, 35 le poltrona di platea, 5 l'ingresso e 2 il loggione.

Bisogna ammettere che attraverso la stampa d'Annunzio è riuscito a suscitare intorno allo spettacolo un interesse straordinario e, calcolando che qualche anticipazione non possa che giovare, ha concesso in anteprima al «Marzocco» (14 febbraio) alcune scene del terzo Atto. Anzi, è probabile che l'iniziativa sia volta a contrastare le parodie che cominciano a pullulare. A Torino, era uscito addirittura in gennaio un opuscolo di 16 pagine: *La Figlia del figlio della Figlia di Iorio, più che tragedia di Daniele Gabrinunzio, anticipata da Arrigo Frusta* [Augusto Ferraris], *Quattro atti, un prologo, alquanti morti, una bicocca, una bipenne. Circolo degli Artisti, gennaio 1904*. E il 21 e il 28 febbraio è la volta del «Guerrin Meschino» di Milano, con parodie anche grafiche: *Le prove della Figlia di Iorio, Aspettando la Figlia di Iorio...*

Indizio sicuro, la satira, del successo che non dovrebbe mancare, la sera della *prima* d'Annunzio ostenta però una sicurezza più apparente che reale e l'impassibilità testimoniata da Talli, Ruggeri, Calabresi o la Franchini è solo una maschera. Sulle spine, esce dal teatro per passeggiare sotto la neve, come ricorderà molti anni dopo:

### *Il trionfo*

ad inizio di spettacolo, mi allontanai [...] ero veramente curioso di vedere che avrebbe pensato del mio pastore mistico e allucinato e della mia folla abruzzese, tanto diversa, e dei suoi riti, il pubblico milanese, il pubblico della ricchezza e del lusso, dei salotti e dei teatri. Mi aspettavo... burrasca. Come mi parve che il primo atto fosse per finire, consultai l'orologio e tornai in teatro. Entro in palcoscenico e vedo un attore con la testa insanguinata: era caduto, credo, per epilessia, e si era ferito alla fronte: Talli. L'atto era, però, finito proprio allora. Oltre il sipario, nel pubblico, un silenzio: un silenzio sepolcrale: come una pausa. Pensai, mi chiesi rapidamente: non è piaciuto? E allora scoppiò un tuono, un applauso solo, impressionante. (F. Surico, 6 dicembre 1921)

Indimenticabile resta per tutti proprio il silenzio che precede il primo applauso, a cominciare da Ruggeri:

A sipario levato, l'immensa folla piombò in un silenzio profondo, dal quale mai uscì, neppure per un istante, durante l'intero primo atto, assai lungo. [...] Al chiudersi del velario seguì, nella sala, un silenzio sepolcrale. Ci guardammo tutti stupiti. Possibile? Che cosa accadeva? L'opera veniva accolta da un freddo e ostile silenzio? Ma fu come se il pubblico, dall'incantesimo poetico dell'opera d'arte, avesse dovuto con uno sforzo collettivo ritrovare se stesso, uscire dalla finzione scenica, recuperare il teatro gli attori la rappresentazione dietro la poesia. L'acclamazione scoppiò allora in un frastuono formidabile.

Nel ricordo di Calabresi, «quando scese il sipario, dopo il primo Atto, vi fu qualche millesimo di secondo d'un silenzio sepolcrale, sì che io dissi forte, come a me stesso: "È finita buonanotte!" Ma d'improvviso, di lontano come una grande onda di mare, risuonò un immenso applauso, al quale si univano grida d'entusiasmo. Che

emozione!... Io avrei voluto mettermi a ballare. Irma Gramatica pareva imbambolata». Con la crisi epilettica, continua Calabresi, Talli scioglie la tensione accumulata in attesa del verdetto: «stava chiuso in sé, ma i suoi occhi sfavillavano [...] tanto si era contenuto, svenne». Tornerà in sé per constatare l'entusiasmo degli spettatori, di Atto in Atto, sino all'acclamazione finale:

il pubblico a gran voce chiedeva l'autore, ma questi non venne che più tardi, tutto tranquillo, come se nulla lo riguardasse. Dopo che ebbe risposto al saluto del pubblico, avvenne una scena che non dimenticherò mai più. Senza nessuna intesa precedente, dal maggiore al più umile, attori, macchinisti, comparse, servi di scena, tutti gli si affollarono intorno commossi, plaudendo entusiasti. D'Annunzio, sorridente, calmissimo, quasi stupito, diceva: «E perché? Che c'è?». Io allora gli dissi: «Lasci fare, signor d'Annunzio. S'ella sapesse come abbiamo vissuto tutti da un mese!».

Secondo Ferraguti, Talli sviene invece all'ultimo Atto. In un vasto stanzone a ridosso del teatro, che era servito da laboratorio, egli ha scovato Gabriele «solo, ammantato nella pelliccia, appena rischiarato da una debole lampada elettrica», e di qui l'ha condotto precipitosamente sul palcoscenico perché il sipario sta ormai calando, appena in tempo per le ovazioni del pubblico: ed ecco il capocomico «cadere, privo di sensi, ai piedi della casa di Lazaro, vinto, affranto dall'emozione fino allora repressa».

La Franchini, che subito riferisce a Rasi l'esito della serata, motiva il mancamento di Talli con la pessima prova della Gramatica:

Perché non era con noi ieri sera? Che trionfo e che consolazione per me! È stato un vero successo, un successo inaspettato, immenso! [...] C'era anche la Pezzana in teatro! Che spettacolo e che trionfo! E che disastro per la Gramatica!

*Il trionfo*

Leggerà i giornali e sentirà che orrore! Non ha mai voluto provare e quando (di rado) appariva alle prove, accennava appena la sua parte, tanto che noi si diceva: vorrà fare una sorpresa la sera della recita! E che sorpresa! A Talli, finita la rappresentazione, gli ha preso uno dei suoi soliti svenimenti! Poveretto, che pena faceva! [...] Dopo il I° Atto è venuto d'Annunzio in camerino con altri, a dirmi la Sua ammirazione e la Sua riconoscenza e tutti si meravigliavano che io avessi potuto trasformarmi completamente. La scena poi del delirio ha suscitato una grande impressione e mai recitandola ho provato quello che ho provato ieri sera. Mi sono sentita venir meno veramente dopo il grido straziante e tremavo tutta e sentivo dentro di me come uno spasimo! Che impressione! Mai dimenticherò momenti simili! (3 marzo)

Come quasi tutti gli interpreti, anche lei avrà una copia della tragedia in volume con dedica dell'autore: «A Teresa Franchini che con alto animo volle trasmutare la sua giovinezza nel dolore e nella demenza della madre. Gabriele d'Annunzio grato».

Nelle sue *Memorie* Talli non accenna agli interpreti riandando alla sera del debutto. Piuttosto, è su d'Annunzio che appunta l'attenzione:

Quando la tela calò sull'ultimo Atto, e pubblico e palcoscenico parvero per mezz'ora invasi dallo stesso delirio, Gabriele, tranquillissimo, passò dal mio camerino, mi strinse la mano e mi offrì la primissima copia della tragedia che Treves avrebbe lanciato l'indomani per tutta l'Italia nell'edizione squisitamente disegnata ed incisa da Adolfo De Carolis. Rimasto solo, mentre dalla platea le chiamate entusiastiche pareva non dovessero finir più, apersi il piccolo libro e, nella più chiara scrittura del Poeta, nitida come la sua voce indimenticabile, lessi queste parole che furono il mio maggior

premio: «A Virgilio Talli, per commemorare un'amicizia quasi d'infanzia, che s'è riaccesa al fuoco della Poesia. Il poeta riconoscente».

Al pari del pubblico, la stampa è pressoché unanime nel riconoscere nella *Figlia di Iorio* il capolavoro che rompe gli schemi abusati del «verismo corrente», dei «piccoli intrighi scenici». «Fu una grande vittoria, un trionfo. Nessuno avrebbe osato sperar tanto» scrive Giovanni Pozza nel «Corriere della Sera» del 3 marzo, lodando gli interpreti e in primo luogo Ruggeri, la Franchini e Calabresi, mentre deludente è parsa la Gramatica: «non ha ancora trovata la giusta espressione del personaggio di Mila. Ella recitò ieri con grande uniformità di cadenza e di voce, togliendo così alla parte ogni finezza di sfumature». Lo stesso scrivono Oliva nel «Giornale d'Italia» o *Leporello* (Tedeschi) nell'«Illustrazione Italiana», riservando invece apprezzamenti unanimi all'opera di cui il «Guerrin Meschino» (6 marzo) prepara una parodia nella quale spicca «Rugiligi» per Aligi, segno di quanto Ruggeri sia riuscito a calarsi nei panni del pastore. Dopo la torinese di gennaio, questa è la seconda parodia, foriera di una terza, di Giulio Enrico Novelli (*Yambo*), sempre del marzo 1904, per la serie dei *Pupazzetti* che già avevano preso di mira *Francesca da Rimini*; e di una quarta, in dialetto napoletano, il *Figlio di Iorio – Commedia Presepiana – parodia* di Eduardo Scarpetta, stampata dall'editore Morano e messa in scena al Mercadante di Napoli il 3 dicembre, che darà per anni filo da torcere alle due parti in causa.

## *Divorzio artistico*

Nell'ultima settimana di marzo la tragedia prosegue la *tournée* trionfale a Firenze e a Livorno, mentre è previsto per il 2 aprile il debutto nella Capitale, dove d'Annunzio si trova con Alessandra (Grand Hôtel). Entrambi sono sotto il tiro della Duse (Hôtel Bristol), consapevole che questa volta, per il seduttore recidivo, non si tratta di un'infatuazione passeggera. Insieme con la gelosia, la ferisce mortalmente il fatto che il trionfo dimostri quanto il drammaturgo non abbia bisogno di lei: «Hai vinto! [...] benedico che *per me* nulla perdesti [...] = Ti dico addio [...] = *M'hai accoppiata*», «Giustizia il trionfo! Giustizia la fine fra i due – Amen» (3 marzo).

La vittoria comporta inoltre un'aggravante: «Puoi ricominciare a vivere – puoi “*rinascere*” come dici tu, altrove, per altri – senza più menzogna» («di notte = dal 2 al 3 di marzo»). Gabriele non le ha taciuto la nuova relazione: il «patto» artistico-sentimentale con l'attrice nulla ha da spartire con un legame coniugale. Dal punto di vista però del teorico dell'infedeltà, che sentenza: «Io sono infedele per amore, anzi per arte d'amore quando amo a morte»... Ma se perciò in passato le sue numerose avventure erano deplorate da Eleonora o perché «indegne» o perché lo distoglievano dal lavoro e non perché infrangevano una fede giurata, proprio a Nettuno, la convivenza a tre con la piccola Renata deve aver rinverdito le sue nascoste, frustratissime propensioni per la famigliola che aveva sperato di costi-

tuire, un tempo, con Boito e Enrichetta...

A Roma, i tanto agognati *vis-à-vis* di «un'ora» non mancano. Da quanto in proposito è dato sapere una tregua fra i due artisti viene sì raggiunta, su basi tuttavia troppo fragili per risultare durevole: «Amare, vuol dire: [...] *sentire* se l'altro soffre – niente altro – / – Ma se tu non godi – o per l'arte, o per la carne – (che più nutrisci e più s'affama) – tu *non senti* nessun *impulso* di tenera pietà per le creature che *sai* che ti amano! = Io =». Dopo lo sfogo, la via della riconciliazione passa attraverso il sarcasmo, parodiando Eleonora in una «favola» per telegramma (!) i versi con i quali Gabriele le aveva dedicato *Francesca da Rimini* («Questa è colei che all'arco mio sonoro/ pose la nova corda ch'ella attorse/ ed incerò perché sicura scocchi»...): «Favola dice così: strumento per lavoro ammalò – Allora guardando dentro videro una corda – Si chiamava vita – Chiese soccorso – Trovarono assurda domanda e risero – Allora strumento per dolore di quella corda ammalò sempre più – Non potè essere più utile – Allora, fu buttato via, come cane, come cavalla [...]» (5 marzo).

Non meno pungente nel rimproverarle i «consolatori» o le «consolatrici» deve essersi rivelato con lei d'Annunzio, visto che il 6 marzo riceve in risposta i soliti due telegrammi. Nell'uno l'accusata si difende: «Ahimè! Cecità del cuore – ricevetti a mezzanotte mentre cercavo dormire quella specie di benessere scritto a frustate. Isa [soprannome di Eleonora] non ebbe consolatori – fu sola. Sola consolazione fu rasentar la follia per ore e ore da due mesi tanagliata da un dolore indicibile. Neppur la vittoria valse a trovare la parola che risana perché non esiste»; nell'altro attacca: «Come mai tanta iracondia malgrado doppia felicità? Malgrado così bella preda e dolce idillio che fiorisce appunto in quest'ora? Forse per non disturbarlo bisognava risolvere. Quindi sia sbarazzata la scuderia al più presto. La cavalla vada con la cavalla. Mentre si deve godere si gode e si godrà».

Prima di capitolare, e cioè di risolversi ad attendere che il nuovo

astro tramonti, Eleonora scrive e chiede un colloquio anche ad Alessandra: «ditemi, misurando il *vostro* amore per lui – se la mia *attesa* sarà con o senza speranza» (8 marzo); «una lettera non basta a spiegare una vita a una vita, e *d'anima ad anima* io ho bisogno di udirvi parlare della sorte vostra» (11 marzo). Ma ciò che si segnala nel dialogo con la rivale è l'insistenza – un chiodo fisso – sulla malattia che le ha impedito di interpretare Mila («mi piombava addosso, nell'ora suprema del MIO LAVORO – il LAVORO che *era mio* [...] – Mi fu tolta la mia ghirlanda dal capo senza che io potessi reagire – perché era (e lo dissi) era *giustizia non attendere* me – / Così, rimasi – senza colpa alcuna – e *senza che alcuno ne fosse colpevole* – rimasi colpita»).

Desta quindi perplessità, una volta riconciliata con l'«infedele», a cui preme di non rompere il sodalizio artistico, il suo caparbio rifiuto di interpretare Mila a Roma, dove battere sulla scena la deludente Gramatica le sarebbe senz'altro riuscito. Tanto irremovibile quanto priva di giustificazioni che non riguardino una convalescenza recitata, bisognosa d'amore e non di medicine, l'attrice è ora affettuosa: «Gabri –/ dal 10 al 30 APRILE?? è impossibile!! Io non potrò!! –/ *La botta* ha toccato la radice – e la convalescenza sarà più lunga. Ancora ieri, ti ripeto mi disperoxxxxdissero che solo a *Maggio* potrei... [...] – Vedrò dunque *Mila* – da altra – qui –!!!» («stamane 15 marzo»); «Prima che la giornata finisca – voglio ridirti e l'amore – e il rammarico profondo per non poter afferrare MILA, ORA, QUI, A ROMA – Ma dal 10 aprile – non È POSSIBILE – Ah! come lo vorrei! –/ [...] *Lealmente*, da *vera compagna fedele del tuo lavoro* ti dico il mio dolore per MILA!!!/ e ti dico: ti amo – e ti attendo!» («ore 7 sera»); «Ieri sera, verso le 8 ti mandai una lettera a Lapis – parlandoti di *Mila* – e con la *Leale anima*, affermandoti il dolore di non poter afferrarla ora, nell'aprile a Roma –!/ ah! fosse stato tra un mese! →» (16 marzo); «Mila più la perdo e *meno mi dolgo* di perderla, perché non è in mano mia di *guarire per lavorare* da un giorno all'altro» (19 marzo).

Alla fine del mese d'Annunzio crederà comunque di poter segnare un punto a proprio favore. La Duse gli parla di lavoro e di lavoro comune – proprio ciò a cui egli ha mirato rilasciando interviste e dichiarazioni sul suo impegno per il teatro «moderno», promettendo nuovi capolavori (esemplare in proposito l'intervista a Oliva, *Dalla «Figlia di Iorio» al dramma moderno*, nel «Giornale d'Italia», 7 marzo). Del resto, malata Eleonora non è, se parte per Palermo il 1° aprile, in modo da non trovarsi a Roma quando la *Figlia di Iorio* si rappresenta al Teatro Nazionale (2 aprile), e se in Sicilia si esibirà:

appena sarò guarita del tutto e *lavorerò*, ah! che luce, che *doppia* forza avrò! –

= *Doppia*, Gabri, *doppia*, poiché ti avrò amato – sopra ogni cosa – *al di là* d'ogni amore! [...] devo partire per la Sicilia, *riprendere il Lavoro* in Sicilia [...]. Venerdì col treno di Lusso, vorrei *schiantarmi* [schiodarmi? ndr] da questa atroce stanza. Ma per lavorare bisogna che Gabri e Ciccuzza – mi diano la mano [...]. Ti scriverò –

oggi, o domani sul *progetto di Lavoro*: «*Francesca*» –  
«*Anna*» (in Italia)

e *Mila*, altrove, – altrove – «*oltre mare!!!*»... dove la sorte mia «*bella e crudele*» mi riporterà!

Ma per *far questo* – l'anima mia ha bisogno che *tu la comprenda* – cioè, che tu ti rammenti di Lei. (28 marzo)

Alle otto di sera di quello stesso giorno giunge all'Hôtel Bristol, come annunciato, una seconda lettera del medesimo tenore:

Sì, sì, Gabri – ho ricevuto i fiori belli... *e t'ho visto*. [...]

– Ghisola, usciva – allora – voleva uscire – e ho visto – venendo dall'atrio dell'Hôtel *una cosa rossa* nel vano della luce – e ho fissato gli occhi in avanti –

– Era Gabri –

*Divorzio artistico*

*Quello* vestito d'una *giacbettela* che conosco – – Il bel mazzo rosso – (eccolo –) ha *saltato* lo spazio di *due metri* – senza sfiorarsi – e fu in mano mia –

– Era Gabri – che lo portava – e un'attimo dopo uscivo, anch'io – nella stessa luce – fra le prime foglie di villa Borghese –

---

Sto meglio – Certo lavorerò –

– La – vo – rerò –

Ah! che salvezza! –

... Ma come mai, Gabri, se ben rileggo la tua «pel MAGGIO» tu dici? –???

Come mai, figlio? – *Sei certo* d'aver voluto scrivere «MAGGIO»? –?

Fu tanta la mia sorpresa – che per questo dissi a Rocco che avrei mandato la risposta fra un'ora –

... Io, fra un'ora – a te – *a te*, che sento «nel palmo» della mia mano! –

– Ma ciò avviene, nel mondo! =

Ora, dunque – son quà –

son quà –

son quà –

tutta per *udire* – per comprendere –

Tutta devota e raccolta per ben comprendere.

= *a maggio*, tu dici? –

– *In meno* d'un mese – «*Scriverla?*»

«*Montarla?*» (perdona la parola di *mestiere*)

– Tutte le meraviglie possono essere...

E tutte le sorprese in un'anima, e in una forza come la tua! –

– Non so cosa dire! –

Son qui, ascolto, ascolto, sei tu che devi decidere –

*Tu lo sai*, solo una forza bruta, *brutale*, sciocca – una «*tosse cagnesca*» e una venetta che alla gola mi si *intoppa* e mi dava sangue...

Ed'ecco *mila* fu persa! – Senza di che! – Chi, chi mai mi levava dal posto *mio*, MIO, che TU mi donasti!!

Enfin! –

fu così –

Pace. Pace –

Parliamo del poi –

= Certo io son pronta – quando e dove e come *tu crederai che io valga* – e ieri e oggi ancora ho fatto progetti su progetti con Mazzanti, e *itinerari su itinerari, e repertori su repertori!!!* – E son tante le cose che vorrei dirti – o *scriverti* – come tu vuoi – Gabri –

perché –

ecco –

ecco la *verità pura* dell'anima: l'averti *veduto oggi*, con una giacchettella che *conosco* – *ha cancellato* d'un tratto la visione dell'ultima volta che ti vidi! ah! Bene sia!! – e se tu vuoi – che *io ti scriva* ogni dettaglio – (e ve ne sono) – del *mio* Lavoro – Lo farò – figlio – lo farò Gabri – e se tu vuoi invece parlare a due – così farò – Gabri –

Io ho un mondo di luce dentro di me – te lo giuro – te lo giuro! – te lo giuro! – Io non posso *vivere* che *per* te, ma posso anche, *anche* NON VEDERTI, se così «È» [...].

La Duse ricattatoria non ha altra arma se non quella della complicità artistica per tenere legato a sé d'Annunzio, che ha appena ricevuto entrambe le lettere ora riportate quando annuncia a Giuseppe Treves che ogni dissidio è composto. Non lamenta il torto subito,

lasciando anzi intendere il contrario nel presentare il nuovo tenore della sua relazione con l'attrice. Al riepilogo degli ultimi avvenimenti, dal crescente successo della *Figlia di Iorio* alla contrarietà per la parodia di Yambo, si aggiungono i progetti a breve scadenza, con un cenno al «dramma moderno» che attenderebbe solo un «asilo di pace» per essere composto:

Mio caro Pepi,

[...] Fui a Firenze, per la prima rappresentazione, che mi parve ancora più *calda* di quella milanese. Stasera la tragedia si rappresenta a Livorno. E Sabato santo avremo la battaglia a Roma. Credo che questa volta la vittoria non possa mancare. L'aspettazione è febbrile. Peccato che tu non sia qui!

Dopo Pasqua io lascerò questo posto di perdizione e di turpitudine che si chiama Grand Hôtel. Ho un bisogno ineluttabile di rimettermi al lavoro. Alla Capponcina in questi pochi giorni respiravo l'odore del mio pensiero. Non so ancora se andrò in Toscana o nell'Umbria. Ho un bel disegno. Sarei molto contento se potessi attuarlo. La Signora Duse è in convalescenza, e partirà presto per la Sicilia. In maggio potrà riprendere il suo lavoro. Ed è piena di ardore per questa ripresa.

In questi ultimi mesi, è stata verso me d'una bontà sovrumana. Comprende e perdona tutto. Quando si crede che la sua anima abbia toccato l'apice della bellezza, ecco che ella va più in alto ancora. Dopo i brevi oscuramenti, la sua luce splende più forte.

Ora io vorrei farle il solo degno omaggio che il mio spirito possa offrire e il suo cuore ricevere. – Vorrei – per la sua ripresa – scrivere il mio dramma moderno. Se fossi sicuro d'averne *subito* un asilo di pace, riescirei certo nello sforzo. Ho scritta la *Figlia di Iorio* in 33 giorni!

E l'evento sarebbe straordinario. Non ti sembra?

Vedremo. Ho in me le malinconie e i turbini che annunziano la nuova genitura.

– Hai veduto un ignobile opuscolo – vera contraffazione nella copertina – con una parodia della *Figlia*? È di Yambo. E si vende davanti ai teatri, da strilloni che gridano: «*La figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio!». I compratori abboccano all'esca.

So che Yambo ha guadagnato alcune migliaia di lire. Non credi che si potrebbe protestare e mettere un divieto alla speculazione sleale?

Me ne ha scritto anche Marco Praga, ed egli stima che si possa.

Son certo che sabato sera lo sconcio si ripeterà, davanti al Teatro, qui a Roma. Che ne pensi? [...] (28 marzo 1904)

Mentre Eleonora assicura da Palermo: «Ieri *ho detto*, sotto voce, *Mila* – TUTTA *Mila*» (6 aprile), il soggiorno di Gabriele a Perugia, nella prima decade d'aprile, consente di identificare il «dramma moderno» con *Atalanta Baglioni* (la *Nave* e la *Fiaccola sotto il moggio* avranno però la meglio), che già i giornali annunciano e che inquieta Rolland, il quale si affretta a ricordargli: «comme je vous l'ai dit autrefois, [...] j'ai moi-même écrit, depuis plusieurs années, un drame intitulé *Les Baglioni*, et dont *Atalanta* est naturellement l'héroïne principale» (24 marzo). Per riguardo nei confronti dell'amico egli farà in modo che i suoi *Baglioni* non vengano né tradotti né rappresentati in Italia: «en dehors de toute autre raison, j'eusse regardé comme un manque de convenance et d'amitié envers vous, de me prêter à un acte qui aurait, en ce moment, un caractère malveillant, ou, tout de moins, discourtois à votre égard» (8 maggio).

L'escursione umbra non darà frutto forse anche perché *Mila* e *Aligi* continuano a incombere: la rappresentazione siciliana va organizzata, al maestro Franchetti si deve dare udienza, l'Abruzzo pro-

mette accoglienze trionfali alla tragedia di cui comincia a profilarsi la traduzione francese, e con Scarpetta bisogna senza indugio mettere le mani avanti. Il 16 aprile Grasso si rivolge all'«Angelo Gabriele del buon Annunzio» avendo appreso «la lieta novella della benevola concessione della Sua *Figlia di Iorio*, tradotta in siciliano dal Borgese e dal Pitre». Alla metà di maggio il testo viene letto agli attori della Compagnia di Martoglio in vista del debutto romano fissato per settembre, dopo che d'Annunzio avrà trascorso l'estate nell'inconcludente accavallarsi dei progetti non più tutelati dalla Duse.

Rientrata a Roma dalla Sicilia, Eleonora vorrebbe assistere alla *Figlia di Iorio*: «*Stassera vado a "Mila"*» (14 aprile); tant'è vero che la Gramatica, sostituita dalla Franchini ormai dal 6 aprile, torna a esibirsi. Ma non andrà, per non trovarsi faccia a faccia con Talli, come sembra di capire da quanto dice a Gabriele, apparentemente docile: «*ho già il mio palco – me lo ha offerto in dono Madame Russel [...]. Se però tu credi che è bene che io accetti il palco offertomi da "Loro" (Talli e soci) allora, andrò –/ Infine – o in un palco o nell'altro, purché io veda ciò che già vedo – [...]. mandami una rosetta – o qualche violetta, per stassera./ Vorrei avere qualcosa di tuo, mentre ascolterò Mila e Aligi!*».

Fra tre giorni, alla vigilia di una breve trasferta parigina («per tutto il *corredo* mio, che per gli anni di *Francesca* e *Anna*, e colla speranza di Mila, non ho più rifatto»), darà segni inconsueti di distacco: «– Vederti oggi?/ – Forse –/ – e forse è anche bene *che non sia [...]* forse, *ti piace* che io ti dia prova di forza – e parta senza rivederti» (17 aprile). Primoli l'incontra a Parigi e annota nel suo diario che un fatto nuovo è intervenuto: il barone Robert von Mendelssohn, marito di Giulietta Gordigiani (la Donatella del *Fuoco*), avrebbe generosamente saldato ogni suo debito restituendole «la pace necessaria per continuare a vivere». Con i bei pizzi di Worth, l'attrice si esibirà infatti al Lirico di Milano ai primi di maggio: Dumas, Ibsen e Maeterlinck, preludio

dell'epilogo che non tarda.

Giusto il 3 maggio in cui la *Signora delle camelie* viene applaudita dal pubblico milanese, d'Annunzio, che si trova ad Anzio, confida a Treves di aver «tentato di incominciare il *Sogno d'un meriggio d'estate*» (già abbozzato nel 1898) che vorrebbe concludere rapidamente per riagganciare la Duse: quasi una replica di quanto era accaduto anni indietro, quando, ceduta la *Ville morte* a Sarah Bernhardt, aveva placato l'amante con il *Sogno d'un mattino di primavera*.

Si direbbe però che il successo della tragedia pastorale tenga il drammaturgo in ostaggio, distogliendolo dal lavoro. Successo al quale peraltro non corrisponde la liberazione dal bisogno se chiede prestiti su prestiti, prima a Franchetti, tramite Masciantonio, e poi direttamente all'editore:

[...] la *Figlia di Iorio* è al quattordicesimo migliaio. È vero?

Certo la popolarità dell'opera è grandissima. A Roma se ne recitano brani a memoria, perfino nelle osterie trasteverine; e certi modi sembrano divenuti proverbiali.

Il maestro Franchetti s'è messo al lavoro. Ieri venne qui da Montecatini in automobile. [...]

Intanto tutti questi trionfi di Mila e Aligi non lasciano alcuna traccia di oro. L'oro rimane intorno alle stridule gole delle parenti, in grossi acini: ma non piove nel mio bacino [...]. ho bisogno urgentissimo di almeno diecimila lire [...]. Son certo che mi manderai la somma per volta di corriere [...].

Qui ho tentato di incominciare il *Sogno d'un meriggio d'estate* [...]. Ma non posso lavorare con efficacia in un albergo, in condizioni precarie.

Lo sperpero del denaro è pari allo sperpero del tempo e, come la primavera (in giugno d'Annunzio è a Garda con Alessandra), più trionfale che operosa sarà l'estate, inaugurata con la rappresentazio-

ne della *Figlia di Iorio* in Abruzzo, il 23 giugno, alla vigilia di san Giovanni, nel Teatro Marrucino di Chieti che conferisce al Pescara la cittadinanza onoraria. Evitato il viaggio a Palermo, dove pure lo si attendeva per festeggiare con l'autore la tragedia, l'omaggio abruzzese non può mancare e si svolgerà per quattro giorni così solennemente, fra discorsi, banchetti, dono alla città della bella copia manoscritta della tragedia..., che a Corradini quella sembra a tutti gli effetti un'incoronazione capitolina da salutare quasi come l'avvio di tempi nuovi (*In terra d'Abruzzo*, nel «Marzocco», 26 giugno 1904).

Michetti non è al fianco del festeggiato. Non solo non ha avuto, secondo gli accordi, la metà degli incassi, ma neppure le spese sostenute per l'allestimento scenico gli sono state rimborsate. Dal carteggio con Masciantonio, paciere tra i due artisti, conosciamo i termini della contesa. Ormai in piena estate d'Annunzio lo informa:

Per i conti della *Figlia* vi sono contestazioni gravi. Le spese furono enormi, inverosimili. *Tutto* fu messo nelle spese: perfino la *quota* del Talli pel banchetto offertomi a Roma!!!

Restano circa 40.000 lire da dividere. Perché le 10.000 lire vadano *intere* a Ciccillo, son costretto a fare un debito. Delusione amara!

Intanto Marco Praga cerca di salvare qualche migliaio di lire e di evitare i tribunali – che ci darebbero noie infinite.

Bisognerebbe che Ciccillo consentisse di prendere le altre 10.000 lire nel semestre 1905. M'è *impossibile* pagare 20.000 lire in un anno. Su questo semestre gravano 15.000 lire di Treves e 10.000 lire di lui = 25.000! E il lucro è di 20.000.

Ciccillo avrà poi una parte di quanto gli è dovuto, appianandosi così la lite con l'amico ma non il contrasto con Talli (la *Fiaccola sotto il moggio* verrà perciò affidata a Fumagalli) che affiora nel dialogo con la Duse, ora alle ultime battute. L'attrice ha rinunciato a interpretare

all'estero la *Figlia di Iorio* e quindi si è del tutto dissociata, sembra, dall'opera di d'Annunzio. Trascorre l'estate a Borca di Cadore (Gabriele è a Marina di Pisa, in compagnia di Alessandra e Renata), da dove gli si rivolge, «di notte – in un'ora di pace», dopo aver «aspettato a lungo». Da Eleonora apprendiamo che ha ricevuto una lettera «orribile»: «da quella lettera» ribatte risentita «molto ho imparato». A sentir lei, al divorzio artistico sarebbe stata indotta: «– Per ciò che riguarda il mio lavoro in Italia, fui “interrogata” dalla SOCIETÀ DEGLI AUTORI e ho risposto a questa, come *questa* e CHI mi *faceva interrogare*, desiderava, dentro, che io rispondessi».

Le viene risposto (caso unico, disponiamo della lettera) in una data, il 17 luglio, che è quasi un anniversario:

Or è un anno, in questo giorno eravamo sul Tirreno; e domani 18 ricorre l'anniversario della prima pagina della «Figlia di Iorio». [...] «Disconoscimento» – ecco il risultato di così lunga vita comune. Ancora un giudizio acre, ancora un'offesa, ancora un segno di cecità. E questa lettera fu scritta – tu dici – in un'ora di pace notturna! Prima di scrivere «orribile» tu hai aspettato gran tempo. Triste cosa, amica mia. Se il tempo non vale a rimettere nella giustizia un'anima come la tua, chi mai sarà giusto verso di me su la terra?

Ora io mi ricordo di averti mandato quel saluto, a Roma, con un sentimento purissimo di malinconia e di rimpianto. Sentivo che tu ti distaccavi da me amico ma anche da me artista, accomunando la vita del tuo cuore e la vita del tuo spirito con una trasgressione di cui tu stessa dovevi soffrire. E io voilli darti il modo di superare l'intima ripugnanza che tu dovevi certo provare per un'azione ingenerosa. Il poeta – assai più orgoglioso dell'uomo, per diritto divino – volle renderti la libertà assoluta dinanzi alla tua poesia. Tu avevi difeso ed esaltato l'opera sua con un fervore e un vigore senza limiti. Che dolore e che umiliazione per lui, se all'opera sua tu fossi

tornata quasi per costrizione, disamoratamene!

Non m'ingannavo, in fatti. Tu fosti pronta ad accettare quella specie di rescissione d'un patto ch'era ancor più alto del patto d'amore. Metter da parte i miei poemi ti fu più facile, per quel mio soccorso. Ma io obbedii a un sentimento di cui son fiero, se bene tu l'abbia disconosciuto per antica consuetudine.

Così non seppi chiederti direttamente il tuo proposito verso quella «Figlia di Iorio» che fu nutrita dal calore stesso dell'anima tua. Temetti (conoscendoti usa a *difformare* i miei moti e i miei pensieri più ingenui) temetti di sembrare *insistente* nel chiedere un beneficio. E pregai un amico di esplorare con delicatezza la tua disposizione sincera. Forse la delicatezza mancò. Ma, ahimè, chi è continuamente sospettato, come potrà difendersi? [...]

Il bisogno imperioso della vita violenta – della vita carnale, del piacere, del pericolo fisico, dell'allegrezza – mi ha tratto lontano. E tu – che talvolta ti sei commossa fino alle lacrime dinanzi a un mio movimento istintivo come ti commuovi dinanzi alla fame di un animale o dinanzi allo sforzo d'una pianta per superare un muro triste – tu puoi farmi onta di questo mio bisogno?

Ma, dalla mattina in cui ebbi la gioia d'incontrarti, fino a questa ora desolata, io non ho avuto in me un pensiero e un sentimento che non fossero e che non sieno di devozione, di ammirazione, di riconoscenza, d'infinita tenerezza verso l'anima tua. Tu, in vece, mi hai sospettato di continuo e mi hai abbassato e mi hai creduto (ah, orribile veramente) un nemico scaltro! [...]

Ora mi son rimesso al lavoro, con pena. Ti scrissi già, in quella lettera «orribile», che la pena maggiore – in questa nostra lontananza – mi sarebbe venuta al cuore nel giorno in cui mi fossi di nuovo chinato su le carte. E così è. Con che divina dolcezza tu hai protetto la mia fatica! Tutto ho nella

memoria. A ogni momento, il ricordo mi punge. E lo sforzo del creare sembra un castigo, tanto è angoscioso.

Ma vincerò. Mi curverò.

Un intermediario inopinato – or sono poche settimane – mi comunicò il tuo proposito di rinunzia totale e definitiva all'arte mia.

*Perdonami* se io nego alla tua rinunzia il mio consentimento.

Poiché tu sei la sola rivelatrice degna di un grande poeta, e poiché io sono un grande poeta, è necessario – dinanzi alle leggi dello Spirito – che tu dia la tua forza – tu Eleonora Duse a me Gabriele d'Annunzio.

Per ciò, come io avrò compiuta la mia nuova opera, te la manderò, te la offrirò. Non *posso* non far questo. E *non posso*, obbedendo non a un'opportunità materiale o a un riguardo mondano, ma a un comandamento dell'anima mia schietta. Tu potrai rifiutarla; ma è necessario che tu la rifiuti con un atto franco, dichiarando l'animo tuo. Pensa però che, dinanzi alle leggi del mondo ideale, tu non avrai se non una sola ragione di rifiutarla: – che l'opera sia brutta. Mi sforzerò di farla bellissima. [...]

Alla Capponcina tutte le tue cose sono ben custodite e al loro posto. I cuccioli compiranno un anno il 21. Crissa è qui. Io ho questa casa fino a San Martino.

Domani parto per Bologna, dove resto poche ore. C'è la *prima* della «Figlia di Iorio». Marco Praga fa i conti, e mi scrive che deve battersi contro ignobili soperchierie e che forse «finiremo in tribunale»! Brava gente.

Sarò qui di nuovo mercoledì. E spero che il lavoro non sarà interrotto, sino alla fine.

So che hai ripreso tutte le tue forze e che sei lieta con gli amici. Certo riuscirai a superare le difficoltà. Credi alla sincerità del mio augurio! [...]

Le speranze del lavoro di nuovo comune andranno deluse, anche se i giornali non mancano di annunciare la ripresa del sodalizio, puntualmente smentito però dalla Duse, fermissima nella postazione del «tutto o niente» che ha determinato le sue scelte recenti. Più per sé che per l'interlocutore (questa volta è Boito), ribadisce le cause di forza maggiore che le hanno impedito di interpretare la *Figlia di Iorio*. Ma l'«assoluzione» chiesta all'antico amante, con il quale il legame non era interrotto solo nel 1898, implica l'errore di cui l'attrice non sa perdonarsi: non ha osato esporsi a un rischio d'impresa che l'avrebbe gratificata artisticamente e economicamente. Al «dare» (il verbo è ripetuto sei volte) non corrisponde di conseguenza alcun «avere»:

Questo stupido core vuole ridire questo: qualunque *Progetto* di Lavoro, leggate, né il mio nome, né la mia volontà, non vi sono legati per niente.

Per quasi sei anni ho lavorato, per una sola idea, di lavoro, che credevo, e credo, degna di vittoria.

Ho dato sei anni del mio nome. Ho dato, per questo, ciò che pare la vita, – e ciò che pare la morte.

Ho dato, e mantenni *una* parola data ( ahimè ) e ho dato, fin l'ultimo soldo, che il mio lavoro (in gioventù) mi aveva accumulato. – Ho dato anche la prima ora di Vittoria, che avevo attesa e creduta – e quando mi avvidi che l'opera d'arte domandava altre e più forze che non solamente la mia, allora, fui io che spinsi l'opera d'arte in altro ambiente.

– Offersi e *pregai, io stessa*, che me ne accordassero il battesimo, a Milano, per poche sere... e durante i mesi d'attesa a questo progetto – ammalai –

– E questo, è quanto.

Se la mia devozione, se la lealtà, se la disgrazia di cadere malata, fu sprofanata da altri – io sola so, ciò che l'anima

aveva promesso – ciò che avrei mantenuto – ciò che poteva durare, e ciò che doveva morire.

Così, una volta per sempre assolvete me – assolvete me, – Voi, voi – che vi chiamate Arrigo, assolvete me – da qualsiasi pena passata – e credete che chi comprende la magia e la dignità del *sempre* – sa anche la forza di quell'altra parola: «Basta».

Perdonate *anche* queste parole. (29 ottobre 1904)

Non solo i giornali continuano ad annunciare una nuova opera composta da d'Annunzio per lei, implicata nella vicenda della *Nave* e, fra poco, della *Fiaccola sotto il moggio*, ma la Duse, ambigua con Boito, avrà davvero l'intenzione di rappresentare la *Gioconda* al Vaudeville di Parigi nel gennaio 1905. Nelle sue memorie (*Sous les étoiles*, vol. III 1930) Lugué-Poe testimonia che l'attrice ha poi desistito cavallerescamente, per non interferire con il cartellone del suo Nouveau Théâtre, dov'è prevista la stessa *pièce* a distanza ravvicinata.

## *Dal folklore ai dialetti*

L'impegno costante di d'Annunzio per *A figghia di Jorin*, che debutta con successo al Teatro Costanzi di Roma il 17 settembre, ne ha compromesso l'operosità estiva. Lo distolgono dal lavoro le nuove scene e i nuovi costumi disegnati da De Carolis e realizzati da Pietro Sassi, come lo distolgono i motivi musicali, composti dal maestro Alberto Favara, che muteranno in canto – annuncia il «Corriere della Sera» del 30 agosto – i «latrati» dei mietitori e le lamentazioni delle prefiche («tuttodì vigenti nelle provincie di Catania e di Trapani») insieme con il cicaluccio festoso, non appena si alza il sipario, delle sorelle di Aligi. Soluzione, quest'ultima, da proporre a Franchetti, poco propenso al brio. «Certo gli accenti drammatici sono in lui più profondi che non sieno vivaci gli accenti gai» è il rilievo rassegnato di chi non può imporsi, avendone ricevuto la cortesia di un prestito, e si limita a fantasticare: «Pel cinguettio delle tre sorelle, nella scena iniziale, avevo sognato qualcosa che somigliasse a un scherzo di Beethoven...» (a Giuseppe Treves, 3 maggio 1904).

Non manca invece lo scontro diretto con Grasso, la cui superba interpretazione gli varrà la nomina di ufficiale della Corona d'Italia. Durante la prova generale Gabriele è tuttavia tanto contrariato dall'Aligi siciliano da abbandonare la sala. Il racconto dell'incidente si deve Angelo Musco, *primo mietitore*.

Il Poeta si alzò come se fosse spinto da una molla, e nel silenzio che si fece subito sulla scena si sentì la sua voce, quella voce secca e metallica così caratteristica, esclamare: – No. È più forte di me. – La prova fu sospesa. *Aligi* si risvegliò lì per lì e tornò ad essere Giovanni Grasso, di pessimo umore. Il Poeta voleva portarsi via il copione, Grasso minacciò di recitare a soggetto ed affermò che la sua compagnia non era abituata a prodursi al cospetto di un pubblico d'invitati. Ma d'Annunzio se ne andò lo stesso. (*Cerca che trovi...*, 1929)

Aligi tutt'altro che ascetico, Grasso ha trasformato la tragedia in uno «spaventoso fatto di cronaca», sostiene Oliva (nel «Giornale d'Italia», 18 settembre) d'accordo con Corradini (nel «Marzocco», 9 ottobre), per il quale, più che da Borgese, il testo è tradotto dall'attore, interprete veemente quanto l'Aguglia è passionale, entrambi in grado, comunque, di trascinare il pubblico che infatti li applaudirà per vari lustri e in ogni parte del mondo. Tant'è vero che Borgese chiederà soccorso al «Maestro» per essere compensato: «credevo che l'attore Grasso avesse abbandonato la *Figlia di Iorio*. Ora vengo a conoscenza ch'egli l'ha recitata, anche a Parigi, anche a Londra, dopo la scadenza del contratto con cui io gliene cedeva la traduzione. [...] Ella forse può essermi utile, richiamando Grasso o chi per lui al suo dovere» (2 aprile 1908). E addirittura trent'anni saranno trascorsi dal debutto romano quando Mimì Aguglia, da San Francisco, vorrà ricordarsi al «divino Maestro»: «alternando le mie stagioni, in italiano, in inglese ed ispannuolo, non tralasciai mai di ripetere, anche nelle diverse lingue, quella *Figlia di Iorio* che mi valse la somma gioia di conoscere personalmente e d'interpretare il più grande poeta vivente» (13 settembre 1934).

Nonostante il contrasto, che però si appiana dinanzi al successo, d'Annunzio rimpiangerà di non avere a disposizione un talento abruzzese comparabile a quello di Grasso. Deve infatti attendere a

lungo per avere la traduzione della tragedia nella parlata della sua terra, benché egli stesso abbia sollecitato i conterranei Filippo e Cesare De Titta, i due cugini suoi intimi da antica data, durante i giorni trionfali della rappresentazione di Chieti. In realtà, solo Cesare, che nel 1900 aveva tradotto in latino le *Elegie romane*, si mette all'opera, ma per concluderla nel lontano 1923, come egli stesso testimonia:

Nell'estate 1904 tradussi verso per verso i due primi atti, e ne pubblicai parecchi saggi sul *Tirso* e su altri giornali.

Gabriele lesse questi due primi atti, e, tornato a Pescara nel 1910, mi scriveva a Lanciano, con data del 20 marzo, esortandomi a finire la traduzione e stamparla, e, se non se ne scandalizzano i miei critici di oggi, mi prometteva la prefazione.

Ma perché non finii la traduzione e la stampai nel 1910? Ero occupato coi miei manuali latini!... Gabriele ripartì subito per Marina di Pisa e andò in Francia... E poi scoppiò la guerra europea. (nel «Giornale d'Italia» del 18 settembre 1923)

Tradotta nel vernacolo di Sant'Eusanio del Sangro, comprensibile in tutto l'Abruzzo, *La fije di Jorie*, viene messa in scena il 24 agosto del 1923, in un improvvisato teatro *en plein air* di Castellammare Adriatico (l'occasione è la «Settimana abruzzese», una sorta di Fiera campionaria), da una compagnia di dilettanti che certo non giova all'egregia fatica di De Titta. L'assenza dell'autore si fa notare. I conterranei però ignorano che proprio allora, in contrasto con Mussolini, il rifugio provvisorio sul Garda comincia ad assumere i connotati del Vittoriale, la monumentale roccaforte in cui il Vate vivrà recluso. E forse le polemiche intorno agli interpreti all'indomani della rappresentazione dissuadono il traduttore dalla stampa del testo, che dunque non vede la luce.

Ben altrimenti tempestivo sarà Scarpetta con la sua parodia. A Roma, assistendo in aprile alla *Figlia di Iorio*, ne è rimasto folgorato e – dice – «ossessionato». Compone perciò di getto i versi vernacoli, che annuncia nei giornali. E ai giornali d'Annunzio pensa bene, per contro, di affidare il suo netto diniego all'iniziativa attraverso una «lettera aperta», indirizzata all'amico napoletano Ferdinando Russo, che esce il 17 luglio nel «Mattino» e in altre testate. Si tratta di una «delle solite “speculazioni” a danno d'un opera fortunata», «usurpazione» tanto più dannosa in quanto la tragedia «non ha ancor compiuto il suo cammino», apprestandosi a essere ripresa da altre compagnie nella stagione ventura. «Cercherò» conclude il danneggiato «una maniera *legale* d'impedire che un qualunque trafficante della scena tragga profitto dall'opera mia».

Dinanzi ai fischi del pubblico, Scarpetta, ovvero Sciosciamocca (il soprannome gli deriva dalla sua maschera più fortunata), poi si rammaricherà di non aver sentito ragioni e nelle sue *Memorie* ammette: «Ogni padre, a questo mondo, può dare alla luce un figlio disgraziato. E tale fu per l'appunto il mio *Figlio di Iorio*» (*Cinquant'anni di palcoscenico*, 1922). Ma nel contempo afferma di avere ottenuto, per quanto tacito, il consenso dell'autore raggiungendolo d'agosto a Marina di Pisa in una sorta di pellegrinaggio votivo. Racconta che, alla presenza di Tenneroni, per convincerlo, gli parla in versi: «A Gabriele d'Annunzio, ogni Italiano/ S'ha da luvà 'o cappiello e vasà 'a mano. [...] Miezio tremmano e cu nu core affitto/ Me so' partuto e so' venuto cca»...

Tra una rima e l'altra, qualche equivoco si produce se d'Annunzio raccomanderà a Tenneroni, che si appresta a testimoniare in tribunale:

ti prego di esser *fermo* nel dichiarare la verità, e specialmente questo particolare. «Stanco delle insistenze di Scio-

sciamocca, mentre tu dicevi qualche buona parola, io mi alzai e – rispondendo a lui e a te – pronunziai queste parole precise, le ultime definitive: “Non concedo il permesso e mi riserbo ogni libertà d’azione”. E uscii dalla stanza, perché era l’ora della colazione, lasciando te ad accomiatate il postulante». Te ne ricordi? Io me ne ricordo con la più lucida lucidità.

Non ti lasciar dunque ingarbugliare da Don Edoardo [Scarfoglio]. Le parole: «Gabriele non ha mai fatto male a nessuno» furono tue. E la mia dichiarazione recisa e precisa fece sèguito a quelle. (febbraio 1905)

Sembra che proprio Scarfoglio abbia suggerito a Scarpetta, una volta rientrato a Napoli, di metter mano al portafogli: «Dopo alcun tempo, essendomi rivisto con lo Scarfoglio, egli mi disse che il d’Annunzio era duro e che forse non sarebbe stato inutile iniziare delle trattative col Praga, per ottenere il permesso, come l’aveva ottenuto la compagnia siciliana, la quale per la traduzione aveva pagato 6.000 lire./ Questa bussata a denaro non mi piacque»...

Per impedire la rappresentazione napoletana e sequestrare il volume a nulla valgono le contromosse sollecitate su più fronti, non senza il coinvolgimento di Emilio Treves (Giuseppe era morto il 5 settembre): «La Società degli Autori» gli scrive d’Annunzio il 29 ottobre

difenderà validamente il mio diritto. Ma è anche necessario far pratiche per il sequestro del volume, edito dal Morano di Napoli; il qual volume sarà posto in vendita il 10 di novembre.

Come tu hai veduto dal brano pubblicato nella *Tribuna*, come io mi sono accertato dall’aver sotto gli occhi il manoscritto, si tratta non di una parodia – come quella di Yambo – ma di una vera e propria contraffazione, con traduzione d’inter scene, quasi letterale!

Il *Figlio di Iorio* va in scena al Mercadante di Napoli il 3 dicembre, sommerso dai fischi del pubblico che abbandona il teatro. Querelato Scarpetta per «riproduzione abusiva», la causa si trascina per quattro anni e vedrà in campo, a fianco dei rispettivi avvocati, i colpevolisti Di Giacomo, Bracco e Scalingher e gli innocentisti Croce e Arcoleo. Questi ultimi avranno la meglio solo per quanto attiene l'assoluzione del parodista, che si difende chiamando in causa il dramma lirico di Pompeo Sansoni e Guglielmo Branca. Con il titolo michettiano *La figlia di Iorio*, l'opera musicale aveva debuttato – si ricorderà – nel 1897: «il ladro non sono io; ma è stato Gabriele d'Annunzio, il quale ha rubato il titolo e l'idea». Negli anni del lungo dibattimento si avrà modo di appurare, come attestano le argomentazioni raccolte in volume dall'avvocato Luigi Simeoni (*La Figlia di Iorio. Per Gabriele d'Annunzio e la Società degli Autori*, Napoli, 1907), che in nulla il libretto di Sansoni riguarda la tragedia dannunziana.

Quanto a Scarpetta, è vero – avverte, sornione, Croce – che la parodia è «brutta», ma non perciò condannabile, «giacché se tale principio si ammettesse, troppo gran lavoro avrebbero i tribunali»... Al di là dell'esito, attraverso la causa s'impongono il diritto d'autore e il teatro d'arte mentre soccombe l'attore-improvvisatore. È la battaglia che Di Giacomo sta combattendo contro lo scarpettismo e l'«Illustrazione Italiana», dopo il fiasco della parodia, sottolinea che d'Annunzio «aggiunge alle sue tante benemerienze questa di mostrare come l'autore debba far rispettare l'opera propria, di fronte alle prepotenze degli attori» (a firma Leporello, 11 dicembre 1904). Vincitore nel 1908, quanto mai «prepotente» si rivelerà Sciosciamocca, intentando a sua volta una causa per risarcimento (pretenderà giusto le 6.000 lire che si era rifiutato di pagare) non ancora conclusa nel 1914, con d'Annunzio esule in Francia e Tenneroni di nuovo chiamato a testimoniare.

### *Alla conquista del pubblico francese*

È più facile per d'Annunzio vedere tradotta, rappresentata e stampata la tragedia in francese che non in abruzzese. Calmann Lévy ha del resto appena proposto le sue *Victoires mutilées*, tritico che comprende *La Ville morte*, *La Joconde* e *La Gloire*, in un'annata, il 1903, in cui Hérelle, attivissimo, sta traducendo una scelta delle poesie giovanili, l'intero primo volume delle *Laudi* e *Francesca da Rimini* – ardua impresa, quest'ultima, destinata a protrarsi per anni anche perché interrotta dalla *Fille de Jorio*.

La difficoltà di tradurre i versi falso antichi, quasi insormontabile per la tragedia malatestiana, viene ora superata grazie all'intervento diretto dell'autore scontento, pronto a ritradurre egli stesso – ne accennavo – con solerzia male accetta da Hérelle. Invano d'Annunzio, che ottiene l'effetto contrario a quello sperato, gli addita la *Francesca* inglese di Arthur Symons, dove talora si lascia felicemente «indovinare» la musicalità originale; e invano suggerisce Villon, il Poe riscritto da Mallarmé o i canti popolari bretoni, letture che a vario titolo potrebbero rivelarsi utili. Il traduttore resta sordo a indicazioni che non condivide, come non condivide i tentativi troppo arditi di chi avrebbe la pretesa di opporgli stravaganze linguistiche a suo avviso macaroniche: «Quand il retraduit en français les passages lyriques» annota in un appunto risentito

il entend son français avec des oreilles italiennes, et il croit y retrouver des effets équivalents à ceux du texte italien. Et moi, qui entend son texte avec des oreilles françaises, je n'y trouve que des phrases plus ou moins gauches, d'une sonorité amorphe et sans aucune qualité rythmique ni italienne ni française.

Bref, l'erreur capitale, c'est de vouloir obtenir des effets de rythme italien avec des mots français. Il y a là une absurdité fondamentale. Si l'on veut essayer de rendre la musique de la langue italienne en français, on ne peut y réussir dans une certaine mesure, que par de tous autres moyens.

Si giungerà comunque in porto, poiché d'Annunzio intende ora agganciare un pubblico (la competizione con la Bernhardt aveva tenuto la Duse lontana dai teatri parigini) che già ne conosce l'intera opera narrativa e al quale egli si rivolge da tempo più direttamente che a quello italiano, tant'è vero che la vicenda di Mila e Aligi risulta annunciata prima Oltralpe (nel «Monde artiste» del 5 luglio 1903) che in patria. Il momento poi è favorevole in quanto, dopo il decennio della fortuna nordica (Ibsen e Maeterlinck), la «Renaissance Latine» sposta ora l'attenzione verso l'arte mediterranea. Non per nulla, nella primavera 1904, Lugné-Poe, direttore del Théâtre de l'Oeuvre, ha chiesto la *Gioconda* per il Nouveau Théâtre disponibile durante sei settimane tra il gennaio e il febbraio 1905. Perché non offrirgli anche la *Figlia di Iorio*? Nonostante che «par la grandeur des lignes et par la simplicité sauvage de son expression, ma tragédie populaire» gli scrive d'Annunzio in ottobre, sia destinata «à la foule dans un théâtre spacieux», e quelli di Lugné-Poe non siano che piccoli teatri per affezionati, risultano decisivi da una parte la promessa di una *tournee* francese e dall'altra il successo italiano (la tragedia «a déjà doublé le cap de la 150. e.»); successo che a Parigi ha avuto la vasta eco culminata nell'articolo elogiativo di Théodore de Wyzewa,

per il quale Aligi è un nuovo Parsifal (nella prestigiosa «Revue des deux mondes», 15 luglio 1904).

Sembra che si debba a Ganderax, intenzionato a pubblicare la tragedia nella sua «Revue de Paris», l'assenso di Lugné-Poe (sarà Lazzaro) e della moglie di lui, Suzanne Després (sarà Mila), che raggiungono coscienziosi l'Italia per assistere alla rappresentazione della *Figlia di Iorio*. Non si sa invece a chi d'Annunzio alluda quando informa Hérelle, il 20 ottobre, di non avere «ancora deliberato» intorno ad «alcune proposte per la rappresentazione a Parigi». Ma il 1° novembre la decisione è presa e il traduttore è all'opera immediatamente anche perché il cartellone parigino della Duse, che per gennaio, come anticipavo, annuncia la *Gioconda*, induce a invertire l'ordine previsto: Mila precederà Silvia, in modo da frapporre un certo lasso di tempo tra Eleonora e Suzanne.

D'Annunzio mette subito le mani avanti con il traduttore. Deluso più di quanto non abbia manifestato dalle prove di *Francesca*, priva, in francese, del «sapore antico» che la caratterizza, egli stesso – annuncia – presterà soccorso, fiducioso che Hérelle, già esperto di folklore basco (trasferendosi nel 1896 a Bayonne è questo il suo principale interesse), voglia intanto sintonizzare il proprio orecchio sulle «mirabili canzoni di Bretagna»:

Caro amico, rimettiamoci al lavoro. È necessario tradurre, *nel più breve tempo possibile*, «La figlia di Iorio». Voi forse avete già letto nei giornali che il Théâtre de l'Oeuvre darà «La Gioconda» con Suzanne Després. La Després è una eccellente attrice; ed ella è piena d'entusiasmo per il *rôle* di Mila, nella «Figlia di Iorio». Voi sapete forse che Louis Ganderax accorda la sua protezione ai tentativi del Lugné-Poe. Lo stesso Ganderax crede che io non potrei trovare una interprete più efficace.

L'Oeuvre fino ad ora dava spettacoli singolari, dedicati a

una élite. Ma da ora in poi la sua azione diventa più larga. Il Lugné-Poe mi propone di rappresentare «La figlia di Iorio» e *mi garantisce* – in caso di buon successo – una lunga serie di rappresentazioni. Ho esitato un poco. Oggi, dopo aver udito il consiglio di alcuni «hommes de théâtre», mi risolvo a concedere il mio permesso.

Il Lugné-Poe vorrebbe dare «La figlia di Iorio» a Parigi, prima della «Gioconda». Dunque il tempo stringe.

La traduzione della tragedia pastorale è difficile almeno quanto quella della «Francesca». Ma, con la consueta acutezza, voi avete compreso perfettamente lo «spirito» dell'opera. Conviene adoperare il metodo della traduzione letterale o lineare, cercando di conservare almeno una parte della freschezza popolare alla lingua. Per questo vi converrà rileggere qualcuna delle mirabili canzoni di Bretagna, ove troverete qualche «movimento» analogo ai movimenti ritmici del mio Mistero.

Io stesso rivedrò attentamente la traduzione, e cercherò di rendere più aspro qualche rilievo. Del resto, la frequentazione del paese basco vi aiuterà a comprendere ed a rendere certe violenze e certe asperità dello stile, per analogia. Ma – ahimè – bisogna far presto.

La vostra idea di riprodurre in Francia l'edizione originale è ottima. Io mi son riserbato il diritto di adoperare le incisioni. Il pittore Adolfo De Karolis ha ritirato i legni; e può cederli all'editore francese. [...] (1° novembre 1904)

Mentre dunque a Ganderax, che per la rivista avrebbe operato tagli eccessivi, si sovrappone Calmann Lévy, il fitto carteggio tra dicembre e gennaio segna la progressiva, incontenibile esasperazione di d'Annunzio nei confronti del traduttore. Il quale, invece di accoglierne gli interventi, li censura («phrases maladroites et gauches») perseverando rovinosamente – gli viene rimproverato – nell'«errore»:

«la mia fatica è stata inutile. *In tutto*, anche nelle parti discorsive, la vostra traduzione mi sembra peggiorata». La divergenza si fa così acuta che Hérelle pensa persino di dissociarsi dall'impresa (ma poi desisterà) con un'*avvertenza* polemica da premettere al volume: «l'auteur a fait deux sortes de changements, les unes qui modifient le sens, de sorte que le texte français n'est plus d'accord avec le texte italien, les autres qui modifient la forme, de sorte que le style n'est plus toujours d'accord avec les usages de la langue française».

Saremmo alla rottura se il debutto parigino non premesse in sommo grado al drammaturgo. Era il caso di contestargli le soluzioni che comportano cambiamenti sul piano del significato? Dovrebbe risultare evidente a Hérelle che d'Annunzio cerca in primo luogo di restituire in francese, ingegnosamente e spesso genialmente, il *nonsense* formulare, intanto, di cantilene e filastrocche. Non esiste perciò alcun «sens» da rispettare, in quanto uno scongiuro, poniamo, è tale solo se fitte rime, assonanze e consonanze intervengono a connotarlo.

D'altra parte, dovrebbe risultare altrettanto evidente a d'Annunzio che Hérelle non può essere in grado di reinventare il testo. Perché di questo si tratta in più di un caso, come accade quando egli riscrive lo scongiuro di San Sisto (I, III):

San Sisto, San Sisto,  
lo spirito tristo  
e la mala morte,  
di giorno e di notte,  
tu caccia da questa  
tu caccia da noi;  
tu strappa e calpesta

*Saint Sixte, Saint Sixte*  
*l'ange triste,*  
*la Bête maligne*  
*et la mauvaise mort,*  
*tout ce qui nuit,*  
*jour et nuit,*  
*chasse-les loin d'elles,*  
*chasse-les loin de nous;*

ogni occhio che nu-  
ce.

Qui faccio la croce.

*arrache et piétine*

*tout oeil qui cligne  
et jette le sort.*

*Ici, par deux lignes,*

*je fais le signe*

*qui seul est fort,*

*ici, sur ce corps.*

*Sois témoin.*

*Amen.*

Invece di ammirare – a bocca aperta – tanta bravura, Hérèlle resta trincerato nella sua ligia fatica letterale, non comprendendo di avere il privilegio di assistere alla creatività poetica allo stato puro. *Maligne-piétine-cligne-ligne, mort-sort-fort-corps, nuit-nuit, chasse-chasse-arrache, témoin-amen*: il fuoco di fila delle nuove rime prevarica e quasi raddoppia i versi italiani per non tradirli. Così, se «collana» rima con «campana» («I pendenti e la collana [...] / Ora suona la campana»), è la rima che va senz'altro riprodotta sostituendo «collana» con *broche* da accoppiare a *cloche* (*Les pendants avec la broche [...] / Voilà que sonne la cloche*). Del resto capitale quando si tratta – s'è visto – della follia di Candia in scena attraverso la non autonomia del significante, proprio nella rima consiste la risorsa su cui punta d'Annunzio, anche a costo di modificare il testo e andandola a cercare persino dove manchi nell'originale: la «madia che ha cent'anni/ nata prima di te, prima di me», dopo un non lieve ritocco, diventa pertanto *la hauche qui a cent'ans/ née avant la mère et avant l'enfant*. Rima che nella sua traduzione creativa, tesa a un folklore inventato ora al cubo (operazione doppiamente «seconda» che gli riesce meglio di ogni altra), rimbalza nei dialoghi tutti rifatti, trasmettendosi da un parlante all'altro come appunto non si verifica in italiano. Basti un rapido confronto esemplificativo (I, III):

*Alla conquista del pubblico francese*

SPLENDORE

Ecco la sposa. L'abbiamo vestita

Con l'allegrezze della primavera.

FAVETTA

L'oro e l'argento della pettorina,  
ma nel resto color d'erba serena.

ORNELLA

Voi prendetela nelle vostre braccia,  
o cara madre, e voi la consolate!

SPLENDORE

Su la proda del letto a lacrimare

Noi la trovammo, a piangere di pianto

Pel pensiere di quella che è deserta.

ORNELLA

Pel vaso di garofoli che soffre

Sul davanzale ov'ella non s'affaccia.

Voi prendetela nelle vostre braccia!

SPLENDORE

*Voici l'épouse. Nous l'avons vêtue*

*avec les vêtements des jeunes près.*

FAVETTA

*Sa face est tendre comme amande nue,*

*est comme amande hors de sa cosse dorée.*

ORNELLA

*Pluie soudaine sans vent et sur lande herbue*

*n'est pas si douce, ni eau de rosée,*

SPLENDORE

*comme les pleurs qui mouillent ses paupières.*

*Prenez-la dans vos bras, ô chère mère.*

L'ottava francese (ABABABCC), che questa volta condensa dodici versi, sarà – peccato! – cestinata. Per un tale rifacimento vengono ripresi motivi già esperiti, dal volto come «mandorla nuda» del *Sogno di un mattino di primavera* («Ah quel viso! Se lo vedeste! È come una mandorla dal guscio semiaperto in fondo a cui appare il frutto tenero») alla lacrimosa pioggia primaverile, «tiepida e fuggitiva», della *Sera fiesolana* di *Alcyone*.

Soddisfatto della «trasposizione», termine con il quale molto opportunamente qualifica la sua riscrittura, d'Annunzio la invia a Hérelle il 1° dicembre:

Tutta la parte *lirica* – come la prima scena delle tre sorelle, la canzone del ponte – tradotta in prosa era intollerabile. [...] Ho dunque tentato di riprodurre le movenze della poesia originale, servendomi di rime e di assonanze, e di quella libertà ritmica, di quella deliziosa *inesattezza* che è propria del cantar popolare. Credo che questa trasposizione, qua e là, non sia senza grazia. A voi il giudicare.

Il giorno successivo, quando ancora ignora quale severo giudizio lo attende, persuaso di averla spuntata, si rivolge a Lugné-Poe come chi è ormai in grado di offrire in sovrappiù efficaci consigli di regia. Occorre confidare nel lirismo ipnotico del primo Atto:

Sans doute, mon *Mystère* n'est pas une pièce pour le public boulevardier. [...] Mais je crois qu'il faut avoir de l'audace et aussi de la confiance dans la force du premier acte qui doit mettre l'esprit du spectateur dans l'état «lyrique» nécessaire pour comprendre et pour accepter une telle vision de la vie. [...] Je viens de renvoyer à M. Hérelle le premier acte, après y avoir travaillé. Toute la partie lyrique (première scène entre les trois soeurs, apparition du cortège aux corbeilles, bénédiction maternelle) traduite *en prose* est intolérable. Elle

n'est pas traduite; elle est détruite. J'ai cherché à la transposer dans le rythme inexact et charmant des chansons populaires, librement, avec rimes et assonances.

La première scène, – ce prélude riant à la tragédie funèbre, – si elle est enlevée avec grâce et fraîcheur par des jolies jeunes femmes, peut avoir un très agréable effet.

Naturellement, dans cette scène, et dans d'autres, il faut quelques coupures habiles. Etant donnée la diversité des deux publics, les coupures déjà pratiquées dans le texte italien ne seront pas les mêmes dans la traduction française. Je me confie à la délicatesse de votre oreille attentive.

Croyez-vous qu'il serait utile de publier la traduction *avant* la représentation? Veuillez me répondre sur ce point. (2 dicembre 1904)

Interamente protesoso verso l'«effetto» che la tragedia potrà esercitare sullo spettatore parigino, anche il tempismo della traduzione a stampa riveste per d'Annunzio un'importanza comunicativa di prim'ordine. E poiché il volume di Calmann Lévy si farà attendere, escluse la «Revue de Paris» (Ganderax apporterebbe tagli drastici) e la «Revue des Deux Mondes» (falliscono i tentativi con Brunetière), dopo un'anticipazione (I, V) nel «Figaro» all'indomani del debutto (9 febbraio), non resta che l'«Illustration théâtrale», disposta a pagare 1500 franchi la pubblicazione integrale. Uscirà il 19 febbraio, così frettolosamente che il testo, incagliato nella diatriba fra autore e traduttore, coincide con il copione approssimativo nelle mani di Lugné-Poe, a cui, in mancanza d'altro, viene richiesto. Poco male, secondo Hérelle: «je ne regrette pas beaucoup les circonstances très défavorables dans lesquelles cette édition s'est faite. L'édition de Calmann, voilà ce qui comptera» (21 febbraio).

Le circostanze sfavorevolissime riguardano le correzioni – e le correzioni delle correzioni – che determinano il via vai tra Settigna-

no e Bayonne. Bocciata la riscrittura su cui aveva puntato, d'Annunzio cerca dapprima di far valere le proprie ragioni:

[...] Mi duole non esser d'accordo con voi intorno alla maniera di tradurre. Io penso che sia assolutamente *necessario* di infondere *almeno una parte* della forza ritmica nella traduzione delle scene *liriche*. Riconosco l'imperfezione dei miei tentativi; e attendo che voi migliorate le parti da me corrette. Ma non posso in nessun modo consentire che sia pubblicata e rappresentata una traduzione in prosa letterale e pedestre. Quando ho parlato del Villon, non ho voluto intendere che fosse bene tradurre la tragedia in quel francese arcaico; ma ho voluto intendere che nel Villon – e nei dialetti di Francia – v'è qualche forma sintattica da imitare. Il difetto principale della vostra traduzione sta nella prolissità, proveniente dall'orrore che voi avete delle *ellissi*. Certe frasi brevi ed efficaci del testo si diluiscono in un gran numero di particelle. Ora io so che è possibile, in buon francese, trovare qualche modo conciso e rapido, specialmente nei passaggi di passione e di violenza. Ho indicato spesso in margine questo mio desiderio.

Come ho già fatto anche nelle traduzioni dei miei romanzi, qua e là ho modificato anche la materia del testo. Sono gratissimo a voi dell'assoluta fedeltà, ma penso che a me – autore – sia permesso di rimaneggiare qualche brano dell'opera, quand'io lo creda necessario. Del resto, vedrete che nella scena d'amore l'illusione del ritmo è ottenuta con lievissimi cambiamenti. Così anche nelle strofe delle lamentazioni, in cui *il ritmo è tutto*.

Prima di pubblicare la traduzione, desidero che essa sia sottoposta alla mia revisione definitiva. Non so se sia utile pubblicarla nella «Revue de Paris». In questo caso, essa deve essere stampata così come voi l'avete scritta. *Verso per verso*.

Se il Ganderax non è di questo parere, mi duole di dover

rifiutare il mio consentimento. Desidero inoltre che la pubblicazione sia accompagnata da una *nota* (che comporremo d'accordo) intorno allo stile della tragedia e sui due ordini ritmici che vi si avvicendano. Il lettore potrà così farsi una idea meno inesatta della struttura originale. E la detestabile superficialità dei critici sarà illuminata. [...]

Ah, se voi foste qui (la vostra camera alla Capponcina vi attende *da settecent'anni*), che buona traduzione avremmo potuto fare insieme, accordando le mie intuizioni di poeta con la vostra profonda scienza della lingua! (13 dicembre 1904)

Nel carteggio superstite manca troppo spesso la voce di Hérèlle perché si possa seguire passo dopo passo l'evolversi della disputa. Il 4 gennaio, comunque, siamo ai ferri corti e si rende necessario da parte di d'Annunzio un chiarimento teorico. Va da sé che la «modernità» domini l'argomentazione intorno al tradurre mentre si capisce che l'artista impeccabile, curvo sul *Dizionario dei sinonimi* per sottolizzare se Aligi dovesse gettarsi «ginocchioni» o stare «ginocchione», è impermalito dalla matita rossa e blu che sottolinea i suoi errori:

[...] Tutta l'opera è *banalisé* perché *francisé*. Il vostro concetto del tradurre è – per me – errato. Voi tendete a trasformare in un'opera francese un'opera italiana, rifuggendo da tutte le singolarità e da tutte le asperità dell'originale, per timore di violare il genio della vostra lingua e il senso comune dei lettori mediocri.

Dalla vostra persistenza nell'errore, vedo che è difficilissimo intenderci.

Non bisogna cercare il ritmo esatto, non il ritmo consacrato nella metrica francese, ma cercare di riprodurre il ritmo esotico, il ritmo originale. Questo io ho fatto lavorando (ahimé, inutilmente) su la vostra traduzione francese. Nel mio testo il ritmo è ROTTO continuamente. Perché dunque non

dovrebbe essere ROTTO anche nella traduzione?

Per fortuna i traduttori odierni hanno compreso che un'opera tradotta *non deve* entrare a far parte della letteratura nazionale ma deve conservare la sua impronta d'origine, magari *contro* il genio della nazione che la ospita. Una traduzione, oggi, non può essere se non *un modo ingegnoso* di far indovinare – a colui che dall'ignoranza della lingua straniera è impedito di averne una rivelazione diretta – *un modo ingegnoso* di far indovinare le qualità dell'opera originale. Il Mallarmé – poeta oscurissimo – ha dato in prosa una traduzione dei poemi di Edgar Poe, nella quale per artifici squisiti il lettore è posto nella condizione d'*indovinare* la bellezza originale. Gabriel Mourey ha fatto qualche cosa di simile per Swinburne.

Voi, in vece, vi sforzate di togliere ogni colore, ogni rilievo, ogni forza al mio stile, per mancanza di coraggio. Io pretendo che le mie modificazioni davano all'opera un carattere più vicino di quello nativo. Sfortunatamente, voi avete distrutto ogni traccia della mia mano paterna e avete anche diligentemente tolto quel che c'era di buono nel vostro lavoro di getto.

M'è impossibile di ricominciare a correggere. E per ora non ho altro sentimento che lo sconforto. [...]

Voi contate i piedi e mi spiegate il valore dell'*e muet*, mentre io *con intenzione* ho aumentato o diminuito il numero dei piedi *per rompere il ritmo*. I miei novenarii – nel testo – ora perdono un piede ora ne acquistano uno: diventano ottonari e decasillabi. E l'accento si sposta – specialmente nel primo emistichio – di continuo. Nessuna regolarità.

Quel che poi è più strano, voi credete di avere corretto il vostro lavoro *selon mon goût*. Nessuna di queste correzioni è secondo il mio gusto.

Ta voix *change et se décolore* [I, II, Candia a Aligi: «la tua voce cambia di colore»]... L'immagine è morta.

«L'or des blonds épis...». [I, I, il «capo d'oro» di Vienda]

Frase fatta, arcivecchia.

Vi parlo con molta franchezza, come sempre. E mi duole di non avere né tempo né eloquenza per convincervi di ciò che io credo un errore.

Una traduzione è un modo più o meno ingegnoso di mettere il lettore *in istato di divinazione*. Una buona traduzione moderna non deve avvicinare l'opera al lettore, ma sì bene il lettore all'opera, magari *malgré lui*.

Mi duole di dissentire dal vostro giudizio.

Che fare, dunque?

Non so, in verità. Per ora lasciamo che il signor Lugné-Poe trasmuti i miei pastori in *camelots* del *boulevard*.

Mancherà poi il tempo per ulteriori contestazioni, anche perché il mese di febbraio viene interamente assorbito dalla *Fiaccola sotto il moggio*. Si segnala però, all'idomani del debutto, l'intollerabile abbaglio di Hérelle (e così la pariglia è resa) nella scena anticipata dal «Figaro» il 9 febbraio (I, V, con l'invocazione di Mila a Candia): «Ho veduto» gli fa notare d'Annunzio ormai rassegnato al peggio «due “*décolles*” spaventevoli. Un mio amico mi ha scritto che quei due “*décolles*” guastano l'invocazione di Mila e suscitano una leggera illirità./ Nel mio testo v'è “se tu mi stronchi” [“Se mi sòffochi, Dio ti perdona./ Se mi stronchi, e Dio ti perdona”] che non significa affatto “tagliar la testa”. Stroncicare vuol dire rompere, in francese meglio “*casser les reins, écraser, etc.*”. Ma il *collo* non c'entra./ Vi sarò grato se correggerete» (e infatti la lezione definitiva recherà *Si tu m'étrangles* e *Si tu me casses les reins*).

Per il debutto Lugné-Poe non ha lesinato sull'allestimento né sui costumi e la *Fille de Jorio* viene applaudita, ma il successo, com'era prevedibile, non è comparabile al trionfo nostrano, non discostandosi dal consenso ottenuto poco prima dalla *Joconde*: l'intelligenza parigina apprezza il poeta lirico, spesso alto e altissimo (non si esita

ad ammettere), più del drammaturgo che di quel lirismo farebbe le spese. E a Parigi non poteva poi non imporsi il raffronto con la *Lépreuse* di Bataille, specie per quanto riguarda la formula «légendaire» della tragedia o i motivi folklorici e religiosi. Si dice che Mila, al pari Alette, è una «*Mireille* bretonne», tuttavia d'Annunzio – già lo sappiamo – viene assolto dall'accusa di plagio; anzi «son drame est d'une saveur telle, d'un caractère si marqué et si nouveau par l'exécution qu'il dépasse de beaucoup l'ouvrage français et constitue à lui seul un art original» (Gabriel Boissy nel «*Chroniqueur de Paris*», 12 febbraio 1905).

Nel congratularsi con la Després per l'interpretazione, d'Annunzio rimpiange ancora una volta il ritmo, cioè la «vertu essentielle» dell'opera, perduto nel passaggio da una lingua all'altra:

Je sais que vous avez été admirable de puissance et de sincérité, que c'est pour votre effort personnel qu'un public lointain et raffiné a pu accepter cette oeuvre de poésie primitive qui sent si fort le terroir. Vous avez sans doute ranimé par votre souffle cette tragédie religieuse dépouillée de son rythme natif, c'est-à-dire de sa vertu essentielle. J'ose vous prier bien vouloir exprimer ma gratitude aux valeureux acteurs qui ont réussi dans la tâche extrêmement difficile de représenter les caractères d'une race si ardue et si diverse.

## *Il Commentaire*

Al culmine della diatriba con Hérèlle d'Annunzio ha manifestato l'esigenza «che la pubblicazione sia accompagnata da una *nota* (che comporremo d'accordo) intorno allo stile della tragedia e sui due ordini ritmici che vi si avvicendano. Il lettore potrà così farsi una idea meno inesatta della struttura originale» (13 dicembre). Dopo la rappresentazione parigina, i rilievi dei critici lo inducono ad estendere l'iniziativa al «sujet»: «Ci saranno le *note* nel volume? Volete schiarimenti, documenti?» chiede al traduttore verso la metà di febbraio. Molte ragioni stanno a monte del *Commentaire*, indispensabile per i lettori d'Oltralpe anche secondo Calmann Lévy: «Je crois que des Notes sur les anciens usages des Abruzzes seraient de plus intéressantes». Solo che, sembrando imminente la stampa del libro, il tempo stringe: «il faudrait que vous ne tardiez beaucoup» sollecita Hérèlle il 19 febbraio «à compléter les renseignements que je possède déjà. [...] Calmann se propose de faire paraître ce volume le plus tôt possible». L'editore lascerà invece passare più di un anno prima di licenziare la *Fille de Jorio* (marzo 1906) con i fregi di De Carolis e una ventina di pagine di quello che – come risulta – è un autocommento. O meglio, per trarsi d'impaccio, d'Annunzio fa proprio il già menzionato saggio di Renier (*Sulla «Figlia di Iorio»*) dal quale si sente in tutto e per tutto rappresentato. Frutto di un'estetica alquanto sbrigativa ma in sostanza dirimente, quel saggio colpiva i detrattori,

chiamati in causa («Non mai la critica teatrale italiana, della quale abbiamo a rallegrarci meno ancora che della nostra tistica produzione drammatica, si palesò così bolsa e disorientata») e poi surclassati: chi non avverte il fascino misterioso della «teatrale, teatralissima» tragedia, «peggio per lui, peggio per lui».

«Vi mando un articolo eccellente in cui sono indicate con precisione le *fonti* della *Figlia di Iorio*. Potete servirvene, magari traducendolo. Vi manderò una nota su l'*Angelo*. E anche una nota su la *metrica* della tragedia» (27 febbraio). Il soccorso di Renier è subito accolto da Hérèlle con vero sollievo: «Cet article m'aidera beaucoup pour la recherche à faire des passages importants. [...] Il me paraît préférable de mettre ces indications sous forme de *Notes*, et non pas de traduire simplement l'article». L'articolo, nel *Commentaire*, non verrà menzionato neppure di sfuggita, ma è lì che il diligente traduttore, intento a riprodurlo parola per parola, vede indicati, accanto al De Nino degli *Usi e costumi abruzzesi*, il Finamore di *Credenze, usi e costumi abruzzesi* e gli *Usi nuziali* di De Gubernatis. Si affretta perciò a chiedere ragguagli: «J'ai déjà commencé à relever les notes dans les volumes de M. De Nino. [...] Malheureusement je n'ai pas le livre de Finamore, qui me serait encore bien utile. / Le livre de Gubernatis sur les *Usi nuziali* ne serait-il pas à consulter?» (2 marzo).

Bisogna attendere il 5 marzo, cioè la conclusione della *Fiaccola sotto il moggio* («Ho terminato stanotte una nuova tragedia»), perché a Bayonne giunga questa secca precisazione: «Il libro del Finamore è inutile. Io non l'ho, e non l'ho adoperato. Se riuscirò a trovarlo, ve lo manderò. Ma non è necessario affatto». Visto però che la stampa del volume va per le lunghe, Hérèlle avrà poi modo di giovare delle *Credenze*, ma – si badi – solo di queste, e non già dei *Canti popolari abruzzesi* dell'etnologo (in due edizioni del 1880 e del 1886, al Vittoriale con segni di lettura) così spesso riprodotti nella tragedia. Della quale rappresentano forse il più lontano movente,

stando almeno al trasporto già del d'Annunzio diciottenne, che si azzardava a intonare «Alzete, bbella mi' s'è ffatte 'ggiorne;/ ca lu troppe durmì te porta d'anne». Del resto, quelle canzoni, «le più belle d'Italia», l'imberbe udiva cantare «dalle nostre contadine» («voci della stessa Natural»), dicendosi allora intento a studiarle «analiticamente e fisiologicamente» nei testi raccolti appunto da Finamore con gli spartiti di Tosti (testimonianze tutte riscontrabili nel carteggio con la Zucconi dell'estate 1881).

Liquidato dunque Finamore, la lettera del 5 marzo contiene tre allegati «importanti»: la *Nota su l'Angelo custode*, quella *su le Lamentatrici* e quella *sul ritmo*, insieme con l'indicazione delle pagine del *Trionfo della Morte* da riportare per esteso in quanto «germe generatore della mia tragedia». Solo la prima, riguardante *l'Angelo*, stesa – s'è visto – con il coinvolgimento di De Nino, interpellato il 15 febbraio, è indipendente da Renier, che fra l'altro segnalava la lontana origine della tragedia nel dipinto di Michetti esposto a Venezia nel 1895 («Incedeva la peccatrice nel superbo rigoglio delle sue forme...») e nel romanzo di Aurispa («nel *Trionfo* vi sorrideranno le figurine vispe di *Favetta* e *Splendore*, e nel *Trionfo* troverete la ritualità solenne della mietitura abruzzese [...]; nel *Trionfo* avrete il lugubre episodio del bambino stregato e quello della madre piangente sul figliuolo morto»). Sempre a Renier, che si avvaleva dell'indagine, in proposito, dell'abruzzese Giovanni Pansa, risale la *Nota su le Lamentatrici*, e qualsivoglia riferimento erudito del *Commentaire*, dal *Culto degli Abruzzesi per S. Pietro Celestino* del Moscardi, agli studi giuridici di Modestino, di Pertile e di Kohler (intorno alla pena inflitta al parricida), insomma tutto ciò per cui a d'Annunzio si è rimproverata la millanteria, qui, di un'intera biblioteca...

Biblioteca, al contrario, ben dannunziana, in gran parte coincidente con quella esibita da Renier, che non mancava neppure di riferirsi al Fraccaroli, i cui studi di metrica (*D'una teoria razionale di metrica*

*italiana*, 1887) risultano ripresi nella *Nota sul ritmo*, specie quando la si legga nella redazione originale. Fraccaroli però non è il solo a negare che i versi vadano nominati «dal numero delle loro sillabe» e a privilegiare la poesia delle Origini insieme con la poesia popolare.

È vero che proprio mirando alla «riabilitazione» delle «forme morte» dei primi secoli, egli chiamava in causa la creatività del popolo: «senza preoccupazione di esempi autorevoli e senza pregiudizi di scuola il popolo si abbandonò al senso naturale immanente in ogni età e in ogni tempo, e il ritmo ebbe di nuovo la precedenza, anzi l'assoluto dominio del verso». E ancora: vi è nel «senso popolare italiano il bisogno» di «far rifiorire coi soli elementi essenziali della nuda parola quel ritmo ch'era andato perduto col separarsi dalla musica». E d'Annunzio – è stato affermato – deve alla *Teoria razionale* l'intitolazione stessa della sua *Nota*, che non vi farebbe così vistosamente riferimento se l'illustre grecista e metricologo (applicava alla lingua italiana le deduzioni di Westphal sulla lingua greca), non avesse contrapposto al *metro* il *ritmo*, collocandolo «al di fuori e al di sopra della lingua» come «uno dei sensi fondamentali e immanenti della natura umana, immutabile per diversità di luoghi e di tempi». Ma la contrapposizione caratterizza il dibattito innescato dalle *Barbare* carducciane, che conta voci innumerevoli, a cominciare da Zambaldi (*Il ritmo dei versi italiani*, 1874) o Solerti (*Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, 1886). In più, il dibattito carducciano e lo stesso Fraccaroli (autore anche di un *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, 1881), che ha entusiasmato Pirandello studente a Palermo («qui è venuto il celebre grecista Fraccaroli, che basta per tutti» scriveva al padre il 27 ottobre 1886), sono i presupposti del Pascoli metricologo e traduttore dei poemi omerici, della *Chanson de Roland* e dei *Barzaz-Breiz*, legato a fil doppio a d'Annunzio quando si tratta del *ritmo*.

Leggiamo nella stesura originale la *Nota*, da intitolare con pre-

posizione latina (*Du Rythme*) alla maniera degli scrittori «del buon tempo antico»:

La struttura ritmica – a cui qui è data una importanza analoga a quella che ha nella tragedia ellenica – si è integralmente smarrita nella traduzione; né sarebbe stato possibile conservarla, poiché non abbiamo nella prosodia francese versi ritmicamente rispondenti a quelli di cui si è servito il poeta.

Si può dire che la *Figlia di Iorio* è costruita su due grandi ordini ritmici; sul ritmo giambico dell'endecasillabo (pentapodia giambica) e sul ritmo dattilico del novenario e del decasillabo (tripodia dattilica con anacrusi monosillaba e bisillaba).

Il primo ritmo è impiegato nelle scene rituali e in quelle dove domina l'emozione religiosa e dove il tumulto delle passioni ha una tregua. Il secondo è impiegato nella espressione concitata della violenza, del dolore, del terrore, della pietà. In questo secondo ritmo la percussione, l'*ictus*, acquista talvolta una forza straordinaria; e tutta la sua andatura *ascendente* s'accelera con impeto irresistibile.

Spesso all'endecasillabo giambico succede l'endecasillabo dattilico, ritmo discendente, che fu caro a Jacopone da Todi e si trova spesso usato nelle più antiche «laudi drammatiche». Nelle parti essenzialmente liriche – come nei canti delle tre sorelle e nelle nenie delle lamentatrici, che non possono essere scompagnate dalla musica – predomina un ritmo trocaico discendente: l'ottonario (tetrapodia trocaica), verso usitatissimo nelle poesie religiose e goliardiche del Medio-evo; il quale rimonta ai primordi della letteratura italiana, poiché appare già nella *Cantilena di un giullare toscano*, attribuita al secolo XII.

Inoltre il poeta, servendosi dell'*anacrusi* mobile, iniziale o interna, – che si riscontra nella poesia popolare – e della *ipertesi* – la quale consiste nella trasposizione di arsi nel pri-

mo piede del verso – riesce a dare ai suoi ritmi una infinita varietà musicale e una sempre nuova rispondenza con tutti i momenti della vita interiore.

Talora sovrapposto alla *Teoria razionale* (se il rinvio al *Ritmo laurenziano* proviene dalla *Crestomazia* di Monaci, è in Fraccaroli che si legge: «verso usitatissimo nelle poesie religiose e goliardiche del medio evo»), non si deve credere che d'Annunzio la scopra solo ora. È probabile invece che la conosca sin dal primo apparire, impiegata come sembra già nella sua più antica recensione della poesia pascoliana (*Sonetti e sonettatori*, nella «Tribuna» del 7 aprile 1888). D'altra parte, al «fratello minore e maggiore» Pascoli proporrà di indirizzare il suo *Regole e saggi di metrica neoclassica*: «io vorrei scrivere un magno articolo, una specie di trattato, dove direi le mie idee sulla *metrica neoclassica* in italiano, a differenza della *metrica barbara* [...] io darei al mio articolo [...] la forma di lettera a te, se non ti dispiacesse» (26 gennaio 1897). Due anni dopo dedicherà invece le *Regole* a Luigi Chiarini, premettendo al volume, stampato nel 1900 da Sandron ma mai licenziato, la *Lettera* (un centinaio di pagine) indirizzata al sodale di Carducci che tanta parte aveva avuto nelle *Odi barbare*. Nulla sapremmo dello studio pascoliano se il lusingato destinatario non ne avesse resi noti nella «Rivista d'Italia» (maggio 1901) due brevi stralci: tutto ciò che di esso d'Annunzio ha potuto conoscere. Ha perduto così quanto lo riguarda direttamente, come per esempio questa davvero non trascurabile battuta sul «ritmo riflesso»: «Il nostro mirabile d'Annunzio ci vuol suggerire, nel tempo stesso, la poesia primitiva di San Francesco e la poesia artificiosa di Stesicoro e di Pindaro»...

Gli stralci pubblicati da Chiarini erano tuttavia sufficienti a mostrare Pascoli verso la riscoperta di quella «coscienza ritmica» che rende labili i confini tra prosa e poesia e, soprattutto, a sorprenderlo mentre ragionava di «poesia elementare ed essenziale», cioè popola-

re («è ritmo solo!»), specie là dove vengono discussi i *Semiritmi* di Capuana e l'oratoria salmodiante di Whitman: «come il Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia». Poco importa poi se a d'Annunzio sfuggono, perché restano inediti, l'apprezzamento e il commento delle «stupende traduzioni di Tommaseo dall'illirico e dal greco»: si è senz'altro risarcito con quanto di quelle traduzioni ha visto nell'antologia *Sul limitare* (1900).

Dai *Canti popolari* di Tommaseo d'Annunzio ha tratto il «verso intero», cioè privo (quasi) di *enjambement*, caratteristica singolare che il drammaturgo si premurava di segnalare – si ricorderà – a Michetti: «Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti. Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e diritto: entra nell'anima e vi resta. E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore. Il pianto d'un pecoraio ricorda la lamentazione di Priamo». E si premurava di segnalarla, di nuovo, nell'articolo anonimo, ma di suo pugno, per il «Giornale d'Italia»: «ogni verso resta a sé, senza il più lontano sospetto d'allacciamento e di concatenatura col verso susseguente: affermazione perentoria, lapidaria, d'un'idea e d'un sentimento. A larghi intervalli il novenario, il metro che il d'Annunzio, più di tutti i moderni, s'è compiaciuto di rinnovellare, interromperà la successione degli endecasillabi».

In particolare sui *Canti illirici* è esemplata la versificazione della *Figlia di Iorio*. A detta di Tommaseo, l'epopea di Craglievic gareggia appunto con Omero; ciò che non sfuggiva al Pascoli, che di Omero è inquietissimo traduttore in un'impresa illustrata da De Carolis, non a caso così implicato – s'è visto – nella genesi e poi nella stesura, tappa dopo tappa, della tragedia; quindi nell'illustrazione del testo e infine nella scenografia siciliana. Insieme con Gargano, De Carolis è dunque il *trait-d'union* tra un poeta e l'altro; né va dimenticato che

a ridosso della *Nota sul ritmo* si colloca la lettura (spesso rilettura) dei *Poemi conviviali*, a stampa nell'estate 1904, dinanzi ai quali d'Annunzio non può tacere: «Non mi ricordo» scrive Gabriele a Giovanni il 7 settembre

di aver avuto tanta ebrezza da alcun altro libro di poesia. Il cuore dell'Ulisside ancor trema, dinanzi all'*Ultimo viaggio*. Quando mai il gorgo della malinconia umana si aperse in tanta profondità? Qui il pianto si trasmuta in un cristallo immobile e sublime per entro a cui le pupille *veggono* sempre più lontano. Tu hai la potenza di trascendere certi limiti che parevano insuperabili nel mondo ideale. Il poema della *Civetta* accresce inaspettatamente e indicibilmente nella mia coscienza la commozione ch'io n'ebbi la prima volta dal dialogo di Platone.

Vorrei esser teco e ragionare di questa divina bellezza.

Se poi si considerano le dediche scambievoli e scambievolmente mancate (Pascoli doveva essere il dedicatario della *Figlia di Iorio* come d'Annunzio dei *Conviviali*, solo in ultimo riservati a De Bosis), risalta la comunità d'intenti che ha per entrambi di mira il falso-antico e il vero-popolare. Nieri per Pascoli e De Nino per d'Annunzio: ma tutti e due guardano al sistema Tommaseo traendone affini soluzioni ritmiche.

Visto che nel saggio di Renier mancavano i riscontri al «vicin *suo* grande» e alla *Bibbia*, il *Commentaire* tace in proposito, peraltro dilungandosi sulla collocazione temporale della tragedia proprio perché lo studioso *alter ego* vi fa riferimento. Era necessario un erudito per cogliere un preciso segnale cronologico nella battuta di Aligi sul Papa (II, II): «Andrò dal Santo Padre/ nel nome di San Pietro Celestino», battuta che colloca l'«*or è molt'anni*» della didascalia iniziale dopo il 1328, data in cui la canonizzazione di Celestino V «ebbe notorietà

pubblica». Sarebbe stato tuttavia preferibile non addentrarsi in tali accertamenti per non innescare a catena altri, di Santo in Santo. Perché viene fatto di chiedersi da quale anno si festeggia San Teobaldo (8 luglio), visto che in quel giorno, indimenticabile per Aligi, Mila gli si ripresenta dopo la fuga della vigilia di San Giovanni («vidi prima l'ombra e poi/ la sua persona, là, sul limitare./ Era il giorno di Santo Teobaldo», II, II); o la Madonna dell'Assunta (15 agosto) e quella del Rosario (7 ottobre), le due ricorrenze entro le quali il pastore delimita la scultura dell'Angelo: «Incominciai/ nel giorno dell'Assunta, pel Rosario/ lo vo' compire» (II, II). Non c'è dubbio che d'Annunzio tenga sott'occhio il calendario per controllare la liturgia; ma solo quello, in quanto sembra difficile che abbia in mente la vittoria dei Turchi a Lepanto (7 ottobre 1571) festeggiata con la Madonna del Rosario, mentre è probabile che qui la scadenza liturgica nasca da una suggestione della *Lépreuse*, invocando Aliette soccorso dalla «Mère du Rosaire».

Meglio insomma non sottilizzare in questo genere di accertamenti. L'erudizione di Renier non giova alle intenzioni di chi ha inteso rievocare un tempo remoto ma così fermo che la vicenda della tragedia, perciò «moderna» se non futuribile, potrebbe svolgersi – ha insistito in più occasioni – anche oggi o domani.



## *Il libretto d'opera*

Non si saprebbe dire a quale data risalga la fotografia che ritrae Giacomo Puccini nei panni di Aligi. Insieme con la moglie Elvira, ammantata come Mila, e alcuni amici in foggia pastorale, il musicista compone un *tableau vivant* della tempera di Michetti: sullo sfondo, invece della Maiella, si stagliano le Apuane. Clamorosamente fischiata *Madama Butterfly* alla Scala il 17 febbraio 1904, pochi giorni prima del trionfo milanese della *Figlia di Iorio*, risale a un decennio indietro l'inizio degli approcci tra Giacomo e Gabriele in vista di un sodalizio che mai si realizzerà ma che sembra sul punto di stringersi nel 1906, quando l'incontro tra i due, favorito da Praga e da Giulio Ricordi, si svolge invano intorno a una trattativa, che fallisce, riguardante *Parisina* (sarà musicata nel 1912 da Mascagni) e la *Rosa di Cipro* (sarà la *Pisanelle* musicata nel 1913 da Pizzetti).

Conosciamo in quali circostanze, avendo Franchetti battuto sul tempo ogni altro concorrente, d'Annunzio inauguri la sua attività di librettista; e di librettista, per il momento, assai poco persuaso, tant'è vero che solo a fatica e dietro pressanti solleciti si risolverà a tagliare e a riscrivere la tragedia per adattarla a uno spartito musicale che non lo soddisfa. In calce al libretto stampato nel 1906 da Ricordi troveremo così un eloquente pseudonimo, che suona quasi come misconoscimento: «*La Figlia di Iorio*». *Tragedia pastorale di Gabriele d'Annunzio. Musica di Alberto Franchetti. Riduzione di Ugo Solazzi.*

I tagli sono davvero cospicui comportando l'eliminazione di alcuni personaggi a fronte però di cospicui inserti mirati a rafforzare soprattutto la dimensione corale. Un Mietitore canta così l'aria «Donna de fori terra» e, in coro, «Sfratta mo! Sfratta!» (I Atto), parole dialettali e musiche riprese dallo spartito siciliano di Favara, già in scena con Grasso, mentre spetta ai nuovi cori *dei pellegrini e delle offerenti* di risarcire l'eliminazione di Cosma e di Anna Onna (II Atto). Così, per il *Larghetto* del finale sarà necessario comporre una nuova didascalia che prolunghi la scena.

Nel complesso, parallelamente nella traduzione francese coeva, si registra l'intensificarsi delle rime, talora felicemente incrociate dal riluttante librettista:

(*Aligi*)

O madre, chi la vita mia si beve?  
Ahi, la mia forza è come un'ombra smorta.  
Porre dovevi contro quella porta  
la montagna con tutta la sua neve.

Era notte, era prima dell'aurora  
quando si mosse per le vie del mondo.  
Era notte, il mio sonno era profondo.  
O madre, o madre, e non mi sveglio ancóra.

Tom Antongini testimonia che proprio la revisione ritmica infastidisce il librettista:

La metrica della sua tragedia non poteva infatti prestarsi ad un "rivestimento musicale".

Malcontento e rabbioso di essere obbligato a quella manipolazione profanatrice di una creatura del suo cervello, egli mi scriveva durante quel difficile e pesante lavoro di riduzione: «In questo momento odo muggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di trasmutare in

pillolette quaternarie il granito della Majella».

A sentire il musicista, sono invece le note, scritte e riscritte, ad adattarsi al testo durante un'assidua collaborazione. Se il I Atto è composto «un po' qui, un po' là, viaggiando soprattutto in Germania», sarebbe poi d'Annunzio a pretendere – dice – «che io lavorassi vicino a lui, e così andai a stabilirmi a Settignano. Composi sotto l'influenza del poeta; egli mi diceva quello che aveva sentito scrivendo la tragedia, mi apriva orizzonti luminosi; mi ripeteva che nel terzo atto egli aveva sempre sentito un che di manchevole; era la musica che gli era necessaria. Fu un lavoro febbrile. Certe pagine le ho riscritte persino sei volte».

Dal carteggio superstito risulta tuttavia che anche il primo Atto si avvale della stretta collaborazione del librettista, interpellato, per esempio, a proposito del rito nuziale. «Ho finito di musicare la scenetta *Ohe chi guarda il ponte*» scrive Franchetti da Montecatini (probabilmente nell'aprile 1904) «ma mi accorgo che è troppo lunga musicalmente. Bisognerebbe togliere 4 versi... Ma come mai potrei io assumermi simile responsabilità specialmente in questo gioiello poetico? La ragione è semplicissima. Se drammaticamente la durata della scena è esatta non lo può essere musicalmente durando a parità di versi quasi il doppio. Le sarò quindi gratissimo se mi vorrà indicare quali versi posso omettere. Se è necessario si potrebbero anche ridurre a 3 ma meno è impossibile». Di rilievo poi il *post scriptum*, che tende a minimizzare l'entità degli interventi necessari nel passaggio da un genere all'altro: «Sono imbarazzato per la scena seguente. Ella dice: *si sente la sciara dei mietitori*. Ci vorrebbero le parole, come pure per l'inseguimento e entrata di Mila. – Ho trovato il tema del malefizio. Quando lo suono faccio prima le corna!...»

L'incontro ad Albano del 2 maggio ha certo risolto la questione senza che d'Annunzio provveda alla consegna del primo Atto rima-

neggiato; e infatti il 10 settembre non solo non risulta compiuto, ma neppure, per il momento, necessario. A quella data è ormai d'attualità il debutto dell'opera, secondo le notizie offerte dal musicista:

Fui ora per qualche giorno a Milano ed ebbi occasione d'intrattenermi col Direttore della Scala il quale mi fece vive istanze per ottenere la *Figlia di Iorio* per la quaresima 1906. Io naturalmente non mi sono impegnato a nulla. Ho pure visto Ricordi che, mi sembra, è disposto a concludere l'acquisto dell'opera a condizioni eque per entrambi.

Le cose si mettono dunque bene.

Io ho molto lavorato in questi giorni. L'entrata di Mila cantata dalla Casoli fa venire i brividi...

Ora sto lavorando al gran Concertato. Questo è un osso duro da rosicchiare e credo che mi ci vorrà un po' di tempo per ultimarlo. Dopo di che sarebbe mia intenzione venirla a trovare per mettermi d'accordo con Lei su diverse cosette, principalmente come attaccare appena finito il pezzo. Sarebbe pure mia intenzione (salvo sua approvazione) di prendere per il mietitore che appare alla finestra un *comico* perché credo che in quel punto la musica potrà difficilmente aumentare l'efficacia delle parole.

Tempo fa le scrissi pregandola mandarmi lo schema del primo Atto.

Naturalmente non ne ho più bisogno.

Ha ragione Palmerio quando ricorda che il libretto viene composto rapidamente. È vero che la conclusione del lavoro deve essere sollecitata da Gatti-Casazza, direttore della Scala, in visita a Settignano nel maggio 1905, e che la consegna avverrà solo in novembre, ma va considerato il fatto che Alessandra, gravemente malata e in pericolo di vita, subisce ora, fra maggio e agosto, tre interventi chirurgici con la sola assistenza dell'amante poiché la famiglia l'ha abbandonata: «Non ho più forze» telegrafa d'Annunzio a Franchetti

il 29 maggio dalla clinica fiorentina in cui si è trasferito.

Resasi necessaria la convivenza, la stretta collaborazione a due risale dunque all'autunno, quando già il prologo della *Nave* è a stampa (nel «Tirso» del 2 luglio 1905) insieme con il bando di concorso per la musica d'accompagnamento: segno che il drammaturgo non ha ancora trovato chi lo corrisponda in modo soddisfacente. E dire che Franchetti si è illuso di essere il prescelto se del «nuovo Capolavoro» scriveva sempre il 10 settembre 1904 «ardo di avere la primizia come gentilmente mi ha fatto sperare». Ma a sperare nell'esito fortunato del suo primo melodramma è ora d'Annunzio, forse non meno illuso del musicista, stando almeno alla testimonianza di Antongini: «Egli scriveva i versi di notte, li inviava alla mattina a Franchetti, e il compositore, ogni due o tre giorni si recava alla Capponcina ed eseguiva al pianoforte in presenza di d'Annunzio i brani musicali che aveva composti. In quel periodo di tempo, la convinzione di d'Annunzio era che l'opera del collega fosse ottima e destinata a un grandissimo successo».

Franchetti dichiarerà di essersi arreso dinanzi al «gioiello» poetico: «Fino ad oggi io ho amato infondere una sostanza italiana in forma wagneriana, cioè mi è piaciuto comporre dei brani orchestrali e poi quasi porli sopra le parole; questa volta non ho voluto; questa volta ho voluto che la *Figlia di Iorio* fosse la *Figlia di Iorio* di d'Annunzio; ho voluto che la parola avesse il suo valore, che la musica fosse piegata ad essa». Difficile, del resto, se non in questi termini la collaborazione con chi vigila come un gendarme sul proprio libretto: «dopo la preghiera di Mila» gli fa notare d'Annunzio mentre licenzia le bozze «hai ommesso il grido, significativo e necessario:/ Ah, sciagura! La lampada s'è spenta./ Qui non v'è traccia del verso, nelle bozze./ Desidero dunque sapere se l'hai ommesso anche nella musica (e lo deploro) o se si tratta d'un errore di copia».

Nonostante i dissapori tra il musicista e Leopoldo Mugnone,

direttore dell'orchestra, e grazie alla splendida messinscena e alla buona prova degli interpreti (Mila è Angelica Pandolfini, Aligi Giovanni Zenatello, Lazaro Eugenio Giraltoni e Candia Eleonora De Cisneros), il melodramma è applaudito il 29 marzo 1906 da un pubblico scelto: Tosti, Michetti, Praga, i fratelli Orvieto, Mascagni, Rovetta... Ma le tre sole repliche indicano il solito successo di stima senza il coinvolgimento del pubblico. «Tentativo opaco» giudicherà, un giorno, d'Annunzio, che anche nell'immediato non risparmia il musicista. Non partecipa al banchetto che l'Automobil Club di Milano offre al barone affiliato, inviando in compenso un messaggio di ambigua cortesia:

Molto mi duole dover rinunciare alla gioia e all'onore di ritrovarmi nel nobile convito in cui si festeggia il mio fratello d'arte, che ha la mano egualmente ferma e ardita nel condurre la forza del ritmo e quella d'una "sessanta cavalli". In nessun luogo un'opera d'arte moderna può essere celebrata più degnamente che nel novissimo tempio dedicato al culto delle due dee terrestri – Energia e Rapidità. Mando un caldo saluto ai soci cortesi e un saluto fraterno al convitato vittorioso augurandogli i motori più possenti e i motivi più geniali.

Tra poco, nel novembre 1906, avverrà l'incontro ben altrimenti felice con Pizzetti al quale saranno affidate le musiche corali per la *Nave*, a monte di una lunga intesa coronata, nel lontano 1936, con il «dono» che molto rivela dell'antica delusione:

Oggi, mentre io entro nella mia Quinta giovinezza e tu dagli eventi fausti sei condotto a una più luminosa stagione della tua arte, ti offro la tragedia pastorale *La Figlia di Iorio*.

Dopo il tentativo opaco di un compositore giudaico, passati gli anni prescritti, la mia opera è libera come quando nacque.

Ildebrando, io ti dono *La Figlia di Iorio*, libera, fresca, senza età, come una canzone popolare. Senza prescrizioni e senza pesi io te la dono. La sollevo al sommo della tua musica, in purità. Accettala come *pignus ac monimentum amoris*.

Numerosi anni trascorreranno prima che Pizzetti si decida a comporre la musica della tragedia che egli stesso ridurrà a libretto nel 1953. A quasi mezzo secolo di distanza, il compositore vorrà inserire nella partitura le stupende note dei *Pastori*, composte nel 1908, quando d'Annunzio lo chiamava Ildebrando da Parma. L'opera, diretta da Gianandrea Gavazzani, debutta al San Carlo di Napoli il 4 dicembre 1954, prima di una serie di edizioni, in Italia all'estero, tutte fortunate, e in particolare la scaligera del 1956 in cui si segnalano le scene di Renato Guttuso.

Assai ricco è il destino musicale della tragedia. A Favara, Franchetti e Pizzetti, vanno aggiunti l'accompagnamento di scena procurato da Alceo Toni nel 1927, per la memorabile rappresentazione *en plein air* al Vittoriale, e i *Tre interludi per la tragedia «La Figlia di Iorio»* di Renzo Bossi nel 1929, senza dimenticare le composizioni di Ottorino Respighi per il film progettato nel 1933 e i motivi folklorici diretti da Albanese nel 1934, quando il regista – vedremo – sarà Pirandello. Fra le due rappresentazioni pescaresi del 1949 e del 1963, dove le musiche sono rispettivamente di Giorgio Nataletti e di Antonio di Jorio, spiccano i sette interventi musicali di Angelo Musco (*Tutta di verde mi voglio vestire, Canzone rovescia, Introduzione Atto II, Coro dei pellegrini, Canto dei monti, Lamentazione, Kyrie Eleison*) per Luigi Squarzina che nel 1957 dirige nel Teatro del Vittoriale Albertazzi e Proclemer nei panni di Aligi e Mila, mentre nel 1982 Roberto De Simone, oltre che il regista, è anche il musicista, perciò sin troppo invasivo, della tragedia (Teatro Metastasio di Prato) a cui non manca neppure una versione ballettistica, voluta da Beppe Menegatti per Carla Fracci, composta da Roberto Hazon nel 1976.



## *La lunga fortuna*

Le sorti della *Figlia di Iorio* in musica seguono da vicino quelle della tragedia, la più replicata fra le opere teatrali di d'Annunzio, anche se undici anni separano il debutto dalla nuova messinscena promossa da Praga nella primavera 1915, quando già spirano venti di guerra, al Teatro Manzoni di Milano (la *prima* è il 23 aprile), dove si ritrovano come un tempo la Gramatica e la Chiantoni nei ruoli di Mila e Ornella (Sabbatini-Aligi, Pilotto-Lazaro, la Frigerio-Candia). È un rinnovato successo («Questa tragedia piena di colore, di carattere, di grandiosità, tutta luce e canto, non ha fatto una ruga» commentava il «Corriere della Sera») pari a quello riscosso nel 1922 dalla compagnia di Dario Niccodemi, che esordisce il 15 aprile al Teatro Argentina di Roma.

A Vera Vergani, nuova Mila, giunge per la circostanza un messaggio, letto al pubblico fra il II e il III Atto, dal quale traspare più nitido che altrove l'umore cupo di chi, alla vigilia della Marcia su Roma, comincia a considerare inevitabile l'esilio gardonese. E il messaggio, venato di rammarico, è al tempo stesso una nostalgica autolettura:

[...] Mi ritorna a quando a quando nello spirito alcuna parola della madre misera che dice l'ore della Passione, e alcuna di Mila che si accusa davanti al popolo giusto; e l'ultima voce di Ornella che promette il Paradiso alla maledetta.

Ho dimenticato tutto il resto.

Ma mi rifluisce oggi nel cuore la nostalgia dei luoghi dove l'opera fu costruita, e quell'affannata felicità che accompagnava il canto scaturito da una sorgiva più profonda della mia anima stessa, sgorgato dalle vene perenni di tutta la mia gente.

Or è molt'anni. Or è troppi anni. E, da allora a oggi, quanti travagli e quanti sforzi e quanta pazienza e quanta conoscenza, e quanta sconoscenza!

Domani notte, nella notte tra il sabato di Resurrezione e la domenica di Pasqua maggiore, mi piacerebbe di ritrovarmi su la spiaggia di Nettuno; mi piacerebbe di camminar solo in sogno dietro il gregge nero e bianco, e di ripassare a guado il Loricino, e di riguardare i monti di Cori spetrati dall'albore della luna scema, e di riascoltare in me la fedele tristezza della mia stirpe.

Venire a Roma, alla primavera di Roma così straziante per chi è condannato a rimaner lontano, venire a Roma per riconoscere il canto notturno delle fontane e la voce della rinata Mila dal collo di cigno, non m'è lecito se non a patto di rassegnarmi nelle branche e nelle zanne della curiosità pubblica. Voi lo sapete. Tutti i diritti e tutti i privilegi del libero cittadino sono per me aboliti da tempo. Come il povero re dell'antica favola, sono ormai ridotto a fare un buco nella mia povera terra per riporvi i miei segreti.

Dopo questi ultimi durissimi anni di combattimento senza tregua e di devozione senza limiti, eccomi restituito a onore nel mio ufficio primitivo di Esopo nazionale! È un bel premio. Sono ricondannato a far parlare di continuo ogni specie di animali parlanti. L'Italia appunto in questi giorni ha una prova certa del mio potere esòpico.

Beato Aligi che potè dormire settecent'anni e non ricordarsi più della sua culla!

Perdonatemi, mia cara amica.

*La lunga fortuna*

In luogo dell'autore cruccioso, vi mando questa vecchia fiasca d'Abruzzi che forse contenne il vino misturato offerto al pastore dalla vedova di Lazaro.

So quanta sincerità quanta assiduità quanto ardore quanto acume voi e i vostri compagni avete dato allo studio di un'opera che mi sembra la più cupa delle mie radici vive. [...]

Venerdì Santo, 1922

Invitato il 21 maggio successivo a presenziare anche alla replica *en plein air* nel Teatro Romano di Fiesole, il recluso di Gardone invia ora un messaggio a Giulio Tempesti, il primo Serparo «indimenticabile» della *Fiaccola sotto il moggio* che qui interpreta Aligi. Già nostalgico di Nettuno e di Roma, d'Annunzio lo è ancor più dei colli di Firenze, «cari luoghi» dice «dove per tanti e tanti anni si nutrì la mia anima». Da notare, fra le righe accorate, il ringraziamento per «l'eminentissimo vescovo di Fiesole che con tanta larghezza d'animo volle proteggere la rappresentazione della mia tragedia cattolica».

Non è questa la prima volta che l'autore rivendica la natura religiosa dell'opera, peraltro riconosciuta da più di un lettore francese (Wyzewa, in testa, nella «Revue des Deux Mondes», 15 luglio 1904), compreso il vescovo di Orléans, in un discorso, riportato dalla «Petite République» del 24 novembre 1905, dove veniva parafrasata Anna Onna a proposito dell'unione di due sposi veramente cristiani: «ils sont semblables aux herbes dont parle la sorcière qui croissent distantes, mais dont les racines se retrouvent sous la terre obscure et se nouent tellement fines, que ne les découvrait pas Sainte Lucie elle-même; qui ont le feuillage divers, mais donnent la même fleur». Ma attaccato a più riprese dalle gerarchie della Chiesa, già nel 1909, sulla difensiva, d'Annunzio aveva chiamato in causa Leone XIII, il papa letterato a lui non avverso come invece – vedremo – Pio XI. Dunque il «Pontefice poeta» scriveva d'Annunzio nella prefazione a

*Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri* del tedesco  
Hans Barth

volendogli taluno dimostrare la necessità di porre all'Indice i miei libri, con quella voce che incredibilmente gli si arrotondava nell'appuntato naso rispose doversi per l'onore delle umane lettere lasciare immune il "miglior fabbro del parlar materno". Lode papale di cui mi giova mitriarmi contro le ingiurie di quei litteratissimi sacrestani, i quali dimenticano avere io, con la *Figlia di Iorio* e con la *Nave*, creato la tragedia cattolica e celebrato nell'una e nell'altra catastrofe il Trionfo di quella Fede come un pio tragedo tragediante "con licenza dei superiori".

La condanna è però all'orizzonte e il *Martyre de Saint Sébastien*, in scena a Parigi nel 1911, provocherà la messa all'Indice di tutta l'opera di d'Annunzio; condanna che verrà ribadita quando nel 1926 si fonda l'«Istituto nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele d'Annunzio», con la direzione di Giovacchino Forzano e Tomaso Monicelli. Dopo le rappresentazioni del 1923 a Roma (Niccodemi-Ruggeri-Vergani, che ripropongono la tragedia a Milano anche nel 1924) e a Pescara (in dialetto abruzzese), e del 1926 a Modena (Bagni-Ricci-Zacconi), l'«Istituto» allestisce la *Figlia di Iorio* nei giardini del Vittoriale l'11 settembre 1927 per commemorare l'ottavo anniversario della Marcia su Fiume.

Senza risparmio dei mezzi concessi dallo Stato, la tragedia conosce così l'allestimento ideale in una sorta di Bussang lacustre, con quattrocento gardonesi chiamati a impersonare i Mietitori dell'«incanata» e la Turba del «popolo giusto». La rappresentazione, che la regia di Forzano vuole alla luce del giorno, dal pomeriggio al crepuscolo, si svolge in due luoghi diversi dei giardini, in modo da simulare la pianura della casa di Lazaro, costruita in pietra, e la ca-

verna montana di Aligi, scavata in un'altura, secondo le direttive di d'Annunzio: «Niente carta, niente tela, niente gesso. Natura, soltanto natura, co' suoi prati, i suoi boschi, i fianchi scoscesi e selvaggi del monte, e una casa di contadini abruzzesi veri, e una vera grotta». La scenografia di Giancarlo Maroni, l'architetto del Vittoriale, e di Antonio Rovescalli, i costumi di Caramba (Pompei) devono infatti assicurare «la sensazione di assistere, nell'ambiente naturale, a un fatto tragico realmente accaduto».

Gli attori (Maria Melato-Mila, Annibale Ninchi-Aligi, Camillo Pilotto-Lazaro, Emilia Varini-Candia, Giulietta De Riso-Ornella), provano per più di un mese nel Teatro Pacini di Viareggio insieme con l'orchestra che esegue le musiche composte da Alceo Toni. All'evento assistono a numero chiuso 500 spettatori che pagano 1000 lire (il biglietto è stampato a mano con fregi e il verso petrarchesco *Né sol cura né gelo*) da devolvere in beneficenza. Se manca Mussolini, sono presenti i Principi di Piemonte e illustri rappresentanti della cultura italiana, da Ojetti a Lucio d'Ambra, da Fausto Maria Martini a Sibilla Aleramo; e fra gli stranieri spiccano Max Reinhardt, Tamiroff, Mejerchol'd, Stanislavskij.

Poi itinerante per un intero anno nei maggiori teatri italiani, la *Figlia di Iorio* di Forzano, regista dell'essenzialità («Per presentare un bel fiore di campo basta presentarlo con la mano *pulita*» scriveva a d'Annunzio nell'ottobre 1927), innesca le severe censure mosse di nuovo nei confronti dell'«Istituto nazionale» per la rappresentazione di drammi che la Chiesa giudica immorali, come giudica riprovevoli i relevantissimi finanziamenti statali per messe in scena tanto «perniciose». In data 3-4 ottobre 1927, esce anonimo nell'«Osservatore Romano» un articolo di condanna: «la nostra letteratura anche più spregiudicata» viene ribadito «nessun esempio forse ci offre di mescolanza del sacro col profano che raggiunga le audacie colpevoli del dannunzianesimo. Il poeta, che

ignora cristianesimo e cattolicesimo, ne ruba a man salva la cornice ai suoi fini non degni». E il Papa in persona interverrà in proposito nell'*Allocuzione* ai predicatori della Quaresima con dure parole riportate sempre dall'«Osservatore Romano» il 22 febbraio 1928. Pio XI esorta i predicatori a censurare:

un autore che, è triste dirlo (tanto più triste, quanto meno possono negarsi i tanti doni che dalle mani di Dio gli furono concessi di ingegno, di fantasia, di fecondità creatrice), è passato per tante materie e per tanti campi raramente non lasciando qualche brutta traccia di empietà, di blasfemia, di profanazione delle cose anche più sacre, forse in parte inconsapevoli (giova sperarlo a diminuzione della sua responsabilità) o di una sensualità spesso rivoltante.

La protesta di d'Annunzio, sotto forma della «lettera aperta» consegnata il 5 marzo a diversi giornali (*Ne ledeat cantus*), non vale a impedire che il 30 giugno 1928 il Sant'Uffizio ribadisca la messa all'Indice, fatta eccezione per le poesie, di tutta la sua opera «fidei et morum offensiva».

Nonostante la scomunica, si deve ancora a Forzano se la *Figlia di Iorio* inaugura l'iniziativa fascista dei «Carri di Tespi», il cui scopo lodevole è la diffusione del teatro in tutto il territorio nazionale. Il 1° luglio 1930 partono così dal Vittoriale tre «Carri» salutati da d'Annunzio, avvio della fortuna anche popolare della tragedia a cui, da questo momento, non mancano di anno in anno nuove produzioni. Nel 1933, al Teatro Politeama di Livorno, accanto a Maria Melato esordisce nel ruolo di Lazaro Gualtiero Tumiatì, giusto trent'anni dopo il suo primo incontro – si ricorderà – con la tragedia. Per l'attrice è un messaggio che non solo rievoca quell'antica vicenda («so che Vi è compagno un mio nobile e costante amico dei belli anni»), ma che in più ribadisce il carattere disinventato dell'opera:

«anche una volta in fede schietta» le scrive d'Annunzio il 13 ottobre 1933 «io non mi crederò né mi dirò autore di un'opera che vincerà il tempo con l'accento inimitabile di una canzone popolare, nata da un popolo intero e non da un rapsodo errante».

È scontato che di lì a poco il Ministero per la Cultura popolare scelga la *Figlia di Iorio* quale opera nazional-popolare, rappresentativa della più schietta italianità, da allestire all'interno del «Convegno Volta» sul teatro, promosso dall'Accademia d'Italia, che dall'8 al 14 ottobre 1934 riunisce a Roma l'eccellenza della cultura nostrana e internazionale. Quasi per risarcire d'Annunzio del Nobel mancato, spetta a Pirandello (affiancato da Guido Salvini), vincitore in quell'anno del premio e presidente del Convegno, la regia della tragedia che avrà scene e costumi disegnati da De Chirico, l'accompagnamento delle musiche abruzzesi diretto dal maestro Albanese e, fra gli interpreti, Marta Abba nel ruolo di Mila mentre Ruggero Ruggeri e la Franchini sono di nuovo Aligi e Candia.

Sotto il crisma dell'ufficialità, avviene così l'incontro di Pirandello con d'Annunzio – incontro a distanza perché il Vate resta a Gardone, dove il regista, che pure promette una visita, non si recherà. Se i giornali riportano che Pirandello non conosceva la tragedia fino a poco tempo prima di metterla in scena, si sa invece con quale attenzione il drammaturgo siciliano segua l'opera del concorrente; e con quale astio, sin dagli anni giovanili, l'abbia presa di mira per relegarla negli angusti confini della retorica: arte di parole e non di cose, esercizio calligrafico finalizzato al successo effimero. Benché nel 1920, commemorando gli ottant'anni di Verga, avesse assestato contro d'Annunzio, allora Comandante di Fiume nel clamore internazionale, l'assioma «la vita o si vive o si scrive», va però ricordato che nel 1926 Pirandello gli aveva chiesto il permesso di mettere in scena la *Nave*, senza poi realizzare il progetto.

La lettera che giunge a Roma da Gardone rivela che il mittente è

avvezzo al livore dei letterati conterranei nei cui confronti non serba tuttavia rancore. È il 9 settembre 1934 e l'intermediario fra i due è Antonio Bruers, segretario dell'Accademia d'Italia dislocato al Vittoriale con il compito di sistemarvi biblioteca e archivio:

Mio caro Luigi Pirandello,

sono molto contento che in tanta lontananza tu mi dia di improvviso questa prova fraterna, nell'allestire e ispirare una nuova rappresentazione della *Figlia di Iorio*, che non è se non una grande canzone popolare per dialoghi. E non serbi tuttora nell'orecchie gli accenti e le cadenze delle stupende canzoni di Sicilia?

Dico che nessuno saprà intonare il verso del mio drama come tu solo saprai e insegnerai agli attori.

Anche penso che tu vorrai ridurre l'allestimento scenico a pochi rilievi essenziali, ad una semplicità potente, accordata con le forze ignude dell'allestimento scenico.

Ho chiesto ad Antonio Bruers se io posso attendermi una visita in questo Vittoriale ove talvolta fosti atteso invano.

Gioverebbe ad entrambi un colloquio quasi direi tecnico, poiché tu sei «o teknikos» come io sono.

Ottimo a me ogni giorno che ti convenga e piaccia. [...]

Lo scambio tra i due sarà solo epistolare, con Pirandello riluttante a recarsi a Gardone («Antonio Bruers mi fece sapere della tua indisposizione proprio nell'unico giorno che mi sarebbe stato possibile visitarti»), sin troppo corrivo all'armonia («Sono lietissimo che quanto tu mi dici della tua mirabile opera concorda con la mia interpretazione») anche nel promettere recitazione e allestimento essenziali. La risposta del 18 settembre si conclude infatti con una precisa dichiarazione d'intenti («Sento anch'io la *Figlia di Iorio* come una grande canzone da accentare popolarmente, con ardore potente e in toni schietti. Farò di tutto perché gli attori sotto la mia guida

si guardino da quella preziosità letteraria di cui altre volte si sono compiaciuti. Ho intanto ottenuto dal pittore Giorgio De Chirico bozzetti di scene e costumi, in questo senso, perfetti») che avrà il plauso di d'Annunzio: «La tua lettera mi conferma il nostro perfetto accordo nell'allestimento scenico della *Figlia*. Confido pienamente in te e negli attori da te scelti. Oso pregarti di mandarmene la lista perché io possa a ciascuno offrire un segno e un ricordo di me. La tua maniera di trattare l'anima umana mi dimostra che sei una specie di mago penetrante. Se per magia tu potessi celare la mia presenza, io saprei dominare i miei mali e la mia infelicità per assistere alla prima interpretazione geniale della mia tragedia, altamente compiuta dall'emulo ammirato».

Mussolini è presente all'«interpretazione geniale» del 10 ottobre al Teatro Argentina; non l'autore, che mai ha messo e metterà piede nella Capitale per non rendere omaggio al Duce. Così, anche con Ruggero Ruggeri, il più antico Aligi, lo scambio è epistolare. A d'Annunzio che gli ha telegrafato: «la voce di Aligi è sempre la tua e solo la tua», l'attore manifesta i propri timori: «Mi accosto ancora una volta alla Sua opera con devozione infinita» scrive l'attore, apprestandosi ad andare in scena, al «Maestro vero», epiteto che cela forse una polemica antipirandelliana. E aggiunge: «So che la persona fisica che oggi presto ad Aligi gli è troppo lontana, e temo che questa coscienza tolga ali al mio volo, già per se stesso modesto».

Ma andranno a Marta Abba i maggiori elogi. Algida e antiverista, sarà di nuovo Mila al Lirico di Milano il 22 gennaio 1936 (la regia è di Salvini e Aligi viene interpretato da Memo Benassi), riceverà da d'Annunzio un elogio partecipe, come se finalmente egli si sentisse risarcito dall'antica trasgressione della Duse:

Cara Marta Abba,

Ecco che apro sei volte le labbra per liberare l'alito: a-a-a-  
a-a-a- come fa la prima gioia, come fa il primo dolore, come

fa l'ultima, come fa l'ultimo: alito, anima.

Per chi ha compreso e comprende la semplicità e la potenza della *Figlia di Iorio*, tu non sei se non la sua espressione primitiva, o Marta Abba: sei la espressione primordiale del drama, la intonazione premeva del linguaggio drammatico, o Marta Abba. È il mattino del giorno dedicato a San Sebastiano.

Perciò mi levo nella nebbia e nella pioggia, col suono del lamento senza lamento; con il suono dell'allegrezza senza allegrezza.

Mi piacerebbe togliere dal costato del Saettato la più bella delle saette e di affrirla [...] E vi bacio le mani, se la Fiamma è bella.

Le rappresentazioni della tragedia sono poi tanto frequenti che la Abba del 1936 non è l'ultima Mila vivente d'Annunzio. Nel 1937 si segnala infatti Margherita Bagni, al cui fianco sono Filippo Scelzo (Aligi) e Tumiatì (Lazaro), mentre la morte del Vate, l'anno successivo, non potrà essere commemorata se non della *Figlia di Iorio* che Forzano grandiosamente allestisce per il Maggio fiorentino. Il Giardino di Boboli avrebbe fatto da cornice all'evento (ma lo spettacolo si terrà al Teatro Comunale di Firenze) che chiama in campo di nuovo la Melato, come di nuovo Salvini, in quello stesso 1938 commemorativo, allestirà la tragedia nel Parco Licinium di Erba, con Laura Adani (Mila), Renzo Ricci (Aligi), Memo Benassi (Lazaro). Contemporaneamente, ancora *en plein air*, la Compagnia Tumiatì la rappresenta nella Corte del Castello di Caterina Cornaro ad Asolo (Mila è Rossana Masi, Aligi Sandro Ruffini, Lazaro Tumiatì).

A lungo la Compagnia Ricci-Adani-Benassi terrà in cartellone il capolavoro di d'Annunzio, che sempre con la regia di Salvini si replica nel 1941 e nel 1951. Ma nel dopoguerra, quando le rappresentazioni sono numerose (con la regia di Giulio Pacuvio, Sara Ferrati è

Mila e Salvo Randone Lazaro al Teatro Nuovo di Milano nel 1945, e nel 1948, nel decennale della morte di d'Annunzio, Lamberto Picasso è regista e interprete in terra d'Abruzzo), resta memorabile l'allestimento della tragedia nella pineta di Pescara (agosto 1949) con scene di Virgilio Marchi, Elena Zareschi-Mila, Salvo Randone-Aligi, Camillo Pilotto-Lazaro, Lola Braccini-Candia e musiche di Nataletti e Di Jorio.

Nel 1953, inaugurandosi il Teatro del Vittoriale, a un concerto diretto da Francesco Maria Giulini si accompagnano alcuni dialoghi della tragedia. Sempre nel Teatro del Vittoriale, nel 1957, è la volta della grande regia di Luigi Squarzina (scene di Luciano Damiani e musiche di Angelo Musco) che dirige Anna Proclemer-Mila e Giorgio Albertazzi-Aligi, come nel 1972 Paolo Giuranna dirige Valentina Fortunato-Mila e Luigi Vannucchi-Aligi. Mentre le numerose rappresentazioni degli anni Sessanta e Settanta sono improntate allo scrupolo filologico, la *Figlia di Iorio* diretta da Franco Corbelli nel 1973 per il Teatro Stabile dell'Aquila (Piera Degli Esposti-Mila e Aldo Reggiani-Aligi), trasgredisce l'indicazione temporale di «*or è molt'anni*» ambientando la tragedia negli anni Venti, in un clima caricaturale di gangsterismo americaneggiante che fa scalpore. Bisogna poi attendere il 1982 per la regia di Roberto De Simone, di cui sono anche le musiche, che con le scene di Enrico Job debutta al Teatro Metastasio di Prato (Edmonda Aldini-Mila, Michele Placido-Aligi).



## *Radiofonia e cinematografia*

Anche fuori d'Italia la *Figlia di Iorio* conosce un notevole successo. Ancor prima del debutto parigino di cui s'è detto, sin dal 1904 la tragedia viene rappresentata nei paesi di lingua spagnola (esiste persino una traduzione del testo in cubano), senza contare che in ogni parte d'Europa alle diverse traduzioni si affianca il siciliano-internazionale della fortunata Compagnia di Grasso. E se per la diffusione dell'opera attraverso le trasmissioni radiofoniche bisogna attendere gli anni Trenta (in Francia nel 1936, e da noi, preceduta da una conversazione di Vincenzo Errante e con la regia di Enzo Ferrieri, nel 1938 va in onda il secondo Atto e l'anno successivo l'intera tragedia interpretata dalla Melato e da Benassi), il cinema agli albori mostra subito interesse per la vicenda di Mila e Aligi.

Già nel 1910 la «Società anonima d'arte italiana» di Roma chiede i diritti della *Figlia di Iorio* tramite Ugo Falena che avrebbe affidato il ruolo di Aligi a Gabriellino, il secondogenito di d'Annunzio, attore e poi cineasta di professione. Ma è la torinese «Ambrosio» a concludere un contratto nel 1911, a Parigi, dove la bancarotta ha condotto il rovinoso scialacquatore. Con la supervisione dell'autore, il film è così realizzato in quell'anno da Arrigo Frusta, ovvero Augusto Ferraris (regia di Edoardo Bencivenga, fotografia di Giovanni Vitrotti, Mila è Antonietta Calderari e Aligi Luigi Maggi). Il successo è tale che l'«Ambrosio», affiancata dalla «Caesar Film» di Roma, progetta

un nuovo film con intenti ambiziosi visto che si pensa di coinvolgere Scarfoglio e Michetti nella sceneggiatura della pellicola che, pure priva di tanto illustri collaboratori, si realizza, sempre con la regia di Bencivenga, avendo subito vasta diffusione se è questo il film (riduzione di Giuseppe Paolo Pacchierotti, Irene-Saffo Momo nella parte di Mila e Mario Bonnard in quella di Aligi) che si proietta in Italia e a Parigi nel 1917, ma senza l'approvazione di d'Annunzio che intenta una causa, poi non discussa, alle Case produttrici.

Più avanti, nel 1921, sarà Gabriellino a includere la tragedia in un elenco di soggetti per il cinema da trarre da opere del padre; e sempre Gabriellino troveremo quando la cinematografia sta avviandosi al sonoro. Di una *Figlia di Iorio* «sonora e parlata» si comincia a discorrere nel 1932, anche se bisogna attendere il 1933 perché la «Società Anonima Zeta» si dichiara disposta alla realizzazione. In una lettera di d'Annunzio al figlio sembra che le riprese siano imminenti, ma il progetto tramonterà, avendogli tuttavia offerto l'occasione di esprimere sullo specifico filmico un'opinione lungimirante:

Ho esaminato il contratto. Tu puoi illuminarmi intorno alle antiche vicende della *Figlia*. Molti e molti anni orsono a Parigi, per mezzo di Tom Antongini, non concessi il soggetto a non so quale filmaio italiano? Decaduto il diritto di colui, non trattasti tu con un filmaio noto e melenso?

Bisogna accertare questo, saviamente.

Tu sai che la *Figlia* ha una specie di resurrezione fiammante sul teatro e che il popolo è rapito nella poesia popolare, come non mai.

Il *cinema* anche una volta si sostituisce alla ribalta annosa. Non discuto, in questo caso. Ma confermo i miei disegni che tu conosci. Il cinema deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: risuscitare – come nei vecchi poemi cavallereschi – il «maraviglioso»,

il «maravigliossissimo» dei tempi moderni e degli spiriti di domani.

Scrivo in fretta, e in pena. Credo che tu conosca in parte le mie dottrine.

Ti ricordo queste, perché tu sappia – oggi – che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un grande mito moderno servendomi del «trucco» che abolisce i limiti alle invenzioni. «Trucco, trucchi, truccherie...» Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?

So che oggi i *trucchi* sono innumerevoli e penso che nei *trucchi* appunto sia la potenza vera e invincibile del *Cine*.

Per la *Figlia* t'ingegnerai; ch   io ti eleggo *Direttore Artistico* ed eleggo *Maestro dei commenti musicali* Ottorino Respighi. (Su questo nome io mi riservo il pentimento e la restituzione. Vedr  . Vedremo). (dicembre 1933)

Di nuovo allo stadio di progetto resta Alessandro Blasetti, che nel 1952 intendeva realizzare un film sulla tragedia sceneggiata da Ettore Margadonna, Panfilo Gentile e Eduardo Anton (Eleonora Rossi Drago-Mila, Raf Vallone-Aligi, Amedeo Nazzari-Lazaro), come del resto De Laurentis, almeno stando all'acquisto dei diritti nel 1953.



## INDICE DEI NOMI

*a cura di Stefania Cori*

- ABBA MARTA, 139, 253, 255, 256  
ADANI LAURA, 256  
AGUGLIA MIMI, 149, 210  
ALBANESE GUIDO, 245, 253  
ALBERTAZZI GIORGIO, 245, 257  
ALDINI EDMONDA, 257  
ALERAMO SIBILLA, 251  
ALIGHIERI DANTE, 7, 51-53, 82,  
96, 102, 108, 110, 116, 117,  
119, 120  
ANGUISSOLA RENATA, CICCUIZZA,  
141, 145, 148, 160, 196, 193,  
204  
ANTON EEDUARDO, 261  
ANTONGINI TOM, 165, 240, 243,  
260  
ARCOLEO GIORGIO, 214  
ARISTOFANE, 23  
  
BAGNI MARGHERITA, BAGNA MAR-  
GHERITA MARIA, 250, 256  
ANTON BANFI, 25  
BARBERINO FRANCESCO DA, 7  
BASILE GIOVAN BATTISTA, 25  
BATAILLE HENRY, 24-32, 36, 37,  
43, 49, 50, 84, 95, 129, 138,  
228  
BARRÈS MAURICE, 50  
BARTH HANS, 250  
BEEHOVEN LUDWIG VAN, 15, 17,  
209  
BELLINI BERNARDO, 134  
BENAVENTE JACINTO, 139  
BENASSI MEMO, DOMENICO, 255,  
256, 259  
BENCIVENGA EDOARDO, 259, 260  
BERNHARDT SARAH, BERNARD  
HENRIETTE ROSINE, 202, 216  
BERTI ETTORE, 159  
BIDERI FERDINANDO, 65, 66  
BIZET GEORGES, 43  
BLANC ALBERTO, 78

INDICE DEI NOMI

- BLASETTI ALESSANDRO, 261  
 BOCCACCIO GIOVANNI, 10, 102, 103, 108  
 BOISSY GABRIEL, 50, 228  
 BOITO ARRIGO, 194, 207, 208  
 BONNARD MARIO, 260  
 BONTURI ELVIRA, 239  
 BORGESSE GIUSEPPE ANTONIO, 7, 25, 144, 145, 153, 157, 201, 210  
 BORGHESE RODOLFO E GENOVEFFA, PRINCIPI, 8, 141  
 BOSSI RENZO, 245  
 BRACCINI LOLA, CARIDDI CAMILLA, 257  
 BRACCO ROBERTO, 214  
 BRAGAGLIA MARINELLA, 149  
 BRANCA GUGLIELMO, 55, 214  
 BRUERS ANTONIO, 254  
 BRUNETTIÈRE FERDINAND, 223  
 BRUSCHI ANGELO, 94  
 BUONARROTI MICHELANGELO, 108  
 BÜRGER GOTTFRIED AUGUST, 36, 106  
 CALABRESI ORESTE, 185, 188-190, 192  
 CALDERARI ANTONIETTA, 259  
 CAPUANA LUIGI, 235  
 CARAMBA, SAPELLI LUIGI, 251 (SARTORIA TEATRALE CARAMBA)  
 CARDUCCI GIOSUÈ, 18, 21, 33, 145, 234  
 CARRÀ CARLO, 79  
 CASA GIOVANNI DELLA, 108  
 CASORATI FELICE, 79  
 CELESTINO V PAPA, PIETRO ANGELERIO DETTO PIETRO DEL MORRONE, 37, 236  
 CELLINI GIUSEPPE, 63, 153  
 CHARPENTIER GUSTAVE, 43  
 CHÂTEAUBRIAND FRANÇOIS-RENÉ DE, 21  
 CHECCHI ENRICHETTA, 176, 177, 180, 194  
 CHIANTONI GIANNINA, 247  
 CHIARINI LUIGI, 234  
 CLAUDEL PAUL, 138, 139  
 COLANTONI LUIGI, 44  
 COMPARETTI DOMENICO, 155  
 CORBELLI FRANCO, 257  
 CORNARO CATERINA, 256  
 CORRADINI ENRICO, 155, 203, 210  
 COSTA GIOVANNI, DETTO NINO, 61  
 CROCE BENEDETTO, 214  
 D'AMBRA LUCIO, MANGANELLA RENATO EDUARDO, 251  
 D'ANCONA ALESSANDRO, 49  
 D'ANNUNZIO GABRIELLINO, GA-

INDICE DEI NOMI

- BRIELE MARIA, 259, 260  
 DAMIANI LUCIANO, 257  
 DAUDET ALPHONSE, 43  
 DAVANZATI CHIARO, 108  
 DE AMICIS EDMONDO, 94  
 DE BOSIS ADOLFO, 236  
 DE CAROLIS ASOLFO, 7, 8, 144-147, 152, 153, 186, 191, 209, 229, 235  
 DE CECCO PAOLO, 62  
 DE CHIRICO GIORGIO, 79, 253, 255  
 DE CISNEROS ELEONORA, 244  
 DE GUBERNATIS ANGELO, 19, 84, 230  
 DE KAROLIS ADOLFO, 218  
 DE LAURENTIS DINO, 261  
 DE NINO ANTONIO, 7, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 73, 81, 84-89, 92, 102, 117, 118, 128, 138, 170, 186, 230, 231, 236  
 DE RISO GIULIETTA, 251  
 DE SIMONE ROBERTO, 245, 257  
 DE TITTA CESARE, 211  
 DE TITTA FILIPPO, 211  
 DEGLI ESPOSTI PIERA, 257  
 DESPRÉS SUZANNE, 217, 228  
 DI GIACOMO SALVATORE, 214  
 DI JORIO ANTONIO, 245, 257  
 DI RUDINÌ ALESSANDRA, 151, 157, 176, 193, 195, 202, 204, 242  
 DIABELLI ANTON, 15  
 DIODATI GIOVANNI, 89  
 DUMAS ALEXANDRE, 201  
 DUSE ELEONORA, 7, 11, 13, 15, 24, 29, 139, 141-145, 147-149, 151, 152, 157, 159-161, 163-166, 170, 172-178, 180, 183, 186, 187, 193-196, 198-204, 206-208, 216, 217, 255  
 ERRANTE VINCENZO, 259  
 FALENA UGO, 259  
 FAURIEL CLAUDE, 21, 36, 48, 83, 87, 102, 106, 130, 138  
 FAVARA ALBERTO, 209, 240, 245  
 FERRAGUTI ARNALDO, 168-170, 186, 190  
 FERRATI SARA, 256  
 FERRIERO ENZO, 259  
 FINAMORE GENNARO, 37, 42-44, 84, 85, 97, 102, 105, 120, 131, 135, 230, 231  
 FIRENZUOLA AGNOLO, GIOVANNINI DA FIRENZUOLA MICHELANGELO GEROLAMO, 108  
 FONTANA FERDINANDO, 162  
 FORTUNATO VALENTINA, 257  
 FORZANO GIOVACCHINO, 250-

INDICE DEI NOMI

- 252, 256  
FRACCAROLI GIUSEPPE, 231, 232, 234  
FRACCI CARLA, 245  
FRADELETTO ANTONIO, 74  
FRANCHETTI ALBERTO, 162, 163, 170, 200, 202, 209, 239-243, 245  
FRANCHINI TERESA, 149, 161, 185, 188, 190, 191, 192, 201, 253  
FRIGERIO JONE, 247  
FRUSTA ARRIGO, FERRARIS AUGUSTO SEBASTIANO, 188, 259  
FUMAGALLI MARIO, 203  
GANDERAX CHARLES ÉTIENNE LOUIS, 217, 218, 223, 224  
GARGANO GIUSEPPE ANTONIO, 8, 100, 101, 144, 145, 235  
GARIBALDI DOMENICO MENOTTI, 141  
GATTI-CASAZZA GIULIO, 242  
GAVAZZANI GIANANDREA, 245  
GENTILE PANFILO, 261  
GIRALDONI EUGENIO, 244  
GIULINI FRANCESCO MARIA, 257  
GIURANNA PAOLO, 257  
GIUSTI SINOPOLI GIUSEPPE, 24  
GOETHE JOHANN WOLFGANG VON, 18, 78  
GORDIGIANI GIULIETTA, 201  
GRAMATICA IRMA, 149, 152, 160, 161, 165, 166, 174, 183, 185, 187, 188, 190, 192, 195, 201, 247  
GRASSO GIOVANNI, 24, 25, 149, 153, 201, 209, 210, 240, 259  
GRAVINA CRUYLLAS DE RAMACCA ANGISSOLA MARIA (MORICICA CONTESSA), 141  
GUTTUSO RENATO, 245  
HAZON ROBERTO, 245  
HÉRELLE GEORGES, 7, 16, 20, 31, 32, 64, 85, 86, 125, 135, 143, 215, 217, 219-223, 225, 226, 229, 230  
HUGO VICTOR, 89  
IBSEN HENRIK, 14, 201, 216  
IRVING HENRI, 148  
JANNI ETTORE, 57, 76, 186  
JARRO, PICCINI GIULIO, 60, 63, 64, 137, 138  
JAURES JEAN, 16  
JOB ENRICO, 257  
JUSTI LUDWIG, 78, 79  
KOHLER JOSEPH, 133, 231

INDICE DEI NOMI

- LAMAÎTRE JULES, 26, 29, 30, 32, 95  
 LAUTERBACH PAUL, 14  
 LE BRAZ ANATOLE, 27  
 LEONE XIII PAPA, PECCI VINCENZO GIOACCHINO RAFFAELE LUIGI, 249  
 LEONI BARBARA, 86  
 LEOPARDI GIACOMO, 33, 102, 103, 122, 123  
 LOÈVE-VEIMARS ADOLPHE FRANÇOIS, 36  
 LEPORELLO TEDESCHI ACHILLE, 192  
 LEVI PRIMO, 138  
 LOTI PIERRE, 65  
 LUCINI GIAN PIETRO, 138  
 LUGNÉ-POE AURELIEN MARIE LUGNÉ, 7, 125, 208, 216-218, 222, 223, 227  
 LUZEL FRANÇOIS MARIE, 20, 27, 28, 50  
  
 MAETERLINCK MAURICE, 14, 43, 83, 201, 216  
 MAGALOTTI LORENZO, 108  
 MAGGI LUIGI, 259  
 MALLARMÉ STÉPHANE ÉTIENNE, 31, 118, 215, 226  
 MANUZIO ALDO, 16  
 MANZONI ALESSANDRO, 21  
 MARCHI VIRGILIO, 257  
 MARGADONNA ETTORE MARIA, 261  
 MARONI GIANCARLO, GIOVANNI, 251  
 MARTINI FAUSTO MARIA, 251  
 MARTOGGIO NINO, 24, 33, 142, 149, 201  
 MASCAGNI PIETRO, 239, 244  
 MASCIANTONIO PASQUALE, 60, 74, 146, 163, 168, 174, 176, 186, 202, 203  
 MASI ROSSANA, 256  
 MASSARACHI ANTIMO, 116  
 MAZZANTI ETTORE, 145, 159, 198  
 MEJERCHOL'D VSEVOLOD ÉMIL'EVICĀ, 251  
 MELATO MARIA, 251, 252, 256, 259  
 MENDELSSOHN ROBERT VON, 201  
 MENDÈS CATULLE, 25  
 MENEGATTI BEPPE, 245  
 MICHELET JULES, 10, 15, 39, 41, 45  
 MICHETTI ANNUNZIATA, 169  
 MICHETTI FRANCESCO PAOLO, CICCILLO, 10, 15, 42, 55-59, 60, 61, 64-68, 74-76, 78, 81, 86, 94, 132, 141, 146, 151,

INDICE DEI NOMI

- 155, 161, 163, 166, 168-171,  
175, 186, 187, 203, 231, 235,  
239, 203, 244, 260
- MISTRAL FRÉDÉRIC, 43
- MODESTINO ERENNIO, 231
- MODIGLIANI AMEDEO, 79
- MOMO IRENE-SAFFO, 260
- MOMMSEN THEODOR, 43
- MONACI ERNESTO, 43, 234
- MONICELLI TOMASO, 250
- MOSCARDI VINCENZO, 89, 231
- MOSCHINO ETTORE, 47
- MOUREY GABRIEL, 226
- MUGNONE LEOPOLDO, 243
- MURRI AUGUSTO, 178
- MUSCO ANGELO, 209, 245, 257
- MUSSOLINI BENITO, 211, 251,  
255
- NAGEL KETTY, 145
- NATALETTI GIORGIO, 245, 257
- NAZZARI AMEDEO, BUFFA AME-  
DEO CARLO LEONE, 261
- NICCODEMI DARIO, 247, 250
- NIERI IDELFONSO, 236
- NIETZSCHE FRIEDRICH, 14, 42,  
49
- NINCHI ANNIBALE, 251
- NOVATI FRANCESCO, 49
- OJETTI UGO, 18, 251
- OLIVA DOMENICO, 57, 188, 192,  
196, 210
- OMERO, 119, 235
- ORAZIO FLACCO QUINTO, 119,  
121
- ORVIETO ADOLFO, 152, 157,  
160, 174, 185, 244
- ORVIETO ANGIOLO, 244 (FRA-  
TELLI ORVIETO)
- PACCHIEROTTI GIUSEPPE PAOLO,  
260
- PACUVIO GIULIO, GIULIO PUPPO,  
256
- PALMERIO BENIGNO, 147, 148,  
242
- PANDOLFINI ANGELICA, 244
- PANSA GIOVANNI, 133, 231
- PARENTE ROMUALDO, 120
- PARIS GASTON BRUNO PAULIN,  
43
- PASCOLI GIOVANNI, 8-11, 21, 28,  
82, 109, 117, 144, 147, 153,  
232, 234-236
- PERTILE ANTONIO, 133, 231
- PETRARCA FRANCESCO, 102, 108,  
119
- PEZZANA GIACINTA, 160, 161,  
166, 171, 190
- PICASSO LAMBERTO PIO, 257
- PILOTTO CAMILLO, 247, 251, 257

INDICE DEI NOMI

- PINDARO, 234
- PIO XI PAPA, RATTI ACHILLE  
AMROGIO DAMIANO, 249,  
252
- PIRANDELLO LUIGI, 24, 118,  
139, 232, 245, 253, 254
- PITRÈ GIUSEPPE, 85, 153, 201
- PIZZETTI ILDEBRANDO, 239, 244,  
245
- PLACIDO MICHELE, 257
- PLATONE, 236
- POE EDGAR ALLAN, 31, 215, 226
- POMPEI MARIO, 251
- POTTECHER MAURICE, 13, 17, 23
- POZZA GIOVANNI, 192
- PRAGA MARCO, 152, 157, 159,  
160, 165, 170, 173, 174, 200,  
203, 206, 213, 239, 244, 247
- PRIMOLI GIUSEPPE, 178, 201
- PROCLEMER ANNA MARIA, 245,  
257
- PROUST VALENTIN LOUIS GEOR-  
GES EUGENE MARCEL, 43
- PUCCHINI GIACOMO ANTONIO  
DOMENICO MICHELE SECON-  
DO MARIA, 239
- PULCI LUIGI, 98
- RANDONE SALVO, 257
- RASI LUIGI, 161, 185, 190
- RE ZEFERINO, 89
- REGGIANI ALDO, 257
- REINHARDT MAX, 251
- REISENBERG-DÜRINGSFLED  
OTTO FREIHERR, 44
- RENAN ERNEST, 65
- RENIER RODOLFO, 81, 85, 89,  
100, 133, 138, 229, 230, 231,  
236, 237
- RESPIGHI OTTORINO, 245, 261
- RICCI RENZO, 250, 256
- RICORDI GIULIO, 239, 242
- RIEGL ALOIS, 78
- ROBESPIERRE MAXIMILIEN FRANÇOIS  
ISIDORE DE, 16
- ROCCO PESCE, 197
- ROLLAND ROMAIN, 13-18, 23,  
43, 49, 94, 200
- ROSSI DRAGO ELEONORA, OMIC-  
CIOLI PALMIRA, 261
- ROVESCALI ANTONIO, 167, 170,  
186, 251
- ROVETTA GEROLAMO, 244
- RUFFINI SANDRO, 256
- RUGGERI RUGGERO, 151, 185,  
188, 189, 192, 250, 253, 255
- RUSSO FERDINANDO, 212
- SABATIER PAUL, 43
- SABBATINI ERNESTO, 247
- SACCHETTI FRANCO, 98
- SADA YACCO KAWAKAMI, 24

INDICE DEI NOMI

- SALVATICO RICCARDO, 74, 75  
 SALVINI GUIDO, 98, 253, 255, 256  
 SANSONI POMPEO, 55, 214  
 SARDOU VICTORIEN, 125  
 SASSI PIETRO, 209  
 SCALINGER GIULIO MASSIMO, 214  
 SCARFOGLIO EDUARDO, 57, 64, 154-157, 174, 213, 260  
 SCARPETTA EDUARDO, 55, 192, 201, 212-214  
 SCELZO FILIPPO, 256  
 SCHILLER JOHANN CHRISTOPH FRIEDRIC VON, 18  
 SCHÜRMANN JOSÈ, 144  
 SCOTT WALTER, 21, 36, 43, 102  
 SEEGER ERNEST, 75  
 SERAO MATILDE, 183  
 SEVERINI GINO, 79  
 SHAKESPEARE WILLIAM, 19, 21, 23, 26, 27, 45, 64  
 SHELLEY PERCY BYSSCHE, 152  
 SIMEONI LUIGI, 214  
 SINDICI AUGUSTO, 141  
 SIRONI MARIO, 79  
 SOLERTI ANGELO, 232  
 SOLOMOS DIONYSIOS, 48  
 SQUARZINA LUIGI, 245, 257  
 STANISLAVSKJ KONSTANTIN SERGEEVIČ, ALEKSEEV KONSTANTIN SERGEEVIČ, 251  
 STESICORO, 234  
 SÙRICO FILIPPO, 59, 118, 189  
 SWINBURNE ALGERNON CHARLES, 226  
 SYMONS ARTHUR, 215  
 TAMIROFF AKIM, 251  
 TALLI VIRGILIO, 151-153, 160, 161, 165, 170, 171, 174-178, 185, 187-192, 201, 203  
 TEMPESTI GIULIO, 249  
 TENNERONI ANNIBALE, 25, 47, 141-143, 145, 148, 162, 186, 212, 214  
 TODI JACOPONE DA, DE' BENEDETTI JACOPO, 69, 233  
 TOLSTOJ LEV NIKOLÀEVIČ, 24  
 TOMMASEO NICCOLÒ, 20, 32, 36, 43, 46, 47, 49, 50, 82, 84, 87, 88, 92-98, 101-103, 106, 108, 109, 111, 113, 115-124, 127, 130, 134, 138, 145, 235, 236  
 TONI ALCEO, 245, 251  
 TOSTI FRANCESCO PAOLO, 42, 43, 231, 244  
 TREVES EMILIO, 144, 213  
 TREVES GIUSEPPE, PEPI, 25, 65, 142, 144, 145, 159, 170, 198, 199, 202, 209, 213

INDICE DEI NOMI

- TUMIATI GUALTIERO, 148, 151,  
152, 252, 256
- TURNER JOSEPH MALLORD WIL-  
LIAM, 62
- UGUCCIONE DA PISA, 30
- UNGARETTI GIUSEPPE, 123
- VALLONE RAF, RAFFELE, 261
- VANNUCCHI LUIGI, 257
- VARINI EMILIA, 251
- VENTURI ADOLFO, 63
- VERGA GIOVANNI CARMELO,  
118, 253
- VERGANI VERA, 247, 250
- VEITTORI FRANCESCO, 108
- VILLANI GIOVANNI, 108
- VILLEMARQUE HERSART THEO-  
DOR CLAUDE HENRI DE LA,  
20-21, 25, 27, 28, 32, 36-38,  
41, 47, 50, 83, 102, 133, 138
- VILLON FRANÇOIS, MONTOCORBIER  
FRANÇOIS DE, 31, 215, 224
- VINCI LEONARDO DI SER PIERO  
DA, 67
- VIRGILIO, 9, 51, 119, 123, 155
- VITROTTI GIOVANNI BATTISTA,  
259
- WAGNER WILHELM RICHARD,  
14, 26, 49, 67, 153
- WAGNON ADRIEN, 14
- WESTPHAL RUDOLF, 232
- WHITMAN WALT, 89, 235
- WORTH CHARLES FREDERICK,  
201
- WYZEWA THÉPDORE ÈTIENNE  
DE, 216, 249
- YAMBO, NOVELLI GIULIO ENRI-  
CO, 192, 199, 200, 213
- ZACCONI ERMETE, 250
- ZAMBALDI FRANCESCO, 232
- ZANARDELLI GIUSEPPE, 156
- ZARESCHI ELENA, LAZZARESCHI  
ELINA, 257
- ZENATELLO GIOVANNI, 244
- ZOLA ÉMILE, 67, 160
- ZUCCONI GISELDA, 86, 231