

IL POPOLO AUTORE NELLA «FIGLIA DI IORIO»
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Annamaria Andreoli

Dal falso-antico al vero-popolare

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

Già il *Trionfo della Morte* (1894), richiamato con intenzione dal *Commentaire* («Le germe propre du poème dramatique se trouve dans un remarquable passage du *Triomphe de la Mort*»), segnalava in una *Nota* conclusiva il debito contratto dal narratore con l'etnologo conterraneo Antonio De Nino. E anche la splendida stampa di *Francesca da Rimini* (1902), preceduta dalla dedica in versi alla Duse, si chiudeva, dopo un *Commiato* in terzine, con la

Nota sulla «vita attiva» che il drammaturgo «diligente» aveva dedotto «dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi».

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

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

d'augurio felice. Se farò cosa degna di lui, gliela dedicherò». In quello stesso giorno, il 16 luglio 1903, anche Pascoli viene raggiunto: «Mio carissimo Giovanni,/ sono qui – dinanzi al mare neroniano, in vista del Promontorio Circeo – ; e ricomincio a lavorare. Oggi è per me giorno di grande purità: ho qui sulla tavola la buona carta su cui sto per scrivere i primi versi d'una tragedia pastorale: giorno favorevole per mandare un saluto dal profondo del cuore al poeta solitario cui l'anima mia soave deve taluna delle sue più alte gioie».

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

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

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

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

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

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

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

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

Il teatro del popolo e il folklore

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

E a Orange d'Annunzio, per il momento, ineggia: in quella Bayreuth latina la «moltitudine assisa nell'ordine dei gradi aperti sotto il cielo estivo» ha tremato «di pietà e di terrore» dinanzi alla «soave ed eroica figlia d'Edipo». I diecimila spettatori, «anime rudi e ignare» di «battellieri, bifolchi, setaiuoli, calafati», che hanno assistito all'*Antigone*, meritano un articolo, la *Renaissance de la tragédie*, destinato ai «Débats» e accolto contemporaneamente dalla «Tribuna» di Roma (2 agosto 1897). Al colmo della campagna elettorale che lo porterà in Parlamento, il candidato riconduce quello spettacolo al «rito», alla «cerimonia», al «culto», al «mistero», poiché sulla folla accorsa a Orange «la parola del poeta, pur non compresa», è riuscita a esercitare un potere di rivelazione e di liberazione.

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

Sono dichiarazioni dell'autunno 1897, allorché d'Annunzio auspica con forza il rilancio, ad Albano, del genere tragico quale replica «moderna» della «rappresentazione drammatica anonima e collettiva, di cui tutti i componenti la primitiva comunità sono nello

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

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

théâtre, montrez-lui sa propre légende, ses acts, ce qu'il a fait. Nourrissez le peuple du peuple».

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

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

A Milano Gabriele dona a Romain *Francesca da Rimini*, capolavoro tipografico all'altezza di Aldo Manuzio, avendone in cambio *Le 14 juillet* con la dedica: «A Gabriele d'Annunzio/hommage d'admiration et/ d'affection fidèle./ Juin 1902». Le due opere hanno molto in comune, a cominciare dalla *Nota* in clausola dell'una sovrapponibile alla *Préface* dell'altra. Entrambi confessano di aver manomesso qualche dato storico al fine di restituire del passato la «vita attiva», avverte d'Annunzio, in perfetta sintonia con Rolland, che per parte sua ha inteso «ressusciter l' âme vivante du passé, ses puissances d'action» e non già la «menue poussière de l'histoire».

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

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

renier la gloire de leur passé et leur rêve séculaire, en apportent l'éclatante lumière au foyer commun de l'humanité», trova il drammaturgo pronto a corrisponderlo quando, da rivoluzionario, decide che «battellieri» e «bifolchi» e «setaiuoli» e «calafati», muti e ammirati a Orange, balzino sul palcoscenico per occuparlo nella nuova veste di autori-protagonisti.

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

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

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

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

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

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

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

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

la comunità e di trasmettere il sapere in ogni ambito, a monte, fra l'altro, dell'abnorme *Preghiera a Erme di Maia*.

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

La tragedia leggendaria

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

verso la vita») quelle che egli pronuncia in forma di appello: «Au lieu de dédaigner la vie, tâchez d'aller à elle».

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

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

All'indomani della rappresentazione in dialetto, che la maestria di Grasso rende comprensibile al pubblico meneghino entusiasta della sua mimica assai simile a quella degli attori giapponesi (nel «Corriere della Sera» si fa il nome di Sada Yacco), una lettera dello spettatore d'eccezione, commosso e grato,

raggiunge Martoglio. Fra le righe, sembra di udire lo *starter* della *Figlia di Iorio*: «la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia; perché invidio agli scrittori siciliani uno strumento d'arte meraviglioso qual è Giovanni Grasso, e mi rammarico di non poterlo adoperare e d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi. Grazie a voi, al grande e candido Giovanni Grasso e ai suoi compagni d'arte, in cui s'esprime con tanta potenza l'anima della stirpe. Spero di potervi incontrare e di potervi ripetere a voce la mia ammirazione e la mia gratitudine» (la lettera è pubblicata nella «Perseveranza» del 30 aprile 1903).

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

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

edizioni, più o meno corrette./ II *Chants populaires de la Bretagne* par le Vicomte H. de la Villemarqué./ Degli altri libri che mi occorrono parleremo mercoledì».

«Sono in ricerche folkloriste»: è evidente che l'ora della *Figlia di Iorio* è scoccata e sotto tiro, nel laboratorio, è senz'altro «*Ton sang*» précédé de «*La Lépreuse*», dittico teatrale composto da Henry Bataille nel 1896, applaudito dal pubblico non meno che da Catulle Mendès e Jules Lamaître, stampato nel 1898 dal «*Mercur de France*». Delle due opere, indissolubilmente legate in quanto *invarianti* («*Ces deux drames*» informa l'autore «*ont été conçus en même temps sur un même plan*»), la prima, in tre atti, è ricavata appunto dai canti bretoni, dove compaiono innumerevoli *sorcières*, con tanta adesione che Bataille dovrà difendersi addirittura in tribunale dall'accusa di plagio.

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

tout le genie de Wagner ou de Shakespeare suffit juste à leur faire pardonner de ceux qui aspirent encore aux hautes sources pures, qu'ils n'auraient voulues troublées d'aucun souffle. Le livret du *Vaisseau Fantôme* est criminel, plus encore celui du *Tristan et Yseult*. La modernisation de la légende en est sa pire déformation. On ne peut plus la transposer, nous en sommes désormais trop distants. Oh! n'avoir pas compris le grave enseignement de poésie et de vérité qui s'y cache, n'avoir pas compris enfin l'égalité des mots, des sentiments et des choses, – la vanité de croire qu'il y a rien de supérieur à rien dans la nature, et surtout n'y avoir pas suivi, mains jointes, le sillon de la blessure qui va toujours s'agrandissant, le pauvre cheminement de l'humanité vers sa fin inconnue de douleur ou de joie. Tout est venu de l'âme primitive. Et voilà pourquoi le moindre fragment de poésie populaire nous secoue de nostalgie

puissante. Il semble que nous y reconnaissons lointainement et que nous y plerions notre simplicité perdue, – car la réalité intérieure de nous-mêmes fera longtemps encore le souci de beaucoup d’entre nous. Si c’est cette émotion-là qu’ils cherchent en la légende, les mythes ne les satisfèront pas. Les mythes prêtent trop d’ailleurs et d’eux-mêmes à la modernisation de leurs symboles et à ce chromatisme philosophique des héros dont notre siècle a tant abusé. Les chansons locales, les petites chansons où un village a chanté sa vie, ses grands peines, son amour et sa pitié nous charment davantage.

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

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

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

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

entrambe le *sorcières* un toccante *assolo* in forma di lirica invocazione alla Vergine: (Mila) «Vergine santa [...] O Maria, voi lo vedeste./ Non le labbra dianzi (siete voi/ testimone) non furono le labbra./ E, s'io tremai, ch'io porti nel trapasso/ il tremito con me dell'ossa mie»; (Alette) «O madame Marie de pitié/ [...] Ma bouche a beau serrer les dents;/ les baisers sortent, les baisers crient./ Le premier baiser veut sortir.../ Je le sens là au bord de ma bouche./ au bord de la sienne;/ je ne puis le retenir là,/ ayez pitié de moi, Marie,/ mère du ciel, mère des anges,/ mère du rosaire, mère chérie!»

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

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

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

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

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

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

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

La tragedia si snoda infatti secondo procedure ellittiche *in vitro* e i personaggi «pindarizzano» a ogni battuta: «bizarreries

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

Ma cominciamo dall’inizio, con d’Annunzio che, scontento dell’esito, si vede costretto a metter mano egli stesso alle prime scene, avvertendo: «Ho dunque tentato di riprodurre le movenze della poesia originale, servendomi di rime e di assonanze, e di quella libertà ritmica, di quella deliziosa *inesattezza* che è propria del cantar popolare» (1° dicembre 1904). E poiché Hérèlle, punto nel vivo, boccia l’iniziativa che lo prevarica, ne avrà in cambio una nota di biasimo ai limiti della scortesia: «Il difetto principale della vostra traduzione» gli contesta d’Annunzio senza mezzi termini «sta nella prolissità, proveniente dall’orrore che voi avete delle *ellissi*» (13 dicembre). Quindi, per maggior chiarezza, ripete in francese: «Vous n’admettez donc pas qu’une âme simple et vive s’exprime par ellipses! Cependant l’ellipse est la figure la plus fréquente dans le chant et dans le discours du peuple». Infine, a scanso d’equivoci, scende nel dettaglio: «Un esempio caratteristico del vostro incoercibile bisogno di *logica* è nella domanda che voi mi fate intorno alla significazione dello scongiuro di Aligi: “Au milieu de mon visage etc” [«la croce mi faccio/ in mezzo al viso dove non passi/ il falso nemico né morto né vivo»... , I, II]./ Quello scongiuro

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

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

Non appartenendo alla specie – Carducci in testa – dei poeti-professori dominanti nell'Italia postunitaria, ma piuttosto a quella declassata dei giornalisti, grava da noi su d'Annunzio la pesante ipoteca dell'improvvisazione dilettantesca. Eclettico e volubile, avrebbe copiato or qua or là, specie da quelle scorciatoie che sono i vocabolari e i lessici speciali, più propenso ai purosangue da

cavalcare e alle belle donne da sedurre che alle «carte sudate». Invece, le retrovie di ogni sua opera restituiscono percorsi quanto mai impegnativi e articolati. Così, reduce dall'ardua prova di *Francesca da Rimini*, per ribattere alle solite obiezioni, il drammaturgo aveva dovuto insistere sugli studi preparatori enunciando un principio col quale sarebbe difficile non concordare: «Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero». Ora, dopo aver deciso di dare vita scenica all'«anima della stirpe», secondo le intenzioni confidate a Martoglio, gli studi folklorici «liberano» tanto più il poeta, che compone perciò di getto nel volgere di pochi giorni. Egli ha «sgobbato più del gobbo Leopardi», come sentenzia quando a proposito della *Figlia di Iorio* gli preme di farne coincide l'invenzione con l'«obbedienza» al «dèmone della stirpe».

Il folklore europeo

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

Cintio, il rustico patriarca dell'eremo di San Vito, aveva identificato le raccogliatrici di ginestre con il rispettivo luogo di provenienza:

– Cinque ne ho chiamate!

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

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

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

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

centro, cioè all’Abruzzo, ricorrendo il drammaturgo con intenzione, autentici o simulati che siano, ai tipici *loci communes* del folklore.

Ubiqua al pari di numerose altre – annota Villemarqué – , una ballata qual è il *Frère de lait* «se chante, sous des titres différents, dans plusieurs parties de l’Europe. M. Fauriel l’a publiée en grec moderne; Bürger l’a racueilli de la bouche d’une jeune paysanne allemande, et lui a prêté une forme artificielle. *Les morts vont vite* n’est que la reproduction artistique de la ballade danoise: *Aagé et Elsé*. Un savant gallois m’a assuré que ses compatriotes des montagnes du Nord la possédaient également». Allo stesso modo, Malde il «cavatesori», abruzzese di nome e di fatto, secondo i parziali riferimenti bibliografici del *Commentaire* (il rinvio è a De Nino ma non ai *Tesori* di Finamore), si trova peraltro dislocato nella «*caverna montana*» di Aligi che ha tanto da spartire con l’ascetico eremitaggio di Pietro da Morrone sulla Maiella, nelle «cavità polite e adorne dall’arte dell’acqua» (come dirà il biografo di *Cola di Rienzo* che già si profila), quanto con le grotte druidiche dei Nani descritte da Villemarqué: «C’est au fond de leurs grottes de pierre qu’ils [les Nains] cachent leurs invisibles ateliers. Ce sont eux qui ont écrit ces caractères cabalistiques qu’on trouve gravés sur les parois de plusieurs monuments druidiques, en Bretagne: qui viendrait à bout de déchiffrer leur grimoir connaîtrait tous les lieux du pays où il y a des trésors cachés». La ballata di quel «cavatesori» bretone che è Paskou (*Les Nains*) ci conduce appunto in una grotta: «Il est entré dans la grotte des Nains avec sa pelle, et il s’est mis à creuser pour trouver le trésor caché./ Le bon trésor, il l’a trouvé»...

Vedremo poi le affinità di Aligi con Parsifal e, soprattutto, con Marco Craglievic; basti per ora dire che con le favole popolari dei Nani il pastore condivide l’ inquietante sonno plurisecolare («Madre, madre, dormii settecent’anni», I, II), dilatazione di un motivo bretone (*L’enfant supposé*): «Hé! ma mère, j’ai dormi bien longtemps!», già ripreso da Bataille nella *Lépreuse*: «Eh! Réveillez-vous jeune homme!/ Vous êtes encore en sommeil». A conti fatti,

l'iperbole erotica di un *imeneo* popolare chietino: «Tenghe nu suonne, che m'addormarrèbbe/ Sèttecènd'anne 'nghe 'na donna 'bbelle», sulla bocca canora e canzonatoria di Favetta nel giorno delle nozze di Aligi: «Vuoi dormir settecent'anni/ con la bella sonnacchiosa?», non fa che partecipare alla fulminante combinatoria dove entrano in gioco anche quei *Proverbi* della *Bibbia* (la diodatina immancabile nel laboratorio di d'Annunzio) che contrappongono la «sposa» legittima alla «straniera» meretrice: «le labbra della donna straniera stillano favi di miele [...] ma il fine di essa è amaro. [...] I suoi piedi scendono alla morte [...]. Rallegrati della moglie [...]. E perché, figliuol mio, t'invaghiresti tu della straniera? [...] Non lasciar dormire gli occhi tuoi, né sonnacchiar le tue palpebre. [...] quando ti desterai dal tuo sonno?».

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

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

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

Muto al pari dell' Angelo sulle fonti bretoni, quando procura il *Commentaire* d'Annunzio si vede sprovvisto di autorizzazioni folkloriche abruzzesi sulle quali poggiare il suo *deus ex machina* che va messo senz'altro al riparo dalle accuse di plagio. Interpella perciò l'amico De Nino: «Potresti tu mandarmi una nota su le credenze e gli usi riguardanti l' *Angelo custode* in Abruzzo?» gli chiede il 15 febbraio 1905. E precisa: «Fin da bambino io ho sentito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: “L'angelo custode *piange*”. Su questa impressione d'infanzia, io disegnai la figura dell' Angelo nella mia tragedia. Ora vorrei chiarire questo punto. Nei tuoi libri – dove tante notizie preziose trovai – non si fa parola dell' Angelo custode. Scrivimi un rigo, ti prego, sul soggetto. E dimmi se quell'ammonimento, che udii tante volte dalla bocca di una mia vecchia zia (“L'Angelo *piange!*”), ha riscontro nella credenza

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

Poiché de Nino lo autorizza senza soccorrerlo («Oggi, in questa Tempe dei Peligni, non è comune il detto l'Angelo piange; ma sì la Madonna piange! Dunque è questione di sesso. Ma tu lascia pure l'Angelo nel posto e con le mansioni che gli hai dato»), la nota, che nel *Commentaire* non può davvero mancare, priva di riferimenti bibliografici, è stesa dallo stesso d'Annunzio, a cui preme di far segretamente coincidere credenza bretone e credenza abruzzese: «E' generale e profonda nel popolo d'Abruzzo la credenza nella *realità* dell'Angelo custode, dato a ciascun'anima come il *mediatore* della Provvidenza di Dio. Le invocazioni all'Angelo tutelare sono frequentissime. Il sorriso e le lacrime sono il segno che l'Angelo vigile e taciturno dà per giudizio delle azioni umane. Il popolo dice (*dictons*) (traduco): “Si tu oublies d' être juste, l'Ange pleure”. “Si tu fais pleurer ta mère, tu fais pleurer l'Ange muet”. “Si tu veux juger l'offense (la droiture de l'offense), regarde derrière l'épaule droite de l'offensé”».

Solstizio nuziale e diabolico

Il folklore bretone agirà anche in futuro su d'Annunzio, a monte com'è, fra l'altro, della *Figure de cire* (nelle *Séries*, ampiamente illustrata da Villemarqué: «Quiconque voulait faire tomber une autre personne en langueur, fabriquait une petite figure de cette espèce»...), racconto del 1913, rimasto inedito ma progressivamente annunciato, persino in *aeditio picta*, sotto la rubrica di quegli *Aspetti dell'ignoto* che infine confluiranno nel *Libro segreto* (1935). O, ancora, i «mystères des Cabyres de Samothrace», chiamati in causa da Villemarqué (oltre che da Michelet) a proposito del culto di Mercurio-Gwion, sembrerebbero preludere all'avventura cinematografica del 1914. Più problematico, invece, stabilire se in passato i *Barzaz-Breiz*, dove brilla la «Pléiade,

composée de sept étoiles, dont on ne voit plus que six; les Breton l'appellent *la poule et ses petits*», abbiano riguardato l'intitolazione stellare delle *Laudi*; oppure, molto più indietro, quelle novelle di *San Pantaleone* (1886) in cui la religiosità era più ferina. Il giovane narratore avrebbe potuto combinare il fanatismo abruzzese con il fanatismo dei canti bretoni sulle processioni patronali, la «guerra di santi», per esempio, fra Raddusani e Mascaliccesi degli *Idolatri*, con lo scontro cruento (nei *Ligueurs*) fra i contadini di Vannes e di Léon: «La procession sort de l'église, et la mêlée s'engage autour de la bannière, dont les deux partis rivaux s'efforcent de disputer la possession»...

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

Lo stesso avviene con gli studi di De Nino, fra gli adepti del cenacolo, con il quale l'amicizia è attestata, sin dal 1881, dal carteggio superstite, dalle escursioni compiute insieme nell'entroterra peligno e marsicano, e dalle dediche apposte negli *Usi e costumi abruzzesi*, usciti in sei volumi fra il 1879 e il 1897. In particolare, la dedica dell'ultimo volume, nella contingenza del controverso ingresso in Parlamento del «deputato della Bellezza» («Tu, Gabriele D'Annunzio,/ amico carissimo,/ contro le bieche previsioni/ presto recherai/ al freddo Montecitorio/ il caldo dell'arte italo-ellenica./ Ant. De Nino/ Francavilla a mare/ 12 ottobre 1897»), restituisce la complicità di lunga data, con un picco d'intesa nel

1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo della Morte*. Pur conoscendoli bene ma non ritrovandoseli sottomano, il narratore chiede all'amico un invio urgente: «Ho bisogno subito del 1° e del 2° volume dei tuoi *Usi e costumi*; ma ne ho bisogno subito [...]. Ti sarei *ricoscentissimo* se tu volessi mandarmi anche i *Proverbi abruzzesi* e *Il Messia dell'Abruzzo*» (23 luglio). Si vede che il capitolo *Tempus destruendi* sta per giocare la carta del folklore: e l'Abruzzo, tramite Nietzsche (da poco – questo sì – nel catalogo delle letture di d'Annunzio), verrà ricondotto alla matrice ellenica. Non sfuggirà poi a De Nino che il protagonista del romanzo, propenso a riconoscere nei riti agresti locali «i cardini incrollabili su cui si reggeva l'antico mondo ellenico», ha dato man forte all'oratore nei comizi.

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

Non è una *renverdie* quella che apre la *Figlia di Iorio*?
«Tutta di verde mi voglio vestire,/ tutta di verde per Santo

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

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

Ascoltiamo Colantoni:

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

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

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

Mentre non sorprende l'abito verde della sposa alle più diverse latitudini, dalla Grecia alla Cornovaglia (né fa eccezione la contrada abruzzese menzionata nel *Commentaire*: «A Canzano, la robe et les rubans d'une jeune mariée sont le plus souvent de couleur verte»), si capisce che in nome del Santo si continuano nella Cristianità i riti pagani. In *A Midsummer-night's dream* di Shakespeare, che d'Annunzio conosce a memoria avendone in gioventù progettato e in parte tentato la traduzione e il rifacimento, fate e folletti animano la notte – è ovvio – «nuziale» del solstizio (Theseus: «Now, fair Hyppolita, our nuptial hour/ Draws on apace»...); notte del «sabba» celebrato «aux feux de la Saint-Jean», «la fête des esprits du Nord», «la *fête de la plus longue nuit*, la vrai

fête de la vie, des fleurs et des réveils d'amour», insiste Michelet quando abbiglia la sua *Sorcière* diabolicamente di verde. Ed è qualcosa di più di una notazione di colore: «Elle marcha droit à la ville. Le premier mot était *vert*. Elle vit peindre à la porte d'un marchand une robe vert (couleur du Prince du monde). Robe vieille, qui, mise sur elle, se trouva jeune, éblouit».

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

La scena di Mila è già vista:

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

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

Oltre che già vista, la scena, alla metà del primo Atto, è cruciale nella vicenda compositiva della tragedia, in quanto l'irrompere della «Sconosciuta-*straniera*» determinerà lo svolgersi poi speditissimo della stesura. Teste l'autore: «La *Figlia di Iorio* mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta* e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell' "incanata": ero giunto alla metà del primo Atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta» (Ettore Moschino, *Una visita a G. d'Annunzio*, «La Tribuna», 25 aprile 1905; lo stesso si legge in un'intervista rilasciata al «Tirso» cinque giorni dopo).

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

Perché accanto al Tommaseo raccoglitore e traduttore di canti popolari, da affiancare al vocabolarista immancabile nel laboratorio di d'Annunzio, sul tavolo di lavoro di Nettuno, che risulta sempre più ingombro dei volumi provenienti da Firenze e dalla Capponcina e di quelli procurati a Roma dal solerte Tenneroni, si fanno notare in primissimo piano i *Chants populaires de la Grèce moderne* di

Claude Fauriel (1825, in due volumi, conservati al Vittoriale), da tempo nel catalogo delle letture sicuramente fruttuose per il poeta e per il drammaturgo. Fitti cartigli, sottolineature e segni marginali riguardano infatti da vicino il cantore delle *Laudi*, specie se a suscitare l'interesse sono gli interminabili versetti del *Dithyrambe de la liberté* di Dionysios Salomos o il frammento intitolato all' *Esprit du Fleuve* – all' «esprit gardien du Fleuve» precisa Fauriel – con accenti che risuonano nel Serchio di *Alcyone*, dove l'Aretusa dell' *Ippocampo* è un «moderno» fauno al femminile («fauna dei pomarii») appartenendo certo alla specie neomitologica delle singolari «Néreiðes» della Morea: «de la plus ravissante beauté [...] elles ont des jambes et des pieds de chèvre»... In rapporto alla *Figlia di Iorio* sono però i cartigli fra le pagine del *Mariage impromptu* o della *Jeune fille voyageuse* o dell' *Amant ensorcelé* che mettono sull'avviso: il drammaturgo non si rivolge qui al repertorio delle immagini o dei «miti novelli» – angolo d'osservazione del poeta delle *Laudi* – ma alle *invarianti* narrative disposte lungo il grande asse dei matrimoni e dei mortori.

Estetismo folklorico

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

non dire che il Tommaseo folklorista e il confronto diretto con Alessandro D'Ancona e Francesco Novati lo hanno condotto sulle tracce della Sacra rappresentazione e a maneggiare la poesia delle Origini dotandolo delle competenze necessarie al registro falso-antico.

Non in ultimo, nel novero dei punti di forza va contato quanto egli stesso ha prodotto nel decennio 1893-1903. Un Bataille non regge al confronto dei suoi esiti, veramente incomparabili per entità e qualità in ogni genere letterario. O meglio, Bataille, al confronto, «dovrebbe arrossire»: così – meno male – si dice all'indomani del debutto parigino del capolavoro di d'Annunzio, lodato per «l'art magnifique et raffiné qu'il pratique supérieurement, l'art idéaliste que M. Bataille, séduit par de plus faciles succès, devrait rougir d'avoir abandonné» (Gabriel Boissy nel «Chroniqueur de Paris», 12 febbraio 1905).

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

La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. [...] Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in

generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianze della nobiltà e della bellezza di una vita anteriore.

Quelle pagine folkloriche sono davvero un capace serbatoio di poesia in azione dell' «eterna sostanza umana», in grado di abolire l' «errore del tempo» se, di là da venire, vi si trovano il «piombo fuso a mezzanotte» del *Carnevale di Gerti* («Le fanciulle, a casa, liquefanno piombo nelle palette da fuoco e lo versano in bacini d'acqua») o il guazzabuglio del commissario Ingravallo («si avvolge qualche filo o *fezza* per farne *gnómmero*...»); poesia in azione che insieme abolisce l' «errore dello spazio» sorprendendo nel Sud antichissime consuetudini celtiche: «alla festa di San Martino in Ortucchio [...] alla vuota zucca si fanno dei buchi a forma di occhi, bocca e naso. Dentro vi si adatta una candela [...]. Fatto notte, si accendono le candellette di questi strani lanternini», accanto ad altre in cui a sopravvivere è il retaggio greco: «A Péntima [...] innanzi allo sposo si mette un piatto coperto. Egli scopre, e trova ossi di polli. – A te niente! a te niente! – Sarà uno scherzo? O che non sia piuttosto una lontana reminiscenza della burla che fece Prometeo a Giove?».

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

La comunità agriocolo-pastorale della *Figlia di Iorio* non è troppo remota e primitiva perché vi risuonino insistiti accenti

danteschi? (Maria Cora) «non vedi/ la tua sposa che par che si muoia?» (*che paia il giorno pianger che si more*, Pg VIII 6); (Ornella) «Scrivi al sole [...] perché oggi non si colchi?» (*Or va; che 'l sol non si ricorca*, Pg VIII 133); (Candia) «questo pane/ [...] lo spezzo sul tuo capo rilucente» (*strinsermi li occhi alli occhi rilucenti*, Pg XXXI 119); (Il Coro delle Parenti) «Ahi, ahi, che la casa dà crollo» (*che non potea con esse dare un crollo*, *lf* XXV 9); (Aligi) «nell'ale e alla gorgiera» (*quel di beccheria/ al qual segò Firenze la gorgiera*, *lf* XXXII 120-121); (Aligi) «Mila, Mila, qual vento ti combatte/ l'anima e te la volge» (*se da contrari venti è combattuto [...] voltando*, *lf* V 30-33); (Aligi) «chiede pietà, che non ne faccian strazio» (« [...] non temesti torre a 'nganno/ la bella donna, e poi di farne strazio?», *lf* XIX 56-57); (Mila) «Se dovessi pontare i miei ginocchi» (*sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce*, *lf* XXXII, 3); (Mila) «E tu l'hai scontrato?» (*li occhi miei in uno/ furo scontrati*, *lf* XVIII 41); (Mila) «Altra cosa non parlerò» (*Parlando cose che 'l tacere è bello*, *lf* IV 104); (Lazaro) «Come ardimento hai di levare/ il viso inverso me?» (*Virgilio inverso me queste cotali/ parole usò*, Pg XXVII 118); (Lazaro) «Lo spirito malo gli è entrato» (*così quel fiato gli spiriti mali*, *lf* V 42); (Aligi) «per la strozza avete mentito» (*Quest'inno si gorgoglian nella strozza*, *lf* VII 125); (Mila) «Or prendo le forbici e sdrucio» (*li fe' sentir come l'una [sanna] sdrucia*, *lf* XXII 57); (Aligi) «e me li sento qui a sommo» (*e fanno pullular quest'acqua al summo*, *lf* VII 119); (Aligi) «non lo date alla branca del falso/ nemico» (*due branche avea pilose infin l' ascelle*, *lf* XVII 13); (Le Lamentatici) «S'è veduto in ciel lo sole/ la sua faccia ricoprire» (*colui che 'l mondo schiara/ la faccia sua*, *lf* XXVI 27; *la faccia del sol*, Pg XXX 25); (Favetta) «Dacci udienza, poni mente a noi» (*se non mi credi, pon mente alla spiga*, Pg XVI 113); (Ornella) «Madre, andiamo. Fa questo passo. Vòlgiti» (*Ed el mi disse: - Volgiti: che fai?*, *lf* X 31)...

In realtà, non si tratta di linguaggio falso-antico derivato da Dante ma esattamente del contrario. Sommo poeta, Dante ha saputo

cogliere quelle pronunce facendole per sempre brillare nel cielo dell'arte, a norma di uno dei più saldi e insistiti principi estetici di d'Annunzio, enunciato la prima volta nel 1893, anno di intense letture folkloriche: «un pensiero esattamente espresso, è un pensiero che già esisteva, dirò così, *preformato* nella oscura profondità della lingua. Estratto dallo scrittore, *séguita* a esistere nella coscienza degli uomini. Più grande scrittore è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali» (*I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*).

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

Equazione a incognite

Segno della fortuna di Michetti, forse d'Annunzio ignora del tutto la *Figlia di lorio*, libretto di Pompeo Sansoni musicato da

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

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

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

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

Ciò che dovrebbe sgombrare il campo dalla diatriba annosa e ricorrente intorno alla dipendenza del « signor de la rima» da quello

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

Dall'insieme di quei documenti compositi risulta comunque che è della prim'ora la retrodatazione del progetto tragico, in modo da azzerare lo iato tra le due opere: se sono simultanee viene di conseguenza a cadere la questione spinosa della primogenitura. Non c'è neppur l'ombra, nelle tele, di una reietta derisa quando i due artisti, «vagando per le campagne declivi su cui domina il monte sacro d'Abruzzo, la madre Majella, udirono il nome, simile a tanti nomi della regione, che doveva avere per loro un segreto fascino inesplicabile: la *Figlia di Iorio* – un nome contadinesco, semplice e comune, in un paese dove quasi tutti si chiamano col nome del padre alla maniera della Grecia eroica».

Alla vigilia del debutto milanese, chi scrive qui è Ettore Janni, portavoce di d'Annunzio, che da mesi va organizzando un *battage* senza precedenti, per il quale ha già arruolato Scarfoglio, Domenico Oliva e se stesso – vedremo – con la copertura dell'anonimato. Ma anche *L'origine e la sostanza etnica della «Figlia di Iorio»* («Corriere della Sera», 1° marzo 1904) è dettato al giornalista conterraneo, il quale del resto dichiara il proprio ruolo di fiancheggiatore: è bene – avverte Janni nelle prime battute – che la

genesi dell'opera sia illustrata «da chi ha potuto udir parlare l'autore nel suo ardore di ripresentazione eloquente del lavoro compiuto, ed ha con l'autore comunanza di stirpe e di patrí ricordi».

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

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

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

Fu nell'estate scorsa, a Nettuno. Egli vi si era recato con tutti i documenti storici che gli dovevano servire alla elaborazione delle altre due tragedie dei *Malatesti*, *Parisina* e *Sigismondo*, e un giorno un grande tedio lo prese di quel lavoro, e gli fu nell'anima, d'improvviso, un vuoto, come una riluttanza istintiva: poi gli apparve subitamente la *Figlia di Iorio*, la vaga creatura rimastagli informe nella memoria, e con essa tutto il dramma, tutte le scene, tutti i riti, tutto l'Abruzzo. Egli stesso non sa dire come lavorasse

alla tirannica tragedia, né sa ripetersi nella mente quelle vicende intime che accompagnano il concretamento delle visioni artistiche e ne sono la storia segreta che le rende care al poeta: in poco più d'un mese la tragedia era finita, e il pastore Aligi e Mila di Codra, la figlia di Iorio, si amavano con mortale passione in mezzo alle singolari costumanze, alle potenti tradizioni, agli immutati istinti e pregiudizi della nostra gente d'Abruzzo.

Foriero di quanto si leggerà nel *Commentaire* è poi il rinvio al passo del *Trionfo della Morte* («migliore didascalia di questa tragedia, per opinione dello stesso poeta»), in cui l'Abruzzo appariva all'eroe del romanzo «trasfigurato», «fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome». Dopo aver insistito sul «sentimento del mistero» quale «essenza della tragedia, compendio di vita abruzzese rigorosamente vera», l'articolo si chiude con una precisazione che a d'Annunzio molto doveva premere. E' vero che l'azione si svolge «or è molt'anni», ma, «nei riti e negli spiriti» immutabili, l'azione è «contemporanea» e la tragedia pertanto «moderna».

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

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

Se si è verificato, ma è lecito dubitarne, l'episodio è collocabile, con dati biografici inoppugnabili, alla fine del luglio 1880: di esso non è peraltro cenno mai nelle innumerevoli occasioni in cui d'Annunzio si è riferito alle origini della sua *Figlia di Iorio*. Tant'è vero che, dopo l'equa spartizione di ambiti, subito nel giugno 1904, nel discorso teatino per il conferimento della cittadinanza onoraria di Chieti («La bellezza che il mio diletto fratello d'arte vede coi suoi occhi miracolosi, la bellezza che io odo cantare negli intervalli dei miei ritmi»), nel *Commentaire* di poco successivo, sempre a ridosso della stesura, la tragedia risulterebbe ideata nel 1895 in margine al dipinto esposto a Venezia: «c'est là que le poète a conçu le premier dessin de sa tragédie». «Primo disegno» da distinguere – beninteso – dal «germe», più arretrato, poiché, ancora secondo il *Commentaire*, «le germe propre du poème dramatique» si trova in un passo del *Trionfo della Morte*. In seguito, nell'intervista che Jarro (Giulio Piccini) pubblicherà nel 1914, la retrocessione arriva fino al 1887, anno dei più remoti tentativi teatrali di d'Annunzio.

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

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

cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.

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

L'indicazione del tempo è questa:

«Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni»

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

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

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

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

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

Nella primavera 1881 d'Annunzio non vede l'opera esposta a Milano, dove pure ha progettato di recarsi essendo allora i due sodali già affiatati: «Il trionfo del nostro divino incantatore a Milano mi ha dato dei fremiti strani» scriveva il 16 maggio, dal Collegio, al comune amico Paolo De Cecco. In estate, al rientro in Abruzzo, vedrà quella *Figlia di lorio*, folklorica sino dal titolo, dittico prepositivo *vox populi*, da considerarsi la prima delle «stazioni», che nel corso poi degli anni '80 non si contano (compresi i bozzetti e gli *studi* anche fotografici o in creta), della saga alla cui definizione il d'Annunzio corrive ai cicli, a trilogie, tetralogie o eptalogie, di certo ha contribuito. Come il suo contributo non va escluso dal prolungamento dei vari dipinti nelle cornici che li commentano con scritte e svariate concrezioni simboliche: note musicali, stelle, lumache, rami d'ulivo... E per giunta i due, fianco a fianco in quegli anni di convivenza abruzzese e romana, hanno osservato da vicino i lavori in corso per il ciclo di affreschi – un'epopea al femminile allineata con la narratività preraffaellita – di Giuseppe Cellini per la Galleria Sciarra.

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

Pur trattandosi di un'equazione – fra tragedia e ciclo di dipinti – a incognite, è indubitabile che dal 1881 al 1895 i multipli ritratti di una giovane donna reietta e derisa s'intersecano a più riprese con d'Annunzio, che già menziona il «*guazzo*» esposto a Milano nel secondo articolo michettiano (*Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*,

«Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883), assegnandolo alla fase pittorica della semplificazione essenziale: «la nuova nota vibra vittoriosamente triste [...] nella *Figlia di Iorio*». Ma è discorrendo con Jarro negli anni della Capponcina (l'intervista sarà però pubblicata dalla «Nazione» il 15 luglio 1914) che le due opere, pittorica e drammatica, compaiono congiunte a una data molto alta.

Benché non si sappia quanto si discosti dal 1903 in cui vede la luce la tragedia, l'intervista di Jarro reca una rara testimonianza riguardante, in primo luogo, gli antichi «tentativi» del drammaturgo in erba: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887; ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*». Affermazione da non sottovalutare poiché, in effetti, il 6 marzo 1887, nella folklorica *Favola di primavera*, affidata alla «Tribuna» di Roma dall'allora giornalista stipendiato, esordiva Vienda, un giorno promessa sposa di Aligi, insieme con l'assaggio di traduzione del *Midsammer night's dream* (II, I) che avrebbe dovuto preludere a quanto la stessa «Tribuna» annunciava poco dopo, il 7 agosto: «Il nostro amico e collaboratore Gabriele d'Annunzio pubblicherà nel prossimo autunno [...] la traduzione di *Midsummer night's dream* di William Shakespeare». Traduzione che di lì a sei anni avrebbe assunto i nuovi connotati del rifacimento (ne resta qualche carta): «Sto scrivendo un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte d'estate. More strange than true*» (a Hérelle, 11 luglio 1893).

Il solstizio «nuziale» della favola shakespeariana molto rivela – avvertivo – circa le retrovie della *Figlia di Iorio*; e a maggior ragione se nel Cenacolo di Francavilla si avanza il singolare nesso Michetti-Shakespeare (lo propone Edoardo Scarfoglio), appunto nel torno di tempo in cui d'Annunzio progetta con l'amico pittore, una dopo l'altra, opere a quattro mani. Ne dice ancora a Jarro: «Credevo nella comunione delle arti: credevo che avrei potuto col Michetti far opera collettiva: grandiosi e nuovi scenari, cercai una nuova applicazione della pittura, uscir da' quadri di cavalletto». E a questo

punto, non per nulla, si ritorna sulle avvisaglie della vocazione teatrale: «Nel 1892 fui ripreso dal demone del dramma: scrissi il primo atto della *Nemica* e raccolzai moltissime note, che mi servirono poi per il *Trionfo della Morte*; volevo provare la potenza distruttiva ch'è in una donna».

La preziosa testimonianza intreccia ancor più il pittore con il poeta. Intanto è evidente: fra il lungo articolo bipartito – e siamo al terzo – che d'Annunzio ha riservato a Michetti nel 1889 (*La grande arte I e II*, «Corriere di Napoli», 16-17 e 20-21 aprile), dove la *Figlia di Iorio* figurava quale dipinto concluso, e l'articolo – il quarto – del 1893 (*I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, «La Tribuna Illustrata», maggio), dove il dipinto è invece una «promessa», ovvero un'opera «aperta», sembra essersi consumata la definizione della saga. A Roma, nel 1893, risultano infatti esposte sotto il titolo comune di *Figlia di Iorio* una serie di prove (in parte si possono vedere) che segnano il passaggio – questo importa – dall'umiliazione alla vendetta; dalla giovane donna incinta, a capo chino, avanzante con un'accompagnatrice tra i compaesani che la deridono, alla reazione della colpevole, ferita nell'orgoglio, che alza il capo e procede, sola, con passo di sfida. Si fa notare, in uno dei pastelli, sullo sfondo dell'Adriatico solcato di vele rosse, non solo il dito puntato della nuova aggressività (il braccio destro si alza contro il gruppo degli irridenti), ma inoltre la significativa didascalia dialettale: «Corna d'oro/ nun tucca sa pianta chà la fi seccà/ *Sole di Marzo*». E «Corna d'oro» è il filo d'Arianna di un labirinto nei cui avvolgimenti sta l'ossessione erotica della trilogia narrativa intitolata *post hoc* alla *Rosa*, che raggruppa il *Trionfo della Morte* (ma solo nella fase conclusiva del romanzo) insieme con *Piacere* e *Innocente*.

Ciclo comune e ossessione erotica comune, di Michetti e di d'Annunzio? Può darsi, se quest'ultimo gli si rivolgerà, scandendoli, in termini inquietanti: «mio compagno d'invenzione e di perdizione – dico perdizione». Qualche luce sull'enigmatica «perdizione» getta

il culmine del sodalizio, nel 1893, allorché il pittore dovrebbe illustrare i capitoli folklorici del *Trionfo* e, insieme, una *Vita di Gesù*, che d'Annunzio, sulle orme di Renan e di Loti, s'impegna a comporre a patto che Treves sia disposto a finanziare una trasferta a due in Palestina per studi sul campo. L'avarco editore milanese rifiuta l'una e l'altra richiesta; più cedevole, Bideri non nega, in compenso, l'illustrazione da premettere all'antico *Intermezzo di rime* (1883), libro di poesie erotiche da ripubblicare, a dieci anni dalla *princeps*, allineandolo all'ultimo romanzo con aggiunte mirate. L'abbinamento – l'erotismo delle poesie e l'erotismo di Giorgio Aurispa, il maniaco eroe del *Trionfo* (suicida, travolge con sé l'amante Ippolita Sanzio) – sarà tanto più percepibile con un'immagine procurata da Michetti per il frontespizio.

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

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

Insieme con il volto di donna che comparirà, sotto la rubrica «MYSTERIUM», nell'*Intermezzo* edito da Bideri, ne sono noti i bozzetti. Si ignora invece un dipinto michettiano dal titolo *Cornadoro*, da ricollegare, per esclusione, alla *Figlia di Iorio* proprio all'altezza del 1893, durante la fase conclusiva del *Trionfo*,

che per molti versi coinvolge il pittore a cui è appunto dedicato. Tutto lascia supporre che fili sottili leghino Ippolia Sanzio a *Cornodoro-Figlia di Iorio*, non foss'altro che per le «vele rosse», dettaglio rivelatore, in vivido rilievo, nella dedicatoria del romanzo: «*Dinanzi a colui che perisce, una bella donna voluttuaria, terribilis ut castrorum acies ordinata, alta su un mistero di grandi acque glauche cosparsa di vele rosse, morde e assapora con lentezza la polpa di un frutto maturo*». E ancora la dedicatoria, datata «*nel calen d'aprile del 1894*», ritrae la quotidianità dei due artisti, con d'Annunzio che compone gli ultimi capitoli della tragica vicenda di Aurispa ospite a Francavilla, nell'atelier dell'amico: ogni sera «*tu salivi alla mia cella remota e quivi [...] io ti leggevo ad alta voce la mia scrittura recente*».

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

Un sodalizio tanto intimo non avrà riguardato in primo luogo l'idea ciclica della composizione artistica? Del resto, il d'Annunzio saggista è alle prese, nel corso del 1893, con i cicli di Wagner e di Zola, oggetto di approfondimenti impensabili se contemporaneamente non agissero analoghe procedure in proprio: le stesse che segnano anche le pagine per Michetti affidate in

quell'anno alla «Truna Illustrata». Irrilevante il cosiddetto «soggetto» («cosa accessoria e secondaria»), l'estrema stagione dell'artista, quella per cui «il Vinci lo chiamerebbe suo figliuolo», consiste – afferma d'Annunzio – in un insieme di «circa duecento tele» percorse, persino negli abbozzi germinali, da una «linea *continua*»: «Pare qui, veramente, che l'artefice abbia potuto tracciare, senza mai spezzarla, quella ideal linea di vita e di bellezza che si svolge *continua* nel nostro intelletto». L'insieme delle tele compone così un «visibile poema».

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

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

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

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

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

I primi abbozzi

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

I° atto

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

Scena.

II° atto

La mendicante e Mila. Il padre Lazzaro scena – La mendicante avverte che sopravviene il figlio – scena violenta col padre – Egli esce –

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

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

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

Nell'abbozzo, Aligi è «Laimo» o «Lazzaro», da riconnettere, il primo nome, sia al racconto giovanile, *San Làimo navigatore* (licenziandolo nel 1884, d'Annunzio l'aveva definito «leggenda cristiana»), sia al «colono» abruzzese evocato nel *Fuoco* («Làimo [...] preparava l'unguento [...]. Egli [Stelio] rivedeva il colono in ginocchio che rimestava nella pila di pietra...»). Dalle novelle di *Terra vergine* (1882) provengono poi «Lazzaro», nome anche del reietto di alcuni distici socialisteggianti nel coevo *Canto novo*, riaffiorato nella *Parabola dell'uomo ricco e del povero Lazaro* del 1898, come «Tora» (*La Gatta*) e «Mila» (*Ecloga fluviale*), entrambe presaghe dell'eroina tragica. «Favetta», qui portatrice della «malia», motivo destinato ad accrescersi, compariva invece nel *Trionfo della Morte*, ma con segno ben diverso, fra le canore «verginelle» che, melodiose, allietano Aurispa: «Gli parve che tutti gli spiriti della primavera entrassero nel suo cuore. Un'onda fresca di poesia lo invase. Uscivano dalle favole quelle verginelle [...]?». Da una favola è uscita appunto *Favetta*, in testa com'è alla raccolta delle *Fiabe* che compongono il terzo volume degli *Usi* di De Nino.

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

Dal *Commentaire* ricaviamo notizie sull'«*incanata*», con rimando al De Nino degli *Usi*, che informa: «Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: *lupa, scrofa, cornuto*, e simile zizzania! E questo gridare, come farebbero i *cani*, si dicono *incanàte*». L'aggressività, qui dei «falciatori», ricompare nei Mietitori della tragedia, con tanto d'invocazione – ora ne è chiaro il motivo – a San Giovanni: (Candia) «I mietitori fanno l'incanata./ [...] dal sangue li guardi il Battista». Quell'aggressività, già configurata, s'è visto, nel saggio michettiano del '93 e nel *Trionfo della Morte*, si riaffaccia sempre nel primo *Ditirambo*, quale preludio del «giovane ucciso» appena menzionato: «Ove gli urlì [...]?! Ove la femmina bella [...]?! Ove gli scherni, le risse,/ le nude coltella,/ il sangue che fuma e che bolle [...]?». E in quei versi, le orgiastiche «trebbie come pugne», i cruenti «rossi/ papaveri [...] come letto di strage»... facevano peraltro capo – giova tenerlo presente – alla ferinità bretone, alla metafora mietitura-strage nel canto del barbuto *Alain-le-Renard*: «J'ai vu les Bretons moissonner sur le champ de la bataille [...] / Non pas le froment du pays [...] mais les épis sans barbe du pays des Saxons, et les épis sans barbe du pays des Gaulois. / J'ai vu les Bretons battre le blé dans l'aire foulée [...] avec les pieds des chevaux»...

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

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

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

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

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

Diamo a questo punto la parola a Janni-Michetti:

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

La Figlia di Iorio era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi

tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo. Bambina, è l'angioletto bianco che sfoglia le rose alla processione del Corpus Domini. Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza che fa sostar a guardare: quando ella passa, le campane dei vespri, sui colli e per le valli, sembrano un po' sonare la gloria della sua testa bruna, in cui si aprono, grandi luci di sogno, i suoi occhi – i suoi occhi michettiani. E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebrezza vince... Ella si dà all'uomo che le aveva tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina. E la figlia di Gregorio (Jorio, nei paesi alle falde della Majella) diventa la favola di tutti. La rigida e crudele virtù paesana infierisce contro di lei in onta e dilleggi; e dalla parte di quelli che ridono sta anche, un po' in disparte, il maschio che ebbe tutto ciò che voleva, il suo piacere e la sua vittoria. E' la caduta profonda, senza mani che si tendano soccorrevoli, senza parole che suonino consolatrici. E una tempesta afferra e sconvolge l'anima della Figlia di Jorio. Ella è bella, e la colpa le ha messo come una magica aureola alla fronte. Si rialza, si guarda intorno, si vede gli uomini fiutar la lascivia nel solco ardente del suo passaggio. Ora compirà la sua vendetta. La Figlia di Jorio diventa il flagello. Le madri, le mogli, rabbriviscono al suo nome e maledicono. Ella è la corruttrice demoniaca, è la maga che affascina gli uomini e li fa dementi. S'ella guarda con quei suoi occhi che paiono il riflesso d'un inestinguibile incendio interiore, i giovani – e gli uomini maturi, e quelli sulle cui chime sono scese le prime brine della vecchiezza scordano tutto, le sante leggi della famiglia, il focolare antico, le pie consuetudini e il letto consacrato, e la seguono, fin che la loro vita è perduta, per questo mondo e l'altro. Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Jorio arriva, sola e terribile, chiusa nella sua bellezza come in un'armatura, e il suo passo verso i gradini della Casa del Signore sembra di sfida. Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili, come davanti ad un'apparizione infernale; dall'altro lato, aggruppati in parte ancora sui gradini della chiesa, gli uomini guardano con avidi occhi: alla porta aperta appare il sacerdote, accampato su uno sfondo mistico d'ombre e di ceri accesi. E' il momento in cui la Figlia di Jorio, erta

come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vitupero patito, dell'aceto e del fiele della sua passione, sta contro gli uomini e contro Dio; e intorno a lei un'aura di terrore, di bramosia, di sacrilegio grava come un'afa sulle anime. Poi il flagello cade. Ed ella espia più la vendetta che la prima colpa. Ella vive nella sua solitudine figgendo le pupille nel passato che l'ha sopraffatta come una cosa sua ma più grande di lei, come una fatalità in cui la sua incoscienza profonda operava. E' morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù, in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile: ma il suo spirito è ancora per le terre, e passa nei veli d'una leggenda che è di peccato, ma più di patimento e di tristezza.

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

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

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

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

L'Abruzzo comparato

A un meritorio interprete della prim'ora, che non mancava di riferirsi con forza al *Trionfo della Morte* e al dipinto vittorioso nel

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

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

Ecco perché nel laboratorio di Nettuno non compare solo l'Abruzzo quando il drammaturgo decide di comporre il «canto dell'antico sangue» con l'ubiqua, intercambiabile trafila rituale di matrimoni, voti e mortori fra imenei e vòceri, preghiere e scongiuri, filastrocche e indovinelli. Secondo quel laboratorio, è scientificamente appurato che nella remota comunità peligna dell'Acquanova, epicentro della *Figlia di lorio*, ci si esprima non

solo – s'è visto – come poi il nostro maggior poeta, ma ci si esprima come in contrade da questa lontane e lontanissime.

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

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

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

Per introdurre la *renverdie* di san Giovanni non si poteva fare di meglio che riandare alla *pastorella* cavalcantiana di Dante passando per la Grecia. Dove d'Annunzio si è soffermato anche attraverso Fauriel e il *Voyage nocturne* dei suoi *Chants populaires*, evidenziando con un segno a lapis il dialogo fra Arété e Costantin:

« – Est-on joyeux à la maison? Je mettrai mes habits dorés: – y-est-on triste? J'irai comme je suis».

« – Ni joyeux, ni triste, (ma soeur), viens comme tu es».

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

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

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

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

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

– Ma chère belle-mère, dites-moi: mettrai-je ma robe rouge
ou ma robe bleu pour aller à l'église?

– La mode est venue, mon enfant, de porter du noir à l'église,

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

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

à Dieu la grâce/ de coucher tout les deux dans la même chambre/ et manger dans la même écuëlle».

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

la sposa [...]

Madre, voi me l'avete accompagnata
perché dorma con me sopra il guanciaie,
perché mangi con me nella scodella.

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

Quasi esclusivamente a questi capitoli farà riferimento il provvidenziale Renier e quindi il *Commentaire*, negando il drammaturgo nel dialogo con Hérelle, che non era in grado di smentirlo, l'incidenza di Finamore: «non l'ho adoperato» (5 marzo 1905). Con l'ampia menzione riservata a De Nino nelle *Remarques particulières*, egli intende risarcire l'amico che aveva lamentato, a proposito del *Trionfo della Morte*: «Ivi il d'Annunzio ha riportati parecchi fatti da me raccolti ne' miei volumi degli *Usi e costumi abruzzesi*. Io non ritengo che ciò sia plagio, perché i fatti osservati prima da me, potevano essere osservati da lui dopo e meglio. Ma, prendendoli da me, li ha fatti suoi. Soltanto avrebbe dovuto citare il fonte di tutti, ma si limitò a ricordare, in fine del volume, il mio

Messia dell'Abruzzo» (*Sui plagi dannunziani*, «Corriere del Sangro», 15 settembre 1901). Il risarcimento è ora accentuato dalla parca menzione di Finamore, ascrivibile alla diplomazia dannunziana, dato che tra i due etnologi non corre buon sangue, come si evince dal carteggio Finamore-Pitrè.

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

Assodato che il giorno non può essere che quello di San Giovanni, il rito si celebra nella casa dello sposo, casa in cui, stando al capitolo *Epopèa del matrimonio*, avviene il dono dell'abito nuziale: «La sposa è già da un pezzo col suo compagno, col suocero, con la suocera [...] si spoglia degli abiti propri, e indossa quelli del dono. [...] Si adorna anche degli ori». Dunque persino la «collana di cento coralli» e i «pendenti», anche questi proposti a Vienda dalle cognate («Che vuoi tu [...]/? I pendenti e la collana [...]?»), hanno un riscontro – «*E' sse recchiucce 'n pare de fioccaglie,/ E' ssa cannuccia 'n filo de coraglie*» – nei canti nuziali riportati in quel capitolo, dove «Cantano gli amici, canta qualche cugino, qualche sorella, qualche zia dello sposo». «Oili, oili, oilà!»: potrebbero non cantare le sorelle di Aligi?

Le fonti folkloriche abruzzesi intervengono in forze anche nell'ingresso sulla scena dello sposo e nel cerimoniale: neppure un verso e neppure una didascalia restano privi di riscontro. Benché non gli manchino esperienze dirette, d'Annunzio si attiene infatti con scrupolo maniacale al folklore *scritto*. Così, «la gonnella di dodici teli» e «il nastrino chermisi», suggeriti a Vienda sempre dalle cognate, provengono dagli *Usi* di De Nino riguardanti gli *Ornamenti rituali nelle donne* di Scanno: «La gonna (*casacca*) è di dodici teli

(*penne*) di lana verde cupo, a larghe pieghe (*trijè*), con pedana scarlatta cremisi», più che da quanto egli stesso ha osservato dal vivo.

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

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

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

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

Ornella si rivolge pertanto a Vienda: «Non t'apponi, Vienda? Chi è l'ultima? [...] Chi può esser mai?» (I, III), sintonizzandosi sulle *Nozze frumentarie*: «Una vecchia apparisce a

capo delle scale: piange! Chi non riconosce la madre [della sposa]?». Allo stesso modo, quando Aligi illustra a Candia quello scudo di Achille che è la sua mazza istoriata, interrompe la serie dei deittici («questo è il sole», «questo è il pianeta», «questo è il campanile», «questo è il fiume») con un'interrogativa retorica: «Ma chi è questa che sta sulla porta?» (I, II), come del resto farà con Mila: «Ma sai tu chi ti condurrà per mano?», e a sua volta Mila con lui: «Ma tu non sei quello [...] / che i fioretti [...] / posò per terra?» (II, I), o come il Mietitore con Candia: «Lazaro ha fatto lite [...] per chi?» (I, V)... Finché la formula insistita acquisterà un'intonazione biblica nei Cori: (La Turba) «O Vienda [...] il paradiso hai per certo. / – E s'ella non l'ha, chi l'avrà?» (III, III).

Dal folklore alla Bibbia

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

Accanto alla lettura dei *versicles* di Walt Whitman (discussi da Pascoli sempre nella dedicatoria *A Chiarini*), sono gli studi di folklore a favorire l'incontro ravvicinato, utile ora soprattutto al secondo Atto della tragedia, dove Cosma è citazione vivente dei *Proverbi di Salomone*. Il «santo dei monti» proviene dalla leggenda morroniana intorno alla quale d'Annunzio può disporre dell'accurata disamina del Moscardi (*Il culto degli Abruzzesi per San Pietro Celestino*, 1894 – segnalazione, attraverso Renier, del *Commentaire*) che fra poco maneggerà anche in veste di biografo.

Dobbiamo infatti raggiungere la *Vita di Cola di Rienzo* (1905), rifacimento della *Cronica* trecentesca che De Nino, sodale di Zefirino Re, l'editore moderno, segnala a d'Annunzio, per vedere tratteggiato il contesto del biblico mentore di Aligi, appartenente alla specie degli anacoreti della Maiella:

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

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

Di sentenza in sentenza, nel suo «discorso della montagna» Cosma mette in guardia da Mila un Aligi recalcitrante, che invano

insiste sulla castità («Io sono puro») e sui «segni» divini (il «cuore ismemorato», «il grande sonno», l' «Angelo che piange») per trovare avallo al suo disegno di ottenere dal Papa il consenso alle nozze con la «straniera», come il «santo» designa Mila, senza mai chiamarla per nome. E sono proprio i versetti biblici a guidare la mano del drammurgo, che di qui, dalla stesura, cioè, del secondo Atto, torna all'inizio della tragedia (I, V), quando «*una donna dal volto tutto nascosto dall'ammantatura*» era entrata «*in corsa, ansante di fatica e di spavento*» nella casa di Lazaro, per cancellare con un rigo «Mila di Codra» e «figlia di Iorio» e soprascrivervi «La sconosciuta» e «*la straniera*». Che non si direbbe un'opzione per la *retardatio nominis*, parallela alla reticenza di Mila (senza risposta resta Favetta: «Sei di questo paese?»...), quanto piuttosto la prolessi di Cosma una volta che il personaggio si è ormai configurato.

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

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

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

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

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

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

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

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

E qui, nell'ultimo versetto, è il «but de l'oreille» di Cosma: «il tuo piè [...] non incappi nella brace», dice prima di uscire dalla grotta di Aligi e insieme dal suo ruolo sapienziale per svolgere quello di Cristo-esorcista con l'indemoniato da miracolare.

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

La sezione *Amicizia e inimicizia* reca, per esempio, tre rinvii alla *Bibbia* a fronte di cinque massime. In margine a «Meglio le ferite dell'amico, che il bacio del nemico», la glossa chiama puntualmente in causa i *Proverbi di Salomone*: «*Homo qui blandis fictisque sermonibus loquitur amico suo, rete expandit gressibus suis*» e «*Vir iniquus flactat amicum suum et ducit eum per viam non bonam*», quasi a dimostrare, con l'identità dell'assunto, che il proverbio popolare è ligio trasmettitore di autorevoli verità remote, più vetero che neotestamentarie, calcolando la frequenza con la quale l'etonologo ricorre all'*Antico Testamento*. L'onnipresente *Salomone* in apparato poteva agganciare con agio il drammaturgo: «Chi solo si consiglia, solo si pente» («*Qui sapiens est, audit consilia*»); «Sciocca proposta/ Non vale risposta» («*Ne respondeas stulto juxta stultitiam suam*»); «Poche parole e panni assai/ Non fecero male mai» («*In multiloquio non deerit peccatum*»); «Roba

offruta,/ Mezzo venduta» («*Malum est, malum est, dicit omnis emptor, et quum recesserit, tunc gloriabitur*»); «Cose giuste/ Dio le gusta» («*Benedictio Domini sper caput just*»)... Aggiungendo poi *Giobbe, Ecclesiaste* o *Esodo* a *Salomone*, si vede bene che una via maestra alla *Bibbia* era tracciata dinanzi al nostro lettore reattivo, confortato, nella stessa direzione, anche dal Tommaseo folklorista e vocabolarista peraltro a monte del sistema interpretativo di De Nino.

Il sistema-Tommaseo

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

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

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

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

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

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

lamentando nel contempo la «scarsa estimazione della posterità», a suo avviso manchevole nel non assegnargli «il posto che merita». E' per rendergli onore che viene posto in risalto, tra lo scambio di battute, l'acquisto dell'ultim'ora «su un banco di Piazza Castello»: un'edizione del *Dizionario dei sinonimi*, da affiancare alla «meno degna» già presente nella biblioteca della Capponcina.

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

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

«Ecco pronto lo mio cuore.

Se vuol sangue a medicina,

prendetelo dal cuor mio;
ma di questo ei non s'avveda,
ma di questo ei non s'addia.»

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

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

Potrebbe il raccoglitore e traduttore dei *Canti popolari* non avvalersi del linguista e viceversa? come risulta, restando anche solo alla coppia sinonimica «*Avvedersi, Addarsi*» in cui ci siamo imbattuti, dalla breve escursione di controllo che chiude nello stesso circolo Dante (*Pg XXI 12*): *né ci addemmo di lei, sì parlò pria; Canti toscani*: «Ti pensi non m'accorga e non m'avveda», con la chiosa: «*Avvedersi* è più facile: però lo pospone. Nell'accorgersi

entra più lo scorgere, il ragionare»; *Canti greci*: «E un cleftuccio greco se n'addà», «e di noi s'addà la Morte»...

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

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

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

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

Così, Mila sfoglia senza dubbio il repertorio di Tommaseo per chiedere ad Anna Onna i veleni delle sue erbe in cambio del viatico offertole da Ornella (II, V). Risoluta a morire, non ha remore

nell'esprimersi da «bagascia di fratta e di bosco» qual è, e alla vecchia, che la esorta con una formula triadica in crescendo: «Pensaci un giorno un mese e un anno», oppone il *climax* di una sua triade:

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

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

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

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

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

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

Con la serie «laccio-agguato-insidia-cappio», d'Annunzio mette in rapidi versi la voce sinonimica *Lacci*, *Agguati*, *Insidie*, *Calappio*, in ligia osservanza – ci mancherebbe! – dell'uso verbale

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

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

Neppure il verbo è casuale e «donare» («donami perdonanza») si ataglia alla pronuncia «solenne», secondo quanto prescrivono, di

nuovo, i *Sinonimi* alla voce *Donare, Dare*. Rispetto al secondo, non solo il primo «riman sempre un po' di più», ma «ha senso suo proprio, affinissimo a condonare». Non trascurabile poi il rilievo: «la familiarità che tutti prendiamo con la lingua francese, conduce facilmente a confondere nell'uso il dare col donare, sull'analogia del *donner*, ch'ha il duplice senso delle due voci italiane [...]. Adunque, donare aiuto sarà più che darlo. Dà aiuto anche l'uomo ch'è in obbligo di darlo, che lo dà scarso, a malincuore; dona aiuto chi lo dà pieno e di cuore, a modo insomma di dono. [...] Si potrebbero moltiplicare in infinito gli esempi [...] per dare a conoscere differenza sì varia e sì frequente, non sempre però rispettata». Prova del d'Annunzio curvo su questa voce (la ripete Ornella: «Donàmogli [ad Aligi] commiato, a lui che parte», III, II) è la traduzione francese, che bandirà l'ambiguo *donner* a favore di «accorde-moi pardon», poiché «accorder», il cui etimo risale a cuore, significa «consentir à donner». Infine, se la «perdonanza» si «dona di cuore», è evidente che al «cuore» della madre dovrà fare appello Aligi: «viene Aligi/ a pigliar perdonanza dal tuo cuore».

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

Trascritta perché il critico militante, intervenuto nel «Marzocco» (*La Laus Vitae e i critici*, 19 luglio) lodando l'impiego dell'assonanza in *Maia* «che invece alcuni han già condannata come un ritorno alla povertà delle origini», si attivi per commentarla convenientemente, una «sentenza» proviene per direttissima dal laboratorio di Nettuno appena messo in funzione:

Mio caro amico,

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

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

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

Insieme con stralci della lettera a Gargano, la «sentenza» comparirà nel «Marzocco» del 26 luglio (non tra i *Marginalia* ma nella rubrica anonima *Commenti e frammenti*). Resta da aggiungere che nella copia della Marucelliana gli stessi *Canti* di Tommaseo, di certo tra le mani di d'Annunzio, riservano un segno analogo, ma a lapis rosso, alla battuta immediatamente successiva sui «contrastati di suono» che tanto da vicino riguardano l'impresa «popolare» a cui il drammaturgo si accinge:

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

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

Il poeta, almeno, di *Alcyone* si è aggirato con circospezione fra i *Canti popolari*. Un aggettivo al diapason qual è «crudace»

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

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

Tommaseo glossatore

Raggiunta la caverna montana, Ornella incontra Mila per supplicarla al modo del «vecchio genitor» nella *Traviata*: «Ridonaci Aligi: e con Dio vatti» (II, IV). E' vestita a lutto, benché la morte

non abbia ancora colpito la casa dell'Acquanova, come si affretta a precisare:

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

Sulla scorta del *Commentaire*, per queste battute potremo giovarci di un proverbio abruzzese riguardante l'anno bisestile: «Le bisseste est considéré comme néfaste et inspire toujours de la crainte. Proverbe de Lanciano: “Année bissextile, année scélérate”. Cf. Finamore, p. 54». E infatti, nel luogo citato di *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, troveremo: «*Anne bbesestile, anne malandrine* (Lanciano)». Trattandosi però di un' *invariante* folklorica, è certo che mai d'Annunzio sarebbe risalito al proverbio abruzzese se non avesse rinvenuto la diffusissima credenza nei *Canti greci*: «Ma vennero anni bisesti, e mesi biechi». Questo il veicolo per il trasloco in Abruzzo dell' «eleganza che viene dalla pietà e dal dolore» della *Serva*, dove, secondo Tommaseo, «il dialogo è pieno di quella grazia che l'arte non dà». E non basta: alla *Serva* si combina *Lo spettro*, con l'analogo: «E viene un anno bissesto», canto anch'esso intessuto – a sentire sempre Tommaseo – di «potenti bellezze inaccessibili alla fantasia delle genti educate», tant'è vero che al paragone soccombe il Bürger di *Lenore* e delle ballate.

Se poi da Tommaseo, dalla sua traduzione e dalle sue glosse, si va allo stesso canto, ma tradotto e commentato da Fauriel, che lo

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

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

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

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

[Il fratello] qui, infelice, mi trasse,
In ruina del capo mio!
[...]
Che la viva mia brama sia piena,
In ruina del capo mio,

e, infine, dalla sezione intitolata alla *Morte, L'amore della vita*, che presta alla sorella di Aligi rivolta a Mila la minaccia dell'ineluttabile Caronte a un morituro. Il quale, troppo giovane per lasciare la «dolce luce», non vorrebbe essere trascinato per i capelli nel «mondo di giù», ma raggiungere con piede fermo i cupi attendamenti del feroce apparatore di morte: «Mostrami la tua

tenda ch'ì vada da me». E Caronte beffardo, che nella sua tenda ha «per seggiole, de' bambini piccoli i teschi»:

Vedessi tu la mia tenda, tremito ti prende.

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

Se Vienda nostra vedessi,
tremi tutta,

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

Ah come trema, trema tutta!

Anche il costrutto etico «tristo a noi» è nei *Canti greci* (nelle «potenti» *Memorie della morte*, con immancabile autorizzazione dantesca in nota: *tacque a tanto*, *If IX 48*, e *supplico a te*, *Pd XV 85 e XXVI 94*), replicandovi il Tommaseo traduttore quello che è un vero e proprio *Leitmotiv* dei *Canti toscani*:

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

perciò ricorrente nella tragedia (III, III):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Da *Francesca da Rimini* proviene di corsa l'imperativo iterato dei Mietitori che reclamano la fuggiasca al riparo nella casa di Lazaro (I, IV):

– Menatela fuori, menatela,
che la vogliamo conoscere.

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

Eri tu dunque
che di Bologna a Ferrara menavi

Ghisolabella de' Cacciamicini
Al marchese d'Opizzo.

Anticipazione di quanto accadrà a Francesca, «menata» anche lei con l'inganno – nuova Ghisolabella – a Gianciotto, l'episodio di meretricio qui riferito è quello infernale del canto di Taide *la puttana*. Venedico Cacciamicino (*ruffian!*) confessa a Dante di aver sacrificato l'onore della sorella, per denaro, a Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara: *I' fui colui che la Ghisolabella/ condussi a far la voglia del Marchese/ come che suoni la sconcia novella* (*If* XVIII 55-57). Che «menare» riproponesse, in sintesi, la perifrasi dantesca di «condurre a far la voglia», essendo il verbo eroticamente connotabile (lo stesso Dante lo impiega quattro volte nel canto dei lussuriosi: *mena li spirti* 32, *di qua, di là, di giù, di su li mena* 43, *per quello amor che i mena* 78, *menò costoro al doloroso passo!* 114), era opzione che si avvaleva dei *Sinonimi*, dove, alla voce *Condurre*, si specifica che *Menare* ha significato «più materiale»: «Si conduce e col comando, e coll'insegnamento, e coll'accompagnatura: si mena coll'autorità, colla forza». E a questo punto bisogna raggiungere la pronuncia *Accompagnare* – si ricorderà – di Aligi: «la sposa [...] Madre, voi me l'avete accompagnata» (I, II), «il parentado [...] m'accompagna la sposa» (II, II), mentre va considerata, per contrasto, l'etimologia di *Menare*, confinante con *Spingere*, «come si fa con gli animali» e come fanno San Domenico (*della santa greggia/ che Domenico mena, Pd* X 95) e San Damiano (*Or voglion [...] chi i rincalzi/ li moderni pastori e chi li meni, Pd* XXI 131).

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

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

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

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

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

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

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

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

Il Sire fuor mena la fanciulla,

E appresta gli abiti delle nozze...

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

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

Non appena ode le grida dei Mietitori («Menatela fuori, menatela»), interrotta la cerimonia delle nozze, le didascalie suggeriscono ad Aligi movenze energiche che non possono essere, automaticamente, che queste: «*trasalterà, e andrà verso la porta*»; e poi: «*forsennato prenderà per un de' polsi la vittima [...] cieco di furore e di orrore*». Prima di figurare nel *Dizionario* con il significato di «saltar grandemente» (risparmiamo a d'Annunzio quest'altra briga), l'elativo «trasaltare» connotava l'esagitato Craglievic, generoso difensore – s'è visto – di fanciulle oltraggiate ma collerico sino all'efferatezza se quella da lui prescelta lo rifiuta. All'altezzosa Roscanda, che non ne vuole sapere, il trucido Marco vendicativo «taglia» nientemeno che «la mano destra, e gliela pon sulla manca»; quindi, non ancora placato, «le cava gli occhi, e glieli butta nel seno».

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

L'irato Marco or rinfuriò:

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

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

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

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

Ah, dimmi come ti chiami,
ch'io possa lodare il tuo nome
quando me n'andrò per la terra,

a cui fa subito eco Favetta:

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

giacché «terra» non ne amplifica il nomadismo ma, al contrario, lo circoscrive. Insomma «terra» qui non significa «mondo» (come nel monologo di Mena nei *Malavoglia*: «il mondo che è rotondo»...),

essendo pronuncia affine a quella dell'*Ulivo* alcionio («fanciulli della terra»), sintonizzata su un canto amiatino:

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

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

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

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

e Mila poi a sua volta (II, I):

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

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

Giovanettino che battette il ferro,
Degno sareste di batterlo d'oro.
E v'amo quanto un caro mi' fratello,

E v'ho donato il core a peso d'oro.
Il cuore a peso d'oro v'ho donato.
Deccovi l'alma, lo spirito, il fiato,

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

O caru della sorella,
Fratellu, miu pegnu amatu,

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

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

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

presuppone il motivo del «pane comune», nel canto greco intitolato all'*Ospitalità*, intorno al quale Tommaseo si diffonde: «Quest'era ed è scongiuro solenne:/ *Pensa ch'abbiam mangiato il pane e il sale insieme. [...]/ E per il pane ch'insieme mangiammo, non amare altr'uomo*».

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

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

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

Le «gentili scirrezioni» del popolo-autore

Ben altro che automatismi lessicali d'Annunzio deriva dunque da Tommaseo. Non si appaga certo di pronunce antiquarie e popolari che al computo numerico vedrebbero primeggiare Dante, seguito di misura dalla *Bibbia* diodatina. Per il nostro esperto manipolatore, è elementare, non si dice la replica di «sposalizie» per nozze, e di innumerevoli plurali neutri: «vestimenta», «tina», «carra», «dimonia»..., ma anche la declinazione di deverbali o denominali variamente attestati nelle Origini. Non gli è insomma

necessario riscontrare nei *Canti toscani* «valoranza», in quelli *corsi* «amistanza», «temenza», «nominanza», «miglioranza», e in quelli *greci* «dilettanza» o «dispiacenza», perché nella *Figlia di Iorio* si facciano udire «raunanza», «temenza», «perdonanza», «confidanza»/«fidanza», «piacenza», «oblianza», oppure, sempre attestati (e taluni già esperiti), «iscongiuramento», «nocimento», «conoscimento», «escongiurazione», «difensione», «enfiagione», «beveraggio», «sicurtà», «purtà», «malificio», «imbasciata», «rancura», «guardatura», «parlatura», «pressura» ...

Siffatte pronunce sono peraltro immancabili in De Nino che, per quanto riguarda la metatesi («chermisi», «biastema», «per la Dio grazia»...), non lascia indifferente il drammaturgo da tempo avvezzo a improntarvi qualche sua pronuncia dialettale nel caso, d'accordo con Pascoli, che conservi l'origine latina. E' improbabile che il «friscello» dell'alconia *Feria d'Agosto* («di friscello/ la focaccia») non abbia niente a che vedere con il proverbio abruzzese che, riguardando l' «acqua del pane», comporta la glossa: «fior di farina o *friscillo*, come da noi si dice [...]. *Friscillo* è il *friscello* della lingua classica»; o che le «pratora» dell'altrettanto alconia *Tenzone* («Le lodolette cantan su le pratora») in nulla condividano un'altra nota dei *Proverbi abruzzesi*, questa volta in margine a «In san Simone Giuda/ Son finite le ficora e l'uva», con l'avvertenza: «*Ficora*, come *tempora*, *gradora*, *pratora*, plurali di *fico*, *tempo*, *grado* e *prato*, usati dagli antichi, e qua e là anche dai popolani moderni». Perciò, non appena uno dei Mietitori, la cui «*faccia bestiale*» compare «*in alto, alla finestra inferriata*», si accerta che Mila è lì, al chiuso della casa di Lazaro, in cui si stanno celebrando le «nozze frumentarie», può esclamare d'acchito (I, V):

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

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

Che «ascoltando» s'impari a scrivere, è assioma di Verga, ceduto a Pirandello lungo una direttrice affatto estranea a d'Annunzio. Al mito naturalistico egli antepone il mito romantico-simbolista, e a Sùrico, col metalinguaggio altrove riservato a Mallarmé, parlerà infatti di «intuizione» riferendosi alle procedure linguistico-folkloriche messe in atto per comporre la tragedia: «Alcuni affermarono – e anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folklore da me sfruttato mi aveva agevolato. Ebbene io ho semplicemente “inventato” ciò che parve “folklore”: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...».

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

Il lettore di quegli apparati sarà in primo luogo attento al giudizio estetico, per lo più condividendolo, in modo che si può star certi: ove Tommaseo consideri i versi popolari che va commentando e traducendo comparabili, se non superiori, a Omero, Orazio, Virgilio o Dante, lì d'Annunzio va a parare. Che esteta sarebbe altrimenti? Perché non trasferire in Abruzzo i lacerti di un canto

d'amore senese, se si giudica quel canto uscito quasi dalla penna di Gongora? «O capo d'oro e fronte di cristallo» è subito a disposizione della bionda Vienda: «Su, capo d'oro!» (I, I).

Tommaseo può aver torto nel far soccombere talora persino Dante (Petrarca sempre) dinanzi alla poesia che non sa di lucerna, come accade per esempio con un verso amiatino: «Morte crudel [...] co' tuoi lacci tutto il mondo cinghi», «forse più poetico» – chiosa puntiglioso – del dantesco *di morte intrato dentro dalla rete* (Pg XXVI 24); o ancora, con un verso greco: «È d'oro l'oriente, l'occidente di rosa», che a sentir lui «corre più libero e luminoso per l'ampio dell'aria» dei danteschi: *lo vidi già nel cominciar del giorno/ la parte oriental tutta rosata,/ e l'altro ciel d'un bel sereno adorno* (Pg XXX 22-24). Spesso però egli registra la sintonia del popolo con Dante (o viceversa), sintonia a cui d'Annunzio – s'è detto – è sensibile, in glosse che fruttano alla *Figlia di Iorio* interi segmenti drammatici, perché assunte dal drammaturgo come guida nella scelta della gran messe di materiale folklorico abruzzese di cui dispone. Gli basta che in margine – poniamo – ai versi toscani: «E quanti n'ho mandati de' saluti! [...] più che parole scritte in sulle carte», la nota avverta: «La gente incolta trae dallo scrivere figure assai. E moltissime n'ha pur Dante», per contaminare un paio di stornelli abruzzesi a conferma di una considerazione alla quale dar seguito, in concreto, con la «lettera turchina», cioè turchesca (dura e minacciosa) che Vienda sembrerebbe voler scrivere al Sole (Ornella: «Scrivi al sole/ una lettera turchina/ perché oggi non si colchi?», I, I), lettera disponibile nei *Canti* raccolti da Finamore: «Ji, vuòjje fa' 'na lettera turchine/ la mann'a a lu mia 'mor a la marine» e « Ji, vuòjje fa' 'na letter'a lu sole:/ ggiorna de fèste che non galisse maje».

Un continuo via vai dalla Toscana all' Abruzzo, e anche dalla Tessaglia all' Abruzzo, nel caso che in quella contrada greca la «fervente cognata», nel giorno delle nozze, faccia «alzare la sposa per tempissimo»: uno «zelò» («Leva, signora sposina ch'albeggia»,

nella *Donna di casa*) in cui «senti la smania» annota, decisivo, Tommaseo «di spadroneggiare e ammonire»; «zelo» perfettamente coniugabile con il rimprovero di Splendore a quella bell'addormentata, «tonta e pitonta», che è Vienda: «Ora viene il parentado/ [...] e tu, ecco, non sei pronta!» (I, I); proprio lo stesso di *Zu matrimonio a z'èuse o sciéngane* di Romualdo Parente, poeta settecentesco di Scanno, rimesso in circolo da Finamore: «la mamma [...] entra e ci dice: E briva la signora!/ Vuoje aspettà a su letto zi Parente?/ Via arizzate figlia a la bonora. / Jela cumenza a comparì la jente/ e tu repusi e non t'arizzi ancora».

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

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

bellezze del canto, vedi le note: sentile in te. Canto che vale un libro dell'Odi d'Orazio, val dieci canzonieri d'amore».

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

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

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

La suocera forte presterà non per nulla a Lazaro l'acme drammatico della sua minaccia a Mila, infine raggiunta nella «*caverna montana*». Al coro dei vendicativi Albanesi, che farebbero schiave, se non preferissero la morte, le donne greche perché indifese:

[gli Albanesi]

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

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

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

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

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

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

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

Un tizzone in mano afferrò, alle figliole e nuore grida,

analizzandolo per esteso:

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

L'ignoranza della grammatica, con le «gentili scorrezioni» che Tommaseo colma di elogi, qui e altrove, è il programma del nostro drammaturgo popolare, addestratosi a simulare nella tragedia una serie di «deliziose *inesattezze*», tutte puntualmente autorizzate per evitare il pericolo da cui il linguista mette in guardia. Dinanzi alle ellissi del *Cadavere* (nei *Canti greci*) infatti ammonisce: «Errori d'insuperabile altezza: e l'arte fa bene a non li tentare, per non cader fracassata». Ma d'Annunzio simula di averli, gli «errori», tentati; ciò che non compresero gli «asini raglianti» di cui lamenterà la petulanza – «asini», comunque, da rimpiangere, se, perdendosi col tempo la norma, il problema non è oggi quasi più neppure avvertito dai nuovi lettori.

Esistono «*inesattezze*» nella *Figlia di Iorio*? Esistono, e sempre codificate, come codificato, per restare alla ridondanza, è il cumulo di pronominali e possessivi. Accanto all'apprezzamento dei pronomi «intensivi», che per il drammaturgo si traduce nei vari «ti credi», «si comincia a far sera», «quel che mi giova mi prendo», «Cosma si sogna», «vatti», «rimanti», «statti», etc., Tommaseo pregia soluzioni quali «Per comparirmi bella agli occhi miei» (nei *Canti toscani*) o «Mi strappanu lu me cori» (nei *Canti corsi*), sottolineando con trasporto: «Dolce quel *mio* accanto al *mi*»; trasporto veramente contagioso poiché questo genere di ridondanza contrassegna la tragedia dalla prima all'ultima battuta: «Non *mi*

ricordo più della *mia* culla», «*mi* tornai a monte/ con la *mia* mandra», «prendetemi [...] la mantelletta *mia* nera», «il novero *mi* metta nel *mio* cuore», «*mi* colse/ l'anima *mia*», «*m'*è in bocca il *mio* fiato», «*mi* morderà la *mia* gola», «*m'*eran le *mie* foglie di menta», «*m'*è poco al *mio* pentimento», «se la *tua* mano *ti* s'inferma», «la mano *tua*, ch'io *te* la baci», «io *te* la strappo/ la *tua* sacca», «non *ti* perdere l'anima *tua*», «per ricoprirti il *tuo* corpo», «*ti* bacio i *tuoi* piedi»...

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

Mila, innanzi a Dio tu *ne* menti.

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

Jeune homme, vous *en* avez menti!

Insieme con le ultime battute di Mila per Aligi («Aligi, Aligi, tu no,/ tu non puoi, tu non devi!»), viene così a cadere, per il finale, ogni ragione di accostarlo alla *Sorcière* di Sardou (Zoraya: «Non! Ne crois-pas cela! mon Enrique! pas cela! pas cela! ne le crois-pas»), rappresentata nel dicembre 1903, che costringe d'Annunzio a difendersi, visto che i critici hanno ancora una volta fallito il bersaglio, anche se qualcosa a suo modo suggerisce, ma a vantaggio della *Figlia di Iorio*, la serialità europea del tema. Graffiante, il «Guerrin Meschino» ha pubblicato il 6 marzo 1904,

subito dopo il debutto al Lirico, una parodia tempestiva della tragedia (e non è neppure la prima!), dove Mila, dopo aver dichiarato Aligi innocente, risponde al Coro che l'interroga («La colpevole chi fu?»): «Fu la *Strega* di Sardou». Indirizzata a Hérèlle, perché la giri a chi di dovere, è infine la protesta spazientita di d'Annunzio: «il Lugné-Poe mi ha espresso il dubbio che si possa in Francia trovar qualche somiglianza tra il mio terzo atto e la *Sorcière* di Sardou. *La Figlia di Iorio* fu terminata il 29 agosto 1903, e letta ai primi di settembre. Questo per le date, benché la distanza tra l'opera mia e il velenoso pasticcio del Sardou sia incommensurabile» (13 dicembre 1904).

Vòceri e cori

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

Rispetto ai *toscani, greci e illirici*, i *Canti corsi*, a prima vista, sembrerebbero più defilati dalla tragedia. Ma un cartiglio, inserito fra le pagine in cui compare un nome – Cambiasi – denso di futuro, suggerisce che la lettura di d'Annunzio non manca, neppure in questo caso, di tensione; e forse proprio a Nettuno e proprio durante la stesura del terzo Atto, strutturato secondo gli usi funebri

dell'isola. Di lì discende – e non è poco – la tripartizione dei Cori fra Parenti, Lamentatici e Turba, così come Tommaseo illustra:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La preghiera taumaturgica

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

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

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

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

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

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

pensiero»; «mi svago e perdo il filo delle idee». E infine: «Svagare, svagarsi s'usano in modo assoluto; divagarsi richiede il *dal* quasi sempre dopo di sé».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e, se latte non esce, tanto spremo
che tutta la mia vita esce del seno.

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

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

Il mio amore dello studio, in specie dello studio della nostra lingua, non ebbe mai tregua. I volumi di classici, da me posseduti, sono tutti coperti di note ne' margini: ho letto di continuo tutti i vocabolari di Arti e Mestieri: mi sono sforzato, ad ogni mia opera, di accrescere il patrimonio della nostra lingua. [...] Questa mia frequenza con i nostri classici, l'abito dell'antico parlare, la dovizia di parole acquistata, divennero per me una connaturata facoltà, quasi un nuovo organo letterario; e scrivendo la *Francesca da Rimini*, che è una ricostruzione del linguaggio del secolo aureo, potei comporre intere scene, senza consultar Vocabolari. E lo stesso dico per la *Figlia di lorio*, tutta in linguaggio pastorale del '300: e ove sono canzoni che i *folkloristi* credettero essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, i loro atteggiamenti, tutto il loro andamento

d'espressione. Così, un uomo di studio (noi aggiungiamo di genio) può fare, in poche ore, per una facoltà sapientemente nutrita, e balzata fuori d'improvviso, quello che un popolo fa, in virtù della istintiva espressione del suo sentimento, per secoli.

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

Piace che chi rivendica per sé un «nuovo organo letterario» abbia a lungo meditato sulla sentenza di Tommaseo che si legge alla voce *Memoria* dei *Sinonimi*. Dopo aver distinto tra memoria attiva e passiva, tra memoria delle «cose percepite» e delle cose «richiamate», contemplato anche il «rammentarsi per caso, suo malgrado», ben distinto dal «mettere ad altri in mente», il vocabolarista considera quell' «arcana chimica» (sono parole sue) che è la «vera poesia». E dice: «Le reminiscenze delle cose lette o viste o sentite, da noi ricomposte in forma novella, si fanno pensieri nostri: quest'è un segreto dell'invenzione».

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