

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

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)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), 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), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), 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. BARANSKI (University of Cambridge), 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), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

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 DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, 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

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
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, rivistasinestesia@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*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Paola Benigni

LA FUNZIONE “DRAMMATICA” DELLO SPAZIO
NELLE TRAGEDIE ABRUZZESI DI GABRIELE D’ANNUNZIO

Io sono di remotissima stirpe.
I miei padri erano anacoreti della Maiella.
G. D’ANNUNZIO, *Libro segreto*

La figlia di Iorio e *La fiaccola sotto il moggio* sono le uniche due tragedie abruzzesi portate a compimento da d’Annunzio, tasselli iniziali di un progetto di più ampio e ambizioso respiro che l’autore intendeva perseguire: una trilogia abruzzese da realizzare con l’aggiunta de *Il dio scacciato*, secondo quanto lo stesso scriveva in una lettera ad Hèrelle il 5 marzo 1905, e, ancor prima, il 22 febbraio a Treves, indicando la precisa articolazione e successione delle opere teatrali: «*La fiaccola sotto il moggio* è una tragedia in versi. Fa parte di una trilogia – della quale *La figlia di Iorio* è la parte prima e *Il dio scacciato* sarà la terza ed ultima»¹. A proposito di questo progetto si è parlato pure di una tetralogia abruzzese, dal titolo *Il Cristo e l’Erinni*, che d’Annunzio avrebbe voluto concretizzare tramite l’aggiunta alle tre già citate tragedie della *Primavera sacra*², anch’essa però, come *Il dio scacciato*, mai scritta. Sebbene questo ambizioso piano non sia pertanto andato in porto nella sua interezza programmatica, esso tuttavia ben attesta come a partire dagli inizi del nuovo secolo, e dopo i successi della sua *Francesca da Rimini*, l’autore manifesti chiaramente non solo la volontà di continuare a scrivere per il teatro, ma di voler vieppiù trarre,

¹ Lettera del 22 febbraio 1905 in G. D’ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. OLIVA, con la collaborazione di K. BERARDI e B. DI SERIO, Garzanti, Milano 1999, pp. 263-264.

² G. D’ANNUNZIO, *La Fiaccola sotto il moggio. Note e notizie sui testi*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. ANDREOLI con la collaborazione di G. ZANETTI, t. 1, Mondadori, Milano 2013, p. 1311. Cfr. S. COSTA, *d’Annunzio*, Salerno editrice, Roma 2012, p. 170 e 62n.

anche in quest'ambito³, ispirazione dalla sua terra natia: di tornare alle sue radici, a quel «fiero Abruzzo» che diventerà appunto il comun denominatore e il fondamento della sua nuova esperienza drammaturgica. Un'«abruzzesità» dell'ambientazione che ad un'analisi circoscritta alle sole due tragedie compiute si vede bene come venga ad essere declinata, prendendo corpo e spazio, in modo ugualmente potente ma differente⁴, tanto da giungere ad influenzare il carattere intrinseco dei due drammi e, persino, la loro eterogeneità stilistica. Interessante sarà quindi porre in evidenza quanto i luoghi, gli ambienti e gli spazi di queste narrazioni teatrali si rivelino fondamentali, poiché «generatori di eventi [...] causa di azioni e riflessioni»⁵, e abbiano quindi svolto un ruolo decisivo per lo sviluppo e l'invenzione drammaturgica delle due tragedie dannunziane in questione, costituendo una vera e propria «forza attiva, concreta che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative di un'opera letteraria»⁶.

A tal fine sarà indispensabile prendere le mosse proprio dall'*incipit* dei due drammi, procedendo alla comparazione delle didascalie poste in esergo nelle quali lo scrittore fornisce indicazioni fondamentali.

Iniziando da *La figlia di Iorio*⁷, d'Annunzio scrive: «*Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*»; mentre ne *La fiaccola sotto il moggio*, la didascalia incipitaria è la seguente: «*Nel paese peligno, dentro dal territorio d'Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I*». Evidente nel primo caso la volontà dell'autore di non definire troppo le

³ R. BERTAZZOLI, *In margine all'autografo della "Figlia di Iorio"*, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 24-26 ottobre 1985, EDIARS, Pescara 1993, p. 237: «Nel "Discorso ai Pescaresi", pronunciato durante il viaggio, d'Annunzio riconosceva nella sua vena poetica un legame indissolubile con le proprie radici, affondate nella selvaggia terra d'origine». L'Abruzzo arcaico si ritrova perciò in diverse opere di d'Annunzio: da *Terra vergine*, al *Trionfo della morte* sino alle *Novelle della Pescara*, «testi in cui affiora l'idea dannunziana dell'Abruzzo arcaico e in cui si consumano gli esperimenti letterari di un d'Annunzio qui ancora e mai più naturalista» (*ibidem*). Cfr. O. GIANNANGELI, *d'Annunzio e l'Abruzzo del mito*, in *d'Annunzio e l'Abruzzo*, Atti del X Convegno di studi dannunziani, Pescara, 5 marzo 1988, EDIARS, Pescara 1988, p. 51.

⁴ Cfr. G. OLIVA, *d'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 83-84.

⁵ *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. ANSELMINI, G. RUOZZI, Mondadori, Milano 2003, p. VII.

⁶ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, p. 5.

⁷ Sulla genesi de *La figlia di Iorio*, ritenuta da Pietro Gibellini il «capolavoro teatrale» di d'Annunzio, scritta tra il 18 luglio e il 29 agosto 1903, ma frutto in realtà di una lunga «gestazione mentale» dell'autore, cfr. R. BERTAZZOLI, *Prefazione* a G. D'ANNUNZIO, *La Figlia di Iorio*, a cura di P. GIBELLINI, Garzanti, Milano 1995, pp. XLVI-XLVII.

coordinate spazio-temporali della narrazione, tanto che fornisce un cronotopo vago che molto riecheggia il classico incipit fiabesco (quel «c'era una volta in un paese lontano»), in grado di condurre il lettore in un mondo magico, dove possono accadere cose incredibili, in un tempo indeterminato⁸ e in luoghi imprecisati o, come nella presente tragedia, parzialmente localizzabili in quella «terra d'Abruzzi», un paesaggio che l'autore osserva da un sentimento interiore piuttosto che dal vero⁹ e che finisce per diventare una sorta di correlativo oggettivo del suo «stato d'animo» nostalgico¹⁰. Nella seconda didascalia, invece, appare chiara l'*intentio auctoris* di definire, in modo netto e preciso, il luogo e il tempo della narrazione tragica; dal punto di vista spaziale pertanto non fa un generico riferimento ad un «paese peligno», ma dettaglia tale informazione aggiungendo il rimando topografico al territorio di Anversa e, ancora più precisamente, alle Gole del Sagittario¹¹. Sul versante temporale si registra la medesima determinata volontà autoriale che si concretizza nell'indicazione di un giorno preciso (la vigilia della Pentecoste), in un periodo storico abbastanza circoscrivibile perché legato alla reggenza di Ferdinando di Borbone che fu re dal 1814 al 1825. Tale tragedia attraverso

⁸ A proposito dell'indeterminatezza temporale è da tenere presente anche il riferimento a quel sonno di Aligi durato ben settecento anni, che non fa che accrescere l'impossibilità di individuare il tempo degli eventi: «Madre, madre, dormii settecento anni, / settecent'anni; e vengo di lontano. Non mi ricordo più della mia culla» (a. I, s. II).

⁹ Cfr. P. PUPPA, «La figlia di Iorio» tra Michetti e d'Annunzio, in «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981, pp. 33-51: 37.

¹⁰ Sul sentimento di nostalgia evocato da tale didascalia incipitaria cfr. G. ALBERTINI, *Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia "La figlia di Iorio"*, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 231. Molto interessante è anche quanto scrive Gianni Oliva: «La dicitura nella terra d'Abruzzi [...] rinvia ad un tempo arcaico e illimitato, secondo un gusto comune all'estetica decadente non escluso il Pascoli, specialmente quello dei *Conviviali* e di *Odi e Inni*: nella visione pascoliana l'antichità era fatta rivivere fuori dal tempo e presentata alla coscienza dei contemporanei dal poeta, e gli eroi partecipavano con i loro caratteri alla nuova vita. [...] ne *La figlia di Iorio* [...] i luoghi della vicenda sono pensati in un primo momento con precisione millimetrica e poi coinvolti in un meccanismo metamorfico che vorrebbe annullarne l'identità. Se ne deduce che l'innesto di una toponomastica mitico-fantastica nella tragedia abruzzese, pur finendo per prevalere, non soffoca le tracce naturalistiche che restano come scorie vaganti nel testo, spie, anzi, di una geografia frutto di sopralluoghi attenti e scrupolosi» (OLIVA, *d'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., p. 81 ss.).

¹¹ Ivanos Ciani ha ben messo in evidenza come nella *Fiaccola* l'Abruzzo assuma il ruolo di una vera e propria *dramatis persona* (I. CIANI, *Dalla fiamma alla serpe (sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggio»)*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara-Cocullo, 7-9 maggio 1987, a cura di E. TIBONI, con la collaborazione di M. RAPAGNETTA e U. RUSSO, EDIARS, Pescara 1987, pp. 5-30: 12).

siffatta precisa e duplice definizione spazio-temporale viene così ad acquisire un vero e proprio spessore sia geografico¹² sia storico, del tutto assente dalla precedente opera teatrale mitica e leggendaria¹³.

Lo stesso d'Annunzio scrivendo a Michetti sottolineava, infatti, quanto ne *La figlia di Iorio* avesse voluto porre l'azione fuori del tempo retrocedendola «in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari»¹⁴, mettendola direttamente in connessione con l'*epos* greco e con Omero in particolare – con quella cultura greca arcaica legata ad una trasmissione orale, alle «canzoni del popolo» cui appunto quel «canto dell'antico sangue consacrato»¹⁵ fa eco –, sostanziando così il carattere «mitico-rituale» della tragedia, che si rilevava tuttavia anche intimamente connessa ad un "epos" tutto personale, come ben chiarisce il suo stesso autore:

Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. [...] 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 fa¹⁶.

¹² Non a caso proprio da questa tragedia trae ispirazione il Parco letterario dedicato a Gabriele d'Annunzio che si trova ad Anversa degli Abruzzi (<https://www.parchiletterari.com/parchi/dannunzio/index.php>, consultato il 30 marzo 2020). Poco condivisibili le opinioni di chi sostiene che ne *La fiaccola* d'Annunzio abbia voluto dar vita a una tragedia atemporale, calata in un clima da fiaba e leggenda popolare, magari portando ad esempio la figura del serparo, una figura che certamente si ritrova nel folclore abruzzese, legata persino a usi e costumi atavici, ma qui ben contestualizzata e caratterizzata nella nuova ambientazione tragica.

¹³ Tale dimensione non deve però indurre a credere che *La figlia di Iorio* sia una tragedia "disimpegnata", si veda a tale proposito quanto sostenuto da Mario Pomilio a proposito di una possibile lettura della tragedia in «chiave politica» (*d'Annunzio e l'Abruzzo*, Atti del X Convegno di studi dannunziani, cit., pp. 618-619). Interessante è la lettura di Gianni Oliva della "geografia dannunziana" nelle due tragedie abruzzesi in quanto pone in evidenza esiti sostanzialmente coincidenti nonostante il differente trattamento dei dati: nella *Figlia di Iorio* «la realtà geografica è programmaticamente trasformata e i luoghi vivono semmai per evocazione» mentre nella *Fiaccola* «essi sono esplicitamente enunciati per essere in un certo senso distrutti» (OLIVA, *d'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., p. 84).

¹⁴ Lettera al Michetti datata 31 agosto 1903, cit. in T. ROSINA, *Mezzo secolo de «La Figlia di Iorio»*, Edizioni Principato, Messina 1955, p. 67.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. DI TIZIO, *d'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Ianieri, Casoli 2003, p. 293.

Altro particolare degno di nota, sempre con riferimento alla prima tragedia abruzzese e alla sua dimensione spaziale, è il fatto che in un primo momento essa fosse stata qualificata da d’Annunzio come una tragedia «rustica»¹⁷, mentre successivamente e, in via definitiva, venga presentata come una tragedia «pastorale» di ambientazione abruzzese. Così viene infatti introdotta dallo stesso drammaturgo al Pascoli in una sorta di lettera dedicatoria: «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»¹⁸. Lo scrittore, così facendo, spostava l’attenzione dall’ambiente contadino a quello pastorale, focalizzando l’interesse sui fatti di quell’omerico «pianto di un pecoraio», cioè sul dramma del pastore Aligi che, come notato da Paratore¹⁹, nella tragedia ha una posizione “esclusiva” ed isolata, specie se paragonata a tutti gli altri personaggi, e comparabile in parte solo con quella di Mila che con lui, non a caso, condividerà una dimensione pastorale e montana, sebbene da «straniera» e da esclusa proprio come nell’ambito agreste. Ma ben vedere operando un tale “spostamento”, l’autore finiva per sperimentare anche un nuovo genere “drammaturgico” quello della «tragedia pastorale»²⁰ di cui scriveva, in una lettera al Treves del 1 agosto 1903, definendola infatti «una forma impreveduta [...] una forma nuova e straordinariamente efficace», nella stesura della quale si sentiva quindi maggiormente libero da schemi e dal rispetto delle regole; e pure nel *Libro segreto* tornava a parlare di “tragedia pastorale” composta in «diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti»²¹.

Come posto bene in evidenza da Simona Costa, i nuclei figurativi de *La figlia di Iorio* sono «la società agricola della pianura, con al centro la casa-focolare, custodita nel tempo dalla costante e rinnovata presenza femminile [...], e la so-

¹⁷ Secondo quanto riferito da E. DE AMICIS, *Gabriele d’Annunzio*, in “La Tribuna”, 10 giugno 1902 cit. in CIANI, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, cit., p. 43.

¹⁸ *Carteggio Giovanni Pascoli – Gabriele d’Annunzio*, a cura di E. TORCHIO, Patron, Bologna 2008, p. 147 (3 settembre 1903).

¹⁹ C. MOLINARI, «*La Figlia di Iorio*» e la dimensione pastorale, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 104 (in particolare per il rinvio a Paratore si veda nota 7).

²⁰ Ivi, p. 103. In tale ottica, e forse anche per via di quella preminenza femminile nella tragedia, ben si giustificava anche la sua idea primigenia di dedicare la tragedia al Pascoli che, tra l’altro, proprio nel 1903 aveva pubblicato l’edizione definitiva di *Myrica*.

²¹ D’ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d’Annunzio tentato di morire*, Alberto Mondadori, Verona 1935, pp. 100-101.

cietà pastorale della montagna, vegliata dalle nevi perenni della Maiella»²²; due universi che si alternano nei tre atti, con i loro precisi luoghi, oggetti e rituali tutti minuziosamente descritti nelle didascalie che in quest'opera assumono, più che in altre, una funzione davvero rilevante: non solo a livello temporale, come notato acutamente da Eurialo De Michelis²³, con il loro «trasognato tempo futuro» concorrerebbero, del tutto in linea con lo specifico cronotopo narrativo, a spingere l'azione in una «lontananza indefinita, favola e sogno», ma fornirebbero anche sul piano spaziale altri indizi interpretativi fondamentali ben celati dietro a quelle indicazioni funzionali ed essenziali soprattutto per la messa in scena²⁴. Con riferimento al primo atto, a carattere agreste, ad esempio la lunga didascalia iniziale delinea un ambiente interno di una «casa rustica», in cui tutto ciò che si proietta verso l'esterno, almeno inizialmente, si presenta ampio e luminoso (la porta grande, l'aia assolata), mentre tutto ciò che riguarda la dimensione interna si presenta buio e precludente (la banda scarlatta per traverso, l'uscio chiuso, le finestrette inferriate). E non a caso la narrazione tragica nel primo atto si sposterà dall'esterno verso l'interno della casa, dove pian piano – eccetto le tre sorelle di Aligi (Splendore, Favetta e Ornella) già poste all'interno della stanza «chine a scegliere le vestimenta per la sposa» –, faranno la loro comparsa tutti gli altri personaggi descritti, significativamente, nell'atto di varcare usci e soglie. Un dettaglio questo non certamente marginale e non meramente funzionale alla messa in scena, soprattutto se si pensa a quanto il cronotopo della soglia e quelli ad esso contigui – rispettivamente all'interno, dell'ingresso, del corridoio, della finestra, delle scale, e, all'esterno, della via, dell'aia – rappresentino luoghi dove si compiono gli eventi decisivi della crisi, della caduta, della resurrezione, della svolta nella vita ed in cui, proprio come in questo caso, il tempo sembra privo di durata, sospeso e staccato dal suo normale fluire²⁵. Varcando l'uscio entrerà sulla scena la madre di Aligi, Candia della Leonessa; dopo di lei l'uscio si aprirà di nuovo e apparirà lo sposo, Aligi; similmente la sposa Viendra apparirà sulla soglia (sospinta dalle cognate); le portatrici di canestre si aduneranno sul limitare; la madre della sposa starà presso la soglia, soffermata; mentre dalla

²² COSTA, *d'Annunzio*, cit., p. 168; ed anche EAD., *Simbolismo e dialettica del simbolo nella «Figlia di Iorio»*, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 250 e sgg.

²³ E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 310.

²⁴ G. ALBERTINI, *Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia «La Figlia di Iorio»*, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., pp. 231.

²⁵ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 396 [ed. orig 1975].

porta aperta entrerà una donna dal volto coperto, Mila di Codro. Notevole è pure il fatto che d’Annunzio utilizzi il verbo “entrare” in queste didascalie del primo atto solo in due casi: con riferimento all’ingresso sulla scena di Candia e di Mila, mentre per la coppia di sposi promessi utilizzi il verbo «apparire», riconducibile ad una sfera semantica più debole e “passivante” e indicativo dunque di come i due personaggi in questione, Viendra e Aligi, si troveranno a subire gli eventi tragici che a breve proromperanno sulla scena. Di lì a poco l’irruzione di Mila, la sconosciuta, la straniera, in quel «“complesso matricentrico” connotato dalla maggiore capacità di essere felici»²⁶, avrà un effetto deflagrante: spezzerà quell’iniziale armonia, rappresentata dall’unità spaziale della stanza, che si presenterà difatti divisa, solo dopo l’entrata della «cosa malvagia e trista», in due parti nettamente contrapposte: lo spazio di Mila, che proprio come una preda terrorizzata cercherà di rintanarsi sempre più verso spazi interni, a nascondersi nell’ombra quasi fino a «seppellirsi nel muro», giungendo infine a trovare un ricovero presso quel focolare inviolato dalla «cappa molto prominente», quasi a cercare la protezione dei Lari; mentre tutte le altre donne si troveranno, «in guisa di greggia», nella parte avversa, con Aligi che, specifica d’Annunzio, rimarrà dapprima «fuori dello stuolo donnesco» e avanzerà, via via, verso lo spazio della «sconosciuta» intenzionato inizialmente ad ucciderla poi invece, pentito, cercherà di darsi financo la morte tentando di bruciarsi con un tizzone ardente (prefigurando in parte la fine di Mila), prelevato proprio da quel “sacro” focolare presso il quale la donna si era rifugiata, e salvato solo dalle parole pietose della stessa. In chiusura del primo atto è ancora lo spazio liminale della soglia a porsi come vero motore narrativo: tramite la deposizione di una croce di cera Aligi delimiterà uno «spazio consacrato» per proteggere Mila che «posta nel centro» non potrà «più essere violata»²⁷, soprattutto perché grazie a questo rito sarà impedita l’entrata nella dimora a uomini rei, come Lazaro di Roio. Una soglia che Mila, invece, potrà rivarcare verso l’esterno «muta e rapida addossandosi al muro», solo dopo aver atteso il momento più opportuno. E così l’atto incipitario termina con un’azione che in modo centrifugo si sposta decisamente verso uno spazio esterno: un «complesso patricentrico», dominato dall’autorità paterna, da un «super-io rigido che esige arrendevolezza», del tutto opposto a quell’universo femminile della casa, e il dramma entra nel vivo²⁸.

²⁶ E. MARIANO, *Il primo autografo della «Figlia di Iorio»*, in *La Figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 16.

²⁷ Ivi, pp. 22-23.

²⁸ *Ibidem*.

Ad un primo atto in cui si registra una divisione dello spazio su un piano orizzontale (tra interni ed esterni, tra parti opposte della stanza nella casa), segue un secondo atto in cui cambia radicalmente l'ambientazione, si passa dalla pianura alla montagna – dove sin dal primo atto Aligi è destinato e anela a ritornare in quanto pastore e non contadino («ALIGI: Alla montagna debbo ritornare. Madre, dov'è la mazza del pastore che giorno e notte sa le vie dell'erba?» a. I, s. 2) – e la divisione spaziale si verticalizza dando vita ad una serie di contrapposizioni alto vs basso (ad esempio ad Aligi che ha appena compiuto la sua ascesa si oppone la discesa degli altri pastori impegnati nella transumanza). Anche in questo caso si registra però l'esigenza di spingere la narrazione all'interno di spazi chiusi: alla casa del primo atto e al suo focolare si sostituisce così nel secondo la caverna montana – un vero e proprio «grembo» di quella montagna divenuta entità viva –, che pare perfettamente atta ad accogliere i due amanti²⁹. A sottolineare quanto la montagna rappresenti un polo positivo, un luogo di catarsi (evocato da quel biancore della neve e dalla presenza di Cosma il santo montano), in opposizione alla pianura «mondo della calura e della lussuria»³⁰, sta il fatto che è proprio in una caverna della montagna che i due giovani potranno vivere il loro amore e vi troverà la giusta morte Lazaro di Roio, ucciso dal figlio Aligi accorso in difesa di Mila. Come ben chiarito da Andrea Lombardinilo:

La montagna rappresenta per il giovane pastore l'istinto naturale al trasognamento, un rifugio alle insidie del presente: è proprio in altura che gli è concessa la possibilità di eludere l'unione matrimoniale con Viendra e di svelare a Mila la forza del suo amore. Nel primo atto la montagna rimane un'entità lontana e distante sospesa nel tempo, estranea alle dinamiche effettuali che caratterizzano il mondo degli uomini [...]. Nel secondo atto ritroviamo Aligi che ha compiuto l'ascesa al monte [...] Aligi ha finalmente ritrovato l'agognato rifugio³¹.

Merita di essere sottolineato inoltre come anche in questo secondo atto «pastorale» si continui a registrare la significativa alternanza nelle didascalie dell'uso da parte di d'Annunzio del verbo entrare per designare un'azione

²⁹ Sulla caverna quale luogo reale e geograficamente riconoscibile si veda OLIVA, *d'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., pp. 84 e sgg. e A. LOMBARDINILO, *Da "Elettra" alla "Figlia di Iorio". La simbologia dei monti solenni*, in «Studi Medievali e Moderni», IX, 1, 2005, p. 69.

³⁰ COSTA, *d'Annunzio*, cit., p. 169.

³¹ LOMBARDINILO, *Da "Elettra" alla "Figlia di Iorio"*, cit., pp. 65-66.

quasi di "prepotenza spaziale" da parte di personaggi risoluti: nella scena sesta con riferimento a Lazaro di Roio la didascalia riporta: «entrerà, in silenzio, portando una corda avvolta al braccio», mentre poco prima era semplicemente «apparsa» sul limitare Ornella, sorella di Aligi, e poi nella scena settima «apparirà» anche Aligi stesso che, nel finale del secondo atto, «d'improvviso, alla bocca della caverna, apparirà [...] disciolto». E siffatta alternanza è mantenuta anche nell'atto conclusivo della tragedia, anzi qui più che altrove diventa spia testuale rivelatrice del forte legame esistente tra la madre e il figlio, una *mater dolorosa* che vorrebbe nel finale assumere su di sé la sofferenza della sua creatura, tanto che nelle parole di Candia non solo riecheggeranno perfettamente «certe frasi pronunciate da Aligi appena desto dal sonno nel primo atto»³², ma proprio come Aligi sarà colpita dallo stesso «trasognamento» e come lui, infatti, non entrerà più in scena, ma apparirà sorretta sulla soglia, segno di una ormai totale immedesimazione nel dolore.

Il terzo e ultimo atto segna, a livello spaziale, un ritorno al luogo di partenza, ad uno spazio posto in basso rispetto alle altezze del secondo³³, uno spostamento che ben rispecchia «il percorso evolutivo del protagonista» il quale, come sottolineato da Umberto Russo,

sembra seguire una traiettoria sostanzialmente ascendente, ma alla conclusione del dramma con un ritorno alla situazione iniziale. Se, infatti, si ha in mente l'Aligi del primo atto, non si può non ricordare la sua abulia, che preoccupava Candia, e il suo agire quasi inconsapevole, sullo stimolo degli incitamenti altrui, nei riguardi di Mila. [...] nel secondo atto Aligi ha acquistato un dominio di sé e dei suoi sentimenti, fino ad opporsi alla prepotenza paterna e fino a spargere sangue in difesa di Mila [...]. È soltanto nel finale della tragedia, quando si imbatte con la donna amata, che egli torna ad aggrovigliarsi nell'intrigo delle sue innate debolezze, fino a maledire colei che si sacrifica in vece sua³⁴.

Ritorna perciò ad *incipit* dell'atto conclusivo quell'«aia» che ora, per ovvie ragioni, non è più «assolata» ma *desolata*, «grande», mentre la porta della casa

³² U. RUSSO, *Situazioni e strutture poetiche della «Figlia di Iorio»*, in «Studi Medievali e Moderni», IX, 1, 2005, p. 24.

³³ Dominatrice incontrastata dell'ambientazione nel secondo atto è difatti la montagna la quale assume «accenti cristologici» e «una piena connotazione simbolica e metaforica» che verrà riecheggiata nel finale della tragedia (LOMBARDINILO, *Da "Elettra" alla "Figlia di Iorio"*, cit., p. 72). Cfr. anche MARIANO, *Il primo autografo della "Figlia di Iorio"*, cit., p. 26.

³⁴ RUSSO, *Situazioni e strutture poetiche della "Figlia di Iorio"*, cit., p. 25.

è sempre aperta. Dalle altezze della montagna scenderanno in pianura la salma di Lazaro, Ornella, Aligi e Mila. Per l'Aligi si tratterà di una vera e propria *descensio ad inferos*, una catabasi che lo riporterà in un mondo non suo, dove non vi potrà neppure spiare la sua colpa perché per farlo dovrà risalire sulla montagna (come Cristo sul Golgota), seguendo le parole della madre confortata da quel sogno in cui viene rassicurata da Cristo e San Giovanni («CANDIA: E alla montagna dovrà tornare» a. III, s. 2). A Mila invece quale «donna del piano», ma in realtà «estranea» tanto alla montagna quanto alla pianura, reietta dalla società, non basterà la discesa dalla montagna per confessarsi, secondo il volere del santo dei monti; a lei sarà preclusa ogni via di salvezza terrena e brucerà in quella fiamma «bella», in quella terra arsa ed assolata: a lei, da vera eroina tragica, da «superfemmina»³⁵, sarà negato persino il conforto delle parole di Aligi ormai nuovamente delirante sul finire del III atto, il quale non sarà infatti in grado di salvarla, come invece Mila aveva fatto in quel finale del I atto impedendogli di darsi la morte con il fuoco (MILA: «T'è perdonato! No, non ti bruciare! [...] Levati dal fuoco!»), a. I, s. 5).

Si è già avuto modo, nella parte introduttiva del presente studio, di notare quanto *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio* differiscano nel trattamento dei dati spaziali e temporali: nella seconda tragedia abruzzese, come rivelato da Paratore, si registrerebbe persino da parte dell'autore la

preoccupazione di documentarsi a dovere [...], perché l'opera non è profondata, come *La figlia di Iorio*, nel mistero di una prospettiva atemporale, ma sceneggia una situazione tipica del periodo, storicamente ben individuabile e molto più recente, di decadenza della classe nobiliare nel regno delle due Sicilie³⁶.

La fiaccola sotto il moggio è anche a livello spaziale ambientata, infatti, in luoghi ben delineati che entrano nel vivo della narrazione, tanto che questa tragedia, a differenza della precedente, si presenta ricchissima di toponimi, taluni persino apparentemente superflui, disseminati da d'Annunzio ad arte nel testo³⁷. Si tratta di luoghi che lo scrittore aveva variamente frequentato

³⁵ DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, cit., p. 312.

³⁶ E. PARATORE, *Le due tragedie abruzzesi*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, a cura di E. MARIANO, Mondadori, Milano 1968, p. 294.

³⁷ Per esempio Edia Fura deve il suo nome a toponimi marsicani: Edia è una vallata nei pressi del castello di Antrodoco, Fura una valle e un torrente presenti nella *Guida* di Enrico Abbate.

sin dalla sua giovinezza, come emerge da alcune testimonianze dirette, quale, ad esempio, la lettera da lui indirizzata a Elda Zucconi³⁸, in cui descrive quei «paesaggi meravigliosi, vegetazioni veramente tropicali, ricchezza d'acque non mai veduta, delirii di sole, di spume di viti fiorenti, d'aridità disperate», con riferimento ai territori abruzzesi visitati nell'estate del 1881, in compagnia di Francesco Paolo Michetti e Costantino Barbella, con una guida d'eccezione: Antonio De Nino, studioso peligno esperto di folklore, noto per le sue scoperte archeologiche nelle terre d'Abruzzo, che guidò la compagnia tra i resti di Corfinio e, dopo una estenuante cavalcata di circa otto ore, sino a Scanno³⁹. Ma ben più interessante si rivela certamente un'altra missiva indirizzata al De Nino, datata 15 febbraio 1905, in cui d'Annunzio scrive al «caro caro Antonio» di essere ormai in procinto di terminare una nuova tragedia «che si svolge nel territorio di Anversa, presso le gole del Sagittario»⁴⁰, aggiungendo, tra parentesi, il rimando al comune ricordo relativo a quella estenuante cavalcata giovanile sotto Castrovalva, in luoghi che, a distanza di anni, ancora sollecitavano in lui impressioni e suggestioni tali da risultare perfetti per l'ambientazione del

³⁸ D'ANNUNZIO, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. CIANI, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1985, pp. 222-223.

³⁹ Il rapporto di amicizia tra Antonio De Nino (1833-1907) e Gabriele d'Annunzio, conosciuti, proprio nel 1881, in occasione della visita di d'Annunzio a Sulmona, è documentato sia da una corrispondenza epistolare, sia dalle varie dediche autografe dello scrittore sui volumi riservati allo studioso. Dalle lettere emerge bene come d'Annunzio ricorresse proprio al De Nino ("rivelatore d'Abruzzo") quando aveva necessità di documentare e supportare storicamente le sue opere di ambientazione abruzzese, di creare personaggi leggendari ed inoltre per notizie autorevoli circa usi e costumi locali. Per tali scopi, in una lettera, datata 23 luglio 1893, d'Annunzio chiedeva in dono al De Nino i primi due volumi degli *Usi e costumi abruzzesi*, *Il messia d'Abruzzo* e i *Proverbi abruzzesi*, opere che, scritte tra il 1879 e il 1890, rappresentarono delle utilissime fonti per *Il trionfo della morte* (1894); così come, sempre gli *Usi*, risultarono essenziali per le sue due tragedie abruzzesi. Per quanto riguarda invece le dediche di d'Annunzio al De Nino, apposte nelle copie dei testi a lui riservati, meritano di essere ricordate almeno quelle relative alle due opere teatrali abruzzesi: «Ad Antonio De Nino / al nobilissimo custode e rattivatore delle nostre antiche memorie / questo poema è offerto con riconoscenza e affetto grandissimi» (ne *La figlia di Iorio*); «Ad Antonio De Nino / in memoria del giorno lontano in cui cavalcammo lunghesso il Sagittario / Aprile 1905» (ne *La fiaccola sotto il moggio*). Sul rapporto d'Annunzio-De Nino si vedano B. MOSCA, *Antonio De Nino. Note e documenti*, Carabba, Lanciano 1959; G. PAPPONETTI, *Carteggio De Nino-d'Annunzio*, in E. MATTIOCCO, G. PAPPONETTI, *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907). Mostra documentaria nell'80° della morte*, Sulmona, 1987; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Gabriele d'Annunzio, Antonio De Nino, Émile Berteaux in Abruzzo*, «Rivista Abruzzese», LXVI, 3, 2013, luglio-settembre, pp. 205-213.

⁴⁰ B. MOSCA, *Antonio De Nino*, cit., pp. 134-139 e pp. 153-154.

suo nuovo dramma, per il quale chiedeva all'autorevole amico anche qualche precisa informazione sulla casata dei Sangro⁴¹.

Ed ancora altre testimonianze sui luoghi della *Fiaccola* è possibile rintracciarle nei cosiddetti *Taccuini*⁴² di d'Annunzio, veri e propri quaderni di appunti, tenuti dal 1881 al 1925, in cui l'autore era solito registrare i pensieri, le immagini, i luoghi ecc., insomma tutto ciò che riteneva meritevole di essere ricordato e che poteva costituire materiale prezioso per una successiva elaborazione letteraria. In essi si trovano appuntati, al 19 settembre 1896, particolari di un'altra gita, sempre nei luoghi de *La fiaccola*, così velocemente registrati:

Anversa – Avanzi di un castello – Chiesa con un rosone della fine del sec. XVI [...]. Il Sagittario, il fiume spumoso. Si dilata in un luogo ricco di trote, chiamato Acquazzeta [...]. Sotto Villalago il fiume forma un piccolo lago profondo. Villalago è su la roccia in alto simile a un castello fortificato⁴³.

Invece tra le fonti che d'Annunzio aveva a sua disposizione per descrivere usi e costumi, anche linguistici, e luoghi abruzzesi – oltre ai già citati preziosi studi e consulenze del De Nino – sono certamente da menzionare sul versante storico la *Storia dei Marsi* (1889) di Luigi Colantoni, ma soprattutto la *Guida*

⁴¹ *Ibidem*. Nella stessa lettera domandava inoltre all'amico informazioni su «le credenze e gli usi riguardanti l'Angelo custode in Abruzzo» per dettagliare le note, a cura di Hérèlle, de *La figlia di Iorio* di imminente pubblicazione in Francia. La risposta del De Nino non si fece attendere e già due giorni dopo riscriveva a d'Annunzio che si sarebbe occupato «subito del Magnifico Antonio De Sangro (a. 1406)» e che, qualunque fosse stato l'esito delle sue ricerche, lo avrebbe informato tempestivamente (ivi, p. 157); su questo argomento cfr. anche U. RUSSO, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., pp. 147-155: 149-150.

⁴² D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1965.

⁴³ Ivi, pp. 136-137. Nella descrizione del fiume Sagittario ne *La fiaccola sotto il moggio* d'Annunzio farà ricorso alla medesima aggettivazione definendo il corso d'acqua come «tutto spume [...] si rompe e schiuma» (ivi, p. 1240, n. 7). Anche Georges Hérèlle nelle sue *Notolette Dannunziane* fornisce una testimonianza di un «giro di tre o quattro giorni nelle montagne degli Abruzzi», con partenza in treno il 17 settembre 1896. A Scanno e presso la «pittoresca vallata del Sagittario» arriveranno il 19 settembre: «Paesaggio magnifico. Sullo sfondo, il Gran Sasso magiato dalla luce. [...] Oltre il viadotto e dopo aver attraversato il Sagittario, si scorge in lontananza, su un'alta roccia nuda, il villaggio di Castro» (G. HÉRÈLLE, *Notolette Dannunziane, ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di I. CIANI, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 63).

dell'Abruzzo di Enrico Abbate del 1903⁴⁴, da cui d'Annunzio derivò precisi riferimenti toponomastici e la definitiva ambientazione peligna⁴⁵.

In questa tragedia inoltre l'autore si mostra particolarmente attento al rapporto tra la realtà e la corrispondente rappresentazione artistica al tal punto che ne *La fiaccola* ha avuto «per la prima volta» cura, come scriveva egli stesso al suo antico editore Ferdinando Martini, in una lettera datata 26 gennaio 1905⁴⁶, di rispettare le tre unità (pseudo)aristoteliche: «L'azione si svolge in una sola stanza, dal mezzogiorno alla sera» ritenendo proprio per questo *La fiaccola* «la perfetta delle *sue* tragedie»⁴⁷. Ma la suddetta missiva merita di essere ricordata anche perché, poche righe sopra, d'Annunzio faceva esplicito riferimento al luogo da cui tutti gli eventi, che questa volta si sarebbero abbattuti su «una vecchia casata magnatizia non una famiglia di pastori», avrebbero preso avvio: «la tragedia si svolge anche negli Abruzzi,

⁴⁴ La *Guida dell'Abruzzo* di Enrico Abbate è conservata nella Biblioteca del Vittoriale ed in essa sono ben evidenti le "sottolineature blu" attestanti una lettura attenta e la conseguente ripresa di alcuni passi dell'opera da parte di d'Annunzio. Cfr. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di M.T. IMBRIANI, pp. l e ss. La *Guida dell'Abruzzo* di Enrico Abbate, segretario della sezione romana del Club Alpino Italiano, si presenta divisa in due parti: la prima contiene elementi di topografia, idrografia, clima, flora, fauna, storia, arte, regione; la seconda suggerisce vari itinerari turistici, con ampie descrizioni delle località abruzzesi. Cfr. RUSSO, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, cit., p. 151 e ss.: lo studioso mette in evidenza come la toponomastica della tragedia è quasi interamente derivata dalla suddetta *Guida*, in cui d'Annunzio trova anche spunti per descrizioni di paesaggi. L'importanza di tale *Guida* quale fonte privilegiata delle informazioni per il Vate, sia intorno alla toponomastica abruzzese sia per le espressioni letterali, è stata ulteriormente ribadita da Nicola Longo, in una sua interessante "proposta di lettura" de *La fiaccola sotto il moggio* (N. LONGO, «*La fiaccola sotto il moggio*». *Una proposta di lettura*, in «Italianistica», 35, 1, 2006, pp. 67-78: p. 72, n. 3), condotta al fine di individuare – sulla scorta di altri autorevoli precedenti studi tra i quali si ricordano almeno quelli di L. MUROLO, *Lo scriba del fuoco. Studi sulla poetica di d'Annunzio*, Solfanelli, Chieti 1993, pp. 105-109; R. COLAPIETRA, *Di Sangro e Acclozamòra tra invenzione e realtà*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del X Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., pp. 123-146; G. BARBERI SQUAROTTI, *L'eroina intrepida: Gigliola*, ivi, pp. 39-70: 45.) – i numerosi luoghi evocati nella vicenda tragica: un'operazione possibile grazie alla presenza di toponimi nel testo dannunziano che «è ancora possibile rintracciare su di una mappa dell'Abruzzo» (LONGO, «*La fiaccola sotto il moggio*». *Una proposta di lettura*, cit., p. 72), ai quali lo studioso riconosce, tra l'altro, una rilevante funzione extradiegetica consistente nel «voler rendere non solo storicamente ma anche geograficamente realistica la finzione teatrale» (*ibidem*).

⁴⁵ Cfr. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica cit., p. l e ss. e D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, cit., p. 1314.

⁴⁶ Resa nota da A. ROSSI, *Martini e d'Annunzio*, in «Poliorama», 3 dicembre, 1984, p. 47.

⁴⁷ Si pensi di contro alla libertà della prima tragedia pastorale.

nel paese dei Marsi»⁴⁸. Un'ambientazione, quella marsicana, a cui l'autore era giunto «attraverso il percorso "pentecostale" che affiancava alla «fiaccola inconsunta», luce del mondo e della verità, i serpenti delle tradizioni popolari»⁴⁹, rappresentati nella tragedia dal personaggio del serparo.

Ma procedendo con ordine è possibile trarre sin dal titolo del dramma, anzi, più precisamente, dall'individuazione di una sua possibile fonte, un'indicazione che potrebbe avere avuto una certa suggestione su d'Annunzio ai fini della determinazione dell'ambientazione per le vicende drammatiche. È ben noto come il titolo della *Fiaccola* rimandi, in modo esplicito, proprio per la presenza del termine "moggio", a tre passi presenti nei cosiddetti *Vangeli* sinottici di Matteo (v, 14-16), Marco (IV, 21-22) e Luca (XI, 33-34)⁵⁰; tra questi specie il primo che così recita:

Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città collocata sopra un monte, né si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra al lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono in casa.

Tale passo assume un particolare rilievo perché oltre a fornire una spiegazione circa l'interpretazione del titolo del dramma (in linea con le altre due citazioni neotestamentarie, incentrate appunto sul moggio), contiene altresì un riferimento spaziale (apparentemente marginale) ad una «città collocata sopra ad un monte» che può certamente aver contribuito a suggerire a d'Annunzio l'individuazione di quel paese "impervio" e "roccioso"⁵¹, quale Anversa degli Abruzzi. Un luogo perfetto anche per la presenza di quella «casa antica dei

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica, cit., p. XLVI.

⁵⁰ Ivi, p. XLI. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, cit., p. 1306.

⁵¹ Particolarmente interessante, a livello stilistico, è notare come in quest'opera si trovino, quasi ad ogni verso, sostantivi e/o aggettivi che rimandano al campo semantico della montagna: rocce, monti, sassi, massi, pietrame, ruina, crolli ecc. Si potrebbe parlare di uno stile "petroso" di d'Annunzio e sebbene il riferimento di tali notazioni sia per lo più realistico, ossia relativo alla descrizione dell'ambiente esterno, è indubbio che esse concorrano, tuttavia, a comunicare tutta la durezza e il declino insiti nel dramma: la "rocciosità" e la corruzione dei sentimenti di cui quello spazio diventa interprete fedele, una «struttura poetante», quasi un personaggio. Ed inoltre sempre a livello stilistico degno di nota è anche il fatto che, come notato da Giannangeli, il tema principale del crollo presente sin dall'*incipit* nella tragedia si riproduca «all'interno del significante fonico, nelle sue strutture infinitesimali (consonante velare seguita spesso da vibrante)», (O. GIANNANGELI, *d'Annunzio e l'Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988, p. 65).

Sangro costruita sul dosso ineguale del monte»⁵², che l’autore ha cura di introdurre in quella lunga e fondamentale didascalia iniziale, in cui a seguire, attraverso un’inquadratura «accremente veristica»⁵³, delinea interni ed esterni dell’abitazione, suggerendo riferimenti a spazi che nel corso della diegesi si riveleranno topici: dalla “vastissima” aula al ballatoio, dal giardino, con sullo sfondo un cancello, sino alla cappella, per poi chiudere tornando di nuovo all’aula dove, nel mezzo, campeggia una fontana dominata da una statuetta muliebre. Unico e indiscusso comun denominatore di questi spazi è il loro stato di dissoluzione: «ogni notazione, benché minima, accessoria», come rilevato da Giannangeli, ha lo scopo di «portare l’allusione al disfacimento materiale (murario) e morale della casa»⁵⁴, un aspetto reso magistralmente attraverso quel climax che sigilla tragicamente la prima didascalia in cui tutto appare: «vetusto, consunto, corroso, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire».

A fronte delle sostanziali differenze, sulle quali si è fin qui avuto modo di riflettere, tra *La figlia di Iorio* e la *Fiaccola sotto il moggio* – tanto che è possibile ascrivere la prima tragedia alla sfera «mitico-rituale» mentre la seconda ad una «storico-verista» –, va detto però che le due opere rivelano pure delle analogie, sin dal primo atto, dagli interessanti risvolti interpretativi. Eurialo De Michelis ha posto in evidenza come nella *Fiaccola*, «ideata [...] nella scia della *Figlia di Iorio*», ben più di qualcosa sopravviva del «recente clima, se non proprio pastorale, paesano»: la figura del serparo, in quest’ottica, rappresenta un chiaro esempio di reviviscenza della «materia pastorale-religiosa» tipica della prima tragedia, tanto che con la sua entrata in scena si istituiscono una serie di parallelismi con *La figlia di Iorio*⁵⁵. Quella del serparo è dunque una presenza che certamente assume una densità semantica ancor più rilevate proprio in virtù della sua evidente estraneità al contesto in cui viene calato, un ambiente di «signorotti di provincia», molto diverso da quello folclorico e contadino abruzzese dove avrebbe certamente trovato una collocazione meno stridente. Non a caso infatti a questo personaggio d’Annunzio non riserva una funzione meramente accessoria, bensì lo rende una figura chiave, una «rotella nella macchina dell’intreccio: sia per il nuovo tratto che aggiunge alla perfidia della malafemmina, sia perché reca il sacco d’aspidi

⁵² D’ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, cit., p. 1306.

⁵³ E. PARATORE, *Le due tragedie abruzzesi*, in *L’arte di Gabriele d’Annunzio*, cit., p. 294.

⁵⁴ GIANNANGELI, *d’Annunzio e l’Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, cit., p. 66.

⁵⁵ Evidente appare come i rapporti tra Angizia e il serparo rievochino, capovolgendoli, quelli tra Aligi e Lazaro di Roio; così come i due fratelli; Bertando e Tibaldo, innamorati della stessa donna, riecheggino il dramma di quel padre e di quel figlio innamorati entrambi di Mila di Codro. Cfr. DE MICHELIS, *Tutto d’Annunzio*, cit., p. 317.

velenosi a cui Gigliola chiederà la certa morte»⁵⁶. A questo personaggio che «vien dal Fucino, dai boschi dei Marsi» (a. I, s. I) spetta inoltre un'altra importante funzione nell'economia della diegesi: grazie alla sua entrata in scena si assiste significativamente al dilatarsi dello spazio della tragedia, si esce da quel microcosmo familiare – in cui Edia Fura non è autorizzato ad entrare tanto che ne sarà cacciato in malo modo (a. III, s. II) – per scoprire zone limitrofe, sempre naturalmente sulla scorta delle preziose e puntuali indicazioni geografiche e toponomastiche fornite a d'Annunzio dall'amico Enrico Abbate, la cui *Guida*:

dota [...] Edia di un'eloquenza da turista che ne fa il *cicerone* della *Fiaccola*, incline a menzionare luoghi non appena apre bocca [...]. Inizialmente ambientata nella Marsica, la vicenda trasloca nell'adiacente territorio peligno proprio per consentire la movimentazione di Edia, in modo che possa giungere ad Anversa da Luco reggendo in una mano il flauto incantatore e nell'altra la *Guida*⁵⁷.

Ed inoltre pure nel caso del serparo, come nella *Figlia di Iorio*, si assiste ad una tragica discesa: quella dell'uomo di Luco che dalle sue alture giungerà ad Anversa al fine di salutare la “dismemorata” figlia come richiestogli dalla moglie, seguendo un percorso perfettamente tracciato – scendendo «per la Pezzana e pel Casale / fin ad Anversa [...] giù pel Vado e pel Pardo e per la prata / d'Angiòra e per le terre rosse d'Agne / e in Venere, e lung'h'essa la vallea / del Giovenco al Luparo» (a. III, s. I) –, ma che lo condurrà a morte certa. Ancora nell'atto III, rispettivamente nelle scene III e IV, sono menzionati altri due luoghi d'Abruzzo: Cappadòcia, un territorio ad ovest del Fucino e a nord dei Monti Simbruini, e Castrovalva, paese poco più a sud di Anversa, entrambi presenti quali poli positivi, spazi sereni e piacevoli, di cui non a caso parlarne è Simonetto, il fratello minore di Gigliola, che la stessa vorrebbe proteggere e lasciar vivere in un mondo incontaminato e privo di dolore, senza distoglierlo dall'ammirazione (e dall'illusione) di quei luoghi e di quei paesaggi che solo ai suoi occhi, innocenti e puri, potevano apparire, pur nella loro impetuosità e rovina, ancora belli. Si pensi ad esempio al fiume Sagittario, altro protagonista del paesaggio tragico della *Fiaccola*, che, richiamato più volte nel dramma (in particolare da Annabella)⁵⁸ – in quanto il suo cupo rumore sembra essere «un

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in ID., *Tragedie, sogni e misteri*, cit., p. 1309.

⁵⁸ Nell'atto I, s. I: «No, Signoria, non paventare. È il fiume / che mugghia, è il Sagittario che si gonfia / nelle gole. Si sciogliono le nevi / ai monti, alla Terrata, all'Argatone; / e il Sagittario subito s'infuria» e nell'atto II, s. I «Non tuona. È il Sagittario in piena, / che romba».

sottofondo perfetto al dramma che si sta realizzando»⁵⁹ – resta invece per il piccolo Simonetto, e per sua nonna⁶⁰, nonostante tutto, un fiume ameno:

È bello il Sagittario, sai? Si rompe
e schiuma, giù per i macigni, muggia,
trascina tronchi, tetti di capanne,
zangole, anche le pecore e gli agnelli
che ha rapinato alla montagna. È bello,
sai? (a. III, s. IV).

Anche relativamente agli spazi e agli spostamenti in scena si rilevano in questo caso delle analogie tra le due tragedie abruzzesi, sebbene non si registri mai in quest’ultima, proprio per il fermo rispetto che l’autore si era imposto dell’unità di luogo⁶¹, quell’alternanza d’ambientazione tipica invece del primo dramma. Il primo atto della *Fiaccola* si apre anch’esso all’interno di una stanza di una casa in cui, proprio come nella *Figlia di Iorio*, ad essere già presenti sulla scena sono tre donne, qui non sorelle, Donna Adelgrina, Benedetta e Annabella⁶², tutt’e tre descritte con tra le mani oggetti “parlanti” (rispettivamente pergamene, fuso e arcolai), spaventate dal tremore delle mura. L’attenzione viene posta da subito sullo spazio interno della casa che in d’Annunzio non

⁵⁹ LONGO, «*La fiaccola sotto il moggio*». *Una proposta di lettura*, cit., p. 73.

⁶⁰ «DONNA ALDEGRINA. Va a vedere il Sagittario, / Simonetto. Va fino alla spianata. / È tutto spume, fa l’arcobaleno, bello a vederlo» (a. II, s. I).

⁶¹ La didascalia del II atto registra infatti «*appare il medesimo luogo, declinando il giorno*», similmente quella del terzo atto «*appare il medesimo luogo, all’ora del tramonto*» e, analogamente, accade nel IV ed ultimo atto «*appare il medesimo luogo, dopo il tramonto*».

⁶² È stato giustamente notato da Ciani che con i personaggi di Annabella e Donna Adelgrina d’Annunzio recupera strategicamente la funzione di prologo e coro (CIANI, *Dalla fiamma alla serpe. Sulla genesi della Fiaccola*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del X Convegno internazionale di studi dannunziani, cit., p. 15). In particolare ad Annabella, la nutrice (che come una parca è intenta a girare l’arcolai), è affidato l’incarico nel I atto di definire i luoghi della tragedia, fornendo coordinate geografiche più ampie tramite riferimenti toponomastici a «località che concretamente sovrastano il luogo dell’azione». Nel I atto spiegando la cagione del tremore fa riferimento al «Monte Picco delli Tre Confini in Serra Grande» (a. I, s. I), circa il quale si ritrova un preciso rimando nella *Guida dell’Abruzzo: Monte Picco dei Tre confini della Montagna Grande* (1957 m.). Vi si ascende da Anversa per via mulattiera: il monte è circondato da boschi: bellissima veduta sulla valle di Sulmona e sulle gole del Sagittario (*Guida* II, pp. 194 ss) e sempre nel I atto per giustificare «un rumore sul fondo» introduce il fiume Sagittario «che muggia, [...] che si gonfia nelle gole. Si sciolgono le nevi ai monti, alla Terrata, all’Argatone; e il Sagittario subito s’infuria». Cit. in D’ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, cit., p. 1316.

è mai, come si evince pure dalla *Figlia di Iorio*, un «semplice elemento di ambientazione», tanto che nella *Fiaccola* diviene persino «testimone vivente delle malefatte, dei delitti che in essa e contro di essa si perpetrano»⁶³. La maestosità della casa⁶⁴ di questa tragedia veicola chiaramente quell'immenso tragico sentimento di solitudine e di decadenza dei personaggi che la abitano; il suo tremore e il conseguente timore di un suo imminente crollo – avvertito anzi prefigurato sin dalle battute iniziali pronunciate da Donna Aldegrina («non senti come tremano le mura? [...] La casa crolla?») (a. I, s. 1). – diventano palesi metafore dell'inabissarsi materiale e psicologico dei suoi abitanti, come in chiusura di tragedia rimarcato dalla triste constatazione di Benedetta: «Così finire questa casa grande! E non è grande assai per tanta doglia!» (a. IV, s. 2).

Infine altro spazio degno di nota è quello più interno della casa, la cappella, “luogo sacro” dov'è sepolta Loretella, la madre di Gigliola e Simonetto, uccisa a tradimento dal marito Tibaldo e dall'amante di lui Angizia. Si tratta di un ambiente legato indissolubilmente alla presenza di Gigliola che non a caso verrà spesso introdotta sulla scena nell'atto di provenire dalla cappella o di far ad essa ritorno; e che quello sia lo spazio riservato alla vergine vendicatrice appare ancor più chiaramente soprattutto dalle parole del fratello, Simonetto, uno spirito puro, che le confesserà di non riuscire ad entrare senza di lei in quello spazio neppure a pregare sulla tomba della madre. È in questo luogo così simbolico che si chiuderà significativamente la tragedia: in una cappella illuminata da candelabri e lampade, dove farà ritorno la morente Gigliola, guardando un'ultima volta verso l'esterno, verso quel cancello dove vede rosseggiare le fiaccole dei manovali, ma non la sua: quella «fiaccola rossa», rimasta sotto il moggio, che, nell'atto I scena II, aveva dichiarato di possedere «nascosta sotto il moggio, sotto un moggio vecchissimo nascosta» e che avrebbe voluto tenere «nel pugno, a rischiarare il travaglio notturno intorno alla ruina», quale simbolo di una vendetta e di un sacrificio portati a compimento, ma che purtroppo il gesto sacrilego del padre le aveva nel finale impedito uccidendo di suo pugno Angizia.

Entrambe le tragedie abruzzesi presentano quindi pure nel finale dei tratti in comune, nonostante spazi e luoghi differenti e differentemente trattati dal medesimo autore. Si chiudono ambedue con il sacrificio di due donne, anzi

⁶³ GIANNANGELI, *d'Annunzio e l'Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, cit., p. 50.

⁶⁴ Con riferimento alla casa ricorrono espressioni e notazioni spaziali di grande ampiezza, come ad esempio: dall'«aula vastissima» della lunga didascalia iniziale (a. I), per poi continuare con espressioni quali «le 100 stanze», la «casa grande» e con «tante porte» (a. I, s. I), ecc.

di due superdonne, arse⁶⁵ dal desiderio di compiere azioni giuste, ma il cui destino è similmente impedito e distrutto da due padri dissoluti⁶⁶. Due universi, quello maschile e quello femminile, che si scontrano potentemente in questo dittico tragico in spazi contrapposti ed in cui a dominare è il motivo autoctono, quell’Abruzzo che, come rilevato da Paratore, costituisce il centro regolatore e discriminatore di tutta la più sicura ispirazione dannunziana e che qui viene ad essere rafforzato dalla presenza protettrice di quella sua montagna, la Maiella, simbolo proprio dell’universo femminile, connessa al motivo positivo della madre che veglia sulla vita dei suoi figli (come Candia di Leonessa e Donna Aldegrina), un *topos* dannunziano

puntualmente presente ogni volta che, dopo la prima ubriacatura dell’estetismo, il fascino nostalgico della terra natia s’è riaffacciato alla fantasia del poeta; ed è la garanzia e il segno di riconoscimento della sussistenza di valori umani capaci di dissipare il sortilegio dell’egoismo panico⁶⁷.

Con animo “puro”, in queste due tragedie, un nostalgico d’Annunzio ritorna al suo selvatico e impervio Abruzzo, ai suoi paesaggi e ai suoi riti ancestrali, ai suoi usi e costumi, per trarre ispirazione e per rendere soprattutto protagonisti, in modi differenti, i suoi luoghi, sfruttandone *in primis*, da «magister deliciarum» qual era, tutta la loro bellezza ancestrale e la loro atavica forza.

In definitiva, come rilevato da Annamaria Andreoli⁶⁸, d’Annunzio non avrebbe mai potuto scrivere pagine così alte se non si fosse lasciato felicemente e drammaticamente ispirare dalla sua «terra madre», riconoscendosi in quella «stirpe *sabella* da cui discende», come lo stesso ricordava con orgoglio nel suo *Libro segreto*:

Porto la terra d’Abruzzi porto il limo della mia foce alla suola delle mie scarpe, al tacco dei miei stivali. Quando mi trovo tra gente estranea dissociato, diverso, ostilmente salvatico, io mi seggo e ponendo una coscia su l’altra accavallata,

⁶⁵ Come notato da De Michelis la fiaccola del titolo della seconda tragedia rivela qualcosa in comune con la *Figlia di Iorio*, sebbene di «gusto meno incendiario che simbolico della fiamma è bella di Mila» (DE MICHELIS, *Tutto d’Annunzio*, cit., p. 317).

⁶⁶ Sulla concezione dannunziana della figura femminile come portatrice di poesia e salvezza, si rimanda in particolare per queste tragedie abruzzesi a G. FINAMORE, *Canti popolari abruzzesi*, Carabba, Lanciano 1976, p. 24 e a quanto riportato da GIANNANGELI, *d’Annunzio e l’Abruzzo*, cit., pp. 34-35.

⁶⁷ PARATORE, *Le due tragedie abruzzesi*, in *L’arte di Gabriele d’Annunzio*, cit., p. 296.

⁶⁸ A. ANDREOLI, *d’Annunzio e l’Abruzzo*, De Luca, Roma 2001, p. 6.

agito leggermente il piede che mi sembra quasi appesantirsi di quella terra, di quel poco di gleba, di quell'umido sabbione, ed è come il peso d'un pezzo di armatura: dell'acciaio difensivo. *Suo se pondere firmat*⁶⁹.

⁶⁹ D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit., p. 222.