



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGEO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA *LA FIGLIA DI IORIO*
A *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

STEFANO AMENDOLA, <i>Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'</i>	353
NICOLA LANZARONE, <i>Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca</i>	371
ANGELO MERIANI, <i>Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio</i>	387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Raffaella Bertazzoli

DUE LETTURE ECFRASTICHE PER LA *FIGLIA DI IORIO*

Riassunto: Da sempre legate dall'omonimo titolo di *Figlia di Iorio*, la tela michettiana e la tragedia di D'Annunzio hanno avuto una gestazione lunghissima. A partire dal 1881, il pittore ha steso, tra abbozzi e quadri compiuti, una serie di opere che rappresentano la prima fase di un ciclo narrativo che non fu mai compiuto per intero. Così, infatti, Michetti chiarisce il suo progetto pittorico in un'intervista rilasciata a Jarro nel 1910. L'ultima stesura per la mostra di Venezia (1895) si distingue dalle precedenti versioni per un'impostazione non più sociologica, ma mitica. A questo cambiamento fu direttamente coinvolto d'Annunzio durante la sua presenza a Francavilla. I rapporti tra le due opere, nella fase finale, si definiscono nella funzione tragica della figura della protagonista.

Parole chiave: Ciclo pittorico, *Figlia di Iorio*, *ekphrasis*, *metànoia*, funzione tragica.

Abstract: Always linked by the homonymous title of *La figlia di Iorio*, Michetti's canvas and the tragedy of D'Annunzio have had a very long gestation. Starting from 1881, the painter has drawn up, between completed sketches and paintings, a series of works that represent the first phase of a narrative cycle that was never completed. Thus, in fact, Michetti clarifies his pictorial project in an interview with Jarro in 1910. The last draft for the Venice exhibition (1895) differs from the previous versions for an approach that is no longer sociological, but mythical. D'Annunzio was directly involved in this change during his presence in Francavilla. The relations between the two works, in the final phase, are defined in the tragic function of the figure of the protagonist.

Keywords: Pictorial Cycle, *La figlia di Iorio*, *Ekphrasis*, *Metànoia*, Tragic function.

1. *Lungo il tempo del progetto*

Molte, diverse, quando discordanti o addirittura depistanti, le dichiarazioni di D'Annunzio sui percorsi creativi delle sue opere costringono a un preciso e accurato scandaglio critico. In particolare, se queste hanno avuto una gestazione mentale lunga prima di diventare a tutti gli effetti testi compiuti. È questo senza dubbio il caso del dramma pastorale *La figlia di Iorio*, approdo artistico indiscusso di una stagione di grandi opere drammatiche, nate sotto l'ascendente congiunto di Nietzsche e di Wagner a partire dalla *Città morta* del 1896. In quegli anni, D'Annunzio pensa a una nuova idea di teatro, rinnovato nell'allestimento e impostato sulla forza della parola poetica.

Il 29 agosto del 1903, dopo aver lavorato alacremente, come faceva da parecchi giorni e precisamente dal 18 luglio, D'Annunzio mette la parola fine sull'ultimo foglio di quella "buona carta" che aveva portato a Nettuno e sulla quale aveva scritto i 2897 versi della *Figlia di Iorio*.

Il 31 agosto scrive a Francesco Paolo Michetti di aver concluso la tragedia, nata su un'idea che ne saldava la genesi al primo quadro che il pittore aveva steso per l'Esposizione milanese del 1881:¹

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 prima apparizione or è più di vent'anni, col capo sotto un *dramma di nubi*. [...] Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuta 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 [...] La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa. L'azione è quasi fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. [...] E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore.²

¹ Del guazzo presentato all'Esposizione, conosciamo il disegno che venne fatto da Michetti per l'«Illustrazione Italiana», VIII, n. 37 (11 settembre 1881).

² Lettera a F.P. Michetti del 31 agosto 1903, ora in T. SILLANI, *F.P. Michetti*, Treves-Trecani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, p. 113.

Due sono i punti da sottolineare della lettera: la collocazione dell'opera in un tempo metastorico e il recupero dal fondo della memoria di uno stilema di Nino Costa, che nella nota critica al quadro del 1881, aveva scritto: «Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo *un dramma di nubi*».³ Il 31 agosto, D'Annunzio scrive anche a Pasquale Masciantonio, ribadendo la stretta parentela tra le due opere: «Ho terminata una grande tragedia pastorale: *La figlia di Iorio*. Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta».⁴ L'attribuzione di primogenitura sarebbe stata ribadita qualche mese più tardi, in una lettera al Michetti del 14 gennaio 1904, da Milano: «Ti abbraccio, o primo padre della nostra grande Figlia».⁵

Nella lettera dell'agosto, scritta d'impeto all'amico appena terminata la tragedia, D'Annunzio aveva affermato che l'opera, "oscura" fino a quel momento, si sarebbe rivelata, quasi imponendosi all'autore. In realtà, nel lungo periodo che va dagli anni Ottanta, prima stesura del quadro, al 1903 alcune dichiarazioni di D'Annunzio vengono a delineare un disegno creativo a tappe dai contorni incerti, ma riconoscibile nei suoi elementi costitutivi.

Nel 1889, D'Annunzio confessa a Romain Rolland di aver avuto l'idea di una tragedia dal titolo *Figlia di Iorio*.⁶ Nel 1902, conferma a Edmondo De Amicis di aver pensato a una tragedia rustica. Queste le sue parole: «Domandato dei nuovi lavori che avesse in mente, avendomi risposto che pensava una tragedia rustica d'argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro del Michetti: *La figlia di Iorio*, gli chiesi notizie del grande pittore».⁷

Tuttavia, nelle dichiarazioni che seguono nel tempo, D'Annunzio prende progressivamente le distanze dalla stretta influenza tra la sua tragedia e le molte tele che Michetti dedica alla *Figlia di Iorio*, commentate in più occasioni da D'Annunzio.

Nel 1914, Jarro (Giulio Piccini) pubblica un'intervista a D'Annunzio che risale ai tempi del soggiorno alla Capponcina, indicando nel 1887 l'anno dell'idea tragica: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887: ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*. Ne

³ N. COSTA, *L'arte all'Esposizione di Milano. Lettere agli Artisti: Francesco Paolo Michetti*, in «Fanfulla della Domenica», 19 giugno 1881.

⁴ *Caro Pascal: carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Iannieri, Teramo 2001, p. 293.

⁵ T. SILLANI, *F.P. Michetti* cit., p. 115.

⁶ R. ROLLAND, *Journal intime* (5 sept. 1899, fol. 272). Per la citazione cfr. G. TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, in «Il Ponte», marzo 1963, p. 349.

⁷ *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 16.

meditai il soggetto a Francavilla [...] E l'idea doveva maturarsi lentamente».⁸ In quel tempo, il sodalizio con il Cenacolo di Francavilla era forte e l'interesse per l'anima del folklore abruzzese anche: molte le escursioni a cavallo con Michetti in posti impervi dell'Abruzzo e testimoniate nelle lettere a Barbara Leoni.

La parabola genetica, ricostruita nelle parole del poeta, si chiude con l'importante dichiarazione a Filippo Surico del 1921, in cui scioglie il debito con il precedente pittorico, affermando che il vero motivo ispiratore era da riconoscersi in un episodio di vita vissuta. Durante una gita a Tocco Casauria, i due amici avrebbero assistito all'apparizione di una donna inseguita da mietitori "imbestiati":

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo, chiamato Tocco 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.⁹

2. *Le fasi della tela nell'ekphrasis del pittore*

Per capire la complessa vicenda dell'altra *Figlia di Iorio*, quella del quadro michettiano, che ebbe parimenti una gestazione lunga, dal 1881 al 1895, dobbiamo affidarci a un'intervista che Michetti rilasciò a Ettore Janni nel 1910. Il pittore avrebbe spiegato al giornalista che l'idea della *Figlia di Iorio* doveva svolgersi in un "ciclo", narrando una storia. Queste le parole: «nella

⁸ L'intervista uscì su «La Nazione» del 15 luglio 1914 con il titolo *Confessioni di Gabriele d'Annunzio a Jarro*.

⁹ F. SURICO, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio*, Urbs, Roma 1939, pp. 39-40. Se la memoria va alla prima stesura del quadro, quello del 1881, il ricordo è perlomeno dubbio. Tenendo ferma la cronologia, D'Annunzio e Michetti nel 1880, quando avrebbe dovuto aver luogo l'episodio, non si conoscevano. Il quadro dell'esposizione milanese data infatti primavera 1881. Ma ancor più distante da questo episodio è la narrazione ciclica che da subito Michetti intende dare al quadro e che verrà riassunta molti anni dopo a Ettore Janni. Nessun rito tribale viene menzionato, ma un costume sociale impietoso verso chi «peccò per amore».

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 d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale».¹⁰

L'intervista di Michetti s'inscrive nel genere della *Kunsterzählung*, nel cui percorso narrativo s'intrecciano parola e segno pittorico. Michetti scandisce, attraverso una vera e propria "*ekphrasis* dinamica", un percorso a tappe che chiama in causa la necessità e la capacità di integrare la visione stessa del quadro. C'è un prima e un poi tutto da inventare in chi osserva il quadro, andando oltre i semplici dati visivi e arricchendo la propria fruizione per mezzo di integrazioni, narrazioni e interpretazioni.

Nelle parole di Jarro, la diegesi critica diviene *ekphrasis*, in cui la *dynamis* della scena si manifesta *per verba*. In questa operazione il potere della parola potenziata si affida all'esercizio dell'*enargeia*, in cui pathos e emotività della rappresentazione creano un'immagine altamente efficace. Il testo letterario, in questo caso l'intervista a Jarro, non si limita a descrivere l'opera figurativa, ma la illumina con informazioni decisive per la comprensione dell'idea pittorica e dell'effetto estetico.¹¹ La figuratività del linguaggio provoca nella mente del lettore il medesimo effetto che produce l'opera d'arte. L'occhio della mente del lettore, messo in campo in questo processo, ha la funzione di attivare una collaborazione tra la parola e l'immaginazione, come atto di mimesi percettiva.

Ma, torniamo alla narrazione di Janni:

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 [...] Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza a far sostar a guardare [...] E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebbrezza vince... Ella si dà all'uomo che le ha tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina.¹²

¹⁰ La lunga conversazione che il Michetti ebbe con Ettore Janni sul ciclo pittorico, incentrato sulla figura della *Figlia di Iorio*, è riportata sulla «Lettura», n. 11, X (novembre 1910), pp. 961-973, con il titolo *F.P. Michetti*.

¹¹ A.S. RISCHIN, *Ekphrasis and the Art of Rescue: Rossetti's Sonnets, "For Ruggiero and Angelica by Ingres"*. *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, ed. Amy Golahny, Bucknell University Press, Lewisburg, PA 1996; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

¹² E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 968.

Dalla giovinezza ingenua si arriva allo scontro con la brutalità dell'eros e con la crudeltà di una *societas* che rifiuta la diversa e la caccia fuori del contesto sociale, facendone una reietta. Decisa a compiere la sua vendetta, la donna si trasforma in «corruttrice demoniaca, maga che affascina gli uomini». Una fase di questa narrazione si può forse riconoscere nel bozzetto che s'intitola "Corna d'oro", in cui compare una giovane in atteggiamento di sfida.¹³ Così Michetti nelle parole di Janni:

Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Iorio arriva, sola e terribile [...] Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili come davanti a un'apparizione infernale [...] gli uomini guardano con avidi occhi [...] È il momento in cui la Figlia di Iorio, erta come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vitupero subito, 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.¹⁴

L'archetipo è la Lupa verghiana (1880) che, nella sua caricata espressività, definisce i contorni dell'*opinio* sociale:

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso.¹⁵

La conclusione ipotizzata è leggendaria, ma non è idea del Michetti: si tratta di una precisa memoria intertestuale della tragedia dannunziana: «È morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile».¹⁶ Nella tragedia è Femo di Nerfa a dar voce alla possibile fine di Mila, prima che la giovane si presenti per l'estremo sacrificio:

¹³ Un bozzetto a pastello s'intitola "Corna d'oro" e rappresenta una giovane in atteggiamento di sfida con la didascalia dialettale «Corna d'oro / nun tuccà 'sa piente chà la fi seccà».

¹⁴ E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 968.

¹⁵ G. VERGA, *La Lupa*, in ID., *Le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1992, I, p. 186.

¹⁶ E. JANNI, *F.P. Michetti* cit., p. 973.

Cercata per gli stazzi fu molto
ma nessuna traccia lasciò.
I pastori non l'hanno veduta.
Solo Cosma, il santo dei monti,
dice averla veduta e che in qualche
forra è andata a gittar l'ossa sue.¹⁷

Anche se fino al tardivo momento dell'intervista a Janni non conosciamo testimonianze dirette, l'intenzione di Michetti doveva essere stata fin dall'inizio quella di narrare un ciclo pittorico. A supporto riprendiamo l'intervento del critico Luigi Chirtani, a commento del quadro di Michetti presentato all'Esposizione nazionale di Milano del 1881. La tela non aveva un titolo, ma portava sulla cornice «un punto interrogativo e tre puntini». Il critico ricostruisce una narrazione tutta piegata al dato sociologico. La giovane e bella contadina aspira a superare i confini della sua terra. Ha un costume con tratti signorili. Forse ha amato un signore che l'ha sedotta. Porta appariscente il segno della maternità. Chirtani conclude: «Quella superba creatura finirà come tant'altre lontana da' suoi monti, in città? Avrà fortuna? Michetti risponde con il punto interrogativo della cornice e questa volta ci dà un'intonazione cupa e piena di misteri».¹⁸

Una riproduzione del quadro venne fatta per l'«Illustrazione Italiana», accompagnata da una breve nota di commento, dove compare già il titolo definitivo all'interno del seguente commento:

La figlia di Iorio», il quadro acquistato dal comm. Arnaboldi, era il più bello forse fra tutti; quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono e ne ammirano con rammarico la bellezza.¹⁹

C'è chi prese sul serio questa narrazione a sfondo sociologico delle recensioni al quadro. Durante il carnevale del 1897 venne portato sulle scene al

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Garzanti, Milano 1995, p. 110. Le citazioni della tragedia sono tratte da questa edizione.

¹⁸ I quadri presenti alla mostra di pittura sono commentati nell'articolo di L. CHIRTANI, *L'esposizione artistica: La scuola meridionale*, in *Milano e L'Esposizione Nazionale Industriale ed Artistica del 1881*, Treves, Milano 1881. La nota sulla tela 36 si trova a p. 102.

¹⁹ Il breve commento alla tela si legge nella «Illustrazione Italiana», VIII, n. 37 (11 settembre 1881).

teatro Ponchielli di Cremona un dramma lirico in due atti dal titolo *La figlia di Iorio*. La musica del maestro Guglielmo Branca accompagnava il libretto a firma di Pompeo Sansoni. Il lavoro era dedicato al Michetti e riportava sulla copertina il volto di una giovane contadina: «con i ricchi cerchi barbarici alli orecchi», ripresa dai disegni del pittore.²⁰ Nel frontespizio era trascritta la didascalia che accompagnava la versione definitiva del quadro, esposta a Venezia nel 1895.

La vicenda narrata è un intreccio d'amore e di vendetta, fatta di sentimenti primordiali e violenti, dove domina il senso dell'onore violato. La memoria intertestuale si costruisce sulle suggestioni pittoriche dichiarate, con uno sguardo che andava anche verso la scrittura verista.

3. Tra pittura e parola: i commenti di D'Annunzio

All'Esposizione romana del 1893 Michetti invia una versione del quadro intitolato *Figlia di Iorio* e alcuni abbozzi del ciclo. Uno in particolare presenta una donna sullo sfondo di una chiesa. Un altro, raffigura una donna che procede a capo chino con altre donne e alcuni contadini in atteggiamento di scherno.

D'Annunzio consegna alla «Tribuna illustrata» del maggio 1893 una lettura dei quadri. Riferendosi alle «circa duecento tele» concluse o in bozzo, D'Annunzio trae le suggestioni per descrivere i caratteri umani di un'antica gente e i paesaggi dell'Abruzzo:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale. [...] 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.²¹

Usando un linguaggio di forte coloritura, sperimentato in opere coeve, D'Annunzio fissa la sua *ekphrasis* all'aspetto della pittura fortemente

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *Ricordi francavillesi*, in ID., *Scritti giornalistici (1882-1888)*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996, p. 90.

²¹ Ora in G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, intr. di P. Gibellini, Elettà, Milano 1986, p. 51.

connotato in senso erotico. Come non cogliere la stretta vicinanza di questi commenti all'impianto abbozzato di due atti della tragedia, nel quale s'intrecciano le suggestioni dei quadri? Di questa prima fase ideativa, gli abbozzi ci consegnano la citazione dell'incanata, rito arcaico della fertilità durante la mietitura e *starting point* della narrazione tragica: «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».

In questi anni, D'Annunzio segue da vicino l'opera dell'amico pittore, incoraggiandolo a produrre. Così nella lettera del 3 febbraio 1894: «Ti scriverò. Lavora. Che bella sorpresa sarebbe per me trovare un quadro compiuto».²² Scrivendo a Tosti, il 20 luglio 1894, dal Villino Mammarella, D'Annunzio lamenta la poca voglia dell'amico a lavorare: «Egli [Ciccillo] non si muoverà ora, né lavorerà. La pigrizia è diventata sua invisibile *sirocchia*...». In una lettera a Masciantonio dell'8 novembre 1894 descrive l'attività preparatoria di alcuni quadri, riferendosi all'Esposizione, di Venezia: «Egli *per ora* modella nella creta i suoi quadri»; e il 16 marzo 1895, con preciso riferimento alla tela della *Figlia di Iorio*, scrive: «Ciccillo non s'è ancora rimesso *alla tela*; ma pare che i propositi siano fermi. Mancano venti giorni alla data della consegna, per l'Esposizione...!». Anche Hérelle nei suoi ricordi, riferendosi all'ultima fase del quadro, conferma che: «c'è stato bisogno di stimolarlo con ogni mezzo, di dirgli ingiurie, di rimproverarlo di essere ormai finito e sterile, per spingerlo a dipingere la *Figlia di Iorio*».²³

Finalmente D'Annunzio scrive a Ugo Ojetti il 25 aprile: «*Forse* andrò a Venezia con Ciccillo Michetti per due giorni, il 29. L'amico ha dipinto un quadro mirabile d'energia aspra e superba».²⁴

Alla mostra di Venezia del 1895 si conclude, dunque, l'iter compositivo della tela michettiana. In una lettera a Ojetti, del 28 maggio 1895, D'Annunzio spera che il lavoro venga premiato: «Hai veduto il quadro di Paolo Michetti? Non ti sembra cosa fortissima? So che taluni – mal sopportano quella violenza – tentano di diminuirne il valore. So di qualche ignobile congiura, anche».²⁵ Nonostante le «ignobili congiure», il quadro ottiene il primo premio *ex aequo*.

²² F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Ianieri, Teramo 2002, p. 223.

²³ G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi-Aneddoti-Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, intr. di G. Tosi, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 52-53.

²⁴ *Carteggio D'Annunzio-Ojetti*, a cura di C. Ceccuti, Le Monnier, Firenze 1979, p. 82.

²⁵ *Ivi*, p. 83.

D'Annunzio delinea le qualità del dipinto in una lettera all'editore Casella:

Mai il genio michettiano si è rivelato nei suoi caratteri essenziali con più rigore, con più disdegno, con più asprezza, con più violenza. È una larga tela dipinta a tempera, severissima di disegno, sobria nel colore, semplice e fiera di sentimenti. L'anima della nostra vecchia terra d'Abruzzo v'è manifestata con una concentrazione mirabile.²⁶

Michetti aveva portato a compimento l'ideale della "semplificazione" in un'opera «significativa quant'altra mai», in cui l'idea di bellezza è generata dallo spirito. Citando la *Philosophie de l'art* di Hyppolite Taine, D'Annunzio afferma che la tela rappresenta «il maggior sviluppo dato alla maggior potenza».²⁷ Una lettura che trasforma la semplice ipotiposi classica nell'*ekphrasis* propriamente detta, coinvolgendo gli «spiriti liberi» in una «commozione indicibile» di fronte al quadro. Quella *emotional simulation*, per dirla in termini critici, per cui grazie a un coinvolgimento emotivo lo spettatore può accedere al vissuto del soggetto.

4. Una nuova idea del quadro

La presenza di D'Annunzio a Francavilla, ampiamente testimoniata, è di indubbia importanza per la profonda trasformazione della tela. A lui si deve la decisione del pittore di abbandonare il colore a olio e rifare il quadro a tempera.²⁸ Ma non solo, in quel momento non avviene solamente il mutamento di tecnica pittorica: viene radicalmente trasformata l'impostazione delle fasi precedenti del dipinto. Riprendendo l'intervista a Jarro, potremmo affermare che Michetti ora abbandona la contadina sedotta, segnata nella postura dallo stigma dell'emarginazione e della condanna

²⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, intr. di M. Guglielminetti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, p. 200.

²⁷ H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Hachette, Paris 1909, II, p. 345: «Le chef-d'œuvre est celui dans lequel la plus grande puissance reçoit le plus grand développement».

²⁸ Il rapporto tra D'Annunzio e Michetti durante la stesura della tela è commentato da R. BIORDI, in «Momento Sera», 8 giugno 1949: «le donne della montagna non portavano il velo sul capo, ma il manto. L'osservazione era giusta e acuta e Michetti ne tenne conto: solo che, invece di ritoccare il quadro preferì rifarlo».

sociali. Spostando il ciclo alle sue fasi finali, dalla passione alla vendetta, la giovane ora incede superbamente e con passo sicuro tra i motteggi degli uomini, assomigliando alla «femmina bella» delle suggestioni dannunziane a commento dei quadri.

Tra la realtà pittorica delle precedenti versioni, quasi raggelata dall'oppressione degli sguardi e tutta dentro la sofferta e crudele cifra narrativa e quella della tempera finale si situa una frattura, una lacerazione, che le rende comunicabili. Nella tempera, Michetti fa un'opera di negoziazione tra le due dimensioni temporale e spaziale. Il mutamento dell'abito, che lascia scoperto il movimento dei piedi e l'ammantatura che ne copre parzialmente il viso, sono dati che trasformano dall'interno l'idea pittorica originaria. La simbologia dell'incedere sicuro, lungo le linee orizzontali del quadro, trasforma la giovane umiliata e a testa bassa nell'altra figura che mostra una nuova consapevolezza mentre affronta il dileggio e il severo giudizio maschile e ne medita la vendetta. Alla figura centrale, Michetti imprime una volontà di sfida che supera qualsiasi atteggiamento di scherno e di desiderio da parte degli uomini ozianti sul ciglio.

Una solarità cromatica avvolge cose e persone e si concentra nel colore rosso dell'abito e dell'ammantatura. Il colore diventa un elemento altamente simbolico, trasformando il dato naturalistico in una narrazione metastorica e mitica. La giovane s'imprime nella mente dello spettatore che immagina la sua esistenza, votata a una fine senza catarsi. Come aveva narrato Michetti, la sua scomparsa in spazi sconacrati ne fa solo la vittima leggendaria della sua vendetta.

La didascalia che accompagna il quadro non espunge completamente l'idea narrativa primaria del Michetti, alludendo alla vicenda di passione che ha segnato il destino della giovane:

La figlia di Iorio (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso.²⁹

²⁹ Catalogo illustrato della Prima Esposizione Nazionale d'arte della città di Venezia, Premiato Stabil. tipo-litografico Fratelli Visentini, Venezia 1895, pp. 112-113.

5. Il sostrato folklorico e mitico-arcaico della tragedia

Nel corso degli anni, il dramma dannunziano è stato oggetto di studi mirati e accuratamente volti a ricostruire il sostrato folklorico, a identificare le fonti bibliche e letterarie su cui si è intessuta la vicenda.³⁰ Alcune di queste citate espressamente da D'Annunzio ed elencate nel *Commentaire* di Hérèlle alla traduzione francese. Il folklore è il «germe propre du poème dramatique», seme specifico, dice D'Annunzio tramite il suo traduttore, dove è il ritmo musicale ad avvalorare la «infinie variété musicale» dei suoi versi, volutamente oscillanti di misura e di accenti.³¹ Le citazioni sono tutte rivolte al folklore abruzzese, ma con lacune vistose, come l'assenza nell'elenco delle *Tradizioni popolari* di Gennaro Finamore, ampiamente consultate.

Al momento della stesura, nell'estate del 1903, si trovano sparse in lettere agli amici le richieste di libri come i *Chants populaire de la Bretagne* tradotti da Théodor Hersart de la Villemarqué, nati da leggende che secondo il traduttore sono superiori al mito classico; il Tommaseo dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*; i *Chants populaires de la Grèce moderne* di Claude Fauriel.³²

Altri testi sono stati considerati dalla critica come fonti d'ispirazione per spunti tematici della tragedia. Tra i più citati, la *Sorcière* di Sardou, ma con incerte tangenze cronologiche. Più chiari certi parallelismi con la *Lépreuse. Tragédie légendaire* del Bataille, anche se ben diversa si presenta la figura della protagonista, marchiata da una malattia terribile e che volontariamente infetta gli uomini. L'opera, messa in scena a Parigi nel 1896, ebbe anche una versione nel dramma lirico del musicista Sylvio Lazzari, a partire dal giugno del 1901.

³⁰ Ne sono testimonianza i diversi convegni dedicati all'opera e i numerosissimi saggi e commenti che sarebbe pleonastico elencare in questa sede, per cui si rimanda alle bibliografie specifiche.

³¹ G. D'ANNUNZIO, *Libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Mondadori, Milano 1995, p. 101: «Ora l'alto valore della '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».

³² Questi testi sono considerati da Annamaria Andreoli come fonti primarie della *Figlia di Iorio*, allargando in tal modo l'interesse di D'Annunzio verso un folklore europeo. Si veda il saggio che ne offre una ricognizione documentata: A. ANDREOLI, *Il popolo autore*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2014.

Nei primi anni novanta D'Annunzio conosce l'opera di Nietzsche e commenta il suo pensiero nei due saggi intitolati *La bestia elettiva*.³³ Sono anni cruciali per l'evoluzione della scrittura dannunziana. In un'intervista a Mario Morasso dell'ottobre 1897 per la «Gazzetta di Venezia», D'Annunzio richiama «l'origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia dal ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera».³⁴ Nell'ideare la sua tragedia, in un coacervo di memoria intertestuale/intratestuale, ricordi pittorici, D'Annunzio ricostruisce la natura rituale e religiosa del teatro. Nella *Figlia di Iorio*, lo spettacolo inteso come rito, cadenzato secondo i cicli naturali, si conforma alla primitiva e originaria idea di dramma "rurale". L'Abruzzo arcaico si salda alla sua anima arcaica con la forza fantastica delle antiche leggende e della memoria mitica.

Compare al centro dell'azione tragica la protagonista femminile, mentre il ricco sostrato folklorico si manifesta nel conflitto delle strutture binarie: appartenenza-estraneità, colpa-redenzione, eros-agàpe. I riti dionisiaci di pura istintualità si caricano di valori morali, scontrandosi con l'etica del Cristianesimo. Il senso di sospensione temporale e l'aura leggendaria trasformano i personaggi in archetipi dai comportamenti esemplari, figure essenzialmente tragiche. Il folklore, depurato quasi del tutto dagli elementi dialettali e riscritto in una lingua dalle cadenze due-trecentesche, s'infarcisce di proverbi, litanie, calchi biblici, divenendo parola orfica, come avrebbe precisato nell'intervista al Surico:

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 assai agevolato. Ebbene io ho semplicemente “inventato” tutto ciò che parve “folklore”: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...³⁵

Fatti salvi i rapporti innegabili con le fonti libresche, ben documentati dalla critica, le parole di D'Annunzio suonano come un avvertimento. Il

³³ Gli articoli uscirono sul «Mattino» del 25-26 settembre 1892 e quindi su «La Tribuna» del 23 luglio 1893. La conoscenza dell'opera di Nietzsche di quel periodo è da ricondursi al saggio di Jean de Nèthy intitolato *Nietzsche-Zarathustra*, pubblicato nella «Revue Blanche» dell'aprile del 1892.

³⁴ M. MORASSO, «Un colloquio con Gabriele d'Annunzio», «Gazzetta di Venezia», 18 Ottobre 1897.

³⁵ F. SURICO, *Ora luminosa* cit. p. 39.

semplice elemento folklorico non basta: è necessario che venga riletto e assolutizzato, trasformandolo in mito, come era stato nei commenti alle tele michettiane e nell'impianto abbozzato della tragedia:

La figlia di Iorio mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il Sigismondo Malatesta e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinnanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'“incanata”: ero giunto alla meta 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.³⁶

La tragedia si apre al solstizio d'estate alludendo al rito della morte e della rinascita del grano, consumato presso il campo, divenuto *sacer*. Nella tradizione, il rito pone rimedio al sacrificio della falce con la caccia a un mitico capro per evitare il vuoto vegetale dell'inverno. In questa occasione i covoni vengono ornati con nastri e bandiere, attribuendo all'ultimo un carattere sacro. Nella tragedia il rito s'innesta alla probabile ripresa del concetto arcaico del *pharmakòs*, per cui si ripudiava ciò che si riteneva più abietto con una ritualità atta a sanare apotropaicamente il contesto sociale.³⁷ Il rito della tradizione bassa, etnocentrica si trasforma in violenza tribale verso colei che è stata espulsa dal nucleo sociale perché prostituta e figlia di mago. Gli uomini chiamano Mila «pecora marcia», «pecoraccia scabbiosa» (stilema desunto dal Tommaseo alla voce «pecoraccia»), magalda, cui si può fare violenza:

La figlia di Iorio, la figlia
del mago di Codra alle Farne,
bagascia di fratta e di bosco,
putta di fenile e di stabbio.

Questa ritualità cruenta si sarebbe definita parallelamente in alcuni versi del ditirambo alcionio, composto nell'agosto del 1902, in cui affiora la memoria del mitico rito della mietitura:

Ove la femmina bella
coperta di loppe e di reste

³⁶ G. D'ANNUNZIO, «La Tribuna», 25 aprile 1905.

³⁷ L'incanata ricorda le feste espiatorie delle Targelie, rito legato al mondo ionico, durante le quali venivano sacrificati due *pharmakoi*, un uomo e una donna. I due predestinati erano indicati come coloro che assumevano su di sé tutte le impurità del consesso sociale. Si trattava anche di un rito propiziatorio per il buon raccolto.

come d'ori e di gemme?
 Ove gli scherni, le risse,
 le nude coltella,
 il sangue che fuma e che bolle,
 il giovine ucciso che cade
 nelle sue biade
 asperse del suo ricco sangue
 e del vin suo vermiglio?³⁸

L'immagine della donna contesa dai mietitori «coperta di loppe e di reste / come d'ori e di gemme», nella tragedia si trasforma nella donna/preda «coperta di polvere e pruni» che si sottrae all'eros violento del rito, esplicitato nelle parole di Candia: «I mietitori fanno l'incanata». La fonte diretta è il De Nino:

Le incanate e le biche con la bandiera. 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*.³⁹

La memoria intertestuale è diretta ripresa del titolo del De Nino. Mila infatti viene definita dai mietitori che la inseguono: «la svergognata / che fece da bandiera a tutte le biche», trasformando un elemento agreste in un dato di abiezione morale.

D'Annunzio ricuce elementi del mito e del rito cristiano nel giorno topico dell'evento tragico. Il 24 giugno, solstizio d'estate, si celebra la festa di San Giovanni, immagine di Cristo.⁴⁰ La leggenda narra che nel cerchio del sole al suo nascere si possa vedere la testa del Battista decollato: «E domani è San Giovanni, / fratel caro; è San Giovanni. / Su la Plaia me ne vo' gire, / per vedere il capo mozzo / dentro il Sole, all'apparire, / per veder nel piatto d'oro / tutto il sangue ribollire».

³⁸ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone, Ditirambo I*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2018, p. 140.

³⁹ A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, Barbera, Firenze 1881, II, p. 156.

⁴⁰ Tradizione riportata da A. DE NINO, *Usi e costumi* cit., I, p. 3. Anche questa festa è riconducibile simbolicamente ai riti agrari con la rappresentazione, in alcuni casi, del Battista tra rami spezzati che rigermogliano.

6. La simbologia del movimento

Se è pur vero che il modello pittorico ha suscitato il «sentiment primitif» per l'ideazione della tragedia, come spiega Heréle nel *Commentaire*, ora la giovane donna seminasosta dalla rossa ammantatura esce di scena per lasciare spazio alla nuova *Figlia di Iorio*, la cui esistenza è brutalmente evocata nelle parole dei mietitori ebbri e infoiati. È evidente che nella tragedia si delineano i contorni di un personaggio che nel disegno dannunziano arriva al fondo dell'abiezione per poter risalire al sommo del sacrificio.⁴¹ Una donna che deve necessariamente separarsi eticamente dal suo modello pittorico, ricostruendo una narrazione di *metànoia*, cristianamente vissuta. La giovane dell'ultima stesura del quadro interpreta la saldatura tra arte pittorica e letteratura nella compresenza di temporalità e spazialità, ben definita da Henri Mitchell: «Instead of Lessing's strict opposition between literature and the visual arts as pure expressions of temporality and spatiality, we should regard literature and language as the meeting grounds of those two modalities».⁴² Nella tragedia si compie la trasformazione finale del personaggio, attraverso il tema che definisce la protagonista nei termini del suo essere creatura in movimento, figura di una narrazione.⁴³

D'Annunzio recupera il motivo del cammino e lo riporta alla sua pregnanza di dato ontologico. Da stigma di emarginazione e di perdita d'identità, il gesto del camminare si tramuta in un andare verso un nuovo destino di riconoscimento, verso un senso pieno dell'esistere.

La prima rappresentazione che abbiamo della donna sconosciuta, che irrompe nel testo tragico, è la sua condizione cinetica. Mila è «[i]n corsa»: sfugge ai mietitori e alla loro bramosia erotica, legittimata dal perpetuarsi delle ritualità arcaiche. Al bordo del campo mietuto, per lei si battono gli agricoltori a colpi di falce. Nella didascalia iniziale alla quinta scena del primo atto, Mila viene presentata già nella sua nuova immagine di vittima:

⁴¹ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il tragico del mondo borghese*, Giappichelli, Torino 1974.

⁴² W.J.T. MITCHELL, *Spatial Form in literature: Toward a General Theory*, in «Critical Inquiry», VI, 3, 1980, p. 566; ID., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago UP, Chicago 1994.

⁴³ A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993. La studiosa individua il *Leitmotiv* della tragedia nell'andare di Mila nei termini di un vagabondaggio.

In corsa, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda di caccia inseguita dalla muta, una donna col volto tutto nascosto dall'amentatura entrerà per la porta aperta e si ritirerà in un canto, dalla parte avversa a quella degli sposi, presso il focolare inviolato.

Mila è una prostituta che vive fuori dall'*òikos*, la cui cifra esistenziale è quella di «andare per la terra». Favetta:

Sei di questo paese? o di dove?
Venivi di molto lontano?
E dove andavi, creatura,
tu sola così, per la terra?

La sua provenienza è nell'indefinito, come la donna del quadro: «Io son la creatura / che trovasti seduta su la pietra, / che veniva chi sa da quali strade». Nelle parole sprezzanti della comunità, Mila è una “cagna randagia”, senza legami; non ha nessuno e non appartiene a nessuno. Mila è il suo vagabondaggio.

Anche il suo destino è quello dell'andare: «Andrò dove si va per tutte strade». Questo aspetto la lega al dato fisico dei piedi che più volte sono citati come doloranti, piagati, sanguinosi.

Il rito dell'ospitalità richiede che venga confortata proprio verso quella parte del corpo: «con l'acqua e con l'aceto i suoi poveri piedi confortate». Alla loro riconquistata salute si lega il proposito di ripartire: «Sanàti sono i miei piedi, e conoscono la via».

È il movimento che serve a riunificare tempo e spazio nel luogo che ri-congiunge Mila al suo nuovo destino di compiutezza. Mila è la peccatrice redenta dall'amore. Il suo desiderio è stare con Aligi in un cammino infinito verso la salvezza: «Camminare con te per monti e spiagge, / vorrei che questa fosse la mia sorte». Superando una prova che ne testimoni l'ultima verità: «Aligi, passerei sul fuoco ardente, / e che l'andare non avesse fine!».

Configurato come conseguenza del bando morale e misura della fuga, il cammino diviene un percorso reale e simbolico verso il martirio. Mila è la donna che s'immola per amore nell'ultimo andare verso la morte. Ornella le indirizza parole alte: «io ti bacio i tuoi piedi che vanno!».

Commentando l'aspetto cromatico del quadro, espresso nel rosso acceso dell'abito e del manto che avvolge la giovane, D'Annunzio parla del colore come di un «valor morale tanto chiaro e tanto alto». Nell'operazione di travaso tra opera pittorica e tragica attraverso l'*ekphrasis*, nel senso di *mise-en abyme* dell'opera d'arte (secondo Philippe Hamon), D'Annunzio

muta il manto rosso della giovane in un elemento ad alta significazione simbolica.

Le ultime parole di Mila: «La fiamma è bella!», pronunciate mentre cammina verso la morte, trasformano l'abito fiammante che avvolge la giovane martire per amore in un dato metafisico. La contaminazione dialettica dei segni mimetici delle arti visive con i “segni arbitrari” dei linguaggi verbali è qui esemplarmente rappresentata.⁴⁴

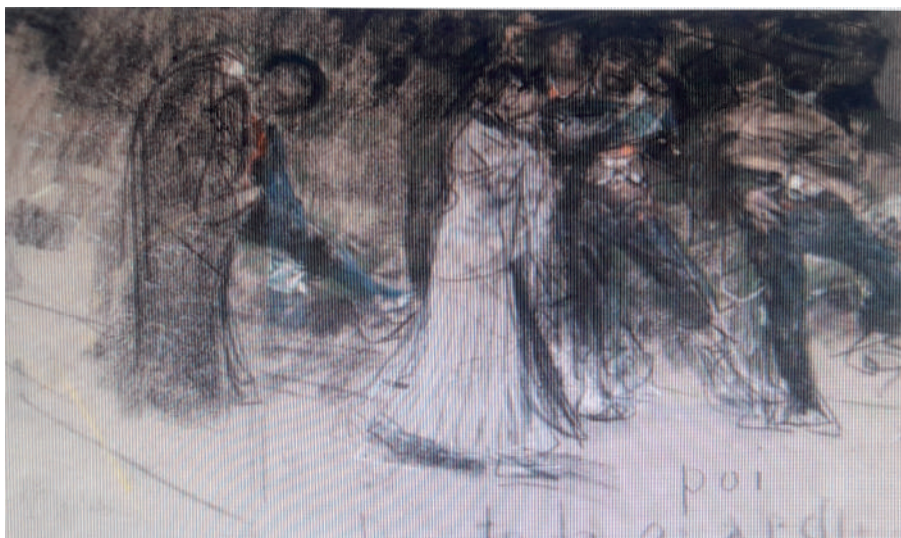
⁴⁴ M. KRIEGER, *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*, in ID., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1991, pp. 263-288. M. COMETA, *Topografie dell'ekphrasis: romanzo e descrizione*, in *Teoria del romanzo*, a cura di L.A. MACOR e F. VERCELLONE, Mimesis, Milano 2009, pp. 61-77.



1. Esposizione di Milano del 1881. «*La figlia di Iorio*», il quadro acquistato dal comm. Arnaboldi, era il più bello forse fra tutti; quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono e ne ammirano con rammarico la bellezza».



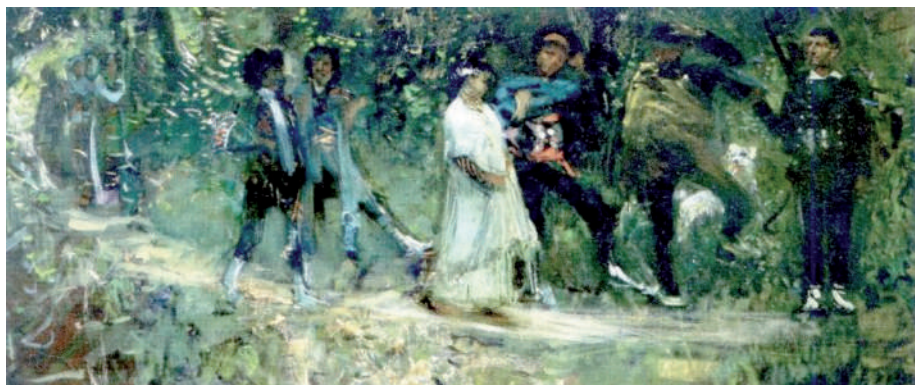
2. Pastello su carta 1881.



3. Bozzetto.



4. Idea per la Figlia di Jorio 1887.



5. Idea per la Figlia di Iorio.



5. Copertina del libretto di Pompeo Sansoni. «*La figlia di Iorio* (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso». 1895.



7. Ai piedi della figura femminile si trova la scritta autografa di Michetti. «Corna d'oro / nun tuccà 'sa piente che la fi seccà».



8. Bozzetto preparatorio con lo sfondo della chiesa.



9. Versione della Figlia di Iorio.



10. Tempera monocroma su tela con l'aggiunta di una figura.



11. Quadro a olio 1895 presso Carichieti.



12. «*La figlia di Iorio* (quadro a tempera) Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso». 1895.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.