



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. 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. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

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

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)

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



INDICE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i> | 9 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

SAGGI

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i> | 37 |
| MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i> | 49 |
| LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i> | 59 |
| MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i> | 71 |
| MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i> | 89 |
| GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i> | 99 |
| LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i> | 109 |
| LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i> | 119 |
| IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i> | 131 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i> | 147 |
| SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i> | 159 |
| ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i> | 169 |
| SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i> | 187 |
| ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i> | 203 |
| CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i> | 215 |
| ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i> | 225 |
| ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i> | 235 |
| SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i> | 261 |
| ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i> | 273 |
| VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i> | 289 |
| LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i> | 299 |
| GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i> | 309 |
| SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i> | 317 |
| MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i> | 329 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i> | 341 |
| GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i> | 353 |
| NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i> | 365 |
| CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i> | 383 |
| VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i> | 397 |
| LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i> | 411 |
| PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i> | 421 |
| ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i> | 431 |
| GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i> | 441 |
| ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i> | 451 |
| LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i> | 463 |
| CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i> | 473 |
| FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i> | 483 |
| GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i> | 493 |
| MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i> | 501 |

DISCUSSIONI

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino) | 513 |
| AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo) | 522 |
| SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio) | 526 |
| LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio) | 530 |
| <i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia) | 532 |
| RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco) | 538 |
| SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro) | 541 |
| ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa) | 544 |
| <i>Abstracts</i> | 551 |
| <i>Ringraziamenti</i> | 575 |

Simona Onorii

PER UNA MAPPA DELL'ESOTICO:
«LA GIOCONDA» E «PIÙ CHE L'AMORE» DI GABRIELE D'ANNUNZIO

«Ex Oriente lux! [...] La lumière vient de l'Orient»¹ è questo l'incipit del capitolo di Edouard Schuré apparso per la prima volta sulla rivista la «Revue des deux mondes» il 15 novembre 1893 e successivamente in volume.

A questo testo guarda d'Annunzio drammaturgo quando si trova a comporre *La Gioconda*. Il testo di Schuré è conservato al Vittoriale, nella Prioria, in duplice copia una delle quali si trova nella Stanza del Monco (1907) e presenta qualche segno di lettura; l'altra copia, in un'edizione precedente (del 1898), è sistemata negli scaffali della Stanza del Labirinto. Già Andreoli aveva sottolineato che «a fare da guida al viaggio immaginario dall'Egitto mussulmano a quello "immémorial" dei Faraoni è proprio Edouard Schuré con i suoi *Sanctuaires d'Orient*»². Ma ovviamente il suo nome si aggrega a un'ampia rosa di nomi-referenti a cui l'autore s'ispira per ricostruire il viaggio portato in scena attraverso le parole di Cosimo Dalbo. Oltre a Schuré bisogna tenere presenti: Gaston Maspero con *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, Luis Malosse e le sue *Impressions d'Égypte*, come pure Paul de Saint-Victor i cui testi sono ancora consultabili al Vittoriale con vari segni di lettura.

Il motivo iniziale della tragedia è rintracciabile già nel dicembre 1897, come possiamo leggere nel carteggio Duse-D'Annunzio in cui l'attrice, in un momento di profonda comunione spirituale e d'intenti, gli scrive di percepire l'agitarsi in lui di una materia nuova³. La composizione è avviata quando d'Annunzio è a Roma, ma concretamente compiuta nel suo primo tempo di permanenza alla Capponcina, l'antica villa dei Capponi da lui affittata nel marzo 1898 e per lui ristrutturata eliminando l'antico arredo per soddisfare le sue numerose esigenze in materia di "abitazione" – esigenze che da sin dai primi giorni

¹ E. SCHURÉ, *L'Égypte musulman – Le Caire et ses mosquées*, in «Revue des deux mondes» 15 novembre 1893, pp. 277-307, p. 277.

² A. ANDREOLI, *Note e notizie*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a c. di A. ANDREOLI con la collaborazione di G. ZANETTI, 2 voll., II, Mondadori, Milano 2013, p. 1127.

³ E. DUSE, G. D'ANNUNZIO, «Come il mare io ti parlo». *Lettere 1894-1923*, a c. di F. MINNUCCI, Bompiani, Milano 2014, p. 174: «Tu sei tutto pieno di una nuova cosa – Io l'ho sentito. Aiutati. Lavora prima di partire per "laggiù"».

romani avevano caratterizzato l'abitatore cui tutto ciò che è superfluo è necessario –, come ci testimonia sia il ricordo di Benigno Palmerio che il carteggio tra d'Annunzio e il giovane di Guardiagrele a cui era stato demandato tale compito: «Mi spiegò, poi, la ragione che lo aveva condotto a Firenze. Voleva trovare nei dintorni della città una villa signorile, lontana dai rumori della strada, collocata piuttosto in alto e nascosta il più possibile nel verde genuino della campagna»⁴.

È proprio in questa serafica atmosfera che d'Annunzio lavora ad alcune delle sue opere più importanti: in campo teatrale è questa la sede per esempio in cui prendono corpo i versi della *Francesca da Rimini*; sul versante lirico la Capponcina diviene il luogo in cui il fiume di poesia porta a compimento i primi moti delle *Laudi*.

La tragedia dal titolo leonardesco è strutturata secondo un'ordinata distribuzione degli spazi, quasi tutti in un'antitesi piuttosto accentuata tra loro: il nucleo fondamentale è il binomio casa-studio costruito dall'opposizione dei due elementi, come chiaramente si evince dalle didascalie cui è demandato il compito di creare di fronte agli spettatori un ambiente ben caratterizzato e individuato⁵.

Attorno a questo doppio paesaggio interno si diramano i due spazi "minori", sempre però costruiti in dialogo con quelli della dimora familiare e dello studio dello scultore: ovvero la Marina di Pisa, ambientazione del IV atto, e la presenza dell'esotico Cairo descritto dall'esploratore Cosimo Dalbo.

Dalbo rappresenta un tipo di esploratore che condivide i suoi tratti principali con l'amico Guido Boggiani⁶, pittore e fotografo vicino all'ambiente dalla «Cronaca Bizantina», il quale ebbe modo di visitare e studiare l'America Meridionale, in particolare l'Argentina, il Paraguay e la regione interna del Gran Chaco, ancora profondamente inesplorato.

Boggiani viene a incarnare la figura di un nuovo tipo di esploratore, non più corrispondente all'immagine stereotipata di metà Ottocento dell'uomo nerboruto, ma il cui stimolo primo è rappresentato dalla curiosità scientifica: «per un artista [...] ogni aspetto di questa plaga selvaggia rappresentava un capolavoro, che variava di luci e di tinte col fluir delle ore; e tanto tesoro di sconosciuta bellezza meritava d'esser fissato sulla tela da una sensibilità come la sua»⁷. Dunque si tratta di un esploratore-artista che osserva questo mondo esotico per trarne ispirazione, come possiamo notare anche in Dalbo il quale infatti comprende le ragioni dell'arte addotte da Lucio all'apertura della lettera di Gioconda. Inoltre la descrizione del suo viaggio in Egitto è dipinta con tinte di colori e di luci, mettendo in risalto la sua sensibilità estetica, in grado non solo di percepire la

⁴ B. PALMERIO, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 16.

⁵ Cfr. V. VALENTINI, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, p. 43: «Il ruolo delle didascalie nella drammaturgia dannunziana è senz'altro nuovo rispetto alle convenzioni dell'epoca, innanzitutto per la loro quantità, venendo a costituire un vero e proprio testo che si alterna a quello dialogico».

⁶ Cfr. A. VIVIANI, *Guido Boggiani alla scoperta del Gran Chaco*, Paravia, Torino 1951.

⁷ Ivi, p. 26.

bellezza in uno spazio diverso rispetto a quello usuale ma anche di farla rivivere nelle sue appassionate descrizioni.

L'*excursus* esotico affidato all'amico-consigliere di Lucio avviene seguendo le tracce letterarie dei testi prima enunciati. Infatti, d'Annunzio seguirà la Duse in Egitto, recandosi proprio a Il Cairo e a Alessandria d'Egitto, durante una delle sue *tournées*, ma il viaggio sarà compiuto soltanto nel dicembre del 1898, quando la tragedia era già ultimata. Dunque, le parole di Cosimo non si basano su un'esperienza reale.

Conoscendo l'*habitus* mentale del viaggiatore d'Annunzio, anzi potremmo pensare che il viaggio reale sarà sublimato, sarà trasfigurato, a un livello molto più alto, proprio dalla presenza del background culturale di cui l'autore si è munito nella scrittura di questo brano. Non secondario appare in tale ottica il riferimento al Baedeker conservato nei taccuini (XXV) relativi al soggiorno egiziano⁸.

Tra i motivi principali rintracciati da d'Annunzio in Schuré importanti sono sia l'attenzione alla cromia dominante nelle lande egizie e in particolare ad Alessandria d'Egitto («Sous ce rideau transparent, que perce déjà le soleil d'Égypte, une ville blanche apparaît dans une moiteur d'Orient: c'est Alexandrie»)⁹, sia la tesi per cui il mondo orientale si è fortemente improntato al simbolismo¹⁰. Ed è sempre grazie allo scrittore francese che possiamo mettere a fuoco un aspetto fondamentale di questa terra: il ruolo del passato, della tradizione, della cultura che si disloca cronologicamente indietro vivificando il tempo presente grazie ai riverberi di quel passato:

Enfin, avec les Pyramides qui se profilent sur le désert rougeâtre, nous apparaît l'Égypte des Pharaons. Plus immuable encore que le Nil, impassible et abstraite, indestructible au milieu des sables qu'elle affronte, indifférente à l'histoire qui s'écoule à ses pieds, elle témoigne, au milieu des races et des religions qui passent, la force des principes absolus et le mystère de l'Éternité¹¹.

Le tracce dell'influsso di Schuré sulla composizione di questa scena del primo atto della *Gioconda* sono puntualmente rintracciate da Ilvano Caliaro nel suo saggio *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*¹². Un lavoro imprescindibile per calarsi nella scrittura dannunziana e per osservare come l'autore rielabori il testo di partenza, traendone quanto gli appaia funzionale alla scrittura e trascurando ciò che non si confà alla sua costruzione.

⁸ D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1976, p. 302: «Io mi sono inebriato leggendo il Baedeker».

⁹ SCHURE, *L'Égypte musulman*, cit., p. 282.

¹⁰ Ivi, p. 639: «Les Égyptiens sont les premiers et les plus forts symboliste du monde».

¹¹ Ivi, pp. 306-307.

¹² I. CALIARO, *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*, in «Percorsi, erranze, approdi. Tempi e spazi del viaggio», a c. di F. SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, I. CALIARO, R. NORBEDO. Atti del convegno di studi Udine, Palazzo Antonini (26-28 aprile 2017), LINT, Trieste 2017, pp. 163-173.

Uno degli spettatori delle prime messe in scena dannunziane, Fausto Latini, ha posto l'attenzione su una costante del teatro di d'Annunzio, ovvero la dilagante presenza dell'autore nell'opera: spesso infatti la critica si è sollevata contro le sue *pièces* dicendo che i personaggi si muovono e agiscono sulla scena non per *motu propriu* bensì perché marionette nelle mani del loro autore. Eppure, nonostante tale elemento di criticità, nella sua recensione alla *Gioconda* Latini osserva come nella produzione drammaturgica dannunziana sia predominante una:

tendenza alla pittura di paesaggio. Invero sembra che il sentimento più vivo da cui il poeta fu mosso a scrivere i suoi drammi, sia la visione di certi paesaggi. Nel *Sogno d'un mattino di primavera* e nel primo atto de *La Gioconda*, dominano le tinte chiare e le forme gracili d'un paesaggio primaverile toscano; nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* domina la colorazione veneziana, calda e ricca; ne *La Gioconda* ci si presentano ancora due paesaggi di gran sole, egizio l'uno, lunigiano l'altro; infine ne *La città morta* è un continuo bagliore meridiano su arida terra greca¹³.

Dunque i paesaggi portati sulla scena o evocati dai personaggi risultano essere lo stimolo, lo slancio che muove l'intera costruzione drammaturgica.

L'attenzione per regioni storiche, come in questo caso la Lunigiana, si riflette anche – o forse al contrario deriva – nelle letture di guide turistiche in cui la suddivisione territoriale risponde a criteri differenti rispetto alla frammentazione amministrativa postunitaria. Nella biblioteca dannunziana, infatti, si ritrova per esempio la *Guida* di Zolfanelli relativa a questo territorio compreso tra Toscana e Liguria. In apertura vi si legge una dichiarazione d'intenti che comprova il condiviso sentimento secondo cui la ripartizione nazionale è percepita dai cittadini come qualcosa di estrinseco al territorio:

Sono oltre ogni credere numerosi e grandi gli errori che si commisero, in questo nuovo regno d'Italia, per non conoscere bene la storia, l'indole, i costumi e le qualità naturali delle singole provincie, per aver creduto di poter trattare l'Italia come una cosa fantastica, con certe qualità immaginarie, o per aver preso come comune a tutta la nazione, quello che era proprio e peculiare di una parte di lei¹⁴.

Segno dell'interesse dannunziano per questo tipo di pubblicazioni, il testo presenta due orecchie di lettura di cui una relativa alla presenza di Dante in questo territorio, l'altra invece riguardante un contratto notarile stipulato da Michelangelo Buonarroti per l'acquisto e la preparazione di alcuni marmi di Carrara: quella «Carrara marmifera»¹⁵

¹³ F. LATINI, *Rassegna della letteratura italiana. II Letteratura contemporanea. Gabriele d'Annunzio drammaturgo*, in «Rivista d'Italia», 15 gennaio 1899, pp. 139-149, p. 141.

¹⁴ G. CIVININI, *Lettera*, in C. ZOLFANELLI, *La Lunigiana e le Alpi Apuane. Studii*, Barbèra, Firenze 1870, pp. VII-XI, p. VII.

¹⁵ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, cit., p. 208.

che si profila nel paesaggio della tragedia, il cui valore è accresciuto appunto dalla predilezione michelangiolesca.

Il fiume lirico che travolge d'Annunzio alla fine secolo, lasciando in sospeso il progettato romanzo del *Fuoco*, si sviluppa in concomitanza con la *pièce* in esame. L'intero progetto della laude francescana troverebbe la sua ascendenza nel viaggio assiate, fondamentale nella costruzione del paesaggio della *Gioconda*, secondo quanto ha sostenuto Federico Roncoroni sulla scia di Franco Gavazzeni¹⁶.

È stato notato come, secondo un *modus operandi* già ricostruito per altre opere dannunziane, i taccuini relativi a quella visita settembrina siano la chiave di lettura di alcuni dei versi confluiti poi in *Alcyone. La sera fiesolana* ne è un emblematico esempio con la contaminazione tra i due paesaggi, quello toscano e quello umbro, già attuato nella prosa della vicenda di Silvia e Lucio.

Altro elemento di raccordo è rappresentato da una dislocazione. Si ricorderà come seguendo l'itinerario dell'Ulisside di *Maia*, il lettore si ritrovi di fronte a uno scambio tra città: dove dovrebbe esserci la descrizione di Atene, nonostante la città greca sia stata una reale tappa del viaggio compiuto nel '95, in realtà è alle colline fiesolane che si riferisce la digressione inserita nel periplo greco.

Come ha sostenuto Simona Costa:

Parlare di Firenze e tacere di Atene è parso tuttavia sottendere a una strategia non casuale di sostituzione. Grecia e Toscana erano poste in stretta contiguità anche da Charles Maurrais [...]. Le sue memorie di viaggio in Grecia e in Italia danno vita alle pagine di *Anthinèa* (1901), un testo presente al Vittoriale che reca segni di lettura proprio in rispondenza ai passi in cui si insiste su tale "rassemblance" tra Grecia e Toscana¹⁷.

In *Maia* dunque Firenze ci è presentata come nuova Atene: lo scrittore sembra così augurarsi che il ruolo della città toscana possa assurgere a una rinnovata funzione di centro culturale. Allo stesso tempo la Toscana viene nuovamente messa in parallelo con un'altra grande civiltà del passato proprio attraverso il continuo confronto tra i due luoghi istituito da Cosimo Dalbo¹⁸.

Questa regione italiana è, allora, più volte costruita nell'immaginario dannunziano in dialogo con altre zone culturalmente significative in uno scambio voluto per connettere i due elementi del binomio: da una parte Toscana e Grecia dall'altra Toscana ed Egitto.

¹⁶ Cfr. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a c. di F. RONCORONI, Mondadori, Milano 1995, pp. 146-147 e cfr. F. GAVAZZENI, *Le sinopie di Alcyone*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

¹⁷ S. COSTA, *D'Annunzio*, Salerno, Roma 2012, p. 199.

¹⁸ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, cit., p. 242: «Cose meravigliose hanno mirato i miei occhi e hanno bevuto una luce al cui paragone anche questa sembra smorta; ma quando rivedo una semplice linea come quella là (guarda là San Miniato!), mi sembra di ritrovar tutto me stesso [...]. La piramide di Chèope non fa dimenticare la Bella Villanella; e più d'una volta, nei giardini di Koubbeh e di Gizeh, serbatoi di miele, masticando un grano di resina, ho pensato a uno svelto cipresso toscano sul limite di un oliveto magro».

Il legame tra questi spazi diversi per conformazione fisico-geografica eppure in qualche modo percepiti come prossimi, trova un ulteriore prolungamento nei versi de *I cammelli* di *Alcyone* dove la spiaggia pisana, mutevole protagonista della poesia, porta in scena proprio l'elemento esotico nel contesto naturalistico presso la foce dell'Arno. Le tracce di una sensibilità per il fattore esotico – come ha notato Costa – possono essere rintracciate già nell'esordio di *Primo Vere* con i versi di *Su 'l Nilo*, e travalica i generi sin dagli anni Ottanta dell'Ottocento travolgendo prosa e lirica, per poi svilupparsi secondo più direzioni nella produzione dannunziana¹⁹.

L'ambientazione moderna della tragedia subisce in tal modo una dislocazione spaziale fortemente simbolico-mistica: dalla Firenze contemporanea alle piramidi egiziane, così come viene attuato un avvicinamento cronologico tra il presente e il passato.

Dilatato in più vene letterarie esperite in contemporanea da d'Annunzio, questa ipotesi suggestiva di "rassemblance" tra i due spazi trova nella vicenda di Gioconda la sua prima esplicitazione testuale, per venire poi approfondita grazie all'esperienza diretta e progressivamente meglio delineata nelle meditazioni affidate a *Maia* e ad *Alcyone*.

È inoltre noto come la presenza del paesaggio "francescano" attraverso il quale è costruito lo spazio drammaturgico si affidi agli appunti del *Taccuino* (XIV) tramite i quali è possibile seguire l'itinerario compiuto da Angelo Conti, Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio nella visita umbra. Ma sono soprattutto le sensazioni che hanno animato il viaggiatore attento a quanto il paesaggio suscita in lui a trovare uno spazio significativo nelle annotazioni:

Questo fiumicello serpeggiante, disseccato, tutto fatto di selci bianche e aride, ha pel mio sguardo un'attrazione singolare. [...] Nella sua aridità rimane il sentimento dell'acqua, che è assente. Quando il sole è obliquo, luccicano qua e là nel letto petroso piccoli specchi immobili, residui delle inondazioni primaverili [...]. E questo fiume è quanto di più umano e di più vicino a me io trovi in tutto il paesaggio [...] Isa diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana²⁰.

Dalle note riportate emerge chiaramente il tratto romantico della compenetrazione tra uomo e natura («E questo fiume è quanto di più umano e di più vicino a me io trovi in tutto il paesaggio» si legge infatti nel quaderno), caratteristica propria anche dei personaggi dannunziani. Si tratta di un elemento che ritorna negli appunti del viaggio in Egitto in cui l'autore descrive come i suoi occhi diventino un tutt'uno con il mare durante la navigazione: «Il mare è azzurro come i miei occhi. / SENTO nel mio viso pallido il colore dei miei occhi simile a quello delle acque che guardo»²¹. Già costitutiva di *Isabella del Sogno d'un mattino di primavera*, tale proprietà genera nuova linfa nella

¹⁹ S. COSTA, *Tra esotismo e nazionalismo: il dannunziano amore di terre lontane*, in «La Modernità letteraria», 6 (2013), pp. 33-43.

²⁰ D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 182-183.

²¹ Ivi, p. 290.

tragedia dei Settala e si ricorda perfettamente a quell'istanza metamorfica sempre più incalzante nell'arte dello scrittore fino alla completa fusione tra Ermione e la pioggia e la natura nei celeberrimi versi de *La pioggia nel pineto*.

Se lo spazio di Firenze è appunto caratterizzato in realtà dal misticismo della campagna umbra visitata nel pellegrinaggio del 1897, allora è un'ulteriore traccia da seguire quella V^a crociata alla quale partecipò San Francesco: episodio dalla forte valenza di leggenda che rimane nell'immaginario dannunziano tanto da ispirare la mai compiuta *Crociata degli Innocenti*²².

Le fila sembrano così intrecciarsi più volte e in maniera tortuosa: da una parte Firenze associata al misticismo francescano grazie agli attributi reiterati nelle didascalie²³, ai personaggi e alle immagini di rinascita del primo atto; dall'altra parte abbiamo l'Egitto culla di un antico simbolismo e tributo al gusto dell'esotico proprio della fine del secolo, ma anche stimolo in direzione di un rinnovamento della nostra penisola nonché episodio dal sapore di leggenda nella vita del "poverello di Assisi".

La centralità della figura dell'assisiato nell'intera parabola dannunziana è stata ben messa a fuoco dal volume di Francesco Di Ciaccia, il quale ha osservato la vastità di materiali francescani nella dimora dannunziana sulle sponde del Garda: «circa 130 pubblicazioni d'argomento francescano. Di esse, 24 provenivano [...] dalla biblioteca di Henry Thode. Il Thode, professore di storia dell'arte all'Università di Heidelberg dal 1894 al 1911, si occupò di francescanesimo e scrisse una importante opera su Francesco d'Assisi e l'arte in Italia»²⁴. Importanti testi della biblioteca francescana annotati da d'Annunzio sono: *La vie de St. Claire d'Assis, d'après les anciens textes* di Camille Mauclair, autore che aveva letto in chiave superomistica il personaggio ibseniano di Solness, d'ispirazione al Vate proprio per la costruzione del suo Luico Settala²⁵, come pure spiccano la *Legenda S. Francisci assisiensis a BB. Leone*, a cura di Leopoldo Amoni (1880), la *Vita prima di San Francesco d'Assisi* di Tommaso da Celano nell'edizione del 1880, e le numerose annotazioni in margine alle pagine della *Vie de Saint François d'Assise* di Paul Sabatier.

²² Con la *Crociata degli Innocenti*, composta ad Arcachon tra il 1912-1913, d'Annunzio vuol mettere in scena un evento estremamente misterioso e fascinoso in cui saranno coinvolti bambini, storpi, lebbrosi, poveri guidati dall'alto esempio di San Francesco: cfr. ANDREOLI, *Note e notizie*, cit., p. 1723: «È probabile che molto prima di proporre il mistero a Puccini, d'Annunzio abbia avvertito il fascino di una vicenda al confine, per lui sollecitante, tra storia e mito, tanto più che riguarda il prediletto santo di Assisi e perciò il folklore e l'antropologia».

²³ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, cit., p. 227 dove ricorrono i termini *sereno del cielo*, *semplicità francescana*.

²⁴ F. DI CIACCIA, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio con una lettera inedita del pittore Baccarini*, Edizioni Decembre, Milano 2005, p. 5. Nel saggio di Thode intitolato *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance* (1885) si sosteneva l'idea per cui fosse possibile considerare il Tredicesimo secolo un'anticipazione del nostro Rinascimento, almeno per quanto riguarda le sue principali linee. Tale ipotesi era avvalorata dal fatto che la religiosità francescana con i suoi valori positivi anche nei confronti della natura si costituiva come originario germe della tendenza artistico-letteraria e culturale accomunata dal nome Rinascimento.

²⁵ C. MAUCLAIR, *Conférence sur «Solness le constructeur»*, in «*Mercur de France*», maggio 1894.

Sicuramente lo squarcio verso Il Cairo deve molto, al di là dei modelli di riferimento, anche al gusto per l'esotico peculiare alla letteratura dell'ultimo Ottocento. Intorno agli anni Ottanta, infatti, l'attenzione per il paesaggio esotico e la cultura dell'altrove raggiunge il suo apice, e proprio a testimonianza della grande presa sull'immaginario del lettore, si diffondono – a titolo di esempio – molti dei romanzi di Emilio Salgari²⁶, opere che ottengono un consistente successo presso il pubblico.

Tale sensibilità si dirama in una duplice direzione: da una parte l'esotico percepito come "lontano" e dunque esplicitato tramite una predilezione per tutti quei luoghi e quelle culture distanti dal viaggiatore-scrittore-pittore e rievocate poi nella produzione artistica; dall'altra parte si connette a questo medesimo interesse anche lo studio sempre più diffuso del Mezzogiorno d'Italia a sua volta letto in chiave esotica.

D'Annunzio aveva acutamente captato questo binomio tant'è vero che nella sua parabola – ma non soltanto drammaturgica – si assiste all'evoluzione, parallelamente, di ambedue i concetti: l'esotico come "lontano" infatti si incontra ne *La città morta* come pure nel *Più che l'amore*, *La Gioconda* e per altri versi in *La nave*, mentre l'attenzione antropologica e folklorica trova spazio nelle due tragedie abruzzesi.

Secondo quanto ha sostenuto Carlo Da Pozzo:

la corrispondenza di sensi fino alla metamorfosi tra poeta e natura si riflette anche in precisione toponomastica dei luoghi e in meticolosità quasi scientifica di descrizione di flora e di fauna e, soprattutto, in capacità di produrre immagini tanto sintetiche quanto efficaci dell'insieme [...] che caratterizza la costa pisana. In siffatto contesto, diventano accettabili perfino [...] i pretesti che fanno del singolo elemento naturale del panorama locale l'occasione o l'ispirazione di nuove fantasie verso l'esotico o il mitologico²⁷.

Altra *pièce* in cui l'elemento esotico trova un suo spazio, profondamente costitutivo dell'intreccio del dramma, è *Più che l'amore*. Opera sfortunata nella sua messa in scena decisamente vilipesa dal pubblico contemporaneo, offre uno spettacolo in cui la sponda dell'Africa si profila – in linea con i toni nazionalistici coevi – come "quarta sponda", come un lembo di terra appartenente da tempo remoto propriamente all'Italia, la cui esplorazione e conquista non solo è legittima, ma è utile alla ricostruzione "intera" della Nazione²⁸.

²⁶ I romanzi più conosciuti di Salgari scandiscono proprio la fine del secolo: *I Misteri della Jungla Nera* (1895), *I pirati della Malesia* (1896), *Il Corsaro Nero* (1899), *Le Tigri di Mompracem* (1900).

²⁷ C. DA POZZO, *Pisa e dintorni fra '800 e '900*, in «Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, II-III La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia», a c. di S. CAPECCHI, Atti del XXIV convegno internazionale Firenze-Pisa (7-10 maggio 1997), Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1999, pp. 267-434, p. 427.

²⁸ Un paragrafo dello studio di Tomasello è infatti intitolato *Il ricupero della terra latina* cfr. G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 75-80.

Il protagonista è ancora una volta un nuovo Ulisside, Corrado Brando, animato da una febbre d'Africa insaziabile.

Per il disegno di questo personaggio si fa riferimento all'interno del testo Ugo Ferrandi²⁹, e – da questo rimando principale – possiamo constatare che alle spalle di Brando vi è anche Vittorio Bottego. A questi modelli italiani vanno ad aggiungersi i nomi di Eugenio Ruspoli, esploratore del Giuba che con la sua attività in Etiopia riuscì a individuare il lago Abbaja e la linea del Dana (elementi decisivi, negli anni successivi, per penetrare verso le zone interne del continente africano), e ancora Pietro Sacconi e Gaetano Casati. L'ispirazione si amplia in ambito europeo con le esplorazioni, sulle orme di ritrovamento di Livingstone, condotte da Henry Stanley per conto del «New York Herald»³⁰.

Si tratta di figure che hanno aperto la strada all'imperialismo novecentesco, in quanto le loro esplorazioni africane non erano mosse soltanto dalla curiosità di conoscenza di nuovi luoghi, ma avvenivano spesso sotto l'ala influente di società commerciali e dietro motivazioni politiche³¹.

Com'è stato dimostrato da Raffaella Castagnola, le peregrinazioni africane di Brando dipendono, anche in questo caso, da referenti letterari: soprattutto i resoconti di viaggio di Henry Savage Landor, fonti inoltre per il *Forse che sì forse che no*, e il *Giuba* di Vittorio Bottego³², testi presenti nella biblioteca del Vittoriale.

Rispetto a quanto era accaduto nell'evocazione del viaggio in Egitto di Dalbo, la presenza africana affidata a Brando si profila con caratteristiche contrastanti rispetto alla realtà circoscritta nella quale il dramma è ambientato. La Roma tracciata nelle didascalie, e soprattutto quella delineata nei dialoghi dei due sodali, Virginio e Corrado, è l'antitesi dell'eroismo e della grandezza sentita dall'esploratore nelle terre lontane.

Dalbo ha costruito i suoi accenni all'Egitto tramite parallelismi con Firenze e con gli elementi cromatici della campagna toscana, quasi le due aree fossero in gara per splendore; mentre Brando si serve dell'esperienza di conquista per sottolineare la nullità, la

²⁹ Cfr. F. SURDICH, *Ugo Ferrandi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46 (1996) <http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-ferrandi> (Dizionario-Biografico) ultima visita 30 aprile 2019 e cfr. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, II, cit., p. 55. Il novarese Ugo Ferrandi contribuì a far conoscere l'Africa equatoriale, soprattutto la Somalia, agli europei. Ebbe diversi incarichi da parte della Società di esplorazione commerciale e si unì alle esplorazioni del Giuba nel 1892 coordinate da Vittorio Bottego: di fatto queste imprese in terra africana furono un primo passo verso le conquiste imperialistiche.

³⁰ Presso l'Archivio del Vittoriale si conservano numerose opere di resoconti di viaggio e di documenti relativi ad esplorazioni scritte da questi protagonisti di fine secolo, se ne riportano alcune a titolo di esempio: G. BIANCHI, *In Abissinia. Alla terra dei Galla narrazione della Spedizione Bianchi in Africa*, Treves, Milano 1896; L. VANNUPELLI e C. CITERNI, *L'Omo. Viaggio di esplorazione nell'Africa Orientale*, Hoepli, Milano 1899; D. LIVINGSTONE, *Africa. I viaggi di Livingstone*, Treves, Milano 1887; *Africa alla ricerca delle Sorgenti del Nilo. Viaggi celebri di Burton, Speke, Grant e Baker*, Treves, Milano 1887; G. CASATI, *Dieci anni in Equatoria e ritorno con Emin Pascia*, Dumolard-Buchner, Milano-Bamberga 1891. Molti di questi volumi presentano segni di lettura.

³¹ TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà*, cit, pp. 69-75.

³² Cfr. R. CASTAGNOLA, *Carte private. Nel laboratorio di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

decadenza delle strutture e delle istituzioni romane. Sebbene il mondo contemporaneo sia ritenuto indegno del grande gesto eroico, un discorso a parte è rappresentato dal passato: infatti la vacuità di Roma trova una nuova spinta verso un destino svincolato dalle bassezze attuali proprio dal recupero e dalla riemersione nel territorio africano delle antiche vestigia memoriali del comune passato, come ha chiarito Giovanna Tomasello³³.

Le parole pronunciate da Corrado mettono subito in chiaro la posizione dell'eroe al quale è destinata sì la grandezza e la gloria ma soltanto in un luogo "altro" rispetto all'*hic* in cui ci è rappresentato nella finzione scenica. Il deserto evocato implica sia un luogo fisico riferibile a una sua esperienza diretta ma resa con connotati onirici³⁴; sia una situazione più interiore di solitudine e di isolamento rispetto al degradato mondo circostante.

Analizzando questo dramma dannunziano Bárberi Squarotti ha notato come:

Le dichiarazioni di Corrado Brando muovono da due termini che sono estremamente indicativi, nella posizione programmatica dove sono collocati: il sogno e il ricordo. È la definizione della dissociazione totale a cui è sottoposto l'eroe tragico: l'azione è possibile solo "altrove", in una dimensione totalmente diversa da quella in cui l'eroe si trova immerso, e la coincidenza di volontà e di gesto è, appunto, quella sognata un tempo, in quell'altro spazio alternativo all'oppressione borghese³⁵.

Il linguaggio onirico di Brando è il suo modo per rendere concreto qualcosa che ha connotati favolosi e sempre più lontani anche per lui stesso³⁶.

In tale ottica è possibile leggere l'esperienza di Brando nel senso di una poetica della lontananza – «La mia sete io non la estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar»³⁷, afferma l'esploratore. In questo modo si comprende meglio anche perché Corrado, quando si trova in Africa, senta più concretamente il rapporto con la terra natia, che invece gli appare quasi nullo nel momento in cui ne calpesta nuovamente il suolo.

La ricerca di uno spazio lontano e in qualche modo esotico ha nella presenza del servo Rudu, e di ciò che esso rappresenta, un altro elemento importante. La Sardegna di

³³ TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà*, cit, pp. 69-75, p. 71: «nell'azione scenica il "nuovo" spazio africano interferisce di continuo con l'antico suolo romano: la stanza».

³⁴ Brando nel ripercorrere per Virginio le azioni notturne che lo hanno portato al delitto del biscazziere, su scia dostoevskjana, è come allucinato o appunto in uno stato psichico a metà strada tra il sonno e la veglia.

³⁵ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La tragedia impossibile di Corrado Brando*, in *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele d'Annunzio*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 109-151, p. 110.

³⁶ Ivi, pp. 116-117: «l'Africa qui è, quindi, una forma di "paradiso artificiale" della mente, pura costruzione della memoria, infine "rifugio" [...]: spazio concluso e serrato che lo isola, sottolineandone, però, il carattere non d'eccezione della sua esperienza, e, insieme, la partecipazione alla prigionia comune». Nella nota Squarotti osserva che «Corrado Brando si preoccupa tanto di stabilire esatte misure per i fiumi africani [...]. È un modo per far credere e di credere egli stesso all'esistenza obiettiva dei luoghi africani, ma, nell'attimo stesso dell'indicazione, ecco che questa gli sfugge nel favoloso, le misure non sono in unità metrico-decimali, così si dilata fantasticamente il numero e, al tempo stesso, sorge il senso del misterioso, dell'infrequentabile, dell'impartecipabile dell'esperienza reale».

³⁷ D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 55.

Rudu infatti è una terra, sebbene dal punto visto politico-amministrativo di competenza nazionale, estremamente diversa da quanto si può vedere nell'Urbe, una specie di terra incontaminata (per tale aspetto d'Annunzio molto si è servito della lezione di Antonio Bresciani) la cui popolazione vive oggi così come vivevano i suoi avi nei millenni addietro: un luogo senza tempo in cui la borghesia e la sua decadenza non hanno trovato terreno fertile³⁸.

Il linguaggio del servo³⁹, com'è noto, è ricostruito attraverso l'interrogazione delle popolazioni locali, secondo quanto si legge dalle missive scambiate con Enrico Costa nel giugno 1906, mentre d'Annunzio è a Settignano impegnato nella composizione della tragedia⁴⁰.

La Sardegna era stata la meta di un viaggio giovanile del maggio 1882 compiuto con Cesare Pascarella e Edoardo Scarfoglio⁴¹, il cui itinerario comprese la zona meridionale dell'isola nella quale d'Annunzio osservò alcuni tratti in comune con le terre dell'Africa settentrionale. Nei versi di *Sotto la lolla*⁴² per esempio ha dato spazio a quella corrispondenza connettendo i volti dei personaggi e il paesaggio della lirica alla sponda africana. Allo stesso modo la fantasia del poeta si comporta di fronte alle piramidi saline di Molentargius, immortalate nella lirica *Sale*⁴³, in cui l'elemento paesaggistico costituisce l'avvio verso l'immaginario esotico con cui si confonde.

Dunque il rimando Africa-Sardegna messo in campo nella tragedia trova in queste impressioni il suo centro primordiale.

Se dunque *La Gioconda* riflette quel gusto per l'esotico di fine secolo in cui gli elementi di diversità servono per stimolare i sensi dell'esploratore (la vista per esempio si trova di fronte a una luce nuova e dissimile da quella serafica delle colline, ma allo stesso tempo lo spettatore-lettore è riportato costantemente al contesto reale e nazionale), invece in *Più che l'amore* si giunge – siamo infatti al 1906 – a un nuovo gusto per l'esotico inteso non più come estremizzazione della lussuria (l'Isola Elefantina di Dalbo) e della bellezza, bensì come luogo a cui mirare per salvarsi dal degrado borghese imperante e soprattutto vi si riflettono quelle intenzioni filocoloniali che affondano le proprie radici nel tentato riscatto di Adua.

³⁸ Cfr. ANDREOLI, *Note e notizie*, cit., p. 1545.

³⁹ Cfr. V. ALLIA, *Appunti sulla lingua del «Più che l'amore» di d'Annunzio*, in «HUMANITIES», anno III, 5 (gennaio 2014), pp. 159-168.

⁴⁰ Le lettere tra Enrico Costa e d'Annunzio, conservate al Vittoriale, si possono leggere nelle note dei Meridiani: cfr. ANDREOLI, *Note e notizie*, cit., pp. 1554-1556.

⁴¹ Sbarcati a Terranuovo-Olbia i tre visitarono Alghero, Nuoro, Oliena, Campidano, Cagliari, Villacidro. Cfr. F. MULAS, *D'Annunzio, Scarfoglio, Pascarella e la Sardegna: appunti di viaggio tra cronaca e letteratura*, presentazione di C. PIANA, Biblioteca di Sardegna, Cargeghe 2007.

⁴² Si tratta di versi poi espunti dall'autore stesso dalle sue raccolte, ma la lirica venne pubblicata su «Capitan Fracassa» il 21 maggio 1882.

⁴³ La lirica si può leggere in *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura - Arte di Gabriele d'Annunzio*, coordinate e annotate da A. CASTELLI, Bernardo Lux, Roma 1913, pp. 25-26.

Si tratta quindi di due spazi molto diversi, sebbene sia possibile contenerli sotto la più ampia etichetta di “esotico”: da una parte una divagazione in senso orientaleggiante per esaltare gli elementi del territorio nazionale o in ogni caso per connettere due grandi culture a partire dalle affinità che il viaggiatore vi individua; dall'altra parte una denuncia del tempo presente nel quale la nuova figura di esploratore-conquistatore non può trovare realizzazione.