ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
CIVILTÀ E CULTURE LINGUISTICO LETTERARIE DALL'ANTICHITÀ AL MODERNO

XXXII° CICLO

Paesaggio e spazialità nel teatro di Gabriele d'Annunzio: *dal* Sogno d'un mattino di primavera *alla* Fedra

Addottoranda: Simona Onorii

Docente tutor: Prof.ssa Simona Costa

INDICE

Introduzione p. 1

Cap. I *L'approdo scenico*

I.1 *Verso il teatro* p. 5

I. 2 *Teatro in prosa*: Sogno d'un mattino di primavera, Sogno d'un tramonto d'autunno, La città morta, La Gioconda, La Gloria, Più che l'amore p. 15

I. 3 *Teatro in versi:* Francesca da Rimini, Parisina, La figlia di Iorio, La fiaccola sotto il moggio, La nave, Fedra p. 32

I.4. 1 *Il teatro dannunziano oggi: premessa* p. 53

I.4. 2 *Tra manuali e antologie: quale spazio per il teatro dannunziano?* p. 57

Cap. II *Lo spazio e la letteratura: una relazione complessa*

II. 1 *Cambiando prospettiva* p. 63

II.2.1 *Percorrere gli spazi: teorie, metodi e prospettive* p. 65

II.2.2 *Della géocritique e dell'ecocriticism* p. 69

II. 3.1 *La svolta spaziale in Italia. Approcci, ricerche e indagini* p. 74

II.3. 2 *Mappare lo spazio: Moretti, Iacoli, Luzzatto-Pedullà* p. 79

Cap. III *Mappe e spazi delle tragedie*

III.1 *L'Officina del Vittoriale* p. 86

III. 2 *Ricostruendo gli interessi dannunziani* p. 89

III. 3 *Nella Prioria* p. 96

III. 4 *Dal corpus delle guide*: *alcuni casi emblematici* p. 109

III.5 *La distribuzione geografica delle tragedie* p. 113

Cap. IV *La spazialità delle tragedie*

IV. 1 *Natura e colore nei due* Sogni p. 121

IV. 2 *La geografia della* Fiaccola sotto il moggio: *mappe, percorsi e luoghi* p. 125

IV. 3 *L'Abruzzo della* Figlia di Iorio p. 142

IV. 4 *Le geografie domestiche* p. 148

IV.5 *L'esotico nella* Gioconda *e nel* Più che l'amore p. 161

IV. 6 *L'altrove: Micene e la Grecia nei drammi dannunziani* p. 172

IV. 7 Più che l'amore *e* La Gloria*: lo spazio di Roma* p. 183

IV. 8 *Il paesaggio nella* Francesca da Rimini *e in* Parisina p. 194

IV. 9 *Venezia, l'Oriente e il mare ne* La Nave p. 204

Conclusione p. 210

Appendice p. 216

Bibliografia p. 247

Introduzione

Data la complessità degli approcci e la molteplicità di suggestioni che hanno animato la scrittura di d'Annunzio, una lettura univoca e unilaterale dell'intera sua parabola artistica non è percorribile.

Nelle sue tragedie entrano in dialogo il mito classico e il folklore popolare, l'antico e il moderno, le influenze dei grandi drammaturghi d'oltralpe e la volontà capillare di usufruire di quanto di innovativo il panorama internazionale offre, e ancora il fondativo rapporto con la pittura, con la musica e con la danza, nonché la relazione con la più grande attrice dell'epoca e molto altro ancora: tutti questi stimoli entrano, amalgamandosi, nella innovativa ideazione e struttura dei drammi.

L'attenzione della critica nei confronti dell'opera dannunziana, e soprattutto per quanto riguarda il teatro, grazie in particolar modo agli studi di Andreoli e di Zanetti, è riuscita nel tempo a mettere da parte la mitografia del personaggio e la leggenda dei Divi-amanti per analizzare più da vicino influenze e originalità dell'operazione condotta da d'Annunzio.

Proprio sulla scia della reinterpretazione dell'esperienza drammaturgica dannunziana, non più sentita come secondaria o accessoria alla sua vocazione poetica, si inserisce il lavoro svolto nelle pagine seguenti.

Il teatro in lingua di d'Annunzio è stato indagato attraverso una prospettiva focalizzata sulla spazialità, sui luoghi e sui paesaggi, su tutto quanto collabora alla realizzazione dell'ambientazione attraverso un'analisi attenta al dialogo tra le fonti e alla contaminazione di eterogenei modelli e soprattutto al dibattito coevo con il quale d'Annunzio si confronta, facendo emergere un'istanza politica chiara e definita: quella di un'ispirazione mediterranea che muove la sua visione teatrale (e non solo).

Si delinea così il percorso di formazione che ha portato all'approdo scenico dannunziano della fine dell'Ottocento, punto d'arrivo non estemporaneo ma frutto di stimoli molteplici che lo hanno investito soprattutto nel fondamentale arco cronologico degli anni Ottanta e Novanta del secolo.

Un interesse quello di d'Annunzio per il teatro che non è un incontro occasionale, ma una lunga riflessione che lo accompagna, in maniera più o meno diretta, sin dagli anni giovanili pur trovando concretizzazione soltanto sul finire del secolo.

Nel primo capitolo sono presentate le diverse *pièces* per ricostruire il contesto nelle quali sono state elaborate, i protagonisti gravitanti intorno alle assi del palcoscenico, da Eleonora Duse a Irma Gramatica, da Ermete Zucconi a Gabriellino d'Annunzio, e il successo o l'insuccesso ottenuto dalle varie rappresentazioni presso il pubblico.

Si avvia da queste premesse la stagione dei *Sogni* e prima ancora l'ispirazione mitica lo induce alla scrittura della *Città morta* con la quale d'Annunzio s'inserisce nel palcoscenico più fervido del momento, quello francese, proseguendo poi la sua avventura scenica nel corso del Novecento, che lo vede impegnato contemporaneamente su più fronti, con il teatro in versi della *Francesca da Rimini* e della celebre *Figlia di Iorio,* per non esaurirsi neppure alle soglie dell'esilio francese intento com'è all'opera di *Fedra*.

In chiusura di questo primo capitolo si offre un'analisi della presenza nel canone scolastico della produzione drammaturgica dannunziana per evidenziare quale tipo di fortuna essa abbia avuto. I medaglioni canonici approntati per l'istruzione superiore presentano il teatro dannunziano in maniera del tutto peregrina: di fatto soltanto la fortuna della *Figlia di Iorio* permane, anche se in maniera incostante, mentre tutte le altre tragedie appaiono o con una o con nessuna occorrenza all'interno del corpus esaminato. Questo studio testimonia come la difficile fortuna delle opere teatrali si sia infiltrata anche nella ricezione letteraria, lasciando la figura artistica di d'Annunzio carente di tutta una consistente parte del suo ampio progetto letterario e culturale.

Il secondo capitolo si sofferma sul rapporto tra geografia e letteratura, tra spazio e narrazione, disegnando il quadro teorico delle più importanti riflessioni inerenti a tale ambito.

Le esperienze d'oltralpe, soprattutto l'importante ruolo di rinnovamento svolto nel dibattito internazionale da Bertrand Westphal e dalla geocritica, occupano una grande porzione del panorama teorico ed hanno contribuito a vivacizzare e a volte a indirizzare quello della penisola. In ambito nazionale vengono esaminati gli studi esemplari di Moretti, Iacoli e Luzzatto-Pedullà, che con il panorama straniero dialogano, a volte in modo serrato, contribuendo a tracciare una fotografia ragionata dello stato dell'arte.

L'importanza del bilancio qui compiuto deriva dalla necessità di fare i conti con queste riflessioni teoriche per dare corpo a un solido impianto e procedere poi con l'analisi vera e propria dei drammi dannunziani.

Il terzo capitolo, invece, ricostruisce la situazione dell'Archivio dannunziano così com'è stato lasciato dal suo autore dall'atto testamentario del 1923 per esaminare la presenza di testi particolarmente significativi per la composizione dello spazio nelle tragedie.

Questa parte dello studio deriva dall'esperienza condotta presso gli Archivi del Vittoriale degli Italiani, sul lago di Garda, presso i quali è stato possibile rintracciare – durante dei periodi di studio – la cospicua presenza di *Guide* e testi afferenti all'ambito turistico i quali costituiscono una parte rilevante del laboratorio d'autore. Dalle informazioni ivi raccolte si è potuto appurare quanto questo *corpus* sia consistente e quanto sia stato letto, annotato e studiato da d'Annunzio per poi essere inserito, in modi del tutto originali e secondo modalità diverse, in occasione dell'atto scrittorio.

L'esame ha confermato quanto la produzione drammaturgica dannunziana abbia prediletto le ambientazioni centro-settentrionali, rispecchiando così quella vocazione multicentrica di questa parte d'Italia che ha vissuto situazioni politico-culturali molto diverse rispetto al Mezzogiorno con cuore nel capoluogo campano.

Infine, il quarto e ultimo capitolo si rapporta a tu per tu con i drammi, istituendo per ogni *piecès* una approfondita analisi, tenendo presente che l'opera, nata in una ben determinata forma letteraria, ha successivamente dovuto fare i conti con le molteplici voci agenti intorno al palcoscenico (dagli attori al capocomico, dagli scenografi ai costumisti), subendo a volte delle compromissioni rispetto all'ispirazione iniziale d'autore. Proprio per l'alto tasso di letterarietà delle tragedie si è scelto di mantenere costante il dialogo con il testo in ogni sua parte, anche negli apparati extradiegetici.

Le dodici tragedie (*Sogno d'una mattino di primavera*, *La città morta*, *Sogno d'un tramonto d'Autunno*, *La Gioconda*, *La Gloria*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Più che l'amore*, *Nave*, *Fedra* e *Parisina*) sono state esaminate con l'attenzione puntata sul tipo di spazio portato in scena, su come i personaggi si muovono in questo spazio e sulle dinamiche che si creano sulle sue assi. Strumento utile ai fini di questa indagine è stata la mappa, o meglio le varie mappe realizzate, attraverso cui si sono potuti mettere in luce alcuni elementi rimasti in ombra.

Complesso è stato poi muoversi nella amplissima bibliografia relativa al teatro dannunziano, sulla quale pesa una tradizione critica, anche remota, da cui pur è stato necessario partire per giungere poi a quella più recente, tutt'ora occupata in un ripensamento globale della sua drammaturgia e della sua produzione, ripensamento quanto più avulso possibile dall'interpretazione semplicistica di stampo politico e dalla mitografia d'autore.

In chiusura è, infine, posta una appendice nella quale sono riportati i *loci* testuali più significativi per la ricerca condotta in queste pagine. Tale parte ha costituito il primo passo per le considerazioni fatte nell'ultimo capitolo: si è scelto di inserirla perché essa presenta in forma

chiara, sintetica e scevra da ogni interpretazione, i passi testuali in cui l'elemento spaziale prende corpo e dunque, si profila quale utile strumento anche per future ricerche.

Questo lavoro collabora a far emergere un nuovo aspetto dell'attività del drammaturgo impegnato in questa grande scommessa che è stata il recupero delle tematiche classiche proiettate però nel teatro contemporaneo, non estraneo a quanto le sperimentazioni nazionali e internazionali andavano proponendo.

Capitolo I

L'approdo scenico

Il poeta venne a parlare dell'espressione drammatica,
alla quale egli tende e tenderà in seguito, perché è quella forma d'arte
che più avvicina l'anima singola all'anima universale
e più aiuta l'artista a vincere sulla folla.
Antonio Cippico, *Visita a Gabriele d'Annunzio*,
in «Minerva», novembre 1898

I.1 *Verso il teatro*

La parabola teatrale dannunziana ha il suo inizio con la travagliata vicenda della *Città morta*, messa in scena non dalla "Divina" Eleonora Duse bensì dalla "Magnifique" Sarah Bernhardt nella versione francese intitolata *Ville morte.* A questo primo tradimento, com'è stato letto dalla critica[1], d'Annunzio pose velocemente riparo con il primo dei due drammi d'ascendenze shakespeariane: il *Sogno d'un mattino di primavera*.

Gli eventi che conducono concretamente alla svolta teatrale non devono oscurare la riflessione sul teatro che accompagna d'Annunzio ben prima del biennio 1896-1897[2].

Su «La Tribuna» il 6 marzo 1887 il poco più che ventenne d'Annunzio pubblica la *Favola di primavera*, una traduzione-rifacimento di una scena della *pièce* shakespeariana *Midsummer night's dream*, le cui diramazioni arrivano ad influenzare fortemente i *Sogni* delle stagioni di fine secolo (*Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*).

A tal proposito ha sostenuto Annamaria Andreoli come «la datazione alta di una fase almeno sperimentale è tutt'altro che trascurabile e non priva di riscontri»[3]. Se, infatti, la stagione drammaturgica dannunziana è anticipata da un abbozzo di dramma dal titolo *La Nemica* composto nel 1892 dietro le numerose influenze del soggiorno partenopeo e rimasto a lungo inedito[4], è pur vero che la riflessione sul teatro trova spazio anche altrove. In tale direzione interpretativa si sono mossi gli studi nei tempi più recenti[5] rintracciando le riflessioni

[1] Cfr. Simona Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, p. 148: «in riparazione del tradimento, dopo una riappacificazione mediata dal comune amico Gegè Primoli, Gabriele stende per Eleonora, si dice in una decina di giorni, dal 13 al 26 aprile 1897, un atto unico in prosa».

[2] La primissima *pièce* portata sulle scene, anche se non la prima a essere composta appositamente per il teatro, è il *Sogno d'un mattino di primavera* che debutta il 15 giugno 1897 al teatro della Renaissance, caro alla Bernhardt.

[3] Annamaria Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, introduzione a Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll., a cura di EAD. e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, I, pp. LXXXIII-CCLXXVII, pp. C-CI.

[4] Gabriele d'Annunzio, *La nemica: il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1998.

[5] Cfr. ivi, pp. LXXXIII-CCLXXVII.

dannunziane sul teatro coevo che emergono dalla sua produzione in altri generi letterari: dal romanzo alla novella, dagli articoli giornalistici sino alla lirica. Katia Trifirò, per esempio, ha rintracciato il ritratto che del personaggio-attore d'Annunzio delinea in alcune novelle giovanili, in cui è possibile «leggere in filigrana la graduale metamorfosi che si avvia a trasformare completamente il sistema teatrale in tutte le sue componenti»[6]. Anche la grande stagione romana, durante la quale d'Annunzio ben più che dalle aule universitarie è attratto dalle redazioni giornalistiche e dallo spessore culturale della riflessione di Monaci, funge da pungolo in direzione di una costante attenzione al mondo del teatro nazionale e internazionale, spinto com'è dalla sua precoce sensibilità a captare i grandi fenomeni di rinnovamento culturale[7] e fortemente influenzato dal dibattito intorno alla nascita del genere teatrale e al rapporto tra fiaba e antropologia che il maestro Ernesto Monaci stava conducendo in quegli anni e che, non è fuorviante ipotizzare, sia stato all'ordine delle discussioni del suo *côté* intellettuale.

Lo sviluppo dell'ideale drammaturgico dannunziano, pur non avendo l'autore lasciato uno scritto teorico organico attestante le proprie riflessioni sulla materia, è concretamente rintracciabile altrove nella sua produzione. Come ha indicato Alfonzetti, l'interpretare questi riferimenti impliciti è fondamentale e la ricostruzione dell'opera di teatro non può prescindere da una sua collocazione nell'orizzonte meditato dall'autore.[8]

Per una disamina teorica dell'idea di teatro che d'Annunzio persegue è fondamentale la prefazione-dedica del *Trionfo della morte* a Francesco Paolo Michetti, sodale sin dalla prima giovinezza del giovane pescarese dalle grandi ambizioni. Nella prefazione, oltre all'auspicio del nietzschiano *Übermensch*, d'Annunzio mette subito a fuoco alcune caratteristiche della propria arte che costituiranno quasi un *leit motiv* dell'intera sua opera: Giorgio Aurispa, primo prototipo di superuomo fallito è da subito introdotto come *dramatis personae*. Ricorrono già in queste pagine i termini di *sogno* e di *mistero* affissi poi a segnare emblematicamente l'intero *corpus* della sua drammaturgia *Tragedie, sogni e misteri* recita il sovra titolo. L'autore si

[6] Katia Trifirò, *Il conio dell'ironia. Vita d'attore nelle novelle del giovane d'Annunzio*, in *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*, a cura di Maria Pia Pagani, Avellino, Edizioni Sinestesie, Collana «Il Parlaggio» 8, 2018, pp. 15-32, p. 30.

[7] Molteplici gli interventi di d'Annunzio in questa direzione: dai giudizi sul pubblico mondano dei teatri all'attenzione per l'inaugurazione del Nuovo Teatro drammatico Nazionale (per esempio gli interventi su «La Tribuna» del 25 e 28 luglio 1886) e ai diversi articoli su Sardou e quelli celeberrimi su Wagner, oggi tutti raccolti in: Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 2voll., a cura e con una intr. di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003.

[8] Alfonzetti, in particolare, riflette sulla questione della poetica drammaturgica pirandelliana, spesso elusa da una parte della critica e, invece, sempre più necessaria per una corretta collocazione dell'esperienza dell'autore siciliano (cfr. Beatrice Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, CUECM, 1984, pp. 7-16.)

sofferma sull'importanza del ritmo e della musicalità lessicale, elementi che si ergono – sin da questa altezza cronologica – a colonne portanti del suo ideale artistico. Proprio a questa sede d'Annunzio affida il compito programmatico di una ricerca artistica, non confinata al solo campo del romanzo, ma estesa alla sua globale concezione di opera d'arte sintetizzabile nella sentenza di matrice leonardesca dell'arte che non imita ma continua la natura:

> Un ideal libro di prosa moderno che – essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura[9].

D'Annunzio, fine compulsatore di Vocabolari e di Lessici, insiste molto sulla necessità di ritmare la prosa per poter così «gareggiare con la grande orchestra wagneriana»[10] attraverso lo strumento della scrittura. La fusione tra generi, dunque, viene già auspicata qui, in una sede tutt'altro che drammaturgica, e sarà proprio un altro romanzo, quello igneo del *Fuoco*, il luogo preposto dall'autore a chiarire ulteriormente questo discorso.

Parimenti a quanto accade nella prefazione del *Trionfo*, nell'articolo su Michetti apparso l'anno prima su «La Tribuna Illustrata» nel maggio 1893[11] si ritrovano, nuovamente connessi al concetto di arte, i termini di *sogno*, *visione*, *mistero*:

> In ogni vita era per lui un mistero sacro che bisognava adorare […]. L'apparenza visibile di un oggetto si compone d'un mistero di linee innumerevoli, in mezzo a cui l'artista deve sapere scoprire e determinare le linee fondamentali […]. Il linguaggio di cui ora dispone è uguale alla grandezza del suo sogno interiore[12].

L'elogio della pittura michettiana sviluppa motivi ricorrenti nelle conversazioni presso il convento francavillese («nella sede dell'arte Severa e del Silenzio»[13]) in cui, come era già stato per il romanzo romano, d'Annunzio si era ritirato per dedicarsi alla scrittura. La capacità di Michetti di rendere nei suoi quadri l'essenza dell'arcaico Abruzzo[14], campo d'interesse dell'estetica michettiana abbracciato con vigore sempre crescente da d'Annunzio, è il centro

---

[9] Gabriele d'Annunzio, *A Francesco Paolo Michetti*, pref. a *Trionfo della morte*, in ID., *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, con una intr. di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, I, pp. 639-644, p. 639.
[10] Ivi, p. 642.
[11] D'Annunzio, *I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, in ID., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 181-191.
[12] Ivi, pp. 184-186.
[13] D'Annunzio, *A Francesco Paolo Michetti*, cit., p. 639.
[14] D'Annunzio, *I nostri artisti. Francesco Paolo Michetti*, cit., pp. 189-190: «l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. Qui sono le imagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare».

nevralgico su cui si impernia la lettura critica dannunziana. Egli infatti sin dalle giovanili escursioni degli anni Ottanta dell'Ottocento allarga affascinato lo sguardo nei confronti del materiale etnologico scritto, mettendolo alla prova in diverse soluzioni di scrittura: dal bozzetto veristico delle novelle all'episodio dei pellegrini di Casalbordino che irrompono sulla scena dominata da Giorgio e Ippolita, annunciati dal monotono «Evviva Maria! Maria Evviva!», passando poi per i *Pastori* alcionii e infine trovando compiutezza e più definita espressione nella celeberrima del 1904, *La figlia di Iorio*.

> Il drammaturgo a venire ha certo avuto modo di conoscere per tempo i capolavori del folclore romantico (le raccolte dei Grimm, di Fauriel, Villemarqué, Scott, Tommaseo) e, oltre a rompere il ghiaccio con mitologia e linguistica comparate, ha cominciato a prediligere la "poesia delle leggende". Sin d'ora entrano in gioco gli studi sul "fiore della storia" che risalgono a Graf, Comparetti, D'Ancona, De Gubernatis o Villari, dove il grande tema antropologico della "Festa" figura in primo piano, anche perché, con le avvisaglie della società di massa, lo spettacolo collettivo, in cui il pubblico interpreta se stesso, viene discusso in Europa secondo il metodo comparato[15].

Lo stesso romanzo d'ambientazione veneziana è stato letto come un manifesto di poetica non solo in rapporto all'*Allegoria dell'autunno*: Stelio si erge infatti quale rinnovatore del teatro latino contro il predominio del barbaro Wagner, il connubio con Foscarina – sterile nel campo del reale ma fertile in quello dell'arte – farà di lei la Musa preveggente e insostituibile per Stelio. È difatti Foscarina-Perdita a sostenere, fino all'atto estremo, la nuova opera tragica, che in un gioco di *mise-en-abyme* sarà proprio collocata nell'Argolide sitibonda della *Città morta*. La materia del *Fuoco*, inoltre, è trattata quasi come rappresentazione teatrale sin nella sua struttura che muove già i passi in direzione in una decostruzione della forma-romanzo – portata poi ad un livello più compiuto nel *Forse che sì forse che no* (1910). Osserva Valentina Valentini come con il *Fuoco* «si conclude anche la breve stagione dell'elaborazione teorica di d'Annunzio sul teatro […]. Continuerà a scrivere testi, ma non produce un nuovo pensiero teatrale (la *Prefazione* al *Più che l'amore* è un riepilogo di temi già sviluppati altrove)»[16].

Gli anni fervidissimi della fine del secolo, portano d'Annunzio a incontrare e stringere un fraterno legame con Angelo Conti, cultore delle belle arti, diffusore nella nostra penisola dell'estetica preraffaellita oltre che animatore del dialogo teorico sull'arte. Conti e d'Annunzio, tutto condividono con Stelio Èffrena e Daniele Glàuro delle pagine del *Fuoco* ed intensificano i propri rapporti nella città lagunare, dove d'Annunzio si reca nel settembre 1984 attirato sia

[15] Annamaria Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. XXI-LXXIX, p. XVIII.

[16] Valentina Valentini, *Studio sui paesaggi delle tragedie di Gabriele d'Annunzio (1897-1909)*, in «Ariel», 1-2 (gennaio-agosto 1990), pp. 107-126, p. 109.

dalla presenza di Georges Hérelle - suo traduttore francese a cui molto deve il successo che gli arrise oltralpe - sia dalla presenza del neosovrintendente delle belle arti, Conti appunto, e non ultima la presenza in laguna dell'attrice più popolare dell'epoca: Eleonora Duse.

Con le pagine della *Beata riva*[17] il romanzo di Foscarina e Stelio dialoga serratamente, quasi fossero l'uno lo specchio dell'altro rimandandosi continuamente, e tale legame trova ulteriore consacrazione nell'uscita simultanea presso Treves, fortemente voluta da d'Annunzio[18].

Nel trattato fitto di neoplatonismo, il colloquio tra Ariele e Gabriele affronta argomenti molteplici: dal ritmo e dal valore del silenzio al rinnovamento dell'arte. Come ha osservato Pietro Gibellini, curando la riedizione del volume per Marsilio, è in queste pagine che si esplica la visione dell'arte contiana come «un'attività contemplativa, squisitamente metafisica, e perfino magico-misterica, inglobando una cristianeggiante mistica del sacrificio»[19]. Elementi che ritorneranno frequentemente nelle rappresentazioni teatrali dannunziane e che saranno riportati nel tessuto romanzesco nelle conversazioni di Daniele e Stelio presso la scalinata di Rialto.

La coppia virile si fa così promotrice di un rinnovamento del teatro moderno in connessione con la grande stagione classica, greca più che latina, con la rinascita del coro sulla scena e con l'idea di portare avanti una connessione fluida – ben più che semplice fusione – tra musica, parola e danza.

> - Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni. [...]
> - Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. E il lor linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria […] Io avvicino così le persone del drama allo spettatore[20].

D'Annunzio nel passo citato chiarifica attraverso le parole del protagonista la necessità di un teatro che si rivolga al popolo, non piegandosi agli intrecci sempre uguali battuti sui palcoscenici italiani da nord a sud, con un linguaggio e un intreccio imitante la realtà quotidiana, ma ricostruendo di fronte al pubblico la "Natura umana" con un linguaggio il cui ritmo, non solo il significato, venga convertito in senso, portando avanti un contenuto misterioso, primigenio e universalmente valido.

---

[17] Angelo Conti, *La beata riva. Trattato sull'oblio*, Milano, Treves, 1900.
[18] Pietro Gibellini, *Introduzione* a Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblìo*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. IX-XXI.
[19] Ivi, p. XIX.
[20] Gabriele d'Annunzio, *Fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., II, pp. 359-360.

Sulla necessità di rinnovare il teatro contemporaneo nella direzione così descritta, preziose sono le informazioni ricavabili dalle interviste rilasciate da d'Annunzio a diversi amici e intellettuali coevi[21], come la conversazione con Mario Morasso pubblicata in «La Gazzetta di Venezia» il 18 ottobre 1897, nella quale veniva precisata la funzione del teatro come « forma concessa al Poeta per comunicare direttamente con la moltitudine, per rivelare all'anima innumerevole i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita»[22]. Altrettanto interessante risulta l'intervista condotta da Angiolo Orvieto, apparsa invece nel novembre 1898 sulle colonne di «Minerva», in cui si ritorna, a distanza di un anno dal primo annuncio, a parlare del progettato teatro di Albano: luogo perfetto in cui il dramma, rigorosamente *en plein air*, avrebbe trovato la sua massima consacrazione[23]. Gli ultimi anni dell'Ottocento vedono, infatti, la coppia di Divi-amanti attivamente in movimento alla ricerca di fondi da cui trarre consistenza per il progetto della Bayreuth italiana, rimasto sfortunatamente allo stadio progettuale[24].

Sarà poi Stelio, l'«alchemico maestro del fuoco»[25], a farsi promotore sulla scia di Wagner della necessità della comunione tra arte e folla auspicabile solo attraverso lo sguardo privilegiato del poeta. La parola, secondo la prospettiva di Stelio ricalcata sull'ideale dannunziano, sarà così eguagliata all'azione epica.

Dal punto di vista biografico gli elementi che concorrono alla pratica drammaturgica sono vari. Importante fonte di rinnovamento lirico-culturale è il viaggio in Grecia del 1895 condotto a bordo dello yacht *Fantasia* in compagnia di Edoardo Scarfoglio, Georges Hérelle, Guido Boggiani e Pasquale Masciantonio[26].

Esperienza questa del periplo nell'Ellade che concorre sia alla nascita dei versi di *Laus Vitae*, sia al rifacimento di *Canto Novo* nonché alla composizione della *Città morta*[27]. Il viaggio, una volta concluso, è subito riconnesso alla genesi della tragedia, come ci testimonia la lettera di d'Annunzio al suo editore Treves del 6 settembre del medesimo anno: «A Micene ho riletto

[21] Cfr. *Interviste a d'Annunzio (1895-1938),* a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Maria Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002.
[22] Ivi, p. 58.
[23] Ivi, pp. 62-64.
[24] Su questo aspetto si rimanda alle varie interviste rilasciate da d'Annunzio nel biennio 1897-98 nelle quali più volte ha delineato il progetto comune cfr. ivi, pp. 62-64 e pp. 65-68.
[25] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit, p. 133.
[26] Di questa esperienza tennero traccia scritta i vari partecipanti, non soltanto d'Annunzio (che la sublimò nelle sue opere) ma anche Scarfoglio e Hérelle cfr. Edoardo Scarfoglio, *La crociera della* Fantasia *nel mare Egeo*, in «Illustrazione italiana», 16 agosto, 30 agosto e 6 settembre 1896; Guy Tosi, *D'Annunzio en Gréce.* Laus Vitae *et la crocière de 1895 d'après des documents inèdits*, Paris, Calman-Lèvy, 1947; Gabriele d'Annunzio, Guido Boggiani, Georges Hérelle, Edoardo Scarfoglio. *La crociera della Fantasia. Diari di viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895*), a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.
[27] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 38-39.

Sofocle ed Eschilo, sotto la porta Dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*»[28].

All'incontro con le teorie nietzschiane, e in particolar modo con quanto il filosofo tedesco scrive nella *Nascita della tragedia*, d'Annunzio dedica diversi interventi sulle colonne dei giornali, di cui celeberrimo è quello apparso il 25/26 settembre 1892 su «il Mattino», giornale della coppia Serao-Scarfoglio, dal titolo *La bestia elettiva*[29].

Come ha osservato Costa, inoltre, «nel 1895 escono su «Il Convito» e poi da Treves *Le vergini delle rocce,* il romanzo in cui afferma a chiare lettere il mito del superuomo sotto l'egida di una personale lettura di Nietzsche: al periodo napoletano risalivano infatti gli articoli su Nietzsche e Wagner»[30]. Questi due nomi diventano a partire dalla fine del secolo i capisaldi della sua riflessione sulla tragedia. Dalla combinazione tra l'influenza nietzschiana, la poetica wagneriana del *Wort-Ton-Drama* e le suggestioni schopenhaueriane si gettano, infatti, le basi della visione estetico-drammaturgica dannunziana.

Il laboratorio del poeta prossimo alla svolta teatrale si arricchisce ulteriormente grazie alle ricerche coeve condotte dal drammaturgo e poeta fiammingo Maurice Maeterlinck in direzione di una rappresentazione dal carattere visionario e onirico, che molto interessa d'Annunzio già incline alle atmosfere shakespeariane. Binomio tutt'altro che instabile, Maeterlinck e Shakespeare vengono accostati in un articolo di Octave Mirbeau apparso sulle colonne de «Le Figaro» il 24 agosto 1890 in cui si inneggia a *La princesse Maleine* quale opera superiore addirittura ai drammi dell'inglese: «M. Maurice Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et la plus naïve aussi, comparable et, oserai-je le dire? Supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dan Shakespeare»[31].

Concordemente a quanto ha sostenuto Andreoli si può osservare come «Gabriele fa reagire le istanze magico-misteriche del concorrente belga, con quanto già si trova nel proprio percorso: Poe, Dostoevskji e Tolstoj […] si mescolano ai *Contes creuls* di Villiers de l'Isle-Adam e, all'inizio degli anni Novanta alla drammaturgia di Ibsen, tradotto e rappresentato anche in Italia»[32].

Ulteriore vitale tassello di sicuro impatto sull'immaginario dannunziano sono state le *Chorégies* tenutesi il 2 e 3 agosto 1897 al teatro d'Orange[33], secondo quanto testimonia l'articolo *La*

[28] Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 168.
[29] Cfr. Gabriele d'Annunzio, *La bestia elettiva*, in ID., *Scritti giornalistici*, cit., II, pp. 86-94.
[30] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 39.
[31] Octave Mirbeau, *Maurice Maeterlinck*, in «Le Figaro», 24 août 1890.
[32] Cfr. Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. CIV.
[33] Cfr. Paul Mariéton, *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, Paris, Editions de la Provence, 1908, p. 6: «Le 2 et 3 août 1897 et en présence du Président de la République, Félix Faure, la Comédie-Française et l'orchestre

rinascenza della tragedia in cui la matrice nietzschiana trova ulteriore vigore. Scrive, infatti, d'Annunzio: «Oggi, nella città provenzale di Orange ricca di platani, il presidente della Repubblica francese inaugura con cerimonie solenni la rinnovazione del Teatro romano. […] Tutto in lui ora evoca l'origine rurale del Drama, la natività della Tragedia dal Ditirambo»[34]. In tale occasione venne allestito un ciclo di spettacoli con drammi classici e moderni rappresentati all'aperto, rimando all'origine prima della rappresentazione teatrale che avveniva appunto in uno spazio aperto, a cui si riallacciano le *Chorégies* che portano impresso sin dal nome il rapporto intrinseco con il concetto di teatro inteso quale "cerimonia sacra" [35].
Secondo la disanima condotta da Paul Mariéton:

> Il s'agit de représenter à l'avenir, et chaque année, à côté de chefs-d'oeuvre consacrés, une ou plusieurs oeuvre nouvelles, conformes aux traditions gréco-latines, à cet esprit classique, méditerranéen, dont tant de courant barbares écartent la Romanité depuis un siècle. […] L'intrigue simple et l'action rapide de la Tragédie greque touchent plus sûrement rame de la foule que les complications psycologiques de la dramaturgie moderne[36].

A tale eterogeneo corpus di riferimenti si aggiunge poi l'esperimento del "Théâtre du Peuple", fondato dal commediografo Maurice Pottecher nella regione dei Vosgi[37], che, soprattutto attraverso l'opera di diffusione e promozione condotta da Romain Rolland[38] (il quale infatti dedicherà proprio a Pottecher il suo *Le théâtre du Peuple*), si costituirà come ulteriore referente per il rinnovamento del teatro, a cui d'Annunzio presterà attenzione al momento dell'ideazione, infruttuosa, del teatro di Albano[39].
E ovviamente, a tutti questi stimoli, affatto secondario risulterà il legame stretto con la Duse, patto d'amore e d'arte, nato presso i riflessi dei canali veneziani nel 1894 e che accompagna,

---

Colonne interprétèrent les Erùinyes, de Leconte de Lisle et Massenet, précédées d'un long prologue dialogué de Luis Gallet, les Fêtes d'Apollo, puis, pour la seconde fois, Antigone» e cfr. Gabriel Boissy, *La Dramaturgie d'Orange. Essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral*, Paris, Bernard Grasset, 1907.
[34] Gabriele d'Annunzio, *La rinascenza della tragedia*, in ID., *Scritti giornalistici*, cit., II, pp. 262-265, p. 263.
[35] Cfr. Emilio Mariano, *Il teatro di d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», II, 11 (settembre-ottobre 1978), pp. 5-35.
[36] Mariéton, *Le théâtre antique d'Orange*, cit., pp. 7-10.
[37] Cfr. Romain Rolland, *Le théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903 consultabile online presso il sito Gallica della BnF (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82747p/f2.item ultima consultazione 21-10-2019).
[38] A Rolland e al suo *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti* (Paris, Thorin, 1895), molto deve non soltanto il romanzo del *Trionfo della morte*, ma l'intero percorso artistico dannunziano. Rolland era stato incontrato personalmente dall'autore nel maggio 1897 in uno dei salotti più vivaci della capitale, quello di Ersilia Caetani Lavatelli, e l'occasione di dialogo venne poi reiterata negli anni successivi, quando l'istanza teatrale si fa più pressante per il drammaturgo.
[39] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 146: «Il progetto di un teatro all'aperto comunque ritornerà, sempre inevaso, sia nel soggiorno fiorentino, con il Teatro romano di Fiesole, sia quello francese, quando un d'Annunzio appena accolto nel 1910 dalla mondanità parigina sembra smuovere stavolta concretamente animi e portafogli per la creazione di un Théâtre de fête, nella cui costruzione era coinvolto Mariano Fortuny».

con alti e bassi, i due Divi/amanti – al di là del noto discrimine della *Figlia di Iorio* (1904) – fino alla morte della Duse e oltre, rimanendo un punto di riferimento costante per d'Annunzio, tanto che nelle dorate stanze del Vittoriale volle conservare l'immagine della sua musa raffigurata nel noto busto velato scolpito da Arrigo Minerbi.

La vicenda amorosa tra i due è stata a lungo letta come la leggenda della vittima e del carnefice, alimentata dalla narrazione del *Fuoco* e poi dalle dichiarazioni alquanto faziose provenienti dall'entourage della Duse, prima fra tutte la ostile Matilde Serao[40]; mentre solo recentemente si è ricostruita un'analisi decisamente meno afflitta da pregiudizi[41] da cui è necessario partire per ricostruire questa relazione fondamentale tanto per d'Annunzio quanto per la Duse.

> Con lo slancio del neofita, Gabriele offre la propria conversione teatrale all'attrice che domina con piglio virile, al culmine della carriera, le segrete cose del suo mondo a parte, fatto di piazze, di borderò, di impresari astuti in combutta, di cartelloni, di guitti, di guadagni enormi. Fra i due prende avvio una reciproca catechizzazione, dove lei si esalta dinanzi al grande poeta, che sotto la sua ala protettiva le darà in premio frutti mirabili; e dove il drammaturgo-pupillo fantastica altezze dalle quali vede profilarsi la Festa suprema dell'Arte, di tutte le Arti, il Teatro, di cui lui è il messia, lei l'apostolo[42].

Il rilancio della tragedia può avere così inizio. Per più di un decennio, d'Annunzio si dedicherà costantemente al teatro, realizzando più di dodici drammi i quali affondano le proprie radici nella fine dell'Ottocento e si diramano ampiamente nel primo Novecento, dove – travalicando il giudizio del pubblico – diventano tasselli ineludibili del rinnovamento della scena drammaturgica italiana. Osserva, infatti, Elena Ledda come «il poeta intuì la possibilità di sviluppare una drammaturgia non tradizionale, rivoluzionaria e antiborghese, completamente libera dai compromessi e dalle usuali prassi, per dar vita a un teatro inteso come rito e come festa»[43].

Se per gli antichi, pur tenuti fortemente presenti da d'Annunzio, il Fato costituiva il movente principale del dramma, nelle *pièces* dannunziane è invece la Natura ad avere una posizione predominante nello svolgimento della tragedia. La Natura intesa come groviglio d'istinti

---

[40] La scrittrice partenopea si mostrò da subito ostile all'unione di Eleonora e Gabriele ed espresse il suo disappunto in più occasioni come per esempio nella lettera del 26 aprile 1899 inviata al conte Primoli cfr. *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello*, a cura di Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, pp. 154-155.

[41] La lettura in nuovi termini si deve soprattutto al discorso critico avviato da Annamaria Andreoli nell'introduzione ai Meridiani (cfr. Annamaria Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I., pp. XXI-LXXIX) e proseguito nel volume divulgativo dal titolo *Più che l'amore* (Annamaria Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017).

[42] Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, cit., p. XXVI.

[43] Elena Ledda, *L'allestimento al Vittoriale del 1927. L'arte scenica rinnovata*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», IX, fasc. 1, 17 (2005), pp. 291-305, p. 291.

primordiali e arcaici che innesca l'agire dei personaggi e pur se «determinante resta l'influenza del Simbolismo per fissare alcuni moduli tipici della sua poetica»[44], sarà ancora una volta il mito-naturale a costituirsi come macrostruttura fondante, come annota l'autore nel *Libro segreto*: «Quante e quante volte ho sentito – e mi sono persuaso e mi son radicato nel convincimento – che l'istinto prevale sull'intelletto»[45].

L'idea del dramma come rito o messaggio è sviluppata secondo direzioni diverse: da una parte abbiamo opere come *La città morta*, *La Gioconda*, *La Gloria* e *Più che l'amore* in cui i personaggi vogliono comunicare alla massa dei valori ai quali aspirare, dunque abbiamo in questi casi dei drammi di messaggio; mentre nei casi di *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio* e *Fedra* l'aspetto sacro e cerimoniale predomina sulla volontà di trasmettere. Alla luce di questa riflessione meglio si comprende la scelta linguistica operata da d'Annunzio emblema, come ha notato Emilio Mariano, di un teatro dei miti portato sulla scena:

> L'uso del linguaggio poetico è l'ulteriore segno di una drammaturgia mitica. Si tratta, infatti, di un linguaggio fuori dal presente, fuori dalla storia, che con le sue archeologie lessicali, le sue robuste semplificazioni sintattiche, le sue strutture ritmiche, ricupera e rigenera i suoni in corrispondenza alla sincronica rigenerazione dei significati rituali[46].

Ciò che d'Annunzio porta sulle scene di fine Ottocento e del primo Novecento sarà un teatro inizialmente in prosa, abbandonata successivamente in favore dei versi che meglio si adattavano al suo intento musicale del discorso, un teatro non d'azione ma di parola in cui il mito e la leggenda si fondono e in cui confluiscono molteplici interessi (etnografici, folklorici, geografici, filosofici, estetici etc.). I personaggi di questo nuovo teatro non dovranno essere banalmente legati da intrecci amorosi, ma mantenendo la sostanza eterea del sogno dovranno assurgere a simboli al di fuori del tempo.

I.2 *Teatro di prosa:* La città morta, *i* Sogni, La Gioconda, La Gloria, Più che l'amore

La prima rappresentazione di una tragedia dannunziana si ebbe al Théâtre de la Renaissance di Parigi il 15 giugno 1897, quando Eleonora Duse e la sua compagnia misero in scena il *Sogno d'un mattino di primavera*. L'accoglienza non fu molto calda né presso il pubblico parigino, né

[44] Mariano, *Il teatro di d'Annunzio*, cit., p. 13.
[45] Gabriele d'Annunzio, *Libro Segreto*, in ID., *Prose di ricerca*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 1968, II, p. 1863.
[46] Mariano, *Il teatro di d'Annunzio*, cit., p. 21.

in seguito presso quello italiano – «L'accoglienza è in genere come perplessa, anche se solo di rado apertamente ostile, certo condizionata dal carisma dell'attrice che da sei anni manca dai teatri nazionali»[47] secondo quanto ha indicato Zanetti – che vide lo spettacolo qualche mese dopo, prima a Trieste il 28 ottobre 1897, poi il 3 novembre a Venezia, l'11 novembre a Milano e l'11 gennaio 1898 al Teatro Valle di Roma, dove si ebbe la celebre reazione al teatro dannunziano a tutto vantaggio della *pièce* goldoniana in cartellone *La locandiera*[48].

Ambientata nella contemporaneità degli ultimi dell'Ottocento, l'atto unico vede interagire un ristretto numero di personaggi: la demente Isabella, sua sorella Beatrice, il "figlio della Primavera" Virginio, il Dottore, la custode vecchia Teodata, la custode giovane Simonetta e il giardiniere Panfilo. Come recita la prima didascalia, l'ambientazione è situata «in un'antica villa toscana»[49] e la scarna azione ruota tutta intorno alla follia della protagonista, che, come è narrato nel dialogo della prima scena tra Panfilo e Simonetta, ha subìto un forte trauma essendo rimasta un'intera notte accanto al cadavere dell'amante completamente intrisa del suo sangue[50], secondo un modello di chiara matrice boccacciana.

La primavera, richiamata sin dal titolo, diviene tema e simbolo della tragedia in quanto il giardino della villa Armiranda sta rinascendo a contatto con le forze vitali e cicliche della natura[51], così come si cerca di far rinsavire, e tornare alla "vita", Isabella sulla spinta di questo clima di dilatato rinnovamento. Ed effettivamente il ritmo delle stagioni e del loro rinnovarsi perpetuo è alla base della progettata tetralogia, oltre che questo primo dramma.

Nella trama si intrecciano i desideri, risvegliati proprio dalla primavera, dei vari personaggi: Virginio, fratello di Giuliano (l'amante d'Isabella ucciso), è innamorato di lei e vorrebbe attraverso questo sentimento ricondurla alla sanità; a sua volta egli è segretamente amato dalla sorella di Isabella, Beatrice; altra coppia sulla scena è quella di uno *status* sociale inferiore Panfilo e Simonetta, accomunati dalla matrice onomastica boccacciana, i quali si costituiscono come gli unici personaggi sulla scena in cui la carica amorosa trova una realizzazione.

Virginio, che insieme a Isabella appare in seconda battuta sulla scena, è descritto con i connotati della positività e della solarità: «Egli era impregnato di sole, era tutto materiato di bellezze

---

[47] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1050.

[48] Laura Granatella, *«Arrestate l'autore!». D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2 voll., Roma, Bulzoni, I, pp. 93-129.

[49] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 5.

[50] Ivi, p. 9: «[*Panfilo*] Ma è vero – dite – che l'altro fu ucciso nelle braccia di Donna Isabella, proprio fra le braccia, sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva, e che il sangue la bagnò e ch'ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere, e che all'alba era demente?».

[51] Ivi, p. 6: «[*Panfilo*] *attende a mondare un arbusto d'arancio, di recente uscito dalla serra, prossimo a fiorire* […] – Domani tutti i fiori sbocceranno…Milioni di fiori… Non ho mai veduto una fioritura più bella. Le api avranno da suggere, quest'anno, all'Armiranda!».

nuove e ardentissime. […] Egli era – non so – come il parto umano della Primavera. […] Egli potrebbe forse dire, a quella che è smarrita, qualche parola miracolosa»[52]. Come il suo nome evoca, egli è guida verso la redenzione al pari di Beatrice: le due guide care all'itinerario di Dante rievocato sin dalle primissime battute con i versi di *Una ghirlandetta* pronunciati da Panfilo. Se Virginio è accomunato al Sole[53], Isabella dal canto suo è accostata alla Luna che si relaziona a lei come fosse una sua creatura, secondo quanto afferma ella stessa nel suo primo apparire in scena[54]. Sole e Luna, Apollo e Selene erano già nella tradizione classica connessi da un sentimento amoroso ma impossibile da concretizzare

Il tema della follia, già incontrato in altre pagine dannunziane[55], occupa tutte le scene del dramma o indirettamente, tramite i racconti dei vari personaggi, o direttamente con l'entrata in scena di Isabella, che, nonostante i vari tentativi di risanamento operati, non trova una via d'uscita dallo stato psichico in cui è precipitata se non per mezzo della metamorfosi con la natura[56] (altro tema molto caro all'immaginario dannunziano[57] che però qui trova una più esplicita realizzazione):

> Vi piace la mia veste? Io ho detto a Beatrice «Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiamo paura di me». E Beatrice me l'ha data […]. Ora potrò distendermi sotto gli alberi che mettono la fronda: essi non si accorgeranno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò col mio silenzio[58].

Eppure, la follia non è una condizione percepita solo in senso negativo: è proprio il Dottore a sottolineare l'accesso privilegiato al senso profondo della vita che, attraverso la malattia, si può raggiungere[59].

---

[52] Ivi, p. 12.
[53] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1049.
[54] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, cit., I, p. 23: «Ella è dolce come una nutrice che scherza col suo bambino…»
[55] Folle è la madre delle tre principesse Montaga nelle *Vergini delle rocce*, il cui laboratorio è molto prossimo a quello del *Sogno*, così come è forte il richiamo che la malattia esercita sui due fratelli Antonello e Oddo. Ancor prima i connotati della follia disegneranno il veloce ritratto della zia Gioconda del *Trionfo della morte* e in maniera più netta quella della nuova Isabella delle pagine del *Forse che si, forse che no*. Il tema della follia tornerà a teatro con il trauma di Vienda nella *Figlia di Iorio* e nella figura della zia Giovanna della *Fiaccola sotto il moggio*.
[56] Cfr. Pietro Gibellini, *Per i due* Sogni: *dal buio della psiche al chiarore della parola*, in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 102-113, p. 106.
[57] Anche altrove nella tragedia ricompare il motivo: D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, cit., I, pp. 21, p. 27, p. 28, p. 38 e segg. Si rammenti che il tema metamorfico dominante nel diario lirico versiliese di *Alcyone*, troverà spazio anche nel *Fuoco*, con l'assimilazione di Foscarina ai levrieri di Lady Myrta.
[58] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, cit., I, p. 21.
[59] Ivi, p. 15: «Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine».

Altro *fil rouge* che tiene insieme le varie scene del *poema tragico* è costituito dall'attenzione cromatica all'intreccio di verde e rosso. Il verde di Isabella, «fantasma floreale» nella definizione di Gibellini[60], che poi sarà a sua volta anche della sposa rinnegata di Aligi, è introdotto sulla scena con la protagonista e si riflette nell'ambiente naturale descritto nelle didascalie. Il rosso è, invece, il colore del sangue che perseguita costantemente Isabella, tanto da costringere il giardiniere a recidere ogni fiore di questo colore per non provocare delle crisi nella demente. Le macchie di sangue che ritornano nella fantasia di Isabella rievocano l'ossessione di Lady Macbeth, il personaggio femminile più spietato di William Shakespeare, che – sebbene spinta da tutt'altre ragioni che non l'amore – è rappresentata intenta a lavare via dalle proprie mani la macchia sanguigna, azione reiterata ma inefficace. A lei saranno dedicati alcuni versi della galleria delle *Adultere* raccolta nella nuova edizione dell'*Intermezzo*. Inoltre, secondo quanto si legge nella lettura critica di Zanetti:

> il gioco allucinato e improvvisamente alterno del rosso e del verde presuppone i protocolli psichiatrici del "sonno ipnotico" e dell'"allucinazione suggerita", raccolti a suo tempo da Conti nel rilanciare gli esiti della sperimentazione condotta dallo psichiatra Alfred Binet sulle "istero-epilettiche" della Sálpetrière[61].

L'amore per Shakespeare è, d'altro canto, ben testimoniato dalla Biblioteca del Vittoriale, dove sono conservati diversi esemplari, in traduzione e in lingua originale, dei drammi del Bardo inglese[62] – risposta a un rinnovamento più generale dell'interesse per Shakespeare che investe non solo l'Italia, ma l'intera Europa[63]. Già dal titolo, il dramma dannunziano, primo della progettata quadrilogia che avrebbe dovuto coprire l'intero arco cronologico di un anno (*I sogni delle stagioni*), rimanda *A midsummer night's dream*, commedia composta a fine XVI secolo in cui tutto un mondo di fate e folletti trova il proprio spazio. D'Annunzio sin dal primitivo tentativo di rifacimento di una parte del testo di Shakespeare, riproposto nella *Favola di primavera*, dichiara la propria ammirazione per il teatro shakespeariano come testimoniano le alcune interviste[64].

Oltre a Shakespeare, anche il *Decameron* funge da sottotesto per alcune dinamiche dell'opera. Si è accennato che vi è un rimando a Lisabetta da Messina per quanto riguarda l'intreccio narrativo, ma ancora altri sono i riferimenti: alla novella di Simona e Pasquino raccontata nella

[60] Gibellini, *I due* Sogni, cit., p. 102.
[61] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1045.
[62] Cfr. ivi, pp. 1041-1042.
[63] Cfr. Ibid.
[64] Cfr. *Interviste a d'Annunzio*, cit., p. 52 e p. 139.

quarta giornata da Emilia (*Dec*. IV, 7), rimanda il desiderio di Isabella, in chiusura del dramma, di essere seppellita con il proprio amato; così come il racconto di Madonna Dianora, incastrato nell'intreccio principale, rimanda a Boccaccio, come ha indicato Zanetti[65], e più specificamente alla quinta novella della decima giornata raccontata ancora una volta da Emilia.

Questo dramma posto dall'autore «tra la leggenda e la fiaba»[66], proprio come la lezione di Monaci insegnava i suoi allievi, ha il suo dato caratteristico nella scrittura portata in scena, che non solo testimonia la sua primigenia concezione come testo letterario, da leggere più che da recitare, ma permette di soffermarsi su «le pause, previste *ad abundantiam*, la sintassi franta che prefigura le sticomitie delle tragedie in versi di d'Annunzio, sull'eco delle antiche, la tessitura ritmica del dettato, continuamente smagliato dai puntini di sospensione, velato dagli "ah" e dai "forse" dei trasalimenti e dei presentimenti»[67]. Si inaugura così un teatro che punta gran parte della propria essenza sull'atmosfera, sul colore e sulla luce, sorprendendo completamente il pubblico avvezzo ai superuomini dannunziani che, in quegli stessi anni, calcavano le pagine dei suoi romanzi.

Come si è già detto, sebbene scritta sulla scia dell'esplorazione ellenica, invece, *La città morta* sarà portata sulle scene soltanto dopo l'esordio del teatro dannunziano battezzato dalla Duse. La prima de *La ville morte* si tenne il 21 gennaio 1898 a Parigi in quello stesso Théâtre de la Renaissance che Sarah Bernhardt[68] aveva "prestato" alla compagnia della Duse per il *Sogno*:

> Gli applausi per d'Annunzio alla Renaissance sono tali che Eleonora, in ansia a Roma, nel salotto Primoli, riceve il telegramma della vittoria. […] Si riconoscono le qualità poetiche del drammaturgo, che riempie i giornali di recensioni e che pertanto ha raggiunto lo scopo: il suo protagonismo è assicurato anche se la *pièce* avrà poche repliche, per poi uscire per sempre dal repertorio di Sarah[69].

In Italia la prima rappresentazione ci sarà soltanto nel 1901, il 20 marzo, al Teatro Lirico di Milano con la Duse nel ruolo di Anna ed Ermete Zacconi in quello dell'archeologo Leonardo: fu questa l'occasione del celebre grido di «assassino!»[70] proveniente dalla sala e rivolto a Leonardo.

---

[65] Giorgio Zanetti, *«Leggende d'amore». Le origini del* Sogno d'un mattino di primavera, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di Carlo Santoli, in «Sinestesie», VI-VII (2008-2009), pp. 425-433.
[66] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1051.
[67] Gibellini, *I due* Sogni, cit., p. 108.
[68] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1082: «La *Magnifique* aveva mostrato piena disponibilità a rappresentare la tragedia, prima ancora che fosse composta, attratta certo dalla fama straordinaria di cui lo scrittore italiano godeva allora in Francia come romanziere e come intellettuale».
[69] Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. CLX.
[70] Granatella, *«Arrestate l'autore!»*, cit., I, pp. 135-183.

Tragedia in prosa in cinque atti, ambientata nell'«Argolide sitibonda»[71] a fine Ottocento – è nuovamente scelta una periodizzazione contemporanea – porta in scena gli aggrovigliati sentimenti di quattro personaggi tra loro «morbosamente legati»[72]: il poeta Alessandro, l'archeologo Leonardo, la cieca Anna, la pura Bianca Maria a cui si aggiunge il personaggio solo in parte secondario della vecchia nutrice. Alessandro, sposato con Anna, ha seguito il fraterno amico Leonardo in una spedizione a Micene alla ricerca del favoloso tesoro degli Atridi, nutre inoltre una passione amorosa per Bianca Maria, sorella di Leonardo, che lei ricambia segretamente. A questi sentimenti si unisce l'amore incestuoso di Leonardo per la propria sorella che lo indurrà a compierne l'omicidio presso la fonte Persèia.

La scena si apre con un dialogo dal forte tasso letterario tra le figure femminili intente alla lettura dell'*Antigone* di Sofocle, dramma del ciclo tebano in cui si narra la triste vicenda della sorella di Eteocle e Polinice sulla quale aleggia un destino terribile perché, come suo padre Edipo, vittima del Fato. Sarà proprio un passo dell'*Antigone*, posto in greco in esergo alla pubblicazione in volume[73], ad aprire il dramma puntando l'attenzione sulla potenza dell'amore: «Eros nella pugna invitto»[74]. Durante questo colloquio, protetto dalla Verità che secondo le parole di Anna siede silenziosa in mezzo alle donne – alla stregua del dialogo a due voci tra Agostino e Francesco del *Secretum* – mette a fuoco la connessione tra l'azione fisica condotta da Leonardo, lo scavo archeologico febbrile, e le sue pulsioni segrete:

> Bianca Maria - Io sono certa ch'egli non si darà alcuna tregua finché non avrà strappato dalla terra il segreto ch'egli cerca.
> Anna - Sembra che sia in lui un segreto[75]

Più Leonardo si approssima alle tombe degli Atridi e alla loro riscoperta, più i personaggi si avvicinano alla rivelazione dei segreti occultati che li condurrà alla catastrofe. Infatti, Anna, novella Cassandra, è sensibilissima a quanto le anime intorno a lei promanano e individua subito il nesso esistente tra spirito e mondo. Secondo la linea interpretativa già individuata da Pietro Gibellini[76] e approfondita da Teresa Ferri, il Mito degli Atridi è il simulacro aureo della passione incestuosa infatti: «[Leonardo] attende l'ombra della sera per poter parlare e scoperchiare un altro sepolcro dai cui recessi, in luogo del funebre oro, la macchia, l'infamia,

[71] Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 92.
[72] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 146.
[73] La pubblicazione in volume della *Città morta* avviene nel 1898 per Treves, il principale editore non solo del teatro dannunziano ma dell'intera sua produzione.
[74] D'Annunzio, *La città morta*, cit., I, p. 94.
[75] Ivi, p. 100.
[76] Cfr. Gibellini, *I due* Sogni, pp. 102-112.

la colpa sillabano il mito personale di questo fratello»[77]. Se a Bianca Maria è affidato il compito di essere una nuova Antigone, ad Anna spetta quello di essere una novella Cassandra. Ha, infatti, qualità divinatorie rinnovate lungo l'intero arco della tragedia fino all'urlo finale, l'ambigua esclamazione «Vedo! Vedo!»[78] con cui si chiude la tragedia, dinanzi al corpo esanime di Bianca Maria.

L'ultima battuta della *pièce* è stata letta da Teresa Ferri come un rovesciamento del mito di Edipo: «d'Annunzio rovescia il mito edipico poiché Anna, di fronte al tragico evento determinato dalla propria rivelazione, a contatto con la gelida realtà di Thanatos […] riacquista quella vista di cui il re tebano si priva»[79]. È ancora Anna, come già aveva segnalato Conti, a svolgere la funzione classica del Coro sulla scena oltre che dando l'avvio all'azione, con la rivelazione dei sentimenti di Alessandro a Leonardo.

Nell'attento studio di Giovanni Getto si nota come:

> La figura in cui si mantengono più sensibilmente le precise determinazioni psicologiche dell'antica drammaturgia, e insieme si rendono più evidenti le istanze della nuova visione teatrale è quella di Anna. Essa rappresenta comunque il profilo più insistentemente accarezzato e artisticamente approfondito dalla mano del poeta[80].

Mentre Alessandro rappresenta l'ispirazione poetica, a lui spetta il compito di introdurre nel dramma il tema dell'arte e della poesia con il racconto simbolico dell'allodola, il cui canto troppo alto di gioia ne ha provocato la morte[81]. La coppia vitale costituita con Bianca Maria si contrappone a quella di Leonardo e Anna: quest'ultima si presenta nel primo atto come fuori della vita («Io sono come una tua sorella morta, che ritorni»[82]), mentre l'archeologo è descritto da tutti i personaggi come assorto da un maleficio che lo divora senza tregua («Ah da troppo tempo egli si curva su la terra dura e grigia! Affascinato dai sepolcri egli ha dimenticato la bellezza del cielo. Bisogna che lo strappi finalmente al maleficio»[83]). Come le due coppie si contrappongono tra loro nel corso dello sviluppo del dramma, anche il paesaggio arido[84], cifra

---

[77] Teresa Ferri, La città morta *di Gabriele d'Annunzio. Il mito come metafora*, in *La tentazione teatrale. Saggi su: Alfieri, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Pirandello*, a cura di Neuro Bonifazi, Falconara marittima, Tecnografica, 1982, pp. 80-97, p. 86.

[78] D'Annunzio, *La città morta*, ID., *Tragedie*, cit., I, p. 224.

[79] Ferri, La città morta *di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 89.

[80] Giovanni Getto, *La città morta*, in «Lettere italiane», XXIV, 1 (1972), pp. 45-96, p. 55.

[81] Ferri, La città morta *di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 93: «Alessandro è senza dubbio l'esteta, l'uomo assetato di piacere e di arte e a questi panni aderisce fedelmente».

[82] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 112.

[83] Ivi, p. 119.

[84] Ivi, pp. 98-99: «Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello, due anni fa, era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo. Tutta la pianura d'Argo, dietro di noi, era un lago di fiamma. Le montagne erano fulve e

costitutiva dell'ambientazione micenea, trova un controcanto nel luogo in cui si compie il delitto: la fonte Persèia, luogo affatto secondario nella *pièce* data la forte attrattiva esercitata sui personaggi. La morte per acqua, dunque purificatrice, aveva già trovato espressione letteraria in un'altra opera dannunziana, *Le vergini delle rocce* – romanzo più o meno coevo alla scrittura de *La città morta* – in cui era inserito un racconto nel racconto principale i cui protagonisti, Umbelino e Pantea, erano anche loro legati da un amore incestuoso e destinati a un triste epilogo.

Con questo dramma d'Annunzio porta a compimento il suo obiettivo di "abolire l'errore del tempo", come aveva scritto nella lettera ad Angelo Conti del 13 ottobre 1896 – anno della stesura della tragedia – «Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti»[85]. La stessa espressione si legge nelle battute della quinta scena del primo atto (quando appare sulla scena Leonardo[86]) e ritorna poi nel dialogo tra Stelio e Daniele delle pagine romanzesche del *Fuoco*.

L'acqua e il fuoco, il silenzio e le parole pronunciate costruiscono questa tragedia per opposti i quali danno sostanza alla vicenda nel loro continuo scontrarsi. Come ha indicato Zanetti: «La *Città morta* assume invero il significato di un'intensa interrogazione letteraria sui sogni, i dissidi, le inquietudini, le maschere della relazione intima moderna»[87]. L'onirico e il perturbante ne sono, infatti, cifra dominante.

La successiva tragedia dannunziana eseguita sulle assi del palcoscenico, anziché essere il secondo dei *Sogni delle stagioni* (*Sogno d'un tramonto d'autunno*), fu *La Gioconda* portata in scena il 15 aprile 1899 al Teatro Bellini di Palermo, sempre dalla compagnia della Duse. Ancora una volta il dramma già dal titolo evoca un chiaro riferimento culturale, in questo caso pittorico. Ambientato «nel tempo nostro»[88] in Toscana, più precisamente a Firenze e alla Marina di Pisa, ha come protagonisti lo scultore Lucio Settala, sua moglie Silvia, la Musa Gioconda Dianti; attorno a questi personaggi principali ruotano alcuni ruoli secondari come l'amico esploratore Cosimo Dalbo, la sorella di Silvia Francesca Doni, la piccola Beata, figlia di Silvia e Lucio,

selvagge come leonesse. […] E una sete orribile mi bruciava la gola. Cercammo la fonte Perseia nell'avvallamento, sotto la cittadella. Tanta era la mia fatica che, come misi le mani e le labbra in quell'acqua gelida, venni meno».

[85] Gabriele d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti. Con una notizia di Ermindo Campana*, in «Nuova Antologia», 1°gennaio 1939.

[86] D'Annunzio, *La città morta*, cit., I, p. 123: «Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni, ha respirato nella leggenda spaventosa […] Per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta».

[87] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1086.

[88] Gabriele d'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 226.

Lorenzo Gaddi l'anziano scultore, e la "sirenetta" figura vegetale il cui soprannome rimanda alla biografia dell'autore[89].

La tragedia in quattro atti si apre sulla "vita nova" dello scultore, dopo un tentato suicidio che fa da antefatto alla tragedia e alle spalle del quale si scopre un triangolo amoroso: Lucio ha infatti intessuto una relazione adulterina con la propria musa-modello ispirata alla celebre Laura Dianti, amante del Duca Alfonso d'Este, il cui nome amplia le referenze pittoriche del testo passando da Leonardo da Vinci alla pittura di Tiziano, ritrattista di Dianti e con lui alla scuola artistica del Rinascimento settentrionale.

All'antefatto segue il sacrificio di Silvia incarnazione, al pari di Bianca Maria, della bontà domestica, moglie e madre pronta a perdonare tutto in cambio di un ritorno della serenità familiare: «Ho forse una volta sola […] evitato di compiere quel che m'è parso necessario? Di' tu: m'hai veduta rifiutare qualche peso? A quale tortura mi sono io sottratta?»[90]. Ma il richiamo di Gioconda, che simboleggia l'Arte, è inarrestabile e torna a far sentire il proprio peso sin dal secondo atto durante il dialogo, che in diversi punti rasenta il monologo, di Lucio e Cosimo:

> Cosimo Dalbo - Dunque ella pensava a tenere umida la creta, mentre tu morivi!
> Lucio - Non era forse anche quello un modo di contrastare la morte? Non era anche quello un atto di fede, ammirabile? Ella conservava la mia opera…
> Cosimo Dalbo - Mentre l'altra conservava la tua vita.
> Lucio - Quale delle due cose ha maggior pregio?[91]

L'attrazione che l'arte-Gioconda esercita pur *in absentia* su Lucio diviene per Silvia motivo urgente di affrontare la rivale. Solo nel terzo atto Gioconda appare, velata come sarà velata la Verità pirandelliana nel *Così è (se vi pare)*[92], e dal loro incontro nasce un violento combattimento che vede entrambe farsi forti di ragioni diverse: la sacralità dell'amore e della casa dalla parte di Silvia, mentre Gioconda fa leva sulla forza irresistibile del genio creativo che aspira alla bellezza e che non può sottostare a nessuna legge umana[93]. La scena si chiude con una spinta di Gioconda alla statua «fatta con la vita che ha spremuta da me a stilla a stilla»[94] e l'immediato tentativo da parte di Silvia di evitarne la distruzione, tentativo che però provoca

[89] Renata è la figlia di d'Annunzio e Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, conosciuta durante il soggiorno napoletano del poeta (1891-1893) e divenuta presto la sua amante di quegli anni di «splendida miseria» come lui stesso li definì. Cfr. *D'Annunzio a Napoli*, a cura di Angelo Pupino, Napoli, Liguori, 2005.
[90] D'Annunzio, *La Gioconda*, cit., I, p. 278.
[91] Ivi, p. 270.
[92] L'opera nata dalla novella de *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* fu portata in scena per la prima volta il 18 giugno 1917. Il dramma si legge nella sua versione ultima in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, premessa di Giovanni Macchia, 3 voll., Milano, Mondadori, I, 2007, pp. 983-1009.
[93] D'Annunzio, *La Gioconda*, cit., I, p. 300: «Nulla è più sacro dell'opera che comincia a vivere» è la perentoria sentenza di Gioconda.
[94] Ivi, p. 305.

la perdita di ambo le mani – simbolo di bontà e di abnegazione lungo lo sviluppo del dramma[95]. Le scene conclusive si spostano, invece, sulla marina di Pisa, dove Silvia mutilata è accudita dalla Sirenetta, reincarnazione, come notato, di alcune creature fantastiche di Ibsen[96], e la cui origine è marina e vegetale, secondo le indicazioni fornite nella didascalia della prima scena. Sarà proprio il suo canto magico ad arrecare a Silvia serenità, almeno per qualche istante, prima della riemersione della dolorosa realtà rappresentata dall'incontro con la figlia ignara della sciagura avvenuta.

Questo dramma proprio per le complesse architetture del suo finale fa riflettere sul valore dello scioglimento della tragedia, che come ha indicato nel suo studio Beatrice Alfonzetti non è un momento univoco dello svolgimento, venendo a mancare il riscontro tra catastrofe e sequenze conclusive. In particolar modo per la vicenda dei Settala, il finale d'autore scinde dall'evento di sangue del penultimo atto, per dare spazio a tutt'altre atmosfere e a tutt'altri spazi nel finale[97]. Conformemente all'assunto inscindibile di arte-vita professato sin dalla prime prove dannunziane anche in questa *pièce* adombrati tra i personaggi leggiamo non solo i luoghi del connubio con la Duse (appunto la Toscana sede del noto «incantesimo solare» di cui l'autore scrive all'editore Treves[98]), ma anche una riflessione sull'arte che trova una pagina di grande rilievo nella scena in cui Lucio descrive a Cosimo l'incredibile e l'infinita varietà della Bellezza di Gioconda.

Importante notare come in questa tragedia si respiri forte l'istanza superomistica di cui Lucio si fa portavoce insieme alla sua Musa, aspirazione che sincronicamente anima la ricca galleria di superuomini dannunziani: Giorgio Aurispa, Claudio Cantelmo e Stelio Èffrena. Ma proprio la chiusura della *pièce* è, invece, vicina a un altro registro dannunziano, come osserva Costa: «la tragedia, compresa tra due stagioni care alla poetica dannunziana, un aprile colto sulle colline fiorentine e un settembre in Versilia, vede dunque nello scioglimento conclusivo accantonate, insieme al personaggio di Lucio, le istanze superomistiche a favore del registro struggente e malinconico di sapore paradisiaco»[99].

---

[95] Il tema delle mani, persistente in tutta l'opera dannunziana, ritorna quasi ossessivamente in tutti i generi esperiti dall'autore: cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1129: «le mani monche di Silvia Settala rimandano a un altro pattern profondo di azioni e significati depositati nella memoria collettiva. Dinanzi alla sadica immagine centrale di una lirica del *Paradisiaco*, *Le mani*, la critica dannunziana più avveduta ha richiamato *La Fille aux mains coupées*, un dramma di Pierre Quillard (1891)».

[96] Cfr. ivi, p. 1130.

[97] Beatrice Alfonzetti, *Drammaturgia della fine: da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-25.

[98] Cfr. d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 177: «Mio caro Emilio, sono ancora a Firenze trattenuto da un incantesimo solare» la lettera è del 26 gennaio 1896.

[99] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 155.

Le aspirazioni superomistiche torneranno poi a farsi sentire, anche se con accenti molto più marcati, in Ruggero Flamma de *La Gloria* e in Corrado Brando del *Più che l'amore*.

> Je ne connais, dans la littérature européenne de notre temps, aucune œuvre qui ressemble à *la Gloria*. Je ne sais même pas si, dans aucun temps, une tentative de ce genre a été faite. Ce n'est ni du drame historique, ni du drame réaliste, ni du drame social, ni du drame lyrique, et pourtant cela touche à l'histoire, au réel, à la politique, à la poésie. C'est, en somme, un essai absolument original pour interpréter poétiquement […] les agitations de la société contemporaine[100].

Con queste parole Henry Bérenger, senatore e intellettuale francese, saluta la nuova tragedia dannunziana. La recensione, apparsa sulle colonne della «Revue des revues» il 1° dicembre 1899, mette perfettamente a fuoco le dinamiche della tragedia puntando i riflettori sul suo valore emblematico.

Rappresentata al Mercadante di Napoli il 27 aprile 1899 dalla compagnia Duse-Zacconi, *La Gloria* è il nuovo dramma in prosa ambientato nella Roma sperelliana che però perde i connotati geografici concreti per divenire rappresentazione emblematica di ogni realtà urbana. Viene sancita in questa occasione la coppia d'intrepreti Duse-Zacconi che, associando questa tragedia con la *Gioconda*, porterà avanti un cartellone improntato al teatro dannunziano. Tutt'altro che apprezzata la tragedia cadrà al secondo atto costringendo la compagnia a escluderla dalle successive rappresentazioni.

L'occasione della composizione nasce in d'Annunzio mentre segue la Duse nella sua *tournée* mediterranea dall'Egitto alla Grecia[101] di cui importanti testimoni sono i taccuini di viaggio, fondamentali anche in fase critico-interpretativa per diverse opere[102]. Come ha notato Andreoli, in tale occasione non sarà solo la Duse a essere posta sotto le luci dei riflettori «poiché anche d'Annunzio, gratificato dall'imminente uscita […] del *Songe d'un soir d'Automne* tradotto da Hérelle, si esibisce, pronunciando ad Atene, alla presenza dei reali, un *Discorso* in cui annuncia al mondo il ritrovamento dell'Auriga di Delfi»[103].

La tragedia in cinque atti porta in scena una rivoluzione popolare a metà strada tra storia e leggenda, in cui si fronteggiano due gruppi politici antifrastici ma anche portatori di valori

[100] Henry Bérenger, *Le théâtre d'annunzien*, in «Revue des Revues», 1° dicembre 1899, pp. 470-479, p. 470.
[101] D'Annunzio raggiunse la Duse ad Alessandria d'Egitto nel dicembre 1898, proseguendo poi insieme per le tappe previste dalla tournée e recandosi a Corfù nel gennaio 1899 dove la tragedia fu composta.
[102] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 276: «i taccuini, nell'ampio arco cronologico che ricoprono, vengono anche acquistando sperimentale autonomia […]. Si tratta certo di un insieme che mantiene quel tanto di magmatico insito nel genere stesso del taccuino, e che risponde a nuclei di vario tipo, con note a carattere lirico-pesistico, biografico-mondano, di viaggio, con funzione di brogliaccio, fino a quelle dedicate ad inventari di gallerie e a descrizioni di opere d'arte, per giungere infine agli appunti di guerra che occupano da soli quasi la metà dei taccuini».
[103] Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. CLXV.

simbolici e atemporali: da una parte il vecchio Cesare Bronte, appoggiato dai senatori, dai vecchi generali e dagli alti dignitari di cariche pubbliche; dall'altra Ruggero Flamma, «le tribun de la Révolution»[104] come lo definisce Bérenger, a cui si accostano gli spiriti fraterni, nonché gli intellettuali, i socialisti e soprattutto la folla. E *Tragedia della Folla* doveva inizialmente essere il titolo di questa *pièce*, che trova invece nella protagonista femminile, Anna Comnèna, un polo d'attrazione così forte da deviare l'autore verso la soluzione ultima del titolo, calco di una sua battuta poi posta anche *in exergo* («La Gloria mi somiglia»[105]).

Nell'ambientazione del dramma, pur essendo la Roma di fine Ottocento, si fondono una pluralità di epoche le cui tracce sono ravvisabili *in primis* nell'onomastica dannunziana[106]. Se Cesare Bronte ricorda uno degli episodi più sanguinari della spedizione dei Mille[107], la sua figura e gli ideali di cui è portavoce adombrano, invece, Francesco Crispi; la stessa Comnèna rimanda al dominio bizantino in Italia, mentre il mondo latino è rievocato da Marco Agrate, Claudio Messala e Dacio Nerva[108].

L'azione si apre con la decadenza di Bronte a cui si contrappone Flamma, l'uomo d'azione, colui che sa parlare al popolo, il politico in contatto con la folla, al cui fianco fedelmente sta Daniele Steno, riproposizione della salda coppia fraterna già incontrata in altri scritti dannunziani[109]. Dunque, un caleidoscopio di tempi storici riconoscibili che assurge a emblema senza tempo.

Il protagonista ci appare per la prima volta, non presente in carne e ossa sulla scena, ma visto dai suoi compagni in braccio alla folla, stretta intorno a lui un grande momento di comunione che eleva l'Urbe al di sopra della grigia quotidianità. La folla, che nel coevo laboratorio del *Fuoco* è descritta come "una chimera occhiuta", qui ha una voce propria che fa sentire violentemente, dando adito a entrambi i rivolgimenti politici della tragedia. Flamma, prima della sottomissione alla potenza erotica di Elena, portatrice non a caso un gioiello in cui è incastonata una testa di Medusa, si propone quale eroe positivo in grado di arringare la folla. Nonostante le scene si svolgano al chiuso, nei palazzi, l'apertura verso il mondo esterno è

[104] Bérenger, *Le théâtre d'annunzien*, cit., p. 470.
[105] Gabriele d'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 333.
[106] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1115.
[107] Rievoca la strage di Bronte del 1860, episodio sanguinosissimo della nostra storia nazionale che ha ispirato anche la novella verghiana *Libertà*, durante il quale a seguito di una insurrezione popolare – ispirata dal clima di rinnovamento della spedizione dei mille – le truppe garibaldine ai comandi di Nino Bixio condannarono a morte, senza un processo se non sommario, diversi cittadini della città siciliana.
[108] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1147-1148.
[109] Stelio Èffrena e Daniele Glàuro nel *Fuoco*, Paolo Tarsis e Giulio Gambiaso nel *Forse che sì forse che no*, tutte variazioni di coppie di sodali compagni, il cui legame non ha eguali all'interno della narrazione.

ottenuta con le orazioni dai balconi tramite i quali si incita il popolo alla ribellione – retorica che poi molto sarà cara al fascismo.

La parola è così equiparata all'azione: il gergo dello scontro fisico è inscindibile da quello della retorica politica, toccato concretamente con mano da d'Annunzio nella sua avventura parlamentare[110].

Osserva Costa:

> La *Gloria* drammatizza problematiche fortemente sentite nell'epoca, come la questione sociale delle affamate masse contadine, ma soprattutto il fallimento di una classe politica uscita dal Risorgimento e, al contempo, la difficoltà di un vero rinnovamento […]. E insieme si afferma la ritualità necessaria all'azione politica, l'istanza cerimoniale che, improntata al culto della latinità, deve imporsi sulla folla[111].

Ma il dittatore latino Flamma, nonostante tutte le altissime promesse fatte, però sarà un nuovo superuomo fallito, cadendo nel gioco lussurioso e vendicativo ordito dalla Comnèna che lo condurrà a perdere il consenso della folla e lo annienterà chiedendo a lei, vero oggetto di potenza dell'intero dramma, di porre fine alla sua stessa vita[112]. Eros e Thanatos tornano così ad essere nuovamente al centro della riflessione del drammaturgo, elementi inscindibili sui quali già si era soffermato in altre occasioni ed in altre opere come il *Trionfo della morte*.

Con questo dramma si rappresenta la lotta del vecchio potere contro il nuovo, una nuova fase politica, quella in cui si fronteggiano contadini e cittadini, emblematicamente rappresentati dallo scontro tra Flamma e Messala, dietro le cui azioni vanno letti i contemporanei fatti avvenuti a seguito del rincaro del pane e repressi crudelmente da Bava Beccaris.

Il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, scritto nel 1897[113], venne rappresentato dalla Duse e dalla sua compagnia soltanto nel 1905 (il 2 dicembre), al Teatro Rossini di Livorno. Com'era già stato per il primo «poema tragico»[114], l'ambientazione principale è un'antica villa gentilizia,

---

[110] Sulla candidatura dannunziana al Parlamento cfr. Giovanni Pascoli, *La siepe*, in «La Tribuna», 31 agosto 1897; Panfilo Gentile, *D'Annunzio deputato*, Pescara, Editrice dannunziana abruzzese, 1963; Gioacchino Volpe, *Gabriele d'Annunzio. L'Italiano, il Politico, il Combattente*, prefazione di Ettore Paratore, Roma, Volpe, 1981; *D'Annunzio politico*. Atti del convegno internazionale il Vittoriale degli Italiani (Gardone, 9-10 ottobre 1985), a cura di Renzo De Felice, Pietro Gibellini, Milano, Garzanti, 1987.

[111] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 157.

[112] Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaka, Cornell University Press, 2001, p. 77: «The tragic conflic in *La Gloria* is not between two men (Bronte and Flamma never appear on stage together) and not even between a man and a woman but rather between a man and a superhuman, transhistorical, eternal force encountered in the "mask" of a woman».

[113] Cfr. Gabriele d'Annunzio, Pascale Masciantonio, «Caro Pascal». *Carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922*), a cura di Enrico Di Carlo, Casoli, Ianieri, 2001, p. 278 (telegramma del 3 ottobre 1897): «Sono qui. Lavoro freneticamente nuovo Sogno. Fra quattro cinque giorni vedrai lettura» e *ibid*. (telegramma 6 ottobre 1897): «Sogno terminato».

[114] Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 49.

immaginata sul fiume veneto Brenta, ma questa volta d'Annunzio lascia la contemporaneità per portare i suoi personaggi indietro nel tempo, alla fine del Settecento dove ancora è forte il richiamo al Rinascimento[115].

Questo secondo *Sogno* è il primo dramma scritto dall'autore ad avere come punto di forza la rievocazione del passato quale strumento di riflessione sulla contemporaneità, sulle leggi che governano il mondo dalla notte dei tempi – non secondario il fatto che, al momento della messa in scena, d'Annunzio possa avvalersi del successo di *Francesca da Rimini* (1901), *La figlia di Iorio* (1904) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), tre opere che, pur con le dovute differenze, si basavano su un'ambientazione storica.

Le *dramatis personae* della tragedia sono la dogaressa Gradeniga, Pentella la sua camerista, una maga slava senza nome e una serie di altri personaggi minori identificati come spie ai comandi di Gradeniga (Lucrezia, Ordella, Orsèola, Barbara, Catarina, Nerissa, Iacobella). Soltanto indirettamente saranno posti sulla scena Pantèa e i suoi ammiratori, senza distinzione di *status* sociale, tutti ugualmente affascinati dalla sua irresistibile bellezza.

L'azione si sviluppa in un solo atto in cui predomina il colore rosso del tramonto – «La porpora e il croco dell'autunno risplendono straordinariamente sotto il sole obliquo»[116] recita la didascalia iniziale – che si riverbera nello spazio d'azione fine a confondersi con le fiamme delle ultime scene. Il rosso è il tratto omogeno dell'intera narrazione, invade l'intero campo visivo e con la sua violenza sembra soffocare la protagonista[117] tormentata dalla gelosia per il suo amante che l'ha abbandonata per Pantèa: «tutto ha un solo colore, come le cose che ardono nelle fornaci»[118] dice, quasi delirando, la dogaressa. Questo cromatismo, pur sfumato in diverse intensità, è riverberato fino all'estremo nella catastrofe ignea finale che abbraccerà ogni cosa.

Proprio la forte accensione coloristica apre il testo a una lettura trasversale che rimanda al *Fuoco*: anche nel romanzo ci troviamo nella laguna invasa dai colori caldi del tramonto a cui si aggiungono quelli del fuoco – non solo del titolo – della materia ardente sotto la guida dei

---

[115] L'ammirazione di d'Annunzio per questo periodo rivive in molte pagine di romanzi, poesie, prose: dalle *Vergini delle Rocce* al *Fuoco* al *Forse che sì*, dalle ballate dell'*Isottéo* ai versi di *Maia* in cui Firenze è l'eredita dell'"Ellade sculta" in nome di un nuovo Rinascimento, dall'amore per Leonardo all'innumerevoli presenze di questo e di altri arstisti coevi nel Vittoriale. Sarà proprio d'Annunzio a essere salutato oltralpe da Melchiorre de Vogüé come «l'alfiere del Rinascimento latino» sulla «Revue de deux mondes» (1° gennaio 1895). Cfr. ivi: «Et la joie de saluer en Italie un présage certain de la Renaissance latine, une éclosion nouvelle du doux génie dont le clair sourire nous a si souvent réchauffés» e cfr. ancora Giovanna Piantoni, *Verso l'Ellade*, in *Dei ed eroi. Classicità e mito fra `800 e `900*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Gianna Piantoni, Maria Grazia Tolomeo e Marisa Volpi, Roma, Edizioni De Luca, 1996, pp. 47-52, p. 48: «La rivalutazione del Rinascimento quale momento più glorioso della cultura italiana nei confronti delle altre culture europee si saldava con il rinnovato culto dell'artista-vate presente negli ambienti dell'estetismo italiano».

[116] D'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 51.

[117] Ivi, p. 53: «Sono arsa fin dentro le ossa» dice Gradeniga a Pentella nelle prime battute della *pièce*.

[118] Ivi, p. 54.

maestri vetrai. Nell'analisi condotta da Zanetti si legge infatti: «per la rapida intavolatura del *Tramonto* risulta decisivo il retroterra del *Fuoco*, che del resto, per la sua stessa concezione, non può a propria volta che alimentarsi dell'osmosi continua con il lavoro del drammaturgo»[119]. Ulteriore elemento intertestuale è rintracciabile nella battuta gridata da Foscarina dopo il congiungimento con Stelio («Bisogna morire») reiterata poi sulla scena da Gradeniga[120]. Entrambe, si può ancora osservare, amano un uomo più giovane la cui freschezza giovanile acuisce in loro il senso del tempo trascorso: «Hai tu scoperto sul mio collo i segni degli anni?»[121] chiede, infatti, Foscarina a Stelio.

Commistione di sacro e profano, Pantèa al pari della nave dogale Bucintoro non appare mai sulla scena, viene descritta soltanto attraverso il resoconto delle spie di Gradeniga: «Pantèa danzava su la tavola tra i vetri, senza rompere una coppa, e tutte le coppe erano colme; […] si piegò su lui come un arco e gli scoccò un bacio su le labbra; e la cintura le si ruppe […] restò discinta…»[122]. Aiutata da una maga schiavona e da una ciocca di capelli strappata alla rivale, Gradeniga può finalmente mettere in atto la sua vendetta-wodoo ma, contemporaneamente, sulla nave si scatena una rissa tra i contendenti per il possesso di Pantèa, sfrenatezza esasperata che si conclude nel rogo navale. La fusione totale tra eros-fiamma, atmosfera già impiegata da d'Annunzio nei versi dei poemetti *La tredicesima fatica* e *Il sangue delle vergini*[123] raccolti nell'inverecondo *Intermezzo*, trova una nuova destinazione nella vicenda del secondo *Sogno*.

Se questa *pièce* dannunziana molto deve al romanzo di Pierre Louÿs, *Aphrodite: mœurs antiques*[124], per l'intreccio narrativo nonché per alcuni tratti di Pantèa (quali la capellatura), per ciò che concerne la patina linguistica votata all'antico, invece, giova all'autore la conoscenza delle opere di Pompeo Molmenti, sia *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica* sia *La Dogaressa di Venezia* (fonti condivise ancora una volta con il laboratorio del *Fuoco*[125]). La danza irresistibile sul bucintoro, descritta dalle voci dei dieci personaggi femminili, introduce quella ricerca in direzione di un teatro in cui danza, musica e

[119] Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1063.
[120] D'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, cit., p. 54.
[121] Ivi, p. 59.
[122] Ivi, pp. 64-65.
[123] Gabriele d'Annunzio, *Intermezzo*, in *Versi d'amore e di gloria*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, intr. di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 2001, I, rispettivamente pp. 282-289 e pp. 290-297. Il termine inverecondo fa riferimento all'accesa polemica scaturita dalla pubblicazione delle liriche dannunziane di *Intermezzo di rime* raccolta da Lodi in cfr. *Alla ricerca della verecondia. Giuseppe Chiarini, Enrico Panzacchi, Enrico Nencioni*, a cura di Luigi Lodi, Roma, Sommaruga, 1884.
[124] Romanzo d'esordio di Louÿs uscito nel 1896, ambientato ad Alessandria d'Egitto nel I secolo a.C., inaugurò la stagione editoriale della rivista letteraria «Mercure de France» poi divenuta la casa editrice Gallimard. Il romanzo ebbe fortuna soprattutto in seguito all'entusiastica recensione del 16 aprile 1896 apparsa su «Le Journal» e firmata da François Coppée**.**
[125] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., I, pp. 1065-1066.

parola confluiscano in un'unica forma espressiva. Infatti, in questa tragedia dove tutta l'azione accade al di fuori della scena, oltre lo spazio preposto all'azione, è fondamentale il ruolo affidato ai gesti compiuti dagli attori, che si muovono proprio come in una vera a propria danza come ha osservato Zanetti[126], e alla musicalità e al ritmo con cui le battute vengono pronunciate[127].

Pietro Gibellini ha indicato come sia costante nei due *Sogni* la presenza di un autore «che insegue i fantasmi nel dèdalo dell'animo umano»: i personaggi messi sul palcoscenico sono appunto ombre impalpabili e il loro creatore è assimilabile a «un esploratore d'ombre: [*che*] si inabissa negli inferi dell'onirico, del tragico, del misterioso»[128]. L'aspirazione alla musicalità, forte già nel testo, non attenderà molto a ispirare un giovane compositore veneziano, Gian Francesco Malipiero, che nel 1913 musicò il dramma dannunziano:

> Dalla storia alla leggenda e alla fiaba, l'evocazione del vivere inimitabile di Venezia compie così la propria parabola. Con la sua fantasmagoria d'oro, danze, tessuti favolosi, nel tramonto avvampante di una città dominata dal sesso, dalla superstizione e dal crimine, il conservatore anarchico eletto al Parlamento dà luce e corpo alla forza ribelle di ciò che è rimosso ai margini o costretto dietro le quinte delle forme di vita sancite dall'ordine borghese. L'apocalisse della decadenza non sembra concedere alternativa: alla verità del desiderio si approda solo, come voleva Michelet, "par les circuits du mal"[129].

Quando venne rappresentato al Teatro Costanzi di Roma il *Più che l'amore,* la "tragedia moderna" – come recita il sottotitolo dell'edizione in volume – cadde clamorosamente. L'insuccesso si reiterò anche nelle serate successive al 29 ottobre 1906, trovando un'attenuazione solo con la rappresentazione torinese del gennaio dell'anno seguente. Le persone di questo dramma sono: Maria e Virginio Vesta, due fratelli nei cui nomi è contenuta l'essenza benefica nonché il rimando letterario di matrice dantesca, Corrado Brando l'esploratore al cui seguito si muove il servo Rudu, mentre l'architetto Marco Dàlio e il medico Giovanni Conti rappresentano personaggi secondari. Ancora una volta la scena è ambientata nella Roma contemporanea, ma l'intero spazio e movente dell'azione drammaturgica mira verso l'Africa durante entrambi gli episodi in cui si sviluppa[130] il dramma.

---

[126] Cfr. ivi, p. 1068: «Allorché poi si giunge al sortilegio […] si fa palese il disegno di una sintesi espressiva che lega il gesto del corpo e il gesto vocale a un piano di azione scenica».

[127] Importante momento di riflessione su questo aspetto è la lettura di testi quali *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* di François Gevaert e *Danse grecque d'après les monumentes figurés* di Maurice Emmanuel.

[128] Gibellini, *I due* Sogni, cit., p. 110.

[129] Zanetti, *Note e notizie*, in Gabriele d'Annunzio, *Più che l'amore*, in *Tragedie,* cit., II, p. 1070.

[130] La tragedia, differentemente dalle precedenti, non è suddivisa in atti, bensì in due episodi, introdotti da un *Preludio* connesso al preludio sinfonico, un intermezzo che fa da spartiacque tra i due episodi, e in chiusura un *Esodio* a cui si accompagna una sinfonia.

Corrado, personaggio ispirato all'esploratore e amico di d'Annunzio Guido Boggiani, è il nuovo superuomo che, al pari di altri caratteri precedenti, deve fare i conti con la squallida realtà del mondo, troppo abietto per comprendere l'ansia di ascesa e di grandezza da cui è animato[131]. Unico fraterno e sodale sin dalla giovinezza è Virginio, colui che con la sua arte ammansisce l'elemento più fluido del nostro mondo: l'acqua.

La scena si apre sulla casa di Virginio, intento alle sue carte, (la descrizione degli spazi parla allo spettatore di un culto della bellezza e della scienza) interrotto dall'ingresso in scena di Corrado, già completamente soggiogato dal suo sogno di ritornare in Africa. Il dialogo tra i due si muove tra due binari: quello dell'equilibrio portato avanti da Virginio inutilmente desideroso di placare la bramosia dell'amico, e quello di Corrado che in una specie di sogno allucinato rivela l'omicidio compiuto («Pronto io sono, per la mia mèta, a prendere su me quel che v'ha di peggio in terra, risoluto anche ai sacrifizii umani»[132]) per alimentare il suo scopo, cioè il finanziamento di un nuovo gruppo di esploratori pronto a raggiungere con lui la "quarta sponda"[133].

Su modello dostoevskiano, il protagonista compie un assassinio giustificato dalla sua ansia di raggiungere le vette più alte dell'esistenza umana, la bassezza del danaro necessario alla sua impresa è emblematicamente espressa dal personaggio del baro-usuraio Paolo Sutri (che sarà poi la vittima). Corrado non rinnega sulla scena l'azione omicida[134], si mostra consapevole e privo di sentimento, razionale nella sua condotta. Nel confronto finale con Virginio, infatti, sostiene:

> Se il piccolo fatto senza sangue esiste, tutto cade nel nulla […] La vita di colui non valeva quella di un lupo, perché la specie del lupo si fa ogni giorno più rara, mentre la genìa di colui si moltiplica ogni giorno nell'ignominia, brulica e striscia, infetta tutto quello che tocca, insozza tutto quel che divora[135].

Questa dichiarazione di Corrado eleva il discorso dal fatto singolo alla generale condizione umana portando avanti una critica sociale divenuta, come ha sostenuto Giovanna Tomasello, «proiezione di un desiderio di riscatto dalla mediocrità dell'Italia giolittiana, una patria che non

---

[131] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1541: «anche il suo nome, Corrado Brando, cuore-spada, sentimento-forza, pare far trasparire il suo sogno di conquista».
[132] D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 49.
[133] L'espressione "quarta sponda" rimanda alle *Canzoni delle gesta d'Oltremare*, che d'Annunzio pubblicò sul «Corriere della Sera» dall'8 ottobre 1911, i cui versi accompagnarono – evento dopo evento – l'impresa di Libia. Sul mito imperialistico dannunziano cfr. Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*, Palermo, Sellerio, 2004 e Monica Venturini, *L'Unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento*, Perugia, Morlacchi, 2016.
[134] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 176: «Il delitto non sarà tale per chi […] rivendica solo a se stesso il diritto di punirsi o di farsi grazia, difendendosi anzitutto dall'insorgere di rimorso e pentimento».
[135] D'Annunzio, *Più che l'amore*, cit., II, p. 146.

consente eroismi e sfide contrapposta a un altrove geografico, l'Africa, che rende possibili atti di valore»[136]. Oltre a Virginio, altro sodale è il servo Rudu, a lui spetta il compito di legare il presente al passato arcaico di una Sardegna senza tempo rispecchiatasi nel suo linguaggio e nella sua fisionomia, pronto a servire – così come Maria – i comandi di Corrado. La tragedia si chiude sull'arrivo delle "nuove Erinni", i funzionari della giustizia contemporanea, giunti per arrestare Corrado, ponendo così fine alle sue velleità eroiche.

Al tema principale si unisce quello amoroso, o "più che amoroso" per calcarne il titolo[137], Maria e Corrado sono infatti legati da un sentimento che affonda le proprie radici indietro nel tempo e che porterà al concepimento di una nuova vita, la quale, data l'abnegazione totale di Maria, non si pone quale ostacolo all'eroe. La promessa di darsi *more than love* era stata già il suggello della relazione con la Duse[138].

Nonostante il totale dissenso mostrato dal pubblico nei confronti di Corrado, la scena del "sacrificio" di Maria («A te, vivere e vincere; a me vivere e attendere»[139]) fu ben accolta dalle sale teatrali, facendo di questo episodio il momento più riuscito della tragedia.

Nella costruzione del personaggio di Maria, come ci dichiara l'*Intermezzo*, il legame con la Grecia si fa esplicito: ella è una moderna Alcesti, come l'antica sorella in bilico tra vita e morte è pronta al sacrificio estremo per salvare Admeto. Accanto a questo referente classico, Corrado rimanda ad Oreste «nel senso che ambedue i personaggi incarnano una volontà di rottura dell'ordine costituito, non fine a se stessa, ma assumibile come presupposto per la creazione di un nuovo ordine»[140], come ha puntualmente rilevato Tomasello.

Tutti elementi che aiutano il lettore, mai disgiunto dallo spettatore nella pratica artistica dannunziana, a leggere in questo dramma la "tragedia moderna" testimoniata anche dalla presenza delle leggi costituite salutate da Corrado come "nuove Erinni".

L'Africa e Corrado, pur con delle caratteristiche diverse da quelle assunte all'interno del dramma, troveranno nuovo spazio e un'accoglienza tutta nuova nelle *Canzoni delle gesta d'Oltremare*[141] in cui d'Annunzio metterà in scena personaggi non solo esploratori, ma "eroi" reali glorificati dall'azione bellica.

---

[136] Cfr. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*, cit., p. 71.

[137] Il motto derivato dai versi di Edgar Alla Poe, *Annabelle Lee*, diviene *Leitmotiv* della coppia Duse-d'Annunzio come ci testimoniano le lettere che ci sono rimaste (cfr. Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, «Come il mare io ti parlo». *Lettere 1894-1923*, a cura di Franca Minnucci, con una intr. di Annamaria Andreoli, Milano, Bompiani, 2014) oltre che costante nei dialoghi di Stelio e Foscarina nel *Fuoco*.

[138] Cfr. Andreoli, *Più che l'amore*, cit., p. 100.

[139] d'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 117.

[140] Tomasello, *L'Africa tra mito*, cit., p. 69.

[141] Il quarto volume delle *Laudi*, *Merope*, pubblicato nel 1911, raccoglierà le canzoni dell'impresa libica costituendosi quasi come «diario lirico» delle gesta africane (cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 224-229).

Nell'edizione in volume, uscita nel 1907 presso Treves, d'Annunzio aggiunge una lunga dedica-apologia a Vincenzo Morello[142], tra i pochi (anche nell'entourage dannunziano) a difendere sin dal primo momento il dramma di Corrado. La prefazione, scritta in prima persona, è una vera e propria declaratoria del progetto teatrale dell'autore ed è perciò estremamente utile ai fini interpretativi non solo di questo dramma ma dell'intero progetto teatrale perseguito a cavallo tra i due secoli.

Si legge, infatti, nella prefazione: «Una scena ornata di statue non comporta se non la più severa nudità. L'arte del tragedo, come quella dello statuario, ha per oggetto il nudo. Obbedendo alla legge della mia arte, con non timida mano io ho spogliato di ciò ch'era vile e fugace l'anima dei miei simulacri e ho potuto talvolta sollevarla fino alla regione del canto»[143], posizione che chiarifica il desiderio dannunziano di vedere sulla scena delle anime la cui attitudine rievocasse quella delle antiche statue che nella loro estrema sobrietà esprimevano perfettamente un momento ben determinato dell'animo umano. Si mette così l'accento su un binomio che non riesce ad emergere degnamente sul palcoscenico sia per la difficoltà intrinseca dei riferimenti sottesi, ma soprattutto per la povertà della scena contemporanea i cui interpreti sono spesso disarmati nei confronti delle alte competenze del poeta.

I.2 *Teatro in versi:* Francesca da Rimini, Parisina, La figlia di Iorio, La fiaccola sotto il moggio, La nave, Fedra.

Il "fiume di poesia", destinato a generare le *Laudi*, travolge il poeta alle soglie del nuovo secolo, la medesima materia confluisce senza sforzo in generi diversi: l'avvio del Novecento vede, infatti, la composizione di alcuni dei più importanti capolavori dannunziani, sia lirici sia teatrali[144].

La prima tragedia composta in versi è la *Francesca da Rimini*, scritta in Versilia nell'estate del 1901[145] accanto alla Duse (a lei è dedicata l'edizione in volume apparsa l'anno dopo per il solito

[142] L'articolo in questione firmato da Rastignac, pseudonimo di Morello, apparve il 30 ottobre 1906, il giorno successivo alla prima, su «La Tribuna» con titolo subito schierato *Difendo Corrado Brando*. Proprio in occasione della prima la rappresentazione fu interrotta dal celebre grido «Arrestate l'autore!» che poi ha dato il titolo alla raccolta di Granatella. Cfr. la dedica a Morello in D'Annunzio, *Più che l'amore,* cit., pp. 6-35.

[143] Ivi, pp. 21-22.

[144] Cfr. Annamaria Andreoli, *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio,* Avellino, EdizioniSinestesie, 2014, p. 12: «È la grande stagione "solare", con progetti che si accavallano moltiplicandosi in "lunghe giornate di lavoro" che saranno rimpiante».

[145] Importanti testimonianze sullo sviluppo della scrittura sono le lettere ai diversi corrispondenti, dalla Duse a Masciantonio al quale, per esempio, il 5 settembre 1901 si dà notizia della conclusione della *Francesca da Rimini* (Cfr. d'Annunzio, Masciantonio, «Caro Pascal», cit, p. 289).

Treves[146]) e portata in scena al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901. Il carattere della tragedia non coinvolse subito gli spettatori: i primi malumori si registrarono già nel primo atto, la lunghezza del dramma[147] e il fumo diffusosi nel secondo furono giudicati con severità dagli spettatori romani, come ricordato dalla penna di Olga Ossani[148]. Le rappresentazioni successive, per esempio quelle del 4 gennaio alla Pergola di Firenze e del 10 marzo 1902 a Milano, con diversi tagli subentrati al testo, ebbero una riuscita migliore anche se l'esito non fu mai stabile (dopo il successo viennese al Lessing di Berlino il dramma, portato in scena il 12 aprile 1902, ebbe un'accoglienza piuttosto fredda).

Gli oltre quattromila versi – endecasillabi, settenari e quinari alternati – distribuiti in cinque atti accompagnano la platea nelle atmosfere di amore e morte su cui domina una chiara matrice dantesca, anche se sul tavolo di lavoro della villa versiliana non c'è solo la *Commedia*, ma molte altre opere che interpolano l'avantesto principale[149].

Infatti, osserva Gabriella Di Paola:

> La struttura linguistico-stilistica è una delle più importanti chiavi interpretative della *Francesca da Rimini*. […] Il rapporto con la fonte dantesca assume diverse connotazioni: in alcuni luoghi della tragedia la lingua antica e, in particolare, la lingua di Dante non è più solo mera citazione ma "fruttifica" nella fantasia dannunziana. In altri casi invece si assiste alla contraffazione della fonte dantesca, oppure alla sua contaminazione con altre fonti o alla creazione *ex novo* di strutture linguistiche falso-antiche[150].

Il verso dannunziano per il teatro nasce, dunque, sotto il segno del falso-antico, ovvero un tessuto linguistico modellato sull'uso arcaico trecentesco in cui è calata la tragedia, le cui singole tessere (vocabolario, sintassi, sistema rimico) diventano una lingua viva, e proprio su questo *corpus* le competenze filologiche, antropologiche, mitico-leggendarie, simboliste di

[146] D'Annunzio con questo dramma riprende un'antica ispirazione, ovvero quella di una *edictio picta*, legata all'esperienza della *Klemscott Press* promossa da William Morris e E. Burne-Jones, tentata per l'*Isaotta Guttadàuro* e che trova nel volume della *Francesca da Rimini* con le xilografie di Adolfo De Carolis uno dei suoi risultati maggiori (cfr. Gaia Staniscia, *Il Preraffaellismo nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2016, pp. 22-27.)

[147] Cfr. Granatella, *«Arrestate l'autore!»*, cit., I, pp. 305 e segg e la recensione di Vincenzo Morello firmata con il celebre pseudonimo Rastignac cfr. ivi, pp. 308-309.

[148] Cfr. la cronaca della prima firmata da Febea per «La Tribuna» l'11 dicembre 1901 (ivi, pp. 319-321).

[149] Per esempio, fonti molto importanti per questo dramma sono il *Vocabolario marino e militare* di Alberto Guglielmotti, oltre al Tommaseo-Bellini, come pure i vari commenti antichi alla *Commedia* (Benvenuto da Imola, Anonimo fiorentino etc.), il *Trattatello* di Boccaccio così come il *Decameron, Novellino* etc. Cfr. Mario Praz, *La* Francesca da Rimini *di Gabriele d'Annunzio: il dramma storico*, in «La Cultura», 15 marzo, 1922, pp. 193-202; Carla Ferri, *Studio sulle fonti della* Francesca da Rimini, in «Quaderni del Vittoriale», 21 (1980), pp. 15-65; Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1176 e segg.

[150] Gabriella Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella* Francesca da Rimini *di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 59.

d'Annunzio confluiscono in un modo del tutto nuovo che convinse, se non il pubblico in sala, i membri dell'Accademia della Crusca, come pure i dantisti e gli intellettuali d'oltralpe[151].

La tragedia si erge a testimone chiara sia di quel rinnovato interesse per Dante, soprattutto quale autore della *Vita Nova*, diffusosi in tutta Europa e anche in Italia a partire dal Risorgimento, ma rinverdito con nuova energia alle soglie del nuovo secolo[152], sia di un dialogo costante che d'Annunzio intesse lungo l'intera sua parola letteraria sancito ufficialmente nella *Lectura Dantis* tenuta nel gennaio 1900 alla loggia dell'Orsamichele[153].

La scena si apre nella corte ravennate dei polentani nel Trecento[154]: le prime ad apparire sul palco sono le donne di Francesca (Alda, Garsenda, Adonella, Biancofiore, Altichiara) che vengono distratte nelle loro funzioni preparatorie dall'ingresso di un giullare con cui si divertono a motteggiare introducendo così alcune informazioni preliminari alla vicenda. L'arrivo di Ostasio, fratello di Francesca, e del notaro Berardengo, cambia i toni del dialogo, dapprima con la scacciata del giullare, poi con l'accordo truffaldino – di boccacciana memoria – ordito ai danni di Francesca[155]. Già in queste primissime scene al tema dell'amore si affianca quello bellico, introdotto da Bannino, fratello minore di Francesca, il quale riepiloga l'azione violenta dei ghibellini di Bologna e di Faenza. Francesca entra sulla scena accompagnata dalla sodale Samaritana e introduce uno dei *Leitmotiv* del testo grazie alle prime parole che, non a caso, ella pronuncia: «Amor le fa cantare!»[156]. Alle due fanciulle vagheggianti le prossime

[151] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1190-1191.

[152] Cfr. Gabriella Di Paola, *Il mal perverso*, cit., p. 30: «Il culto del Medioevo e di Dante è una componente non secondaria del romanticismo italiano ed europeo: Shelley traduce la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e l'episodio di Matelda […]; Byron traduce l'episodio di Francesca rispettando la terza rima […]; Schlegel elabora la famosa definizione della *Commedia* simile, nelle sue tre navate, ad una cattedrale gotica».

[153] D'Annunzio, su invito di Guido Biagi, dantista e prefetto della Biblioteca Laurenziana di Firenze, lesse l'VIII canto dell'*Inferno* il quale, insieme all'intero ciclo di letture di quell'anno, fu pubblicato poi da Sansoni (cfr. Rossano De Laurentis, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 116, serie IX, 2 (luglio-dicembre 2012), pp. 443-495, p. 458).

[154] Mariano Fortuny, pittore e fotografo che condivideva con d'Annunzio l'interesse per le suggestioni artistiche preraffaellite e per la concezione della musica come regina delle arti di matrice schopenhaueriana e wagneriana, fu incaricato dell'allestimento scenico e della realizzazione dei costumi, sebbene sia noto che per un equivoco l'allestimento delle scene passerà poi nelle mani di Rovescalli (mentre i costumi furono realizzati da Caramba). L'amicizia tra Fortuny e d'Annunzio, nata a fine Ottocento presso i canali veneziani, li vide accomunati dal desiderio «di superare i confini di un teatro realistico nei toni e nei modi, inchiodato ai limiti di una scenotecnica che non ha ancora pienamente sfruttato tutte le potenzialità delle nuove scoperte scientifiche (la luce elettrica in primis)» (cfr. Alfredo Sgroi, *Ut pictura poesis. D'Annunzio, Fortuny e la scena totale*, in «Archivio d'Annunzio», 3 (ottobre 2016), pp. 97-110, p. 100 e Maria Rosa Giacon, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Lanciano, Carabba, 2017). Antonio Scontrino, invece, compose gli intermezzi e le musiche di scena mentre il melodramma della *pièce*, su libretto e musica di Riccardo Zandonai, fu rappresentato il 14 febbraio 1914 al Teatro Regio di Torino.

[155] Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 479: «Questi giullari et uomini di corte/ sono la peste di Romagna […] S'egli fosse un giullare/ dei Malatesti,/ già le donne saprebbero di Paolo/ ogni novella, e vano/ sarebbe ormai l'artifizio».

[156] Ivi, p. 496.

nozze si affianca Smaragdi, la schiava cipriota che Francesca porterà con sé a Rimini, e poi le donne di servizio tutte intente a vedere l'arrivo dello sposo promesso, Paolo, a passeggio con Ostasio e il notaro, secondo l'inganno prestabilito. Francesca è subito invaghita di Paolo, l'incontro presso l'arca ricolma di rose sanguigne sancisce il primo passo nella corrispondenza d'amorosi sensi.

La scena, nel secondo atto, si sposta nella casa dei Malatesta in cui domina un'ambiente guerresco: si affollano le figure del balestriere e del torrigiano a cui si aggiunge l'ardimentosa Francesca, attratta dal fuoco greco – «che arde nel mare,/ arde nei fiumi,/ brucia le navi,/ brucia le torri,/ soffoca, ammorba,/ secca repente il sangue/ dell'uomo, fa/ delle carni e dell'ossa/ una cenere nera»[157]– e poi Paolo. Proprio nel mezzo della battaglia, il sentimento che li lega si palesa intrecciato al desiderio di vittoria[158]. Al dono della rosa del primo atto, segue quello dell'elmetto di Paolo che equivale a un reiterato rito d'amore compiuto così di pari passo alla riuscita dell'impresa bellica. Il dialogo a due voci è interrotto dall'arrivo di Gianciotto, che appare in scena per la prima volta a questa altezza, sorpreso ed estasiato dalla vittoria e dalla visione di Francesca in quel luogo pericoloso: a lui il compito di annunciare a Paolo la sua nuova carica di Capitano del Popolo che lo condurrà a Firenze per alcuni mesi. Un'altra apparizione interrompe la scena si tratta di Malatestino gravemente ferito, ma ancora preso dall'ebrezza della battaglia e pronto a dare la morte al nemico Montagna. Il terzo atto è ambientato nella stanza di Francesca, dove campeggia in grande formato il libro *Historia di Lanciotto del Lago* di cui, insieme alle sue donne, si va discutendo il grande amore per Ginevra. Dopo la confessione di Francesca a Smaragdi riguardo il timore che l'afferra nei confronti di Malatestino, anche lui invaghito di lei e scaltro manipolatore, è inserito – in un gioco di *mise en abîme* – il racconto onirico di Nastagio degli Onesti, rimando esplicito a una delle cento novelle di Boccaccio.

Sulla scena viene poi introdotto uno dei personaggi secondari, e al contempo una costante nel teatro dannunziano come ha dimostrato Andreoli[159]: il mercante, il quale illustrando le varie merci eccita l'animo di Francesca e ricostruisce per il pubblico tutto un mondo culturale dell'epoca (con i riferimenti a Guido Cavalcanti e a Casella) e commerciale non solo della Romagna, ma anche della Toscana. Le parole del mercante aprono poi nuovi orizzonti nella

[157] Ivi, p. 524.

[158] Il binomio *Eros* e *Thanatos* accompagna l'intera parabola dannunziana, passando dalle pagine prosastiche a quelle liriche, dalle novelle al teatro.

[159]Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1612: «ricopre un ruolo, immancabile nel teatro di d'Annunzio, teso a restituire la vita attiva del passato che entra in scena attraverso gli usi e i consumi, e dunque, merci, artigianato, tecnologie remoti».

tragedia che difatti si volge a Oriente, verso Cipro, polo di attrazione messo in campo dalla schiava e che è messo a fuoco dalle battute scambiate tra di loro: «Salutami il bel monte di Chionodes/ che ha neve in cima e olivo alla radice./ E bevi alla fontana della Chitria/ un sorso pel mio cuore»[160] sarà la richiesta di Smaragdi rivolta al mercante. Allo stesso desiderio di ricostruzione esatta degli usi del tempo risponde anche la presenza di Maestro Isacco, l'astrolago.

I due amanti finalmente si ritrovano insieme nella quinta scena del terzo atto. Il loro dialogo intessuto di fila stilnovistiche e dantesche, intercalato dalla lettura della storia di Lancillotto e Ginevra, li accompagna al bacio lungamente atteso. Il penultimo atto vede la dichiarazione violenta di Malatestino nella sala ottagonale, a cui Francesca oppone il celebre distico «Tu vivi di fragore./ Dov'io vivo è silenzio»[161], e la decapitazione irosa di Montagna dei Parcitadi a cui, in un crescendo di bile, si aggiunge la rivelazione del legame tra Paolo e Francesca a Gianciotto e la trama per cogliere i due amanti in fallo. La tragedia precipita nell'ultimo atto concluso dal doppio omicidio e dalla distruzione dello stocco insanguinato.

L'edizione in volume, oltre a recare un'ode in onore della Duse, e due sonetti (il primo è quello incipitario della *Vita Nova* di Dante e il secondo è una ricostruita risposta di Paolo ai versi danteschi) si chiude con un lungo *Commiato* in terzine in cui d'Annunzio ripercorre la nascita del «poema di sogni e di delitti»[162] e, rievocando il *topos* della personificazione della poesia sulla scia della "ballatetta" cavalcantiana[163], si congeda dal suo pubblico.

> Al di là del tessuto storico-erudito, la *Francesca*, che inaugura il dannunziano teatro di poesia, ben si presta a una chiave di lettura simbolica, in una dimensione onirica indicata dalle terzine del *Commiato* […]. Sogno e trasfigurazione sono infatti i termini in cui far rivivere l'amore di Paolo e Francesca, stornato dalla bufera infernale e scivolato verso le atmosfere presagite dai due sonetti posti a preludio della tragedia[164].

La tragedia, com'è noto, nasce come primo tassello di una trilogia malatestiana che doveva comprendere *Parisina* (scritta però durante l'esilio francese e rappresentata a teatro prima come melodramma poi come opera drammatica[165]) e *Sigismondo Malatesta*, che però condivise il destino di molti altri cicli dannunziani, da quello del *Giglio* a quello delle *Laudi*, rimanendo dunque incompiuto.

---

[160] D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 590.
[161] Ivi, p. 620.
[162] Ivi, p. 676.
[163] Il riferimento è a una delle più celebri liriche di Cavalcanti *Perch'i no spero di tornar giammai* (*Rime*, XXXV).
[164] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 160.
[165] Su libretto dannunziano e musiche di Pietro Mascagni *Parisina* fu messa in scena alla Scala di Milano il 15 dicembre 1913, mentre soltanto nel dicembre 1921 fu rappresentata come tragedia all'Argentina di Roma.

Se alla trilogia malatestiana subentra il canto lirico delle *Laudi*, il ciclo dedicato alle Pleiadi è bloccato dalla prima delle tragedie abruzzesi: *La figlia di Iorio*, pure pensata in una struttura più ampia che l'avrebbe voluta primo dramma di una tetralogia, progetto rimasto però inevaso. Per questo dramma, d'Annunzio, pur partendo da materiali di matrice naturalista, sposta il baricentro dal piano del reale (inteso come deterministica interrelazione di razza, ambiente e tempo storico) a quello del racconto archetipico. Il fermento regionalistico sollevato dai veristi, soprattutto nel contesto del teatro verista meridionale, assumeva l'impronta tipica del contesto culturale da cui proveniva: fondamentali erano dunque la necessità di aderire alla realtà, la ripresa dei personaggi dal vero, la concezione dell'opera che si fa da sé, l'oggettività della rappresentazione, l'attenzione per il parlato e il dialetto. Il regionalismo di impronta dannunziana, invece, è ricostruito dall'autore attraverso un processo erudito-memoriale. In linea con quanto ha sostenuto Andreoli si può infatti osservare che «l'ambientazione abruzzese niente ha da spartire con il regionalismo verista: al contrario l'Abruzzo sarà in scena proprio come "antico sangue" europeo»[166].

Il materiale folklorico con cui l'autore si misura, sin dai primissimi anni di formazione abruzzese, proviene da molteplici canali (accresciuto poi sempre con maggiore interesse in prospettiva non solo nazionale ma europea) gli permette di estrapolare e custodire le costanti recondite e universali poste a fondamento delle due tragedie abruzzesi. Pur marcatamente regionale, il folklore della *Figlia* è fondato su quello bretone, corso, illirico, come ben testimonia l'apparato critico dei Meridiani che ne dà puntuale conto. I costumi regionali della tradizione nascono dalla combinazione di un coefficiente letterario che vede posti l'uno accanto all'altro i nomi di Angelo De Gubernatis, Théodor Hersart de la Villemarqué, François Marie Luzel, Walter Scott, Niccolò Tommaseo, Antonio De Nino, Gennaro Finamore, Claude Fauriel, la traduzione della *Bibbia* di Diodati, Giuseppe Pitré, e molti altri ancora[167]. Quanto più l'autore filtra questo *corpus* che si proietta sull'Abruzzo da lontano, tanto più riesce a coglierne i valori primitivi rendendolo riconoscibile, e apprezzabile, nella resa drammaturgica.

La tragedia si compone di tre atti in cui si muove un folto numero di personaggi, dei quali i principali sono: Lazaro di Roio, Candia della Leonessa, loro figlio Aligi, le sue tre sorelle Splendore, Favetta e Ornella, e ovviamente la figlia di Iorio, Mila di Codra. L'ambientazione ormai divenuta celebre recita «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni»[168] e dal punto di vista

[166] Andreoli, *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio, cit., p. 17.
[167] Cfr. ivi.
[168] D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 766.

geografico lo spettatore si trova catapultato ai piedi della Majella, cuore dell'entroterra abruzzese.

Nel primo atto lo spettatore assiste all'allestimento delle nozze frumentarie di Aligi e Vienda. La scena allestita nella casa rustica della famiglia di Aligi, dove le tre sorelle cantano presso le arche del corredo nuziale vive dell'allegrezza delle prossime nozze. La cerimonia è interrotta dall'ingresso di Mila, velata, inseguita da una torma di uomini resi folli dall'arsura del sole e dal vino, i quali l'hanno inseguita dalla campagna fino alle soglie della casa di Candia per usarle violenza. Il contrasto tra i cori sulla scena (le parenti degli sposi prima e i mietitori poco oltre) fa emergere i temi principali: i riti sociali e agricoli che gestiscono lo spazio dell'azione in questo Abruzzo senza tempo. Gli uomini avanzano il loro diritto libidinoso nei confronti della sconosciuta, le parenti il loro diritto di proteggere la casa e con essa le nozze frumentarie. Sarà inizialmente Ornella a frapporsi tra i due gruppi, mentre sarà Aligi dopo un primo allontanamento, a ergersi quale protettore di Mila a seguito dell'epifania dell'Angelo Muto piangente.

Il secondo atto vede l'azione scenica spostarsi dal piano della campagna a quello della montagna. Mila e Aligi sono presso una caverna, lui intento all'arte dell'intaglio del legno (come un voto sta scolpendo il busto dell'angelo), lei accanto a lui in osservazione silenziosa. Oltre loro vi sono Malde, il cavatesori, Anna Onna, un'anziana esperta di erbe, e Cosma, il santo della montagna che ha la facoltà di liberare dal demonio gli uomini[169]. In quest'atmosfera, tutt'altro che accogliente per Mila – il sonno agitato di Cosma è già indicazione di cattivo presagio come pure le parole rivolte ad Aligi («Pastore Aligi, tu hai certo accesa/ una làmpana pia nella tua notte/ ma tu l'hai posta in luogo di quel termine/ antico che inalzarono i tuoi padri./ Tu rimosso hai quel termine sacrato./ E se questa tua làmpana si spegne?»[170]) – abbiamo la dichiarazione d'amore tra il pastore e la straniera. La castità dell'amore di Aligi e Mila, baluardo di forza e di passione tra i due, è consacrato dall'unico bacio sacro scambiato nella purezza montana. All'allontanamento di Aligi e allo spegnimento della lampada segue, invece, l'azione che mette in moto la catastrofe: il tentativo di violenza da parte di Lazzaro ai danni di Mila, a cui risponde, nell'ultima scena dell'atto secondo, l'intervento violento di Aligi che culmina nel parricidio.

[169] La figura di Cosma ricorda, in parte, Oreste delle Cappelle, il Messia d'Abruzzo personaggio fuori dagli schemi di cui De Nino tratta in un suo volume di studi folklorici (*Il Messia dell'Abruzzo. Saggio biografico-critico*, 1890) e che aveva animato le pagine centrali del *Trionfo della Morte*.

[170] D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 823.

Nell'atto finale si ritorna al piano della campagna, e alle regole costituite, per assistere alla condanna di Aligi a cui si accompagna sia il coro dei lamenti che, in misura più toccante, il silenzio di Candia la quale si erge qui in tutta la sua potenza di *Mater dolorosa*. La terribile punizione gravante su Aligi (deve essere legato vivo in un sacco con un mastino e gettato nel fiume) è preparata dall'assunzione del potente consòlo[171], una mistura per annebbiare i sensi del condannato. Ma la tragedia non si abbatterà su Aligi grazie all'intervento di Mila che assumerà su di sé la colpa dell'omicidio e si sacrificherà al suo posto. Se per Aligi era prevista una condanna conforme al suo gesto parricida, per Mila – strega, magalda, straniera – la punizione è la fiamma purificatrice alla quale inneggia nelle sue ultime parole «La fiamma è bella!»[172].

In d'Annunzio la sostanza abruzzese non è fondata sulla lingua regionale, poiché i personaggi della tragedia parlano, com'è stato notato[173], "la lingua di Dante" e dunque gran parte della resa locale è costituita dalla prosodia, dai modi di dire, dall'onomastica e dai riti regionali portati in scena. Il carattere locale non tanto risiede nel lessico quanto nell'inflessione dei versi che emulano il canto popolare, i proverbi e gli scongiuri. Se il legame con il dialetto si mantiene più forte nella novellistica[174] – sebbene come osserva Costa «in d'Annunzio, il dialetto è riservato al dialogo dei personaggi e non si insinua nel narrato»[175] – sarà poi un tratto non fruito dai personaggi drammatici, nemmeno quando l'autore farà parlare montanari e contadini abruzzesi, come appunto accade nella *Figlia di Iorio*.

Il binomio pianura-montagna s'interseca con Mila e il pegno da pagare è la discrasia essendo lei la sovvertitrice dell'ordine arcaico. È lei che entra nell'ambiente rompendo i ritmi ripetitivi della routine secolare, vanificando sia il tempo, con l'interruzione delle nozze frumentarie, emblema dell'unione sacra all'interno del sistema costituito, sia lo spazio facendosi portatrice della prospettiva montana, che sebbene sia introdotta da Aligi si fa visibile solo nel momento in cui Mila la abita.

---

[171] Ivi, p. 870.
[172] Ivi, p. 890.
[173] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1187: «egli [*d'Annunzio*] registra la sintonia del popolo con Dante (o viceversa) […]. Stratificatissimo, il falso-antico della tragedia va appunto qualificato come lingua altra sistematicamente dedotta […]. Anche avverbi, congiunzioni, soluzioni metriche sono ripresi, volta a volta ingranditi o miniaturizzati, in libere contaminazioni e contaminazioni di contaminazioni (Boccaccio, Petrarca o Sacchetti, per esempio, che rifanno Dante e Dante che rifà Guittone)».
[174] Cfr. Andreoli, *Note*, in Gabriele d'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, p. 889: «Anche il dialetto, del resto, ampiamente utilizzato nei dialoghi – si pensi alla traduzione in pescarese di tutte le voci dei personaggi di *Incantesimo* […] subisce talora una sorta di alterazione».
[175] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 72.

Nella tragedia i personaggi hanno una fisionomia propria simbolicamente espressa da un oggetto concreto: Lazzaro ha la falce, Aligi la mazza intarsiata, Candia è indissolubilmente legata al focolare domestico mostrandosi quale nuovo Lare; mentre Mila sarà priva di un oggetto proprio fino all'atto finale della tragedia in cui avviene l'estrema identificazione con la fiamma purificatrice. La connotazione geografica, infatti, in questo dramma simboleggia l'appartenenza a una determinata comunità con valori affatto peculiari, riflessa negli oggetti-simbolo. Aligi, dimostrando di non essere in grado di vivere nella pianura seguendone i costumi patriarcali con l'incidente della falce da bambino, è infatti costretto a trovare una nuova dimensione prima di tutto geografica, appunto la montagna della Majella, dove poi esprimere la propria individualità e dunque una nuova dimensione personale svincolata dalle istanze paterne. Si consideri inoltre che Lazzaro, alterato il piano spaziale, non è in grado di sopravvivere alla violenza del figlio.

> Tutto il primo atto, ambientato nella pianura, ritmato da un crescendo di foia e di arsura, vive "la contagione dell'afa" […]. In marcata antitesi, la montagna è catarsi, è purificazione, come dice il biancore delle sue nevi […]. E sulla montagna, in un obbligato trapasso stagionale segnato dall'equinozio d'autunno, avverrà la rigenerazione per amore di Mila, fatta innocente come da nuova nascita[176].

La fortuna della *Figlia di Iorio,* com'è noto, fu immediata e di ampia risonanza. Michetti sin negli anni delle prime rappresentazioni porterà avanti l'identificazione dei luoghi della tragedia con la vasta grotta del Cavallone sulla Maiella, vicino a Taranta Peligna, e tutt'oggi quelle zone conservano non più l'onomastica locale bensì i riferimenti all'opera dannunziana con la "sala di Aligi", il "ricovero di Mila" o ancora l' "eremo di Cosma".
Osserva Gianni Oliva:

> I luoghi della vicenda sono pensati in un primo momento con precisione millimetrica e poi coinvolti in un meccanismo metamorfico che vorrebbe annullarne l'identità. Se ne deduce che l'innesto di una toponomastica mitico-fantastica nella tragedia abruzzese, pur finendo per prevalere, non soffoca completamente le tracce naturalistiche, che restano come scorie vaganti nel testo, spie, anzi, di una geografia frutto di sopralluoghi attenti e scrupolosi[177].

Del resto, la commistione tra geografia reale e ricostruzione letteraria era già stata materia delle novelle, dove alcuni dei riferimenti topografici avevano un sicuro riscontro nelle contrade abruzzesi, mentre altri erano ispirati alla terra d'origine in maniera più generica e vaga[178].

---

[176] Ivi, p. 207.
[177] Gianni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 81-84.
[178] Cfr. Andreoli, *Note*, in d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., p. 889.

Nonostante la chiusura della relazione con la Divina – il noto discrimine fu proprio la prima della *Figlia di Iorio* a cui la Duse non partecipò – d'Annunzio continuò con assiduità a portare avanti le sue esperienze in campo drammaturgico.

Si ripropone un'ambientazione abruzzese anche nella successiva tragedia, il cui titolo è *La fiaccola sotto il moggio* con chiaro rimando evangelico. Le fonti coeve ci testimoniano che la vicenda dei Sangro non ebbe lo stesso felice esito di pubblico del dramma di Mila, come si legge nei resoconti della prima rappresentazione del 27 marzo 1905 al Manzoni di Milano[179]. I motivi dello scarso successo della prima furono molteplici (dalle poche prove della compagnia all'insufficiente affiatamento degli attori) e tutti acutamente individuati nei resoconti dei maggiori giornali contemporanei, come per esempio il «Corriere della sera»[180] e «La Tribuna»[181]. In una direzione piuttosto diversa, invece, è andata la rappresentazione del 1927 allestita al Vittoriale dalla Compagnia dannunziana sotto la guida di Gioacchino Forzano che è riuscita a far emergere il valore lirico della tragedia[182].

Dramatis personae della tragedia sono Gigliola de Sangro, la «moderna sorella di Elettra»[183] come la definisce l'autore stesso, suo padre Tibaldo e il suo gracile fratello Simonetto, la nonna Donna Aldegrina, Angizia nuova sposa del padre. Attorno a questi personaggi principali se ne muovono altri, minori, come Edia Fura e Bertrando Acclozamòra.

La rapidissima scrittura della *pièce* (circa un mese tra febbraio e marzo 1905) sviluppa la storia del dramma familiare in quattro atti. La scena si apre sulla casa dei Sangro, presenza concreta sulla scena e quasi compartecipe all'azione, dove sono sedute Donna Aldegrina, Benedetta e Annabella, tutte e tre intente alle proprie faccende e al contempo preoccupate dalla rovina fisica della casa, che si erge a simbolo della condizione familiare. Secondo Emerico Giachery, infatti, «in quest'ultimo dramma, anzi, i cui personaggi appaiono un po' simili ad automi, potrebbe dirsi che vera protagonista sia la casa, e la sola vera "vicenda" […] sia il suo tragico e fatale decadere»[184]. La casa dei Sangro, come dice la didascalia in incipit, è costruita su un rialzo del terreno emblematicamente simbolo di forza e di solidità, ma allo stesso tempo le sue fondamenta si radicano nella cappella familiare, richiamo incancellabile alla memoria e di conseguenza alla vendetta. In quest'atmosfera di cupa decadenza, che molto condivide con il

[179] Granatella, *«Arrestate l'autore!»*, cit., I, p. 555.
[180] Ivi, pp. 546-550.
[181] Ivi, pp. 551-554.
[182] Cfr. Giovanni Antonucci, *La fortuna scenica della* Fiaccola sotto il moggio, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti, cit., pp. 197-207.
[183] Questa celebre definizione è contenuta nella lettera che d'Annunzio inviò a Irma Gramatica, cercando di arruolare l'attrice per il suo dramma, il 12 novembre 1904. Cfr. Irma Gramatica, *Quando fui Mila*, in «Il Dramma», n.s., XXXI, 225 (giugno 1955), p. 44.
[184] Emerico Giachery, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, p. 273.

giardino in disfacimento delle principesse Montaga delle *Vergini delle Rocce*[185], fa la sua prima fugace apparizione Edia Fura, il serparo il cui ruolo troverà maggiore spazio negli atti successivi, e poco dopo Gigliola, la vergine casta e forte, votata alla vendetta e in preda alle allucinazioni, eredità di una zia rinchiusa nella casa e apertura al mondo dei morti, contatto con la defunta madre. A lei è affidato il ruolo di autopresentarsi agli spettatori e subito è messa in risalto la sua natura più che cristologica: «Io non porto le stìmate di Cristo,/ i segni della passione santa./ Ma le stìmate porto/ di quella carne che mi generò»[186]. Dalle sue parole emerge il triste antefatto da cui si estende una terribile ombra scura sul destino di tutta la famiglia: l'assassinio della madre, in attesa di vendetta proprio nel giorno simbolico delle Lingue di Fuoco (la Pentecoste) in cui la verità, o simbolicamente la fiaccola, non può più essere taciuta. Tibaldo e Bertrando, fratellastri continuamente tesi alle più inique azioni ai danni l'uno dell'altro, si scontrano per delle questioni di denaro concludendo il dialogo in una vile zuffa di fronte alla povera Donna Aldegrina e a Gigliola. A questo primo scontro, ne segue un altro tra padre e figlia in cui si viene ad acclarare la colpevolezza di Angizia nella morte di Monica[187], padrona di casa e madre di Gigliola e Simonetto. Ma sarà la nuova sposa ad avere il coraggio della verità di fronte alle accuse di Gigliola, non il debole Tibaldo: «È vero, è vero. Sono/ io. Te lo grido, e non abbasso gli occhi./ Eccomi. T'ho risposto,/ senza tremare. Io l'ho fatto. […] Che mi potrai tu fare?/ Sono coperta dal tuo padre. Due/ siamo, due fummo»[188]. Nell'atto secondo appare sulla scena Simonetto, debole ed esangue, inadatto a compiere un'azione forte come quella che sta per abbattersi sulla casa tremante: Gigliola è accanto a lui, pronta a proteggerlo dalle mire della matrigna cattiva. Dopo un nuovo scontro tra Tibaldo e Donna Aldegrina, in cui emerge la sua colpevolezza nell'assassinio della moglie, si assiste a una delle scene più importanti del dramma: l'incontro tra Edia Fura, scacciato dalla sua stessa figlia, irriconoscente ormai, e Gigliola pronta a mettere in pratica i suoi piani di vendetta. I due personaggi sanciscono una nuova comunione, non di sangue, ma di affetti reciproci come ci dicono le battute scambiate tra loro:

GIGLIOLA
A me li doni?
IL SERPARO

[185] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 174.
[186] Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 916.
[187] Sull'ossequio al divieto di far avvenire il fatto di sangue di fronte agli spettatori nella scena teatrale si rimanda all'analisi di Alfonzetti, *Drammaturgia della fine*, cit., pp. 51-61. Sprattutto è interessante notare come d'Annunzio mantenga intatto il tabù del matricidio, sia per questo dramma che per la novella da cui è in parte tratto, già condiviso da un'ampia rosa di autori di teatro cfr. ivi, pp. 52-53.
[188] Ivi, pp. 950-951.

A te. Non ho più figlia.
GIGLIOLA
[…] Edia, mi sei parente[189].

Da Edia, Gigliola ha ricevuto alcune serpi velenose arma della sua vendetta, il suo piano prevede di uccidere Angizia nel tempo dell'effetto del veleno degli aspidi per poi lasciarsi morire, consapevole di non poter in alcun modo sopravvivere al terribile atto di purificazione e giustizia che si appresta a compiere. Ma la sua vendetta è vanificata dalle mani, impure, di Tibaldo che sino alla fine dimostra di non aver compreso la santità del rituale, uccidendo lui – per paura – Angizia e lasciando così che Gigliola muoia inutilmente. Il finale, come ha notato Costa, è emblema della «morte stessa della tragedia, svuotata dall'inutilità persino del gesto eroico e sacrificale»[190].

Rispetto al vasto successo della *Figlia di Iorio*, questo nuovo dramma abruzzese n piacque molto agli spettatori, come si legge nei resoconti della prima rappresentazione del 27 marzo 1905 al Manzoni di Milano infatti:

> Questa tragedia borghese, classica di struttura, romantica di sostanza, non ebbe esito del tutto felice […]: a malgrado dei prezzi altissimi gli spettatori vennero al teatro desiderosi di applaudire, di festeggiare il poeta qui assai ben voluto, qui dove la *Figlia di Iorio* era stata accolta con meravigliosi onori di trionfo, e lo stesso volevano decretare alla *Fiaccola sotto il moggio* […] qui non vi furono quelle grossolane manifestazioni di malcontento a cui assistevamo quando si rappresentò per la prima volta sulle scene romane la *Francesca da Rimini*. Oramai il poeta ha conquistato il pubblico per la forza del suo ingegno mirabile e del suo valore robusto, e le ribellioni fatte di violenza non sono più possibili; ci fu invece disillusione, vi furono speranze che cadevano, quel che si vide non fu proporzionato a quel che si aspettava[191].

E come era già successo per la *Francesca*, d'Annunzio in seguito alla prima, apportò alcuni ritocchi al dramma: per esempio in occasione della messa in scena a Firenze (14 aprile) venne modificato il quarto atto, con interventi piuttosto corposi.

Oltre alla connessione esplicitata dall'autore tra Gigliola ed Elettra, la *pièce* rispetta – per la prima volta nell'esperienza drammaturgica dannunziana – le tre unità aristoteliche[192]: tutto si svolge nell'arco di un giorno (unità di tempo), nello stesso spazio teatrale (unità di luogo) e l'azione portata in scena non ha deviazioni (unità d'azione). Interessante è soffermarsi anche sui "nomi parlanti" di questo dramma: innanzitutto Angizia, la matrigna cattiva di matrice

[189] Ivi, p. 989.
[190] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 175.
[191] Granatella, *«Arrestate l'autore!»,* cit., I, p. 555.
[192] Cfr. Ivanos Ciani, *Dalla fiamma alla serpe*, in ID., *Esercizi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini, Pescara, Ediars, 2001, pp. 447-474.

fiabesca, riflesso del gusto dannunziano per l'onomastica poiché originariamente connessa alla regione della Marsica (vera e propria funzione mitopoietica del toponimo), considerata sorella di Circe e Medea ha al pari di loro attributi magici. Poi Gigliola, la vergine pura come il suo nome dichiara, legato etimologicamente a *élektros*[193] ed Edia Fura, proiezione degli itinerari di Enrico Abbate[194], il personaggio straniero creato dall'accostamento di due toponimi locali che svolge la funzione di novello Ermes-messaggero come testimoniano le dichiarazioni contenute nelle lettere di d'Annunzio ad Adolfo De Carolis in occasione della preparazione all'edizione illustrata in volume per Treves:

> Nel terzo atto – c'è l'apparizione del serparo – potresti disegnare il Serparo (solito costume d'Abruzzo, col cappello simile al petaso di Mercurio ma avvolto dalle spoglie delle serpi) che col zufolo incanta le serpi, le quali si ergono uscendo da un sacchetto di pelle caprina, posto dinanzi a lui, disciolto[195].

Le scene sono nuovamente allestite da Antonio Rovescalli, dietro bozzetti di De Carolis, e i costumi affidati a Caramba. La compagnia di attori, con a capo Fumagalli che recitò nel ruolo di Tibaldo, comprendeva Franchini nei panni di Gigliola e per la prima volta sul palcoscenico Gabriellino d'Annunzio nel ruolo di Simonetto. Un gruppo eterogeneo e non particolarmente affiatato, tratti che influirono non poco sull'esibizione[196].

Di tutt'altro genere l'accoglienza riservata a *La nave*. L'11 gennaio del 1908 al Teatro Argentina di Roma, con una scenografia grandiosa, è messa in scena dalla Compagnia Stabile della capitale la nuova vicenda drammatica firmata da d'Annunzio. Sempre a Rovescalli, su bozzetti questa volta di Duilio Cambellotti[197], venne affidato il compito di trasformare il

---

[193] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1303.

[194] La *Guida dell'Abruzzo* di Abbate è sottotesto del percorso che conduce Edia Fura da Luco dei Marsi a Anversa degli Abruzzi. Due copie del volume sono presenti al Vittoriale, una presenta segni di lettura dannunziani (cfr. ivi, p. 1308 e segg.).

[195] Presso l'archivio bio-iconografico della Biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel Fondo De Carolis, sono disponibili, e accessibili anche tramite supporto online, più di cento lettere di d'Annunzio al disegnatore, nonché telegrammi e cartoline, testimoni fedeli di quest'amicizia negli anni. La lettera citata è inviata da Milano, senza data apposta, ma 1905 (consultabile online all'indirizzo http://www.archivignam.beniculturali.it/xdams-gnam-public/public/publicviewTab/gnamSt001/completeTab.html?hierStatus=6,1,2,2,e2,e2,0&physDoc=226&pageToShow=&perpage=10#galleria[a]/3/). Il materiale qui custodito è stato pubblicato da Valentina Raimondo cfr. Gabriele d'Annunzio, Adolfo De Carolis, *L'infinito della melodia. Carteggio 1901-1927*, a cura di Valentina Raimondo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018.

[196] Cfr. Maria Teresa Imbriani, *Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti*, in «Archivio d'Annunzio», 1 (ottobre 2014), pp. 123-139.

[197] Pittore, scultore e cesellatore vicino all'Art Nouveau. Dopo essersi formato presso il Liceo artistico industriale, si legò presto agli ambienti artistici-culturali romani e nel 1905 venne incaricato di realizzare le scenografie per la Compagnia Stabile di Roma. In tale occasione ebbe modo di occuparsi delle scenografie della *Nave*, di cui realizzò anche i disegni per l'edizione in volume.

palcoscenico dell'Argentina in una struttura "aperta", in cui trovasse spazio non solo lo scafo della nave ma addirittura tutto un arsenale navale, secondo le indicazioni dell'autore.

Dopo l'insuccesso del *Più che l'amore*, questa nuova *pièce* è accolta con un prorompente entusiasmo alle cui spalle è da individuare l'anelito nazionalistico ispirato dalla prua della nave puntata verso l'Adriatico[198], oltre al tema dell'esplorazione per mare emblematicamente riassunto nel verso: «Arma la prora e salpa verso il Mondo»[199].

Osserva Costa: «la spinta nazionalistica e la volontà di revanscismo adriatico sono dunque il motore del grande successo anche economico della tragedia, che ebbe due riduzioni cinematografiche […] e rappresentata alla Scala a celebrare la vittoria nel novembre 1918»[200].

È in questa occasione che il giovane Ildebrando Pizzetti ebbe modo di lavorare con il poeta per il quale musicò la tragedia di Basiliola ispirandosi, dietro indicazione dannunziana, alle musiche antiche antecedenti le innovazioni del canto gregoriano[201].

La vicenda si sviluppa a Venezia non in atti bensì in episodi (un prologo e tre episodi), come era già avvenuto per la tragedia di Corrado Brando. L'azione, ancora una volta, è spostata indietro nel tempo: lo spettatore si trova a rivivere un'epoca lontanissima, il 552 momento delle invasioni barbariche e delle lotte per il predominio sui mari. Protagonisti della tragedia sono i fratelli Gràtico, Marco e Sergio, famiglia uscita vittoriosa dallo scontro violento con i Faledro, anche loro personaggi sulla scena; Basiliola, l'unica figlia femmina della parte sconfitta, è la donna-Nemica già presenza in molti altri testi dannunziani; diversi i cori portati sul palco (quello dei Catecùmeni, dei compagni navali, dai Nàumachi, delle due parti in contrasto etc.) come pure le maestranze navali: il tagliapietra, il mulinaro, il timoniere, il maestro delle acque e altre ancora. Elemento importante, e sarà d'Annunzio stesso a parlarne in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» l'11 gennaio 1908[202], è la presenza del popolo sulla scena che molto deve alle influenze esercitate sull'autore dai romanzi bizantini quale ad esempio *Bizance* di Jean Lombard. Secondo quanto ha osservato Andreoli infatti «quelle "grida" […] diverranno

[198] Concorde all'assunto che vede Arte e Vita commiste, anche la prua della nave Puglia (ariete torpediniere della Regia Marina donato a d'Annunzio nel 1923), sbalorditivamente issata sul fianco del colle mastio nel giardino del Vittoriale, sarà indirizzata verso l'Adriatico.

[199] Il bizantinismo fu un riferimento importante per la cultura di fine secolo. Bisanzio divenne l'emblema della decadenza e della corruzione. Tale filone ha avuto diramazioni anche nel `900 con opere come *La basilissa* di Enrico Bagnato (1969), *La delfina bizantina* di Aldo Busi (1986) e anora *Il fuoco greco* di Luigi Malerba (1990). D'Annunzio sin dalle sue prime prove letterarie - non si dimentichi la sua partecipazione a un periodico come il sommarughiano «Cronaca bizantina» (1881-1885) - ebbe ben presente questo riferimento letterio e culturale, ulteriormente approfondito e interiorizzato negli studi affrontati per la scrittura della *Nave*.

[200] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 182.

[201] Ildebrando Pizzetti, *La musica per* «La Nave» *di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista musicale italiana», XIV (1907), pp. 855-862.

[202] Cfr. D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., II, pp. 649-665.

parte integrante della rappresentazione. Senza di esse alla tragedia mancherebbe uno dei motori dell'azione»[203].

Il prologo si apre sul «cuore operoso della città»[204], dove si muove una folla di artigiani, ognuno intento alla propria opera, a cui sopraggiunge la novella del ritorno vittorioso di Marco Gràtico. L'attenzione si rivolge poi all'arrivo di Basiliola, bellissima figlia di Orso Faledro, decisa a vendicare il padre e i fratelli (accecati dai Gràtico). Per attuare la sua vendetta, Basiliola userà tutto il suo potere di ammaliatrice, soggiogando non solo Marco ma anche Sergio, manipolandoli sapientemente fino a condurli a un mortale scontro fratricida. Nel combattimento Sergio perderà la vita e Marco, sebbene vincitore, preso dal rimorso si allontanerà da Venezia mentre Basiliola, dal canto suo e al pari di Mila, arderà nella bella fiamma pur di non sottostare alla punizione che le si vuole infliggere secondo i desideri del popolo.

Se nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* il tema della fiamma-lussuria e della nave era portato in scena solo indirettamente attraverso lo sguardo di Gradeniga e delle sue spie, in questo dramma tutto è sotto gli occhi dello spettatore: la nave nel suo ergersi a emblema del motto proprio di *Laus Vitae* («Navigare/ è necessario; non è necessario vivere»[205]) e la fiamma finale in cui arde la donna lussuriosa che, ancora una volta, ha mosso le fila dell'intreccio rendendo vana l'azione dell'eroe.

La composizione della *Nave* fu piuttosto lunga e discontinua, interrotta spesso dalle ingerenze di altri drammi più pressanti nella *rêverie* dannunziana (la *Fiaccola* prima e il *Più che l'amore* poi).

> Il racconto della genesi della *Nave*, la cui stesura occupa d'Annunzio fino all'autunno del 1907, può prendere avvio da due carte: la prima è una porzione di foglio privo di data nella quale l'autore sembra fissare l'attimo esatto del concepimento della tragedia […]. Si tratta forse di una sera del settembre 1894 […]. La seconda carta risale a dieci anni dopo la prima gita torcellana ed è una lettera che il 31 luglio 1904 d'Annunzio invia da Marina di Pisa a Benigno Palmerio, chiedendo un lungo elenco di libri […]. Molti di questi libri verranno di lì a poco letti da d'Annunzio e annotati in carte conservate oggi nell'Archivio del Vittoriale, e non pochi di essi […] lasceranno poi segni ben identificabili nella tragedia[206].

L'opera successiva iniziata compiutamente nella fase finale del rapporto con la Duse è la *Fedra*. La tragedia molto deve al rapporto con Alessandra Di Rudinì, che subentrò alla "Divina"

[203] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1563.
[204] Gabriele d'Annunzio, *La nave*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 171.
[205] Gabriele d'Annunzio, *Maia*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, cit., II, p. 3.
[206] Cfr. Milva Maria Cappellini, *Tra libri e lagune. Sulle fonti della* Nave, in «Io ho quel che ho donato», Atti del convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013), prefazione Raffaella Bertazzoli, a cura di Pietro Gibellini, Bologna, CLUEB, 2015, pp. 187-207, pp. 187-188.

nell'estate del 1904, e alla fiamma successiva, Giuseppina Mancini, punto di riferimento importantissimo soprattutto per quanto riguarda l'allestimento della prima, come testimonia il carteggio tra i due[207]. Ma fondamentale è anche il rapporto con Nathalie de Goloubeff, relazione che – come ha osservato Gibellini[208] – molto ci aiuta a capire delle fasi di scrittura del dramma oltre che della stretta correlazione tra pagina scritta e vita.

Nonostante il rapporto con il mito classico sia sin da subito ricercato da d'Annunzio – *La città morta*, infatti, pur messa in scena dopo lo shakespeariano *Sogno*, ha espliciti debiti con la tragedia classica – ci vorrà circa un decennio dall'esordio drammaturgico per avere una *pièce* d'argomento propriamente mitologico: *Fedra*[209].

La storia del testo affonda le proprie radici molto indietro nel tempo: dal doppio *Ippolito velato*/*coronato* di Euripide a una perduta tragedia sofoclea in cui il baricentro si sposta già sul personaggio femminile, passando per Seneca la cui mutata sensibilità gli permise di inserire una notevole variazione nel mito classico introducendo la scena della confessione di Fedra (senza dimenticare il contributo ovidiano delle *Eroidi* in cui per la prima volta è presente la dichiarazione d'amore), poi il teatro profano di Jean Racine[210] che colloca Fedra in una nuova dimensione, quella della gelosia, giungendo nel primo Novecento a incontrare d'Annunzio. Sarà l'autore stesso, in una intervista rilasciata per il «Corriere della Sera» il 9 aprile del 1909, a dichiarare che il suo dramma, pur dialogando con quei grandi del passato, e soprattutto con Seneca, sarà del tutto diverso dai precedenti[211].

Anna Meda ha individuato «una traiettoria precisa»[212] nello sviluppo dannunziano di un autonomo discorso mitico che raggiunge le sue coordinate più compiute in questa tragedia e Pietro Gibellini ha osservato che d'Annunzio nell'affrontare questo dramma colse una vicinanza tra il pubblico della scena ellenica e quello moderno: punto di contatto individuato

---

[207] Cfr. Gabriele d'Annunzio, Giuseppina Giorgi Mancini, «Io per te. Tu per me». *Gabriele d'Annunzio e Giuseppina Giorgi Mancini. Carteggio 1906-1938*, a cura di Francesca Martinelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.

[208] Gibellini, *Gabriele e Fedra*, in ID., *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 118-119.

[209] Cfr. ivi, pp. 117-136 e Anna Meda, *La* Fedra*: d'Annunzio e il recupero del mito in chiave archetipica*, in «Nuovi quaderni del Vittoriale», 2 (1995), p. 47-72 oltre che l'apparato critico dei Meridiani Mondadori (cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, pp. 1585 e segg.).

[210] La *Fedra* di Racine esordisce il 1° gennaio 1677 all'Hôtel de Bourgogne con Marie Champmeslé nei panni della regina attanagliata dal folle desiderio. Nell'edizione a stampa, Racine dichiarò il suo debito con il mito originario, sottolineando però al contempo alcune linee divergenti: cfr. Jean Racine, *Fedra*, traduz. e intr. di Giovanni Raboni, apparati e note Riccardo Held, Milano, BUR, 1997, p. 38: «Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivi la fable. […] Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie». Un'analisi del suicidio di Fedra nel dramma raciniano e della sua portata sulla produzione drammaturgica successiva si legge in Alfonzetti, *Drammaturgia della fine*, cit., pp. 63-73.

[211] Cfr. Renato Simoni, *L'origine e il significato della* Fedra *dannunziana*, in d'Annunzio, *Interviste a d'Annunzio*, cit., pp. 137-151.

[212] Meda, *La* Fedra, cit., p. 48.

proprio nello «statuto cerimoniale, religioso, catartico del dramma arcaico»[213]. Il rispetto delle unità aristoteliche, che altrove l'autore aveva mantenuto[214], è infranto essendo i tre atti situati in tre differenti scene ovvero il palazzo di Trezene, il peristilio che si apre verso il Mare Saronico e, infine, la marina di Limno. La stessa unità d'azione si apre a ulteriori diramazioni come l'introduzione del racconto del carro di Capaneo e della morte di Evadne, così come la figura del pirata fenicio diviene un momento ulteriore di allargamento della narrazione con il resoconto delle sue avventure marinaresche. Infine, non è rispettata l'unità di tempo sviluppandosi la vicenda in circa una settimana e «tuttavia l'azione – sostiene Andreoli – si proietta in un'atmosfera sospesa fra l'apparire e il tramontare della Luna […] come fosse uno stesso tempo d'amore e di morte»[215].

Se l'eroina euripidea combatte interiormente ed esteriormente per non rivelare il proprio sentimento, in d'Annunzio Fedra è colei che dice, colei che parla, che dà le proprie ragioni perché conosce la realtà e sa la potenza della parola enunciata, non ha nessuna attenuante nel destino o nel fato (come pure era stato per la Fedra di Euripide, in qualche modo "riabilitata" dalla sua condizione mostruosa nelle parole finali di Ippolito). La sposa di Teseo vive in una situazione di estraneità rispetto a tutti i piani che la circondano: è estranea al coro delle Supplici che idealizza Teseo quale eroe per eccellenza, mentre lei calca notevolmente l'accento sulla violenza perpetrata dal re per conquistare il suo ruolo; è estranea al contesto sociale non solo perché non è ateniese, ma anche perché non condivide le leggi sacre del loro mondo. Per tutti questi motivi, Fedra sfida le convenzioni imposte e le stesse divinità ed assurge, durante i tre atti della tragedia, a nuova divinità di un rinnovato culto ctonio.

Marziano Guglielminetti ha parlato per questo personaggio dell'avvento della «religione della morte»[216] sviluppato lungo l'arco della tragedia, facendo sì che Fedra passi da officiante del nuovo culto della morte a divinità essa stessa. Anche la schiava sacrificale Ipponoe noterà alle sue spalle la presenza del dio della morte, quasi in un gioco di specchi rispetto all'Angelo Muto apparso ad Aligi: «È dietro a te Tànato! È dietro a te,/ Fedra, il fanciullo nero!»[217]. Spesso nelle didascalie, il cui ruolo è molto importante contenendo vere e proprie interpretazioni psicologiche dei personaggi e non solo delle direttive generiche, Fedra è accostata alle Muse[218]

[213] Gibellini, *Gabriele e Fedra*, cit., pp. 128-129.
[214] Per esempio, rispetta le unità nella seconda delle tragedie abruzzesi, *La fiaccola sotto il moggio*.
[215] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1598.
[216] Cfr. Marziano Guglielminetti, *La Fedra di d'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., pp. 85-97, p. 88.
[217] D'Annunzio, *Fedra*, cit., II, p. 420.
[218] Cfr. Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 173-175.

(«*Ed ella ora, grande, palpitante, è come la Musa che giubila all'inizio dell'inno*»[219]; «*Balza in piedi la Titanide e raggia, come la Musa rapita nell'oro turbinoso delle foglie apollinee, come la Menade riscossa dal timpano cavo e dall'estro ineffabile*»[220] «*Novamente ella è come la Musa che, mentre accoglie, dona*»[221]). Ed è grazie a questa elevazione che ella può dare l'investitura poetica a Eurito d'Ilaco[222], «*Gli rende il soffio l'ardente ispiratrice*»[223] recita una delle didascalie. Il suo fiato è come il soffio divino, è creatore di vita ma anche di morte essendo quello stesso soffio, accluso però al tossico, a violare Ippolito nel sonno.

Per seguire l'ascesa di Fedra al Pantheon delle divinità ctonie è da notare l'atteggiamento da lei assunto di fronte alla schiava tebana: ponendo gli enigmi si erge infatti a nuova sfinge. Ma non vi è solo questo elemento misterico poiché Ipponoe, nel loro dialogo, esalta Fedra paragonandola più volte a una dea: «M'accogli nella tua grazie, Regina/ d'isole, e mi proteggi?/ Pari a un'iddia tu splendi»[224]. In tale accezione sarà poi vista anche dall'aedo-messaggero, il quale muta il proprio *status* nel secondo atto e la paragona nuovamente a una divinità[225].

Inoltre, su questo aspetto qualcosa indicano i vari appellativi che le vengono dati. All'interno della tragedia Fedra è chiamata in molteplici modi: la Cretese, la Minoide, la Titanide, nuora o madre a seconda della prospettiva attraverso la quale viene visualizzata di fronte al pubblico. Fedra è sola nello sviluppo della propria vicenda personale[226], non ha Gorgo come vera confidente – com'era stato per i modelli anteriori – non è accolta dal coro, non è compresa dalle figure maschili regali, Teseo e Ippolito. Sostiene, infatti, Meda che «ciò che viene sottolineato in lei è la sua diversità, la sua appartenenza a un mondo che non è quello greco dell'Atene di Teseo»[227]. I tre atti della tragedia pongono in *incipit* il coro delle Supplici – la collettività, secondo il classico compito che la tragedia attribuiva al coro sulla scena – il primo gruppo a sottolineare l'estraneità di Fedra rispetto al mondo che esso rappresenta attraverso una serie di appellativi che prendono le distanze dalla Regina e mostrano sin da subito un certo timore nel rapportarsi a lei: «L'istesso lino infausto, / o vedova, traeva/ il tributo di carne mostruoso/

[219] D'Annunzio, *Fedra*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 384.
[220] Ivi, p. 389.
[221] Ivi, p. 393.
[222] Il nome è coniato da d'Annunzio stesso: cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., II, p. 1607.
[223] D'Annunzio, *Fedra*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., II, p. 387 e cfr. ivi, pp. 397-398: «la figlia del Re d'isole/ Fedra di Pasifàe nata dal Sole/ donar vuole una cetera/ eburna».
[224] Ivi, p. 417.
[225] Cfr. ivi, pp. 435-436.
[226] Michel David, *Mito e tragedie di Fedra nella letteratura psicanalitica,* in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», 5-6 (1989), pp. 9-46, p. 37: «Fedra ha solo nemici […]. Fedra fa tutto da sola: la confessione, la calunnia, la zàgara denunciatrice, il delitto con l'ago nel cuore, tutto è suo, senza l'intervento di Gorgo che non è confidente vera, troppo bassa per un ruolo che occupano l'aedo, il pirata, la schiava, e finalmente Ippolito».
[227] Meda, *La* Fedra, cit., p. 48.

fratello di colei ch'è la tua nuora»[228], «Invocano/ la Cretese. Odi il nome!»[229], «-Cercano la tua nuora»[230], «Che/ chiedi, ospite regina? […] o chiaro sangue di Elio?»[231], «Perché d'adiri contra noi, / Titànide?»[232]. Anche con Ippolito si assiste a una connotazione marginalizzante di Fedra: egli infatti contrappone la legge degli elleni alle offerte di potere e di amore della matrigna dicendo nell'atto secondo: «Usar l'inganno con prodezza/ è degli Elleni»[233]. Ippolito vuole far parte del mondo costruito da Teseo, vuole trovare il suo posto in quel mondo attraverso le emulazioni delle grandi imprese paterne[234].

Nella sua lettura del mito di Fedra da Euripide a d'Annunzio, Maria Grazia Ciani ha osservato che «Ippolito non rappresenta certo il Superuomo, ma neppure somiglia al casto efebo euripideo. Da Racine gli deriva forse la competitività con il padre, il desiderio di emularlo nelle famose imprese; ma vuole anche imitarlo nelle conquiste amorose»[235]. Il modello eroico paterno, l'ammirazione di Ippolito per Teseo si registra anche in un'altra interessante aggiunta dannunziana, che muove sulla scia di questa duplicazione dei comportamenti paterni, ovvero la presenza di Elena, la cui bellezza ineguagliabile – *in absentia* dalla scena[236] – pervade la mente di Ippolito irrefrenabilmente attratto dall'idea del suo prossimo rapimento.

Il personaggio di Eurito è una figura interessante perché dà spazio a «la rivelazione del programma poetico e dell'ideale di vita (o meglio) di morte di Fedra: la morte è bella quando è violenta ed eroica – che poi è anche l'ideale più volte ripetuto dell'autore stesso»[237]. Il rapporto con le divinità, che sono la causa prima della tragedia in atto sulla scena, si esplica in una specie di allucinazione di Fedra: alla prima epifania di Afrodite, la regina caratterizzata dall'espressione verbale si fa forza attraverso la parola: «Parlami!/ Io posso udirti. Ho l'animo possente. /Io sono una Titànide»[238] e in chiusura urlerà alla rinnovata apparizione di Artemide presso il cadavere di Ippolito: «Nel mio cuore non è più sangue umano,/ non è palpito»[239]. L'oscillazione tra visione onirica e realtà è anche questo un tratto di Fedra condiviso con diversi

[228] D'Annunzio, *Fedra*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 371.
[229] Ivi, p. 373.
[230] Ivi, p. 374.
[231] Ivi, p. 376.
[232] Ivi, p. 377.
[233] Ivi, p. 453.
[234] Ivi, p. 468: «dal mio padre appresi/ che il presagio sinistro/ è mirra nella coppa dell'Eroe» e ivi, p. 449: «Vincere/ uomini vuole Ippolito/ nato dell'Argonauta e dell'Amàzone;/ poi che il suo padre, sopra tutti gli uomini/ Elleni oggi ammirabile, nel fiore/ degli anni avea già tolto/ la clava a Perifète».
[235]Maria Grazia Ciani, *Introduzione* a *Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio*. Fedra. *Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 7-19, p. 18.
[236] Cfr. la figura di Pantéa nel secondo dei *Sogni*, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, la cui irresistibilità ci è narrata attraverso le parole delle spie di Gradeniga.
[237] Meda, *Bianche statue*, cit., pp. 148-149.
[238] D'Annunzio, *Fedra*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 407.
[239] Ivi, p. 525.

personaggi dannunziani: da Isabella, allo stesso Aligi che appare come "sonnambulo" sulla scena, a Gigliola che in più luoghi è descritta tutta presa dalla sua visione di vindice[240].

Se la condizione di Fedra all'inizio della tragedia è di isolamento e di solitudine, alla fine dei tre atti la sua possanza raggiunge livelli sovraumani, la raggiunta dimensione divina travalica dunque il sentimento di non-appartenenza facendo dei suoi eccessi l'elemento della sua indimenticabilità che «è davvero l'apporto più originale che d'Annunzio immette nella tradizione mitologica di questo personaggio»[241], come ha segnalato Costa.

Durante il quinquennio francese, d'Annunzio non si dedicò soltanto al *beau monde parisien* condiviso con varie donne tra le quali Ida Rubinstein e Sibilla Aleramo, ma la sua attività drammaturgica trovò espressione nella produzione in francese con opere come *Le martyre de Saint Sébastien*[242], *La Pisanelle*[243], *Le Chèvrefeuille*[244], nate dall'impatto forte con il successo dei balletti russi, secondo un'indicazione fornita dalla stessa Rubinstein:

> Les Ballets Russes triomphaient. […] Monsieur Montesquiou persuada d'Annunzio […] d'assister à une représentation de *Cléopâtre*. […] Gabriele d'Annunzio vint me trouver et il me confia qu'il voulait écrire pour moi un mystère que j'aurais joué et mimé en m'inspirant des jeux de lumières des vitraux de la cathédrale de Chartres[245].

L'attività di questo periodo muove in direzione di una promozione di d'Annunzio come autore bilingue, già avviata con *La ville morte* che, non si dimentichi, è rappresentata prima a Parigi in francese e poi in Italia, e proseguita con gli inediti *Sonnets Cisalpins* di fine Ottocento.

Sebbene avviata in concomitanza con la *Francesca*, *Parisina* è completata soltanto nel 1912 e messa in scena come melodramma alla Scala di Milano il 15 dicembre 1913: il libretto dell'opera lo scrisse lo stesso d'Annunzio, mentre le musiche furono realizzate da Pietro Mascagni. Personaggi della tragedia sono Nicolò d'Este, fondatore della dinastia, suo figlio

---

[240] Ivi, p. 409.

[241] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 186.

[242] È in tale occasione che nasce la collaborazione con la Rubinstein (per la quale è appositamente scritto il mistero) e con Léon Bakst (cfr. Carlo Santoli, *Le Théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*, Paris, PUPS, 2009). La vicenda è ambientata nel III secolo d.C., a Roma, e ripercorre la storia del capo degli arcieri dell'imperatore, Sebastiano, il quale si dichiara cristiano e, in atto di fede estremo, invoca il martirio che gli sarà inflitto dai suoi stessi compagni pur renitenti.

[243] Rappresentata per la prima volta il 12 giugno 1913 al Teatro Châtelet e interpretata da Ida Rubinstein, la *pièce* dannunziana narra la vicenda d'amore di Sire Ughetto e Pisanella in una Cipro medievale ed è l'unico dramma in cui il finale non è sanguinoso: Pisanella, infatti, pur andando incontro alla morte sarà uccisa tra una miriade di rose profumate.

[244] Sempre sul tema di amore-morte si sviluppa l'intreccio del dramma *Chèvrefeuille* che nato in italiano (*Il ferro*) e poi tradotto in francese, narra la vendetta di Mortella ai danni dell'amato-odiato patrigno Pierre Dagon/Gherardo Ismera colpevole di aver assassinato suo padre. Tutto si svolge all'interno del medesimo nucleo familiare e, insieme al tema della vendetta, ha fatto propendere per una lettura di questa tragedia quale nuova Gigliola-Elettra (cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 240-242).

[245] Ida Rubinstein, *Souvenir d'un poète*, in «Scenario», avril 1938, p. 194.

Ugo, poi c'è Parisina Malatesta, Stella dei Tolomei, la terribile amante di Nicolò, che «non più giovine, è ancor bella e possente»[246]. Nei quattro atti della tragedia l'ambientazione cambia: si passa dalla villa di famiglia di Ferrara a Loreto, presso la casa terrena di Maria, e a Belfiore; il tempo storico è quello d'inizio Quattrocento e il laboratorio linguistico, già esercitato nella costruzione erudita della vicenda di Paolo e Francesca, ancora una volta mira a restituire gli usi e i ritmi dell'epoca rappresentata[247].

Il primo atto si apre su una gara di tiro con l'arco cui partecipano Ugo e altri compagni e a cui assiste la madre Stella, occasione questa per esternare l'odio nutrito nei confronti della nuova sposa del padre, Parisina appunto. Il ritorno di Nicolò da una caccia "plurima" nelle vicinanze e le lacrime di Parisina a seguito delle ingiurie di Stella e Ugo chiudono l'atto. Il secondo movimento della tragedia accompagna lo spettatore in pellegrinaggio a Loreto al seguito dei due giovani Parisina e Ugo, evento questo il cui scopo esplicito è di farli riappacificare e che, invece, diviene rivelazione di un reciproco amore, nascosto dietro l'apparenza dell'odio. La svestizione di Parisina in occasione del lascito dei suoi abiti come offerta votiva alla Madonna Nera è una scena madre dell'atto e avviene in concomitanza con l'attacco dei Piceni, riconnettendo ancora una volta amore e morte. Il terzo atto è immaginato circa un anno dopo il pellegrinaggio, nella villa estense di Belfiore come dice la didascalia iniziale, e si chiude sulla cattura dei due amanti ordinata da Nicolò. L'ultimo atto segue la caduta di Ugo e Parisina, condannati alla decollazione, e molto insiste sulla figura di Stella, la madre che ricorda per alcuni tasselli linguistici Candia della Leonessa.

La celebre storia di Parisina si riconnette anche ad un'altra eroina dannunziana, che al pari di lei è arsa da una passione per il figliastro: Fedra, mentre per quanto riguarda l'indomabilità del sentimento ovviamente il rimando è a Francesca «anche qui, una passione cui è impossibile non ubbidire; anche qui un libro, un sottotesto, che si fa complice e avallo al sentimento amoroso: nella *Francesca*, la storia di Lancillotto e Ginevra […] in *Parisina* quella di Tristano e Isotta»[248] secondo quanto osservato da Costa.

Con questa tragedia si chiude la parabola drammaturgica dannunziana in lingua italiana, pur con gli esperimenti teatrali in francese di cui si è parlato, la sua ispirazione si direzionerà verso altre forme espressive, inclinandosi verso una prosa lirico-memoriale che dal *Solus ad solam* al

[246] Gabriele d'Annunzio, *Parisina*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 890.
[247] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1241: «Linguisticamente e stilisticamente il falso-antico poco si discosta da quello di Francesca da Rimini e perciò i dantismi sono numerosi e tutti già presenti nella prima tragedia malatestiana».
[248] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 162.

Notturno, dalla scrittura delle *Faville* a quella del suo personale *Secretum*, accompagnerà le sue esperienze biografiche in guerra prima e poi nella dorata prigione del Vittoriale.

I.4. 1 *Il teatro dannunziano oggi: premessa*

Il dibattito critico intorno al canone oggi è quanto mai d'attualità: ne sono testimonianza le riflessioni nate in varie sedi come la IULM di Milano, riproposte nel numero monografico *Effetto canone* di «Enthymema» del 2017, rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura. Argomento vasto e complesso che affonda le sue radici molto indietro nel tempo vede contrapporsi costantemente l'istanza propriamente etimologica[249], ovvero l'individuazione di un valore paradigmatico, basato su norme e misure dalla cui base far scaturire l'arte, e il concetto di canone come valore estetico riscontrabile in un insieme di autori e opere "modello" la cui inalterabilità supera l'azione obliosa del tempo[250]. Diversi studiosi si sono espressi sulla connessione tra canone e *auctoritas*, per esempio Massimo Onofri, nel suo lavoro *Il canone letterario* ha sostenuto che «non c'è canone, senza un'autorità che lo ponga»[251] e lo stesso Romano Luperini, autore di alcune fortunate antologie scolastiche, aveva chiarito l'insistito rapporto tra canone e scuola osservando che «non si può dimenticare infatti che una delle funzioni delle istituzioni scolastiche è appunto quella di tenere in riuso il patrimonio letterario e dunque anche di discriminarlo, di sceglierlo e insomma di contribuire alla fortuna degli autori e alla definizione del canone»[252].

Dunque, elemento imprescindibile del dibattito intorno a tale soggetto si viene a definire il rapporto che il canone istituisce con le istituzioni promuoventi, secondo quanto ha osservato

[249] Cfr. Giovanni Ronchini, *Il canone letterario*, in «Nuova informazione bibliografica», V, 4 (ottobre–dicembre 2008), pp. 645–647; Massimo Onofrii, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001; Gianfranco Tortorelli, *Antologie e manuali di letteratura italiana nell'Ottocento. Una riflessione sul canone*, in «History of Education and Children's Literature», VI, 1 (2011), pp. 419-430; *Il canone letterario del Novecento letterario*, a cura di Nicola Merola. Atti del convegno Arcavacata (11–13 novembre 1999), Soveria Mannelli, Rubettino, 2000.

[250] Romano Luperini, *Il canone nel Novecento e le istituzioni educative*, in *Il canone letterario del Novecento letterario*, cit., pp. 11–21, p. 11: «La nozione di canone si presenta in due accezioni assai diverse. […] Nella prima il canone è considerato dal punto di vista delle opere (potremmo dire: *a parte obiecti*) e della loro influenza. È l'insieme di norme (retoriche, di gusto, di poetica ecc.), tratte da un'opera o da un gruppo di opere omogenee, che fonda una tradizione e che perciò determina l'elaborazione di una serie di altre opere. Nella seconda accezione il canone è considerato dal punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione (potremmo parlare, in questo caso, di un canone visto *a parte subiecti*): indica la tavola dei valori prevalente. Essa si traduce poi nell'elenco dei libri di cui si prescrive la lettura nell'ambito delle istituzioni educative di una determinata comunità».

[251] Onofrii, *Il canone letterario*, cit., p. 14.

[252] Luperini, *Il canone nel Novecento e le istituzioni educative*, cit., p. 20.

infatti Remo Ceserani: «parallelamente alla Chiesa, e sempre a partire dall'antichità, un'altra istituzione fondamentale è stata la scuola»[253]. Per centrare il *focus* sulla carica canonizzante della scuola, che spesso ha comportato lentezze e rigidezze nelle ricezione letteraria, un esempio particolarmente emblematico è svolto dalla fortuna dei *Promessi sposi* i quali svolsero innanzitutto un ruolo-apripista anche per altre opere manzoniane, come ha indicato Gianfranco Tortorelli[254], facendo da tramite per l'introduzione allo studio degli *Inni sacri*, ma soprattutto parteciparono attivamente all'esclusione dal canone di opere di altri autori quali le *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, romanzo che, com'è noto, fu a lungo trascurato dalla pratica scolastica. Le spinte propulsive del canone, dunque, si muovono in due direzioni: da una parte un incentivo ad ampliare la lettura dell'autore canonizzato, dall'altra a oscurare gli autori che si muovono al di fuori di esso.

Strumento utile per riflettere sulle presenze e sulle assenze di autori annoverabili in un rosa canonica sono le antologie scolastiche: una pratica testuale difficile da esaminare, «forse a causa della scarsa reperibilità di certe antologie, della grande mole di lavoro che lo spoglio di queste comporta e per l'appunto, perché troppo spesso sono state considerate oggetto d'uso e non di critica»[255]. Sul ruolo delle antologie nella definizione del canone la rassegna di studi è molto ampia comprendendo gli interventi di Amedeo Quondam, di Romano Luperini, di Niccolò Scaffai come pure di Stefano Verdino e di altri[256]. Nonostante queste difficoltà e contrasti plurimi provenienti da più autorevoli voci, le antologie scolastiche sono sempre più spesso oggetto di ricerca, non solo in Italia[257], poiché come ha osservato Giuseppe Langella:

> La Scuola svolge una funzione essenziale, se non nella definizione del canone, sicuramente nella sua trasmissione; e la trasmissione del canone a intere generazioni di studenti contribuisce anche al suo consolidamento. Alla manualistica scolastica spetta, da questo

[253] Remo Ceserani, *Le antologie e le grandi opere come contributi alla co–struzione dei canoni*, in «Enthymema», Atti della giornata di studi (Milano, Università IULM, 13 giugno 2016), a cura di Carmen Van den Bergh e Paolo Giovannetti, XII (2017), pp. 16-21, p. 18 (il documento è consultabile all'indirizzo http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema ultimo accesso 30-10-2019).

[254] Tortorelli, *Antologie e manuali di letteratura italiana nell'Ottocento*, cit.

[255] Carmen Van den Bergh, *La forma "antologia" nella letteratura italiana contemporanea*, in «Enthymema», cit., pp. 1-8, p. 3 (il documento è consultabile all'indirizzo http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema ultimo accesso 30-10-2019).

[256] Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia*, Roma, Bulzoni, 1990; Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903–2005)*, in «Paragrafo», 1 (2006); Stefano Verdino, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, in «Nuova Corrente», 15 (gennaio-giugno 2004), pp. 75-98; Sergio Pautasso, Paolo Giovannetti, *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004; Romano Luperini, *Manuali e storie letterarie, appunti per un bilancio, con qualche proposta*, in «Allegoria», V, 14 (1993), pp. 59-71; ID., *.La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, in «Allegoria», IX, 26 (1997), pp. 5-13.

[257] Cfr. Giorgio Chiosso, *L'Italia alfabeta. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, in «Quaderni del CIRSIL», 6 (2007), pp. 1-23; Ugo M. Olivieri, *Un canone per il terzo millennio*, Milano, Mondadori, 2001.

> punto di vista, un indispensabile ruolo di orientamento. Benché, infatti, per loro natura, tanto le storie letterarie quanto le antologie debbano fornire un quadro relativamente ampio della materia, che è quanto dire un canone allargato, il diverso spazio e il diverso numero di testi riservato a questo o quell'autore indica già la posizione più o meno eminente o paradigmatica attribuita a ciascuno all'interno del canone[258].

Per tracciare una seppur breve storia del manuale e soprattutto dell'antologia di letteratura italiana, senza retrocedere alla loro preistoria che affonda nei "fiori-florilegi" e nelle "crestomazie"[259], bisogna far riferimento ai primi anni dell'Ottocento nei quali si manifestarono le prime antologie, ovvero l'*Antologia italiana ad uso delle scuole d'umanità maggiore* e *Antologia italiana ad uso delle scuole d'umanità minore*, per poi seguirne l'evoluzione operata da Giosue Carducci e Ugo Brilli nel 1885 con l'allestimento delle *Letture italiane scelte e ordinate a uso del ginnasio inferiore*[260]. Momento importante nella stabilizzazione del genere antologico è da individuarsi nelle aspre *querelles* novecentesche che videro contrapporsi critici e intellettuali favorevoli o fortemente contrari alle varie offerte scolastiche presenti nel sistema d'istruzione nazionale: dalle opinioni di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini affidate alle colonne de «La Voce»[261] allo scontro tra le antologie poetiche allestite da Edoardo Sanguineti e Pier Vincenzo Mengaldo negli anni Settanta[262].

---

[258] Cfr. Giuseppe Langella, *La letteratura del Novecento e il problema del canone*, Atti del Convegno MOD (Venezia, 17 giugno 2009), pp. 1-8, p. 6 (consultabile al link: http://www.modlet.it/OLD/sito_old/MOD_per_la_Scuola/Venezia_2009/Venezia_2009_Prolusione_Langella.pdf ultima visita 30-10-2019).

[259] Sul ruolo svolto dalle crestomazie e dai florilegi si rimanda ad alcuni importanti studi cfr. Giorgio Chiosso, *La stampa pedagogica e scolastica in Italia (1820–1943)*, Brescia, La Scuola, 1992; Marino Raicich, *Di grammatica in retorica. Lingua, scuola, editoria nella Terza Italia*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996; Lorenzo Cantatore, *Scelta ordinata e annotata*, Modena, Mucchi, 1999; Loretta Innocenti, *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Roma, Bulzoni, 2000; Luciano Pazzaglia, *Editrice La Scuola 1904–2004. Catalogo storico*, Brescia, La Scuola, 2004; Paolo Giovannetti, *Florilegi, crestomanzie, storie letterarie: l'eclettismo necessario delle antologie scolastiche*, in «Per leggere», 11 (autunno 2006), pp. 217-220; Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

[260] Paolo Giovannetti, *La manualistica per le scuole superiori e la critica della letteratura italiana Contemporanea*, in «ICoN – Italian Culture on the Net» (Master on line in Didattica della lingua e della letteratura italiana), 2009 in rete all'indirizzo http://www.masterdidattica.it/MODULONEW.asp?M=D00003>: «È lecito credere che siano state proprio e soprattutto le opere antologiche ad aver plasmato la coscienza letteraria dell'"italiano" modernamente inteso; dell'italiano cioè che frequenta la scuola. Come peraltro ha mostrato Lorenzo Cantatore (Cantatore 1999), l'*exploit* di Leopardi con le sue due crestomazie uscite tra il 1827 e il 1828 (vale a dire la *Crestomazia italiana*, prosastica, e la *Crestomazia italiana poetica*) è solo l'inizio di una tradizione travagliata culminante nell'opera di Giosuè Carducci. Il suo *Letture italiane* (Carducci, Brilli 1885), un'antologia per i ginnasi più volte ristampata negli anni, è stato in grado di imporre un'idea molto precisa, in senso lato positivistica, della letteratura italiana».

[261] Il 7 ottobre 1909 sulla rivista fiorentina viene pubblicato l'articolo *Per una collazione, anzi per due collezioni di classici* che si inserisce nel più ampio dibattito promosso da Raffaello Piccoli del 5 agosto sempre su «La Voce».

[262] Cfr. Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969 e Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

Anche le ingerenze della politica hanno contribuito profondamente a rinnovare gli assetti e gli usi delle antologie prima con la riforma Gentile[263] del 1923 e i dettami fascisti, a causa dei quali i manuali scolastici presentavano per esempio i versi di Mussolini[264], poi con l'entrata in vigore della scuola media unificata nel 1963, anno che ha costituito un momento di necessario rinnovamento degli strumenti scolastici.

Nel panorama coevo le difficoltà nell'individuazione di un canone ben definito si ripercuotono nell'ampliamento smisurato del materiale antologizzato[265], concordemente a quanto Maria Rita Manzoni ha individuato nei suoi lavori sul tema[266].

Gli studiosi individuano tra gli anni Sessanta-Settanta[267] del Novecento un momento particolarmente significativo nella costituzione fisionomia moderna delle antologie scolastiche, aggiornata rispetto alla conformazione imposta dal mercato editoriale ottocentesco. La storia della letteratura italiana ad uso scolastico dell'Ottocento, infatti, prevedeva un numero cospicuo di testi che però non erano accompagnati da una quantità eccessiva di note, – Carducci per esempio considerava la presenza di note come un invito alla pigrizia sia per gli insegnanti che per gli studenti – ed, inoltre, il canone degli autori proposti, soprattutto dell'epoca, risultava

[263] Giovanni Gentile, infatti, costringe le case editrici con un mercato anche nell'editoria scolastica a porre i propri volumi al vaglio di una Commissione Ministeriale cfr. Ilaria Macera, *L'opera di Aldo Palazzeschi nelle antologie scolastiche (1924-1963)*, in «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», 152 (luglio-settembre 2017), pp. 350-373, pp. 351-352.

[264] Cfr. per esempio Attilio Momigliano, *Antologia della letteratura italiana, Vol. III*, Messina, Principato, 1937, p. 727. Sulla questione della presenza nelle antologie della Grande guerra cfr. lo studio di Mariangela Lando, *La Grande guerra nelle antologie per l'insegnamento dagli anni '40 agli anni '90*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

[265] Langella, *La letteratura del Novecento e il problema del canone*, cit., p. 3: «non è indifferente la circostanza che il Novecento, venendo in coda a così lunga tradizione, rischia sempre di arrivare a tempo scaduto e di essere quindi sacrificato. Per quanto doloroso o antipatico o imbarazzante possa sembrarci, non possiamo fare a meno di scegliere, e l'insegnante meno che mai. Su quali basi procedere? Sta tutto qui il nodo del problema, perché, a differenza del canone dei secoli precedenti, che noi abbiamo in qualche modo solo ereditato, come esito di una decantazione dei valori già avvenuta e consolidata a monte di ogni nostro successivo intervento, la definizione di un canone novecentesco sta ancora tutta nelle nostre mani».

[266] Maria Rita Manzoni, *Il canone letterario del Novecento nella manualistica letteraria*, in *Il canone letterario del Novecento* e i *programmi scolastici*. Atti del Seminario MOD per la Scuola (Milano 7-14 maggio 2009), pp. 1-12, p. 3: «un altro dato significativo è rappresentato dal numero di testi antologizzati e dal numero di pagine dedicate all'autore […] ci si può domandare, al di là delle esigenze editoriali o della convinzione che poi gli insegnanti preferiscano crearsi da sé il proprio canone e quindi avere a disposizione il materiale più ampio possibile, serve davvero antologizzare rappresentandoli con un solo testo, o con una o due paginette stringate?» (consultabile al link: http://www.modlet.it/OLD/sito_old/MOD_per_la_Scuola/Milano/Milano_e_Venezia_2009_Relazione_Rita_Manzoni.pdf ultima visita al 30-10-2019).

[267] Cfr. Massimiliano Tortora, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», 62 (gennaio-giugno 2010), pp.153-161; Manzoni, *Il canone letterario del Novecento nella manualistica letteraria*, cit., pp. 1-12; Paolo Giovannetti, *Florilegi, crestomazie, storie letterarie: l'eclettismo necessario delle antologie scolastiche*, in «Per leggere», 11 (autunno 2006), pp. 215-230.

fortemente condizionato dall'ideologia risorgimentale, presentandosi quasi come un elenco di "padri della Patria" [268].

Invece, tra gli anni Sessanta e Settanta venne a costituirsi la tripartizione utilizzata ancora oggi, la quale prevede una prima parte introduttiva all'autore o a un periodo, un cappello esplicativo del brano antologizzato e infine le note spesso dettagliate accompagnate dalle parafrasi e dagli spunti interpretativi. Secondo quanto ha osservato, per esempio, Giovannetti infatti «a cavallo tra anni Sessanta e Settanta […] avviene in questo senso la svolta: il libro assume una fisionomia assai rigorosa sul piano strutturale, divenendo una storia-antologia: e ormai è canonizzata la scansione cappello-testo-note»[269]. Lo stesso discrimine individuano pure Massimiliano Tortora, che indica come momento di svolta la combinazione dell'uscita del «fortunato libro di Barilli […] *La linea Svevo-Pirandello*»[270] e la pubblicazione de *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti del 1971, e Maria Rita Manzoni, per la quale «il manuale che ha rappresentato didatticamente una svolta è senza dubbio la monumentale opera in 10 volumi di Ceserano-De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, pubblicato alla fine degli anni '70»[271]. Appare confermato il dato che la partita si sia giocata proprio in quell'intorno di anni.

I.4. 2 *Tra manuali e antologie: quale spazio per il teatro dannunziano?*

Alla luce di tali premesse, è stata condotta la presente analisi sulla produzione di Gabriele d'Annunzio nella tradizione scolastica: si è voluto dunque esaminare "quale" d'Annunzio risulta essere entrato più stabilmente nel canone attraverso lo studio delle sue presenze nelle antologie scolastiche. In particolare, il *focus* della ricerca è incentrato sulla produzione tragica dannunziana che ha ottenuto un qualche spazio nell'editoria scolastica, la quale non rimane relegata soltanto ai banchi di scuola ma diviene molto spesso supporto per l'Università.

---

[268] Chiosso, *L'Italia alfabeta. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, cit., p 3: «Nell'istruzione irrompe l'autorità dello Stato che nel definire regole e sancire obblighi regola il passaggio da una società pre-moderna, nella quale l'analfabetismo è comunemente tollerato, alla società della modernità che considera l'ignoranza del leggere e dello scrivere quale ostacolo insormontabile per il suo progresso. Lo Stato si pone come mediatore tra la domanda e l'offerta di scuola: il progetto politico–pedagogico della borghesia liberale di integrare i ceti popolari nella vita sociale, l'esigenza di unificare all'insegna di una "identità nazionale" popolazioni dalla storia e dalla lingua molto diverse tra loro […]. Il libro di scuola assume caratteristiche coerenti a questi cambiamenti».

[269] Giovannetti, *Florilegi, crestomanzie, storie letterarie: l'eclettismo necessario delle antologie scolastiche*, cit.

[270] Tortora, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, cit.

[271] Cfr. Manzoni, *Il canone letterario del Novecento nella manualistica letteraria*, cit., p. 1.

Come ha osservato Ilaria Macera per fare un'analisi di questo tipo non è possibile fare un censimento esaustivo dei testi scolastici, data la vastità dei materiali[272], si è dunque preso in considerazione un corpus di 17 antologie scolastiche tra le più fortunate e reperibili che abbracciano un arco cronologico compreso tra gli anni '60-'70 del Novecento e l'oggi[273]. Il criterio adottato per determinare il termine *post quem* è basato sulla consapevolezza che l'attenzione critica su d'Annunzio, dopo un periodo di stasi databile specie agli anni successivi al secondo conflitto mondiale, si rinverdisce alle soglie del centenario della sua nascita[274].

La prima difficoltà riscontrata è stata la posizione riservata a d'Annunzio in gran parte del corpus esaminato. Ha osservato Manzoni come nel suo esame del canone novecentesco non abbia potuto tener conto del nome di Pascoli e d'Annunzio «per l'ambiguità con cui vengono collocati in quella zona intermedia denominata "Tra Otto e Novecento", soluzione cronologicamente corretta ma elusiva della questione di fondo»[275]. Dato non trascurabile se la maggior parte delle antologie, seguendo probabilmente quella famosa linea barilliana Svevo-Pirandello, fa iniziare il Novecento dopo l'esperienza letteraria di d'Annunzio.

Comparando le diverse antologie o, in alcuni casi, le diverse edizioni di antologie, emergono costanti e incostanti nella selezione dei testi dannunziani, che riflettono dunque una tendenza di cui è necessario farsi interpreti.

---

[272] Cfr. Macera, *L'opera di Aldo Palazzeschi nelle antologie scolastiche*, cit., pp. 350-373.

[273] Le antologie prese in considerazione sono riportate di seguito in ordine cronologico: *Gli Autori della letteratura italiana*, M. Pazzaglia, Bologna, Zanichelli, 1972; *La letteratura italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, M. Pazzaglia, Bologna, Zanichelli, 1979; *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici. Per le scuole medie superiori*, C. Salinari, C. Ricci, Roma-Bari, Laterza, 1982; *Il materiale e l'immaginario, 4.*, R. Ceserani, L. De Federicis, Torino, Loescher, 1986; *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi letteraria*, S. Guglielmino, H. Grosser, Milano, Principato, 1989; *Letteratura italiana. Storia, forme, testi*, G. Bellini, G. Mazzoni, Roma–Bari, Laterza, 1990; *Letteratura italiana, Vol. III*, M. Pazzaglia, Bologna, Zanichelli, 1991; *Testi nella storia, La letteratura italiana dalle origini al 900, Vol. 4 Il Novecento*, C. Segre, C. Martignoni, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 1998; *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia*, R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, Palermo, Palumbo, 1997; *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, Torino, Paravia, 2001; *Itinerari dell'invenzione, Vol. 5 L'età del realismo e dell'irrealismo*, R. Bruscagli, G. Tellini, G. Ghelli, E. Giorgi, B. Montagni, Firenze, Sansoni, 2002; *Tempi e immagini della letteratura, Vol. 5 Naturalismo, Simbolismo e primo Novecento*, G.M. Anselmi, G. Fenocchi, coord. E. Raimondi, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 2004; *Storia e antologia della letteratura, Vol. 5 Dal decadentismo al primo Novecento*, G. Bàrberi Squarotti, G. Amoretti, G. Balbis, V. Baffione, Bergamo, Istituto italiano edizioni Atlas, 2005; *La Letteratura*, G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, Torino, Paravia, 2007; *Il filo rosso*. A*ntologia e storia della letteratura italiana ed europea, Vol. 3. Tra Ottocento e Novecento*, M. Santagata, L. Carotti, A. Casadei, M. Tavoni, Roma–Bari, Laterza, 2008; *Rosa fresca aulentissima*, C. Bologna, P. Rocchi, Torino, Loescher, 2010; *Cuori intelligenti*, C. Giunta, Milano, Garzanti scuola, 2016.

[274] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 327-328: «Dopo la scarsa visibilità dannunziana degli anni Cinquanta, i Sessanta si aprono con l'analitica lettura dell'intera opera compiuta da Eurialo De Michelis […] A ridosso del centenario, si registra una forte ripresa dell'attenzione critica».

[275] Cfr. Manzoni, *Il canone letterario del Novecento,* cit., p. 4.

Innanzi tutto, si segnala che tutte le antologie esaminate destinano uno spazio, più o meno considerevole, alla lirica dannunziana, fatto simile accade per la prosa, mentre è sin da subito evidente che la drammaturgia non gode affatto della stessa visibilità: infatti, soltanto 5 antologie su 17 includono estratti dalle tragedie[276], come chiaramente sintetizza il primo grafico.

Questa situazione è dovuta a una serie di concause: da una parte è da leggersi in relazione al grande successo nazionale e internazionale del teatro pirandelliano la cui istanza avanguardistica trova molta accoglienza negli anni del secondo Novecento[277]. Dall'altra parte va considerata anche la difficile riproducibilità dei drammi per le varie compagnie di attori: le *mise-en-scène*, data l'ossessione dannunziana per l'oggetto reale, spesso ha comportato degli allestimenti molto ricchi e costosi come è accaduto, per esempio, per la *pièce Francesca da Rimini* come pure lungo e laborioso risultò il recupero dei numerosi utensili atemporali scelti per le scene della *Figlia di Iorio*. Dunque, la difficoltà per le compagnie di teatro di portare poi concretamente in scena un repertorio così ricco è stata di sicuro impatto sulla scelta cartellonistica.

Un ulteriore elemento che può spiegare in parte questa discrepanza tra generi è la supremazia della lirica nei confronti degli altri generi letterari, posizione predominante derivata dalla formazione intellettuale della penisola imperniata, sin dalle sue origini, sulla poesia.

Tra le raccolte di liriche quella maggiormente rappresentata è *Alcyone*, accolta in tutte le antologie esaminate, seguita dal *Poema Paradisiaco*, *Maia*, *Canto Novo* ed *Elettra*, mentre soltanto in una o al massimo due occasioni si è registrata la presenza di *Primo Vere*, *Intermezzo* o ancora *Isottèo* e *Chimera*. Secondo tali dati le antologie privilegiano il d'Annunzio alcionio, più cantabile, mentre il d'Annunzio "impegnato" su temi di carattere nazionale è fortemente de-rappresentato: infatti, soltanto sei antologie inseriscono versi tratti da *Elettra*, nessuna

[276] Ovvero Pazzaglia (1979); Guglielmino, Grosser (1989); Baldi, Giusso (2001); Barberi Squarotti, Amoretti (2005); Baldi, Giusso (2007).

[277] Con i suoi trionfi degli anni '20 del Novecento, per esempio con l'*Enrico IV* oltre agli acclamati *Sei personaggi*, Pirandello riesce a ritagliarsi uno spazio di apprezzamento sia dal punto di vista della comunicabilità dei testi in prosa, sia di lunghezza delle *pièces*, ma anche il linguaggio adoperato che molto condivide con il quotidiano è un elemento che gioca a favore della diffusione della drammaturgia del girgentino.

presenta poesie di *Merope* o *Asterope*, rispettivamente sull'impresa di Libia e sulla Grande Guerra.

Nel campo della prosa, com'era prevedibile, *Il piacere* occupa un posto d'onore essendo accolto in tutte e 17 le antologie, seguito da *Trionfo*, *Vergini* e *Fuoco*; mentre soltanto in tre occasioni è presente qualche brano estrapolato dall'ultimo romanzo dannunziano il *Forse che sì, forse che no*. Dunque, il romanziere è quasi totalmente ancorato al versante dell'estetismo e, solo con un forte stacco, all'istanza superomistico-nietzschiana. Davvero poca attenzione è, invece, riservata allo scrittore attento alla destrutturazione della forma romanzo o a quello influenzato dai modelli russi. Infatti, l'*Innocente* è inserito solo nella selezione di Segre-Martignoni e *Giovanni Episcopo* in nessuna delle antologie visionate.

Interessante notare come, sebbene quantitativamente meno rappresentato, non manchi anche il genere novellistico, con estratti sia dalla primitiva raccolta di *Terra Vergine*, proposta da 4 selezioni[278], sia dalle *Novelle della Pescara*[279]. Ulteriore opera impostasi all'attenzione dei curatori è il *Notturno* la cui presenza si è mantenuta costante nel tempo, per quanto a volte gli sia destinato uno spazio esiguo, quest'opera a metà strada tra prosa e poesia compare in tutte le antologie esaminate eccezione fatta per Salinari-Ricci e Giunta.

Nella seppur minima presenza dell'attività drammaturgica dannunziana, viene a confermarsi con 5 presenze su 5 l'importanza della *Figlia di Iorio*, il cui forte successo riscosso sia tra gli spettatori contemporanei che nelle rappresentazioni successive – non si dimentichi che sarà portata sulle scene anche da Pirandello nel 1934 – ha ancora una piccola eco. Decisamente meno fortunate con solo una presenza antologizzata sono *La città morta*[280], *La Gloria* e *La nave*[281], come sintetizza il secondo grafico.

[278] Le novelle sono riportate sia in Ceserani, De Federicis (1986) che in Baldi, Giusso (2001); Bruscagli, Tellini (2002) e Luperini (1997).
[279] *Il filo rosso* riporta un estratto de *La madia* e Salinari, Ricci invece inseriscono *L'eroe*.
[280] Il Baldi, Giusso (2001) propone un passo tratto da Atto I, scene III-IV-V.
[281] Mentre Pazzaglia (1979) propone per *La Gloria*, atto I, scena IV e per *La Nave* la presentazione di Marco Gratico.

Quest'analisi fa emergere non soltanto il dato delle assenze, comunque indicativo, quanto il valore da esse assunto se posto in confronto con quanto è antologizzato. Nell'offerta antologica realizzata da Ceserani-De Federicis, organizzata per intersezioni di percorsi tematici, vi è una parte[282] dedicata proprio al teatro in cui è presente Pirandello e non trova invece alcun posto d'Annunzio. Oppure nella recentissima antologia di Giunta, in cui pure non si registrano brani tratti dalle tragedie dannunziane, viene inserito un estratto da *Casa di bambole* di Ibsen; lo stesso accade nella selezione di Anselmi-Fenocchi dove si possono leggere brani estrapolati da Čechov, Kraus, Ibsen e Strindberg o ancora ne *Il filo rosso* in cui i curatori propongono sia Ibsen che Moreau, ma non d'Annunzio.

Un interrogativo sorge spontaneo dalle ricerche condotte: al vaglio delle leggi di mercato, a cui le stesse antologie sono sottoposte con relativi limiti di lunghezza da rispettare, è davvero più formativo leggere – in traduzione – Strindberg senza però dare spazio alle tragedie dannunziane, che pure con molti dei protagonisti del teatro internazionale dialogano?

Si è detto come lo spazio maggiore sia occupato da d'Annunzio alcionio e più nello specifico, come i dati affidato al terzo grafico mettono in luce, dal cantore del paesaggio versiliese pronto a giocare con le orchestrazioni del verso e con le metamorfosi (*Lungo l'Affrico*, *La sera fiesolana* che addirittura supera in presenze *La pioggia nel pineto*, come pure *L'Onda*). La consistente selezione dei versi settembrini de *I pastori* fortemente implicati con la materia della *Figlia di Iorio*, unitamente alla musicalità dei versi delle *Laudi* che condividono il laboratorio anche con la tragedia del 1904, fa riflettere sulla distanza esistente tra la ricezione del poeta e quella del drammaturgo.

Per la tragedia pastorale, invece, quasi a pari merito si posizionano il brano del bacio tra Aligi e Mila, opzionato nelle antologie di Pazzaglia (1979) e Guglielmino-Grosser (1989), e il parricidio di Lazzaro[283]. Viene, dunque, prediletto il cuore della tragedia, senza però dare spazio

[282] Si fa riferimento alla sezione III *Luoghi e soggetti della produzione della cultura*, parte V *Il teatro, il cinema, l'industria dello spettacolo.*

[283] Scelto da Baldi, Giusso (2001), Barberi Squarotti, Amoretti (2005); Baldi, Giusso (2007).

alcuno al binomio spaziale pianura-montagna che tanta importanza ha nel dramma, come segnala il quarto grafico.

Tale disparità è dovuta alle difficoltà del rilancio del tipo di teatro perseguito da d'Annunzio: un teatro fortemente simbolico e allegorico, difficile non soltanto perché è in versi ma proprio per le scelte linguistiche e lessicali effettuate. Infatti, da sempre fedele all'assunto di Pater («All arts costantly aspires towards the conditions of music»), la ricerca della musicalità non viene meno nemmeno nel teatro in prosa: il potere evocativo della parola sempre avrà la meglio sull'immediata comprensibilità del contenuto. A questa esigenza risponde la creazione del linguaggio falso-antico, sentito da pubblico e critica come qualcosa di costruito, ma indispensabile per l'autore per dare sostanza alla sua maestosa idea di dramma come cerimonia sacra, già prestata al suo portavoce igneo Stelio Èffrena[284].

D'Annunzio, come si è cercato di delineare fin qui, d'altra parte si occupa non incidentalmente di teatro lungo un arco cronologico che va dal 1896 al 1913, trovando poi nuova linfa nelle opere francesi, e portando a termine, con maggiore o minore successo, ben 12 tragedie in lingua sia in prosa che in versi.

Alla luce dell'alto tasso di canonizzazione che spetta alle istituzioni di carattere formativo, come evidenziato da Roncaglia e Solimine[285], tralasciare la drammaturgia dannunziana rischia non solo di appiattire la varietà di questa selezione, ma soprattutto di sottovalutare un'esperienza, che al di là della riuscita di pubblico, non solo molto condivide proprio con quel d'Annunzio maggiormente presente nel canone, ma inficia la comprensione generale del suo progetto artistico.

Dunque, alla luce di dati fin qui esaminati, non esaustivi eppure emblematici, forse è il caso di porre l'attenzione sulle

[284] Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. XIII.
[285] Gino Roncaglia, Giovanni Solimine, *Canone e canoni: opinioni a confronto*, in «Biblioteche oggi *Trends*», I, 2 (dicembre 2015), pp. 6-22, p. 6: «in primo luogo scuola e università, sono le istituzioni che hanno l'obiettivo di mettere a disposizione del pubblico quella che è inevitabilmente una selezione, pur se auspicabilmente ampia e rappresentativa, dell'universo della produzione testuale».

trasformazioni del nostro canone, che risponde sempre di più ad esigenze cosmopolite ma che sta incorrendo nel rischio di non incardinarsi sul valore globale di un'esperienza artistica, come quella esaminata, esemplare però per molte altre[286].

Scevri da giudizi di ordine estetico, in questo secolo di scolarizzazione di massa bisogna tornare a riflettere e a discutere dell'argomento senza dare troppo per scontato cosa fa parte e cosa non fa più parte di un'idea condivisa di canone.

[286] Il ruolo delle antologie in questo processo è indubbio ed era chiaro già all'ultimo Palazzeschi che lamentava proprio la celebrità di *Rio Bo* e la sua profonda banalizzazione estesa poi *in toto* alla sua esperienza poetica. Cfr. Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 461-467.

Capitolo II

Spazio e letteratura: una relazione complicata

Tutte storie, lo sapevo benissimo:
non c'erano incontri possibili tra noi,
perché le nostre cadute
erano parallele e tra noi restava sempre
la medesima distanza.
Italo Calvino, *La forma dello spazio*, in *Le Cosmicomiche*

II.1 *Cambiando prospettiva*

Definire il concetto di spazio è operazione complessa che ha occupato un posto di notevole interesse nel dibattito critico. Termini quali: *topos*, cronotopo, altrove, eterotopo, utopia, *genius loci*, pseudo-utopia, spazio e spazio metaletterario etc. sono stati a lungo nel cuore delle riflessioni letterarie come anche geografiche, dell'architettura e dell'urbanistica in termini progressivamente differenti[1].

Competenze distinte si influenzano reciprocamente: lo scambio di saperi e abilità afferenti a diversi ambiti intorno però al medesimo oggetto hanno portato a una riflessione e interpretazione del paesaggio e del suo campo semantico maggiormente appropriata alla sua eterogenea natura.

Se a lungo si è pensato lo spazio come un semplice accessorio, in qualche modo superfluo, rispetto all'intreccio, alla fabula e all'altra grande categoria costituita dal tempo della storia, nel Novecento la dimensione spaziale ha occupato il centro di una più consapevole riflessione critica.

Quando Einaudi pubblicò l'*Atlante del romanzo europeo* di Franco Moretti (1997), gli studi nella nostra penisola non vantavano tendenze critiche particolarmente inclini agli approcci che lo studioso della Stanford University proponeva nella sua innovativa pubblicazione. L'utilizzo delle mappe geografiche non come scarno corredato dell'analisi testuale, ma come risvolto pragmatico, cambiò la prospettiva da cui osservare il libro, o più in particolare, nello specifico

[1] Cfr. per esempio Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 12: «"Space" is certainly no new term in architectural theory. But space can mean many things. In current literature we may distinguish between two uses: space as three-dimensional geometry, and space as perceptual field. None of these however are satisfactory […]. Concrete human actions in fact do not take place in an homogeneous isotropic space, but in a space distinguished by qualitative differences, such as "up" and "down". In architectural theory several attempts have been made to define space in concrete, qualitative terms».

esaminato da Moretti, il romanzo. Tra i vari obiettivi emersi per virtù di quello studio vi è l'idea che «forme diverse abitano spazi diversi»[2] e che dunque «la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative»[3].

La letteratura è, sin dalla sua nascita, legata a uno spazio in cui l'azione narrativa prende l'avvio: ogni narrazione è calata in un tempo e in uno spazio, per quanto questi possano essere realistici o fantastici. Tale aspetto è particolarmente importante nel romanzo in cui spesso gli eventi sono interpretabili dal lettore soltanto in funzione della mediazione che ne fa il "cronotopo": così accade per il castello incantato, la strada oscura, il salotto, il giardino, la foresta, il labirinto.

In altri casi l'intreccio del romanzo trova il proprio motore di partenza nella violazione della frontiera geografica, di una delimitazione, che una volta attraversata cambia lo *status* iniziale del personaggio, o dei personaggi, facendo così avviare la trama.

Ogni spazio letterario è, inoltre, "relativo" in quanto esso dipende dalla percezione filtrata del lettore basata su quanto si trova non sotto il proprio sguardo bensì sotto quello del personaggio, e dunque sotto ciò che l'autore vuol mostrargli.

In tal senso la relazione tra osservatore, sguardo e oggetto è estremamente caleidoscopica, e questo aspetto è maggiormente acuito nel caso dello spazio nella drammaturgia. Infatti, nella rappresentazione teatrale subentrano ancora maggiori filtri, essendo fondamentale anche la scenografia portata di fronte agli spettatori, come pure le modalità con cui i personaggi si muovono nello spazio ricreato, e cosa quest'ultimo voglia rappresentare al di là della sua concretizzazione scenica. Le posizioni del drammaturgo e dello scenografo, ove le due figure non coincidano, sono spesso diverse poiché il primo ha come obiettivo quello di esplorare lo spazio immaginario da portare sulla scena, mentre il secondo ha effettivamente a che fare con lo spazio e gli oggetti disponibili per la sua resa[4].

Lo spazio letterario, dunque, si connota come *locus* in cui si trovano a convivere, cooperare o/e contrastarsi, forze differenti, le quali possono interagire o meno tra di loro. L'esplorazione di tali legami o della loro assenza restituisce un'importante chiave prospettica in grado di far emergere non soltanto elementi nuovi, magari rimasti in sordina rispetto alle ipotesi interpretative avanzate negli anni, quanto dei nuovi scorci analitici capaci di aprire a ventaglio la percezione e la configurazione dello spazio all'interno dei testi letterari.

[2] Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 36.
[3] Ivi, p. 5.
[4] Cfr. Michael Issacharoff, *Lieux comiques ou le temple de Janus. Essai sur le comique*, Paris, Corti, 1990, p. 66.

Teorici della letteratura, durante il secolo scorso e in parte ancora oggi, si sono, in modi differenti, interrogati sul rapporto che lega e ha legato, nell'ambito della critica testuale, la geografia e la letteratura. Le proposte teoriche avanzate sono state davvero composite tanto che una loro rassegna, per quanto ricca, potrebbe non essere esaustiva. Il paesaggio, infatti, si è rivelato essere un tema stimolante per studiosi e critici, i quali ne hanno fatto occasione per tornare a ripensare complessivamente i principi delle proprie posizioni teoriche.

II.2 *Percorrere gli spazi: teorie, metodi e prospettive*

Data l'articolata natura che lo contraddistingue, il concetto di "spazio letterario" ha assunto significati eterogenei a cui corrispondono approcci metodologici diversi e dunque anche differenti connotati attribuibili al termine "spazio". Per fare fronte alla lettura dei testi con sguardo incentrato sulla spazialità, è necessario un inquadramento teorico che metta a fuoco le principali tendenze della critica, considerate elementi indispensabili per la formazione di un impianto metodologico solido.

Mentre la preistoria della riflessione teorica manifesta il suo nerbo principale nel volume dell'epistemologo francese Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*[5] e nel saggio del critico francese Georges Poulet, *L'Espace proustien*[6], in ambito internazionale è soprattutto il decennio

[5] Data alle stampe nel 1957, l'indagine di Bachelard ha il suo fulcro in quella che il filosofo stesso definisce *topo-analyse*: «examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime» (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 18). La tesi generale da lui sostenuta è che, per tutti gli esseri umani, la casa si configuri come un rifugio protettivo, luogo fondativo del nostro universo intimo emblema di una determinata parte di mondo, il nostro primo universo, nel quale l'essere umano è profondamente radicato: «pour une étude phénoménologique – scrive Bachelard – des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison dans son unité et sa complexité» (ivi, p. 23). Nell'analisi dell'illustre epistemologo la dimora si configura come spazio del vissuto quotidiano, ma è pure leggibile come crocevia di dimore "sognate" e/o abitate in altri momenti della vita. Molto importante è la dimensione privata che essa fornisce all'uomo, soprattutto in quanto gli offre uno spazio in cui potersi donare pienamente alla propria *rêverie*. A tale inquadratura sulle dimore con sguardo psicoanalitico si affiancano ulteriori elementi di indagine inerenti agli ambienti domestici, anche essi esaminati nel volume, come ad esempio i due poli opposti costituiti dalla cantina e dalla soffitta: emblema dell'irrazionale il primo e del razionale il secondo, allineandosi per tale aspetto alla prospettiva junghiana. Invece, prediligendo uno sguardo di più ampio raggio, lo studioso esamina il concetto di discesa e di salita, movimenti speculari, di cui sono messe in risalto le grandi capacità di evocare paure ancestrali. Bachelard riflette, inoltre, sugli aspetti spaziali minori della casa come gli oggetti interni (soprattutto cassetti, cassapanche, armadi, interpretati quali regioni in cui vengono racchiusi i segreti più intimi); ma anche sull'accezione di casa come "nido" o "guscio" protettivo, come pure trova spazio la dialettica del dentro e del fuori, dell'aperto e del chiuso.

[6] Risale al 1963 risale, invece, il saggio di Georges Poulet, in cui si analizza la dimensione spaziale all'interno del romanzo proustiano. Se l'aspetto temporale è quello maggiormente messo in risalto dall'autore della *Recherche* (come pure dalle varie letture critiche), Poulet delinea nettamente una connessione con la spazialità che domina il romanzo. Questa correlazione è esaminata notando, attraverso rimandi puntuali ai brani, i punti nevralgici in cui la temporalità cede il posto al dominio della spazialità, come accade ad esempio con il celebre risveglio di Marcel-

degli anni Settanta del Novecento a costituirsi quale momento particolarmente emblematico: vi troviamo infatti le pubblicazioni di alcune delle opere più significative per questo campo di studi: dalle posizioni di Bachtin a quelle di Lefebvre, da Genette a Lotman.

Pietra miliare che sancisce l'avvio di una nuova prospettiva in cui la temporalità si accompagna alla spazialità è la prima edizione di *Estetica e romanzo* di Michail Bachtin del 1975.

Il saggio del semiologo affronta la costituzione del genere romanzo a partire dall'età ellenistica sino alla contemporaneità e, nella sua parte più propriamente destinata all'analisi del rapporto tempo-spazio, ha fatto emergere le trasformazioni più significative di questo binomio.

È proprio in tale sede critica che l'intellettuale russo definisce il termine, ormai noto, di cronotopo come:

> l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). […] a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura[7].

Gli episodi narrati nei romanzi, per lo studioso, possono essere interpretati attraverso la mediazione di questi cronotopi: l'immagine letteraria nello scorrere del tempo si concretizza in regioni di spazio.

Bachtin ragiona su differenti tipologie di cronotopi per estrapolare le caratteristiche principali del genere romanzo, delineandone una storia diacronica incentrata sulla coppia di elementi racchiusi nella terminologia da lui stesso creata[8].

Narratore nel cuore della notte che lo trasporta indietro nello spazio-tempo della sua cameretta di Combray. Poulet sottolinea come «l'essere privato di un luogo è senza universo, senza focolare, senza fuoco né luogo. Non è, per così dire, da nessuna parte» e poco più avanti «se i luoghi familiari possono dunque talvolta abbandonarci, possono anche ritornarci incontro e, con nostro grande sollievo, rioccupare la loro ubicazione primitiva. Lo vediamo, i luoghi si comportano esattamente come i momenti del passato […] l'essere smarrito che eravamo nello spazio, si ritrova a casa sua, e ritrova insieme il luogo perduto» (Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1968. Per l'edizione italiana qui utilizzata cfr. Georges Poulet, *Lo spazio di Proust*, trad. Giampiero M. Posani, Napoli, Guida, 1972, pp. 20-21). Alla luce di queste considerazioni, il romanzo di Proust diviene, dunque, sia una ricerca del tempo perduto, ma anche un tentativo di recupare uno spazio perduto.

[7] Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 231.

[8] L'analisi prende l'avvio dal romanzo greco e le sue sottocategorie, il cui cronotopo per eccellenza è individuato ne "il mondo altrui nel tempo dell'avventura". Si sottolinea come gli eventi narrati, infatti, rimangano fuori dal tempo inteso in senso cronologico, proprio perché seguono soltanto il tempo dell'avventura. Non importa quanto tempo "reale" trascorra tra un'avventura e l'altra poiché il cavaliere e l'oggetto del desiderio in qualche modo sono bloccati, come in uno iato temporale, nonostante tutto ciò che succede loro. Nota predominante di tale genere romanzesco è, secondo l'analisi condotta in queste pagine, la trasferibilità ovvero l'assunto per cui tutto ciò che accade in un luogo in realtà potrebbe essere avvenuto in qualsiasi altra parte. Lo scritto prosegue poi esaminando il romanzo biografico e autobiografico antico, così impropriamente detto per ammissione dell'autore stesso, il cui

Accanto al nome di Bachtin altro referente fondamentale è quello di Henri Lefebvre, il cui sguardo critico non poteva prescindere dalla sua stessa formazione multidisciplinare, nata dall'accostamento di interessi filosofici – essendo stato allievo del filosofo francese Henri-Louis Bergson – e geografico-urbanistici, ma anche incline a una forte attenzione all'arte.

La Production de l'espace, cronologicamente vicina allo studio bachtiniano essendo stata pubblicata nel 1974, rappresenta il primo tentativo programmatico di interrogare la complessa struttura del mondo a partire da una nuova angolazione, nella convinzione che la spazialità rappresenti un valido paradigma interpretativo[9].

Ma negli anni Settanta vede la pubblicazione anche un'altra tappa importante per la ricostruzione delle prospettive teoriche fondate sulla spazialità, ovvero il saggio dello strutturalista francese Gérard Genette, *La littérature et l'espace*[10]: «Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature: apparemment en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel»[11].

In questo lavoro, Genette osserva come sia non improprio ragionare sullo spazio all'interno dell'opera letteraria, come tale dimensione se esaminata a fondo risulti invece molto importante.

---

cronotopo è individuato nella "piazza": luogo in cui si racconta la vita propria o l'altrui, in funzione di pubblico rendiconto e condivisibile utilità. Mentre per il genere cavalleresco è "il mondo progidioso nel tempo d'avventura" a raccogliere su di sé la dimensione spazio-temporale, infatti, sostiene lo studioso: «questo cronotopo è a suo modo molto limitato e controllato. Esso è riempito non più del raro e del curioso, bensì del prodigioso; ogni cosa in esso – arma, veste, sorgente, ponte ecc. – ha certe proprietà prodigiose» (cfr. ivi, pp. 247-301). Per quanto riguarda invece il romanzo gotico, Bachtin segnala come siano "i castelli" il cronotopo principale divenendo spazio attrattivo per numerose delle avventure ivi narrate. Infine, si giunge al romanzo francese ottocentesco il cui cronotopo è individuato nel "salotto" delle narrazioni di Stendhal e di Balzac, mentre per la narrativa di Dostoevskji si riconoscono la "soglia", la "scala" e l'"anticamera" come spazi cui è demandato il compito di far succedere l'azione, di dare l'avvio a una svolta narrativa.

[9] Nel suo studio (Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi editore, 1976. La prima edizione in francese è del '74 e fu pubblicata a Parigi dalla casa editrice Anthropos). Lefebvre ha proposto il superamento delle dialettiche marxiste classiche che consideravano soltanto i termini di borghesia, lavoro, salario, proletariato, grazie all'introduzione di una riflessione sullo spazio sociale imperniata sull'elemento "Terra". Ha così portato avanti un'analisi del rapporto tra spazio e potere, sostenendo che: «lo spazio abbia assunto, nel modo di produzione attuale e nella "società in atto" una specie di realtà propria, allo stesso titolo e con lo stesso processo globale della merce, del denaro, del capitale, anche se in modo diverso, è un postulato che molti rifiutano. […] lo spazio così prodotto serve come strumento sia di pensiero, sia di azione, sia come mezzo di produzione, sia, contemporaneamente, di controllo, dunque di dominio e di potere». Il sociologo individua una possibile nuova dinamica dipendente dallo sviluppo del concetto di "triade spaziale" (su tematiche affini, accolte nel suo libro precedente *La révolution urbaine*, si era interrogato già nel 1970, ma la visione trialettica della spazialità emerge compiutamente nell'opera del '74). Nella prospettiva lefebvriana questa triade spaziale si costituisce attraverso tre elementi che sono: le "pratiche spaziali" materiali (*espace perçu*) le quali riguardano la produzione di infrastrutture fisiche, come i trasporti e gli adeguamenti del territorio alle esigenze dei cittadini. Mentre le "rappresentazioni spaziali" (e*space conçu*) concernono i nuovi sistemi di mappatura e di rappresentazione visiva portati avanti ad esempio da urbanisti e da ingegneri sociali come pure dalle discipline geografiche, ecologiche e sociologiche. Infine, l'ultimo aspetto è costituito dagli "spazi di rappresentazione" (*espace veçu*): si tratta di spazi mentali che danno luogo a nuove possibilità per le pratiche spaziali come ad esempio quegli spazi inseriti nei programmi utopici e negli spazi fantascientifici o ancora negli spazi di desiderio.

[10] Gérard Genette, *La littérature et l'espace*, in *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1976, pp. 43-48.

[11] Ivi, p. 43.

Il testo letterario si viene così a configurare come il luogo d'eccellenza in cui l'aspetto spaziale trova maggiore sviluppo: «Il y a tout d'abord une spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même»[12].

Sul finire di questo ricco decennio, i rapporti instauratisi tra i vari personaggi letterari e lo spazio che essi occupano nella pagina scritta sono stati oggetto d'analisi anche tra i membri della Scuola di Tartu-Mosca, in particolare se n'è occupato Jurij Lotman nel suo saggio *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*[13].

> L'intreccio dell'opera narrativa si sviluppa generalmente entro i confini di un determinato continuo spaziale. Il lettore profano, nella sua ingenua maniera di recepire i testi, tende a identificarlo con il nesso fra i suoi episodi e lo spazio reale (per esempio geografico) in cui essi si collocano. Tuttavia l'esistenza di uno specifico spazio artistico […] balza agli occhi […]. La trasposizione di un'opera da un "genere" all'altro modifica la "piattaforma" dello spazio artistico[14].

Con queste esemplificative parole il semiologo sovietico ha introdotto la sua riflessione generale affidata alle pagine sull'opera di Gogol'.

Sebbene la teoria sviluppata da Lotman, in collaborazione con Uspenskij e destinata poi al volume *Tipologia della cultura*, trovi il suo nucleo nell'operazione di ricostruzione dei modelli culturali attraverso i sistemi semiotici, nel saggio citato il *focus* si concretizza sulla componente spaziale partendo dalle considerazioni di Sergej Jur'evič Nekljudov[15] sulle relazioni spazio-temporali nelle attività letterarie.

Si discutono, così, termini come quello di "spazio puntiforme" e "spazio lineare", di luoghi come "campi funzionali" in relazione con i personaggi, e soprattutto si riflette sull'idea di frontiera e sui limiti che intorno a essa si saldano, considerando anche il portato etico di tali caratterizzazioni spaziali che agiscono profondamente nei confronti dei personaggi. Lotman legge in questa chiave sia Tolstoj che Gogol', confrontando i modi differenti con cui essi si

[12] Ivi, p. 44. Inoltre, la riflessione di Genette si conclude con l'individuazione della biblioteca quale più importante simbolo della spazialità nella letteratura. Osserva, infatti, lo studioso come «la bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature […]. On peut en dire ce que Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*, écrivait du château de Geurmantes: "Le temps y a pris la forme de l'espace"» (ivi, p. 48) la cui emblematica pregnanza è ben indivuata in casi celebri, o celeberrimi, della letterautra europea a partire dalla biblitoeca epico-cavalleresca che infiamma la fantasia di Don Chisciotte, ma anche quella storica di Federigo Borromeo come pure la biblioteca teosofica di Anselmo Paleari.

[13] Jurij Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in ID., Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001, pp. 193-248. La prima edizione è degli anni Settanta, (*Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. I, Tartu, 1970) e raccoglie diversi interventi apparsi su rivista.

[14] Ivi, p. 193.

[15] Il critico, anche lui inserito nel gruppo della Scuola di Tartu, si occupa di canto popolare russo e principalmente di tradizione orale, le *byliny* russe appunto, notando come ad un certo tipo di spazio si connetta una determinata situazione narrativa.

rapportano agli spazi della scrittura e individuando la presenza di eroi votati allo spazio chiuso o «dell'immobilità etica e spaziale»[16] e di eroi maggiormente inclini al cambiamento definiti, invece, come eroi «dello spazio "aperto"»[17].

La prossimità cronologica di tutte queste pubblicazioni fa riflettere su quanto fosse sentita imperante la volontà di definire e comprendere, secondo prospettive metodologiche differenti, il rapporto con lo spazio in un'epoca dai grandi cambiamenti sociali, in cui le distanze tra i punti fisico-geografici sembravano ridursi sempre più e la velocità degli spostamenti raggiungeva nuove proporzioni, inimmaginabili negli anni precedenti.

Dopo gli anni Settanta, ad eccezione di pochi casi, le teorie dello spazio diventano solo uno degli aspetti più generali di interpretazione del sistema letterario. Nell'arco di un ventennio gli studi su questa dimensione disegnano, dunque, una parabola ascendente, per poi conoscere una fase di stallo, in parte dovuta ai mutamenti radicali e globali della rappresentazione spaziale i quali non sono stati immediatamente elaborati[18].

II.2.1 *Della Géocritique e dell'Ecocriticism*

«La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, com'è noto, la storia […]. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio»[19] aveva notato Michel Foucault, le cui considerazioni riguardo la spazialità sono confluite nei saggi accomunati dal

[16] Lotman, *Il problema dello spazio artistico*, cit., p. 199.
[17] Ivi, p. 200.
[18] L'interesse per la spazialità risente di nuova attenzione critica negli anni '90 grazie all'intervento di Marc Augé dal titolo *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità* (edizione originale *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992) in cui si riflette intorno al concetto di "luogo antropologico" interpretato come uno spazio identitario e relazionale oltre che storico. Tale triplice caratterizzazione (identitario, relazionale e storico), nella riflessione dell'antropologo francese, è propria solo di quelli che sono definiti "luoghi", mentre tutti quegli spazi non costituiti da questi tratti sono, invece, definiti con il neologismo di "non-luoghi". Questi ultimi si presentano quali spazi sprovvisti di carattere locale e rispondono alle esigenze della società attuale – detta della surmodernità –: essendo l'uomo moderno spaesato dall'ampliamento a dismisura degli spazi in cui si muove, la sensazione che lo invade di fronte a non-luoghi (di cui un esempio emblematico sono i centri commerciali) è, paradossalmente, la sicurezza: tale percezione gli deriva dalla disposizione degli spazi ripetuta sempre uguale e dalla fruibilità estrema cui questi stessi spazi sono votati, pur nella totale impossibilità di una contaminazione reale tra fruitore e luogo. Ci si trova, dunque per Augé, dinnanzi ad un processo di derealizzazione, ovvero mentre un tempo le nuove tecniche e tecnologie, come il cinema, tendevano a rappresentare la realtà attraverso la finzione che mettevano in scena, oggi si assiste invece al processo opposto corrispondente all'esigenza di trasformare il mondo in finzione, cioè di porre concretamente la finzione nella realtà: è proprio da tale esigenza che nascono parchi a tema come Disneyland.
[19] Anche la posizione elaborata da Michel Foucault testimonia la volontà della critica di riflettere su questo rapporto, a cavallo con il nuovo millennio cfr. Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eteotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2001, p. 19. L'articolo apparve per la prima nel numero 5 dell'ottobre 1984 della rivista «Architecture, mouvement, continuité» e fu poi raccolto insieme ad altri testi nel volume citato.

sovra titolo *Des espace autres*[20]. Mentre al geografo Edward W. Soja[21] si deve l'incisività della formula dello *Spatial Turn*, termine molto diffuso con cui si indica la focalizzazione sulla svolta spaziale registratasi nel panorama critico-letterario internazionale e nazionale in epoca moderna.

Rispetto agli orientamenti critici precedenti (sia quelli ancorati a retaggi strutturalisti che a letture psicoanalitiche), i quali presupponevano una visione in un certo senso statica del rapporto tra spazio e letteratura, all'inizio del nuovo Millennio la prospettiva metodologica ha posto il binomio letteratura-geografia sotto una nuova ottica, che tenesse in conto in parallelo della relazione intercorsa tra i due termini.

Il risultato più importante di questo rinnovato interesse nell'interpretare il connubio letteratura e geografia è sicuramente costituito dalla Geocritica.

L'espressione deriva dal corrispettivo francese *géocritique*, coniato dal critico Bertrand Westphal il quale ha dato l'avvio a una ricerca con gli strumenti propri dell'analisi letteraria in funzione di una lettura spaziale dei testi, pensati e utilizzati come un unico meccanismo critico. Il suo libro d'esordio, in cui ha enunciato tale nuovo modello di analisi, è *Géocritique. Réel, fiction, espace*[22]: una pubblicazione che ha segnato in profondità la lettura del mondo contemporaneo. In questo studio Westphal porta in primo piano la resa, negli universi finzionali della letteratura, della rappresentazione dello spazio e le relazioni che si stabiliscono tra la realtà "geografica" ispiratrice e la raffigurazione attuata nei libri.

---

[20] Per Foucault lo spazio stesso subisce su di sé il peso della storia. Di tale connubio lo studioso traccia, a grandi linee, la cronologica progressione: nel medioevo a lungo si sono avuti dei luoghi suddivisi per gerarchie (come sacro e profano o urbano e rurale), il più grande stravolgimento di questo rapporto tra tempo e spazio è avvenuto per opera di Galilei: grazie alle sue teorie lo spazio, infatti, si è venuto a configurare come infinito e aperto, uno "spazio in estensione" e non più circoscritto. Per finire, invece, l'analisi si concentra sulla contemporaneità la quale si distingue rispetto alle epoche precedenti per una concezione dello spazio dislocata: vale a dire un'idea di spazio in cui più punti convergono in uno solo intrecciandosi, creando una "matassa" difficile da sbrogliare.
Foucault arriva così a individuare nel nostro tempo due tipologie generali di luoghi ben distinte tra loro: le utopie, vale a dire quegli spazi che non hanno luogo o sono collocati fuori dagli spazi sociali concreti con i quali possono anche intessere delle relazioni (siano esse analogiche od oppositive); e le eterotopie indicando, invece, con questo secondo termine quei luoghi "altri", ma pienamente locabilizzabili all'interno dello spazio.

[21] Soja, partendo dalle riflessioni di Lefebvre e di Foucault, ha sviluppato la propria teoria cosiddetta del *Terzospazio* (Edward W. Soja, *Taking space personally*, in *The Spatial Turn, interdisciplinary perspective*, a cura di Warf Barney, Arias Santa, Oxon, Routledge, 2009, p. 22): «I have been trying in many different ways to convince others of the extraordinary power of thinking spatially, using the socio-spatial dialect to see not only how social processes shape and explain geographies but even more so how geographies shape and explain social processes and social action». Secondo il geografo californiano, la dimensione spaziale è fondamentale nella conoscenza dell'uomo: «we are, and always have been, intrisically spatial beings» è l'assunto fondamentale della sua posizione. Accostandosi alle considerazioni di Lefebvre, "spazi percepiti-spazi concepiti-spazi vissuti", il geografo statunitense rilegge gli spazi percepiti come un "primo spazio" (*Firstspace*), quelli concepiti come un "secondo spazio" (*Secondspace*) e quelli vissuti come un "terzo spazio" (*Thirdspace*) da cui il titolo del saggio.

[22] L'edizione originale, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, fu pubblicata a Parigi per Les Editions de Minuit nel 2007. In questa sede si è adoperato Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando editore, 2009.

Il critico ha così ripensato la relazione tra oggetto nel reale, lo spazio concreto appunto, e la sua resa artistica in questi termini:

> Secondo la *doxa*, il rapporto tra il reale e la sua rappresentazione si articola attorno a due principi complementari. Il primo stabilisce che i due termini della questione sono talmente ben distinguibili da far sì che il problema della gerarchia dei livelli non si ponga nemmeno; in altri termini, la rappresentazione non si sostituisce mai al reale. […] Il secondo principio pone invece la rappresentazione in una relazione ancillare rispetto al reale, laddove la prima tende al secondo seguendo diverse gradazioni di prossimità […]. Davvero la rappresentazione è sempre al servizio del reale? […] Qualsiasi opera, per quanto di primo acchito possa sembrare lontana dalla realtà sensibile o per quanto paradossale possa apparire, attinge sempre al reale, e persino lo crea[23].

Il nuovo contesto che si forma da queste relazioni non è isolato rispetto al modello di base poiché lo spazio finzionale può intervenire e addirittura modificare la matrice reale trasformandone diverse parti. Vale a dire che nell'ottica di Westphal un luogo letterario trasforma concretamente l'elemento reale da cui trae origine.

Questo metodo predilige uno sguardo plurimo, Westphal parla di "multifocalizzazione", attraverso la cui guida l'analisi si possa così incentrare su un medesimo spazio affrontato però da differenti autori e narrazioni: come ad esempio la Sicilia descritta sia da Goethe che da Vivant Denon, divenuta poi una regione inscindibile dalla scrittura di Verga o Pirandello o Vittorini o Brancati[24], secondo gli esempi fatti in corso d'opera dal critico.

Al centro del proprio interesse e della propria lettura non sono l'opera o l'autore – come normalmente era avvenuto per altre prassi critiche precedenti –, ma il luogo, visto attraverso più testi, e quindi in modo complesso e dinamico. In altri termini il geocritico, per dirla con Westphal, «si muoverà dallo scrittore verso il luogo e non più dal luogo verso lo scrittore, seguendo il filo di una cronologia complessa e di una pluralità di punti di vista»[25]. La trama di relazioni tra il reale e la sua rappresentazione letteraria, trama complessa e ingarbugliata e mai univoca, diviene il baricentro di quest'ottica.

La prospettiva geocentrata si fonda in modo specifico sulle forme e sulle strategie di rappresentazione artistico-letteraria della spazialità in generale, ma è soprattutto la letteratura contemporanea e postmoderna l'oggetto prediletto della sua analisi in quanto – proprio in questa epoca più vicina a noi – il tradizionale concetto di spazio urbano è stato decostruito nelle sue strutture e divisioni interne, collassate a seguito delle dinamiche migratorie causa di una

[23] Ivi, pp. 120-121.
[24] Ivi, p. 160.
[25] Ivi, p. 183.

destabilizzazione di nozioni come "centro" e "periferia" favorendo nuovi tratti quali la mobilità e la fluidità.

> La specificità della geocritica risiede nell'attenzione che essa presta al luogo. Lo studio del punto di vista dell'autore o di una serie di autori pertinente a un'isotopia identitaria sarà superato dall'esame di una molteplicità di punti di vista, eventualmente eterogenei, i quali convergeranno tutti verso un dato luogo, primum mobile dell'analisi. La dinamica multifocale sarà l'oggetto inaggirabile di questa analisi. Senza esitazione alcuna, si dirà che essa caratterizza la geocritica. La demoltiplica dei punti di vista rende d'altro canto manifesta la percezione sensoriale, o sensuale, che gli autori hanno dello spazio. Quando si scrive, si dipinge o si filma, si inscrive il testo in uno schema visuale, olfattivo, tattile uditivo la cui estrema variabilità, è stato notato da geografi e semiologi, è strettamente determinata dal punto di vista. La polisensorialità è propria degli spazi umani; sta al geocritico di gettare uno sguardo nuovo, di prestare un orecchio attento e di porsi in ascolto delle vibrazioni sensoriali e degli altri supporti della rappresentazione[26].

Inoltre, nello studio condotto da Westphal emerge una tendenza nuova nella narrativa coeva a cui egli assegna il titolo di "fiction geografica", esemplificativa etichetta in cui ingloba tutta una serie di opere che si situano a metà strada tra racconti di viaggio, documentari, autobiografia e racconto di finzione. Campione emblematico di tale orientamento letterario è individuato nel *Danubio* di Claudio Magris, romanzo-resoconto odeporico nel quale l'autore ridisegna il tracciato fluviale attraverso una serie di fatti e personaggi che instaurano un rapporto con il fiume stesso[27].

Gli studi di Westphal, dopo il volume programmatico dei primi del 2000, hanno continuato a percorrere questa direzione fornendo ulteriori contributi con pubblicazioni come *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*[28], ma anche con lezioni frontali svolte per esempio in seno al dottorato dell'Università di Cassino del 2007, confluita poi nell'opera *Oltre la torre d'avorio: Genesi della geocritica*[29].

Mentre in *Géocritique: État des Lieux/Geocriticism: A Survey* del 2014, insieme a Clément Lévy, Westphal fa il punto sullo stato dell'arte della materia geocritica sia come metodo che come pratica critica, riflettendo anche sulle sue connessioni interdisciplinari. Attraverso una serie di interventi, questo ampio volume bilingue – nato da un seminario tematico tenutosi a Parigi nel 2013 – esplora le affinità di percorsi tra discipline affini, le diramazioni e la produttività critico-teorica della geocritica, nonché si sofferma sul valore gnoseologico dell'approccio e sui nuovi possibili percorsi da battere.

---

[26] Ivi, pp. 198-199.
[27] Ivi, p. 162.
[28] Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.
[29] ID., *Oltre la torre d'avorio: Genesi della geocritica*, a cura di Roberto Baronti Marchiò, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2008, pp. 251-271.

Riportare l'attenzione sul rapporto tra geografia e letteratura, ponendo al centro del dibattito critico gli spazi narrati, ha rappresentato l'avvio della riflessione presso un variegato *côté* intellettuale che, all'estero come anche in Italia, segue, più o meno fedelmente, gli intenti dichiarati nelle opere di Westphal.

Un rischio possibile per questo indirizzo critico è, forse, l'alleggerimento delle competenze specifiche data la perdita dei confini tra discipline (pericolo tra l'altro proprio di ogni prospettiva interdisciplinare) nonché la perdita del rapporto tra testo e autore; tuttavia approcciarsi oggi, come pure nell'ultimo ventennio, a un'indagine che abbia come termini di riflessione la letteratura e lo spazio, non può prescindere dalla conoscenza dei risultati ottenuti dalla geocritica.

Al di là di un giudizio di valore è indubbio il ruolo fondamentale da essa avuto nella riapertura del dialogo tra queste due discipline.

La geocritica, cambiando radicalmente la prospettiva tradizionale di studio della spazialità nella letteratura, costituisce una delle proposte critiche più interessanti degli ultimi anni. Ma non è stata di certo l'unica proposta avanzata.

L'approccio spaziale ha stimolato riccamente la riflessione degli intellettuali con un risvolto maggiormente centrato sull'interazione uomo-ambiente così com'è delineato in letteratura, dando corpo a un filone che prende il nome di *Ecocriticism* e raccoglie intorno a sé studi eterogenei i quali però condividono l'interesse per il rapporto di interdipendenza che si instaura fra gli uomini e i paesaggi che essi abitano.

Si tratta di una prospettiva analitica sviluppatasi negli anni Novanta del Novecento[30], a partire dalle posizioni di William Rueckert e poi dell'ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), che rinnova il pensiero critico spostando l'attenzione non tanto sulla spazialità quanto sugli effetti del rapporto tra esseri umani e ambiente, di cui si trovano tracce molteplici nella letteratura coeva[31].

[30] Lo studio che in qualche modo sancisce la nascita di tale indirizzo critico è da rintracciarsi nel lavoro di Cheryll Glotfelty e Harold Frimm del 1996 (*The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens-London, The University of Georgia Press, 1996).

[31] Tale prospettiva teorica si è poi differenziata in filoni maggiormente circoscritti come il *Material Ecocriticism*, il *Land Ethic* e la *Critica ecologica* (cfr. Niccolò Scaffai, *Le prospettive della critica ecologica*, in «Siculorum Gymnasium», LXX, 3 (2017), pp. 119-135).

II.3.1 *La svolta spaziale in Italia. Approcci, ricerche e indagini*

Massimiliano Tortora in un articolo del 2015 ha fatto il punto della situazione degli studi in cui letteratura e geografia si intrecciano, sostenendo che:

> Proprio sul finire degli anni Ottanta, e poi con maggiore forza negli anni Novanta, la critica letteraria si è rivolta alla geografia, ritrovandovi non più solo una scienza cartografica, ma una sorta di antropologia o di disciplina capace di interpretare i comportamenti umani e l'immaginario collettivo (è insomma in questi anni che si impone la geografia umana) […]. Ebbene il motivo di questo matrimonio geoletterario, negli anni Novanta, trova le sue radici nell'ideologia postmoderna. Il paradigma geografico infatti consentiva di accantonare l'assetto storiografico e di accostare e appaiare autori di epoche differenti, e spesso anche di contesti nazionali differenti, che però avevano ambientato le loro opere nei medesimi contesti geografici: scrittori insomma che avevano riscritto letterariamente uno specifico spazio. Si tratta in sostanza di un'aggressione frontale al metodo storicistico, in ossequio ad una fine della storia sbandierata da più parti[32].

Il contesto internazionale delineato nei paragrafi precedenti ha avuto ripercussioni, echi e nuove spinte anche nel nostro panorama critico. Il rapporto tra le due discipline in gioco è stato, ed in parte è ancora, al centro del dibattito scientifico.

Principale antecedente è da rintracciarsi nell'innovativo orientamento proposto da Carlo Dionisotti nel suo volume *Geografia e storia della letteratura italiana*[33] del 1967. Con questo studio il critico torinese ha fatto penetrare, nel campo degli studi italiani, un'attenzione tutta nuova alla dimensione regionale, fino a quel momento scalzata dalla visione unitaria della storia della letteratura connessa al recente Risorgimento e avvalorata dalla posizione di Francesco De Sanctis.

Dionisotti ha, invece, sostituito all'immagine dell'Italia monocentrica, una visione composita, profondamente legata all'aspetto linguistico regionale: la dimensione storica nel saggio viene a interagire e a inquadrarsi necessariamente con quella geografica, opponendo così alla vulgata una lettura da cui emerge il carattere marcatamente policentrico della nostra penisola.

Come ha notato Gabriele Pedullà, infatti, Dionisotti:

> colloca per la prima volta di nuovo la geografia al centro del discorso storico-letterario come non era stato più fatto dai tempi di Tiraboschi. Anche qui […] il ragionamento si concentra soprattutto sulla lingua: anzi, non si esagererebbe affermando che la

[32] Massimiliano Tortora, *Letteratura e... geografia /1*, in «La letteratura e noi», 5 luglio 2015 (https://www.laletteraturaenoi.it ultima visita 03-10-2019).
[33] Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

> ricostruzione di quasi sette secoli di letteratura italiana proposta da Dionisotti si fonda nella quasi totalità su considerazioni di natura linguistica[34].

A circa un decennio di distanza dal lavoro di Dionisotti si inserisce l'originale ricerca di Giampaolo Dossena che predilige "l'occhio topografico" a discapito di quello cronologico, come esemplificativamente dichiara l'autore nella prefazione[35]. Si tratta di uno studio che affronta i luoghi letterari dalle origini ai tempi moderni seguendo un ordine alfabetico e nel quale vengono a confluire autori più o meno canonici, come pure opere di prosa e di poesia nelle quali è presentato anche brevemente un luogo.

La nuova lente che pone sotto osservazione la geografia quale chiave interpretativa per la comprensione dell'attività letteraria ha dato vita nella nostra penisola a tutta una ricca serie di ricerche che hanno visto da una parte questo rapporto come una minaccia per le specificità delle discipline, dall'altra un importante momento di ripensamento che ha dato maggior adito alla vocazione interdisciplinare della conoscenza *tout court*.

Se da una parte vi sono stati interventi sbilanciati rispetto a una delle due discipline umanistiche[36], dall'altra il contesto critico nostrano si è mostrato sensibile alla rivisitazione del rapporto tra letteratura e geografia sviluppatosi in area francofona e anglofona.

---

[34] Gabriele Pedullà, *Letteratura e geografia: la via italiana*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di Francesco Fiorentino e Carla Solivetti, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 45-91, p. 71.

[35] Giampaolo Dossena, *Prefazione* a *Luoghi letterari. Paesaggi, opere e personaggi*, Milano, ediz. Sylvestre Bonnard, 1972, pp. 7-11. Nello studio, Dossena ripercorre tutta l'Italia attraverso i vari toponimi, usati come nuclei accentratori da cui si dipanano versi, prose e autori anche molto distanti tra loro. Per esempio, Luino diviene la sede per trattare sia di Vittorio Sereni che di Piero Chiara (cfr. ivi, pp. 283-284), Bologna invece il luogo per parlare di Guinizzelli, del primo sonetto monosillabico del cardnale Mezzofanti fino all'analisi di Carducci e di Pascoli (cfr. ivi, pp. 67-91).

[36] Rotte e spunti molto interessanti sono offerti dal volume di Marina Marengo, *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*, in cui si delinea l'evoluzione del pensiero geo-letterario dalla metà del Novecento ad oggi percorrendo i fenomeni letterari in un itinerario spaziale. Qui il punto d'avvio della riflessione è ribaltato: non più la letteratura che guarda alla geografia, ma come la geografia in qualche modo si relazioni al mondo letterario. Ha sostenuto l'autrice che «le contraddizioni erano e rimangono numerose: costituiscono la chiara testimonianza di un campo di studi in progress, a volte ancora considerato "minore" e "poco scientifico", in cui il dibattito è tuttavia acceso e sempre più diversificato – incrociandosi spesso anche con altre forme artistiche e soprattutto mediatiche -, grazie ad un crescente interesse per l'approccio geo-letterario a livello internazionale, e non solo in campo scientifico» (Marina Marengo, *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*, Bologna, Pàtron, 2016, p. 15). L'occasione è offerta dalle riflessioni intorno al volume di Fabio Lando, *Fatto: e finzione. Geografia e letteratura*, a partire dalle quali si sviluppano alcune considerazioni generali: ad esempio, un momento nodale è individuato nella lettura dei processi socio-terroriali in relazione proprio alle pagine romanzesche, aspetto questo approfondito nell'analisi di Marengo. Ripercorrendo il pensiero del geografo canadese Marc Brosseau, Marengo mette poi a confronto la "geografia della letteratura" e la "geografia letteraria". Con il primo termine la studiosa indica un approccio che «permette di indagare i rapporti di produzione e di appropriazione dei fatti letterari» (ivi, p. 19) strettamente connesso con i vari progetti di sviluppo riferiti a elementi culturali e letterari quali le *booktown* e i parchi letterari. Mentre la seconda ottica privilegia uno sguardo "interno" alle opere, tendente ad esaminare come gli spazi siano rappresentati nelle pagine. Sempre al versante della geografia che ragiona sulla letteratura appartiene il testo citato di Fabio Lando, (*Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a cura di Fabio Lando, Milano, Etaslibri, 1993*)*. Si tratta di un volume molto interessante, testimone della necessità di un tentativo italiano di codificare, con una prospettiva didattica, il rapporto tra le due discipline nel corso della loro divenire storico. Proprio della ricostruzione dei rapporti tra le due discipline si traccia un breve resoconto rifacendosi alle posizioni

Il doppio volume *Dimore narrate*[37] curato da Gianfranco Rubino e Carlo Pagetti ha rappresentato, per esempio, un iniziale tentativo di impostare un approccio originale basato su una dimensione estremamente simbolica, come è quella spaziale, partendo dalle considerazioni affidate proprio ai principali teorici extranazionali quali Bachelard, Genette, Lotman.

Nei primi anni del Duemila, l'orizzonte culturale italiano ha accolto un altro testo importante che ancora una volta dialoga con le posizioni d'oltralpe: si tratta di una raccolta di saggi ispirati alla teoria del cronotopo di Bachtin dal titolo *Luoghi della letteratura italiana*. L'operazione, coordinata da Gino Ruozzi e Gian Mario Anselmi, è partita dal concetto che «i luoghi sono importanti come luoghi in sé, ma spesso lo sono altrettanto come specchio del mondo interiore»[38]. A partire dal riferimento teorico bachtiniano, i diversi studiosi impegnati nella realizzazione del volume hanno analizzato molteplici cronotopi (dalla biblioteca alla foresta, dal giardino alla montagna, dalla piazza al porto etc.), scegliendo come campo d'indagine un insieme non omogeneo di testi della nostra letteratura in un arco che va dalle origini alla contemporaneità[39].

Sebbene non articolato in un unico discorso organico, gli spazi, la loro disposizione e le relazioni tra ciò che esiste e ciò che non esiste hanno interessato anche Italo Calvino. La spazialità occupa, infatti, una parte della sua produzione, sia narrativa (basti a tal proposito ricordare la casistica ampia e complessa delle *Città invisibili*[40] descritte dal suo Marco Polo al Kublai Khan) sia critico-teoriche.

La riflessione sulla mappa e sul suo intrinseco valore è, per esempio, il punto centrale di alcuni articoli calviniani, raccolti nel volume degli anni Ottanta *Collezione di sabbia*, *Il viandante con la mappa* e *La città pensata: la misura degli spazi.*

L'occasione del primo intervento è fornita da una mostra a cui Calvino assistette al Centre Pompidou a Parigi, in occasione della quale il pensiero dell'autore mise perfettamente a fuoco il rapporto instauratosi tra carta geografica e funzione ricoperta, ma anche come questa funzione

sostenute da altri importanti voci del panorama critico-geografico come quelle di Almagià, Marinelli, Gribaudi, Brusa, Caramella e altri.

[37] *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di Gianfranco Rubino e Carlo Pagetti, Roma, Bulzoni, 1988.

[38] Gino Ruozzi, Gian Mario Anselmi, *Introduzione* a *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di IDD., Milano, Mondadori, 2003, pp. VII-XV, p. IX.

[39] Interssante il discorso critico sviluppato da Francesco Benozzo incentrato sul "porto" letto come luogo di transito per eccellenza (cfr. Francesco Benozzo, *Porto*, in *I luoghi della letteratura italiana*, cit., pp. 307-318) o anche l'analisi di Beatrice Collina che si è, invece, focalizzata sul cronotopo della "piazza" sostenendo come questa costituisca «uno spazio reale. […] Se il palazzo è per metonimia il potere e le autorità pubbliche, la piazza è sinonimo del popolo, dell'insieme eterogeneo di tutte le componenti sociali» (Beatrice Collina, *Piazza*, in *I luoghi della letteratura italiana*, cit., pp. 285-297, p. 285).

[40] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

si sia modificata nello scorrere del tempo: testimonianza concreta della rifunzionalizzazione di questo strumento si ha proprio confrontando espressioni cartografiche di epoche diverse (quali le mappe antiche tipo la Tavola Peutingeriana o l'itinerario da Tokyo a Kyoto immortalato su un rotolo giapponese del Settecento). Secondo Calvino: «la necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è alle origini della cartografia. […] La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea»[41].

Mentre il secondo scritto citato, *La città pensata: la misura degli spazi*, ruota intorno allo spazio urbano, soprattutto letto in rapporto alle riflessioni leopardiane susseguite al suo incontro con Roma e con le sue dinamiche spaziali[42].

Se Kublai Khan non ha potuto resistere al fascino delle città inventate per lui da Marco Polo, la presa esercitata dai luoghi letterari immaginari è stata al centro di riflessioni in sede critica.

Più compiutamente l'argomento è stato oggetto dell'indagine condotta da Anna Ferrari con il suo *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*.

L'operazione svolta con questa pubblicazione ha portato ad una raccolta di toponimi di luoghi non presenti sulle mappe geografiche: sia quelli mitologici, sia gli oltremondi, sia i luoghi immaginati in un futuro lontano, sia i posti esotici o fantastici. Obiettivo chiaramente espresso nell'introduzione dall'autrice è che «si è cercato di recuperare le coordinate di quelle località, rendendole disponibili per un viaggio immaginario che riserva continue sorprese»[43].

La complessità del rapporto tra elementi letterari e geografici è stata spesso affrontata con l'ausilio di voci plurime atte a far emergere interpretazioni e reticoli variamente intrecciati proprio per restituire la grande complessità del tema: vedono così la pubblicazione l'*Atlante della letteratura tedesca*[44] di Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo[45], il volume collettaneo *Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*[46] curato da

[41] Italo Calvino, *Il viandante sulla mappa*, in ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 21-22.
[42] Ivi, pp. 110-114.
[43] Anna Ferrari, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, UTET, 2006, p. V.
[44] *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009.
[45] La raccolta di saggi tematici si snoda come una serie sistematica di tavole incentrate sui luoghi, e proprio questo aspetto costituisce il portato più orginale e stimolante della pubblicazione, che si può percorrere secondo varie direzioni essendo composto da capitoli indipendenti l'uno dall'altro. Infatti, il volume è strutturato come un reticolo variamente connesso nelle sue parti e come hanno sostenuto i curatori in apertura effettivamente si vuole «attirare il lettore in numerosi viaggi di scoperta» (Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo, *Introduzione* a *Atlante*, cit., pp. 19-30). Esplicito compito è quello di analizzare non solo la letteratura tedesca, ma le letterature di lingua tedesca moderne attraverso la disamina dei luoghi maggiormente significativi: ad esempio i fiumi[45] come il Reno e il Danubio e le città come Lipsia e Zurigo.
[46] *Il senso dello spazio*. Lo spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando editore, 2010.

Flavio Sorrentino[47] o ancora *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*[48] di Fiorentino e Solivetti, in cui si illustra come il binomio letteratura-geografia, stringendosi sempre più e ampliando le reti connettive tra discipline, abbia contribuito a una rimeditazione delle categorie critiche della letteratura[49].

Dunque, come hanno scritto i due curatori nella *Premessa*: «lo spazio sale alla ribalta, si profila come la categoria che, più del tempo, pare adeguata per pensare e rappresentare l'eterogeneità sempre più palese dei sistemi culturali e delle loro storie»[50].

Come si può notare, rinnovandosi una confluenza di cui abbiamo avuto modo di parlare nei paragrafi precedenti, queste pubblicazioni sono molto vicine dal punto di vista cronologico e delineano perfettamente la forza d'attrazione esercitata da questo tipo di studi negli ultimi decenni.

Tra gli esiti più recenti che la prospettiva geocritica ha nutrito vi è per esempio lo studio di Alberto Comparini *Geocritica e poesia dell'esistenza*[51] in cui l'autore fa confluire l'ottica propria della geocritica di stampo westphaliano per esaminare la "scuola Banfi" e la parabola lirica di Antonia Pozzi e Vittorio Sereni.

L'influsso della riflessione sovranazionale si è registrato, inoltre, in un filone affine alla ecocritica. Nonostante abbia trovato alcune resistenze negli ambienti universitari, gli studiosi italiani si sono interessanti al rapporto tra ambiente e letteratura: casi emblematici sono quello

[47] Si tratta di un grande contenitore che raccoglie una serie di riflessioni intorno al tema emblematico e di vasta portata della geolocalizzazione, nonché le sue conseguenze sullo spazio rappresentato letto come momento chiave del rapporto tra realtà e rappresentazione. Secondo questo obiettivo sono stati elaborati i sette studi che compongono il volume, diversi tra loro sia per l'approccio utilizzato sia per le competenze specifiche di ogni autore, i cui ambiti di ricerca spaziano dall'antropologia alla sociologia, dall'architettura alla letteratura.
Franco Moretti nel suo saggio ivi contenuto, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo* (in *Il senso dello spazio*, cit., pp. 69-84), indaga per esempio il rapporto esistente tra figure stilistiche e dimensione spaziale sviluppando una riflessione sulla metafora nei pressi della frontiera nel romanzo scottiano di *Waverley*. Intervento questo che dialoga molto con il suo *Atlante* e con il modello di Propp.

[48] *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, cit.

[49] Gli approcci utilizzati dagli autori dei singoli saggi sono plurimi, come diverse sono i collaboratori del progetto. Altro elemento molto importante è la duplice declinazione del volume che si articola in due sezioni non suddivise graficamente, ma ben delineate dai contributi ivi presenti: una parte è di impostazione più propriamente teorica, pur non venendo meno i riferimenti alle opere letterarie – costituita dai primi cinque saggi che rispondono a prespettive geostoriche, storico-letterarie, culturaliste, semiotiche, filosofiche –; un'altra maggiormente imperniata sull'analisi testuale, in cui forte è la presenza di riflessioni sulla spazialità nella letteratura russa, prendendo a modelli alcuni scrittori particolarmente emblematici come Tolstoj, Puškin, Gogol', Bulgakov.

[50] Francesco Fiorentino, Carla Solivetti, *Premessa*, a *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, cit., pp. 7-12, p. 8.

[51] Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza,* Milano, Mimesis, 2018.

di Serenella Iovino[52] e Niccolò Scaffai[53], a cui va il merito di aver diffuso nelle nostre accademie le metodologie delle cosiddette *Environmental Humanities*.

Se a lungo, dunque, il tempo ha avuto un ruolo egemone nell'interpretazione e nell'analisi della nostra tradizione, la contemporaneità ha affiancato, e continua ancora ad affiancare, una nuova coordinata: appunto lo spazio, il quale è uscito dalla condizione di mero sfondo per occupare un posto di tutto rilievo accanto alla componente temporale. Lo spazio non è più considerato come «un vuoto inerte in cui esistono gli oggetti»[54], secondo quanto ha sostenuto Stephen Kern nella sua analisi dei cambiamenti avvenuti tra spazio e tempo a cavallo dei due secoli.

Il binomio si fa, dunque, sempre più inscindibile.

Come aveva già messo a fuoco Dionisotti:

> Si può discutere se quel che in una letteratura più importa […] soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini[55].

II.3.2 *Mappare lo spazio: Moretti, Iacoli, Luzzatto e Pedullà*

L'obiettivo degli studi qui tratteggiati è interrogarsi su quanto il contesto geografico, il luogo, incida nella creazione di una specifica identità letteraria e quali siano le ricadute del contesto geografico nella costruzione della narrazione, ma è pur vero che all'interno di questo vasto universo alcune posizioni hanno avuto, e hanno, un ruolo maggiormente eminente, o perché in anticipo sui tempi o perché originali rispetto a quanto le ricerche coeve hanno proposto.

Si costituiscono come interventi più sistematici l'intervento di Franco Moretti a fine anni Novanta, l'attività di Giulio Iacoli che dai primi anni Duemila e tutt'oggi s'interroga su questo rapporto e il modello proposto da Luzzatto e Pedullà nel primo decennio del Duemila.

---

52 Serenella Iovino**,** *Filosofie dell'ambiente: natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004 ma importante è stato anche il suo studio *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*; con una prefazione di Cheryll Glotfelty (Milano, Ambiente, 2006).

53 Altri recenti volumi che mostrano come la sensibilità della critica sia ancora focalizzata su questo tipo di lettura sono quello di Nicola Turi *Ecosistemi letterari* (Firenze, Firenze University Press, 2016) e di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa* (Roma, Carocci, 2017).

54Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 190.

55 Dionisotti, *Geografia e storia*, cit., p. 45.

Vera e propria innovazione culturale è stata l'uscita dell'*Atlante del romanzo europeo* di Franco Moretti. Non a caso, infatti, la pubblicazione di questo studio è stata accolta anche da severe critiche, come quelle espresse dal geografo Claudio Cerreti[56].

Nel volume si sviluppano discorsi inerenti alla relazione tra letteratura e geografia con ipotesi di lavoro nuove e originali. Costituito da tre parti, connesse tra loro, ma sviluppate in maniera differente, questo *Atlante* è nato da «un'idea molto semplice: che la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva e concreta»[57]. Da questo punto di partenza nascono i quesiti posti alla forma romanzo fatti attraverso l'approccio pratico alle carte geografiche[58] che interrogano in maniera duplice la letteratura. Infatti, la prima e la seconda parte dell'opera prendono in esame lo spazio immaginario (dunque per questo aspetto lo studioso parla di "spazio nella letteratura") indagato tramite la lettura delle mappe geografiche grazie alle quali si punta l'attenzione su aspetti specifici dei romanzi di Jane Austen. Per esempio, sono messi in evidenza, e portati in forma visuale, diversi tratti dei suoi romanzi: l'inizio e la fine scelti per le narrazioni, come i personaggi creati si muovano nello spazio che li circonda e dove essi più spesso appaiano. Interessante notare come dalle analisi qui condotte Moretti estragga l'idea di una Londra non corrispondente alla città vera e propria, ma combaciante più specificamente con una zona-quartiere, il West End, e dunque con una classe sociale[59].

Tali strumenti mettono a fuoco l'importanza del "confine" nella geografia delineata dalla scrittrice inglese e come questa linea di demarcazione divida in due Londra, cuore della maggior parte dei suoi intrecci romanzeschi, senza lasciare alcun punto di contatto tra le due realtà che la costituiscono. Lo spazio nella letteratura fa così emergere nuove informazioni sulla produzione letteraria della scrittrice.

L'ultimo capitolo interroga più specificamente la "letteratura nello spazio" tramite dati quantitativi inerenti al mercato librario: dunque uno spazio storico esaminato attraverso i cataloghi delle biblioteche da cui, seguendo il discorso dell'autore, emerge

> un'ipotesi di carattere più generale: cioè che le questioni quantitative non sono quasi mai soltanto quantitative. Una biblioteca piccola non è uguale a una biblioteca grande, solo su

[56] Cfr. Claudio Cerreti, *In margine a un libro di Franco Moretti*: *lo spazio geografico e la letteratura*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», III, 1 (1998), pp. 141-148.
[57] Moretti, *Atlante*, cit., p. 5.
[58] Ivi, p. 7: «che cosa ci fanno vedere le carte letterarie? Due cose, direi. Primo, dimostrano la natura *ortgebunden*, legata-al-luogo, della letteratura […]. E poi, le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza».
[59] Cfr. ivi, pp. 80-90.

> scala più piccola: è una biblioteca *diversa*. Diversa per l'invadenza del canone […] e diversa anche perché, quando le dimensioni scendono, qualcosa si perde[60].

Punto di forza di questo testo è la capacità di far interagire e dialogare concretamente strumenti prossimi ma ben diversi (testo letterario e mappa), dai quali si desumono informazioni chiare, leggibili nella semplificazione dell'astrazione e di cui, inizialmente, non si aveva sentore. Soprattutto per quanto riguarda l'ultimo capitolo dell'*Atlante* morettiano un nuovo tipo di ottica si fa spazio, un'ottica ascrivibile al più vasto campo d'indagine che va sotto il titolo di *Digital Humanities*.

Le molteplici esperienze di studi interdisciplinari convergenti verso questa etichetta hanno la volontà forte di visualizzare i dati sui quali fondare il ragionamento critico. Grande conquista dell'approccio delle *Digital Humanities* è stata la cooperazione tra strumenti diversificati che ha permesso, grazie ai supporti informatici, di aumentare enormemente lo spettro e il *corpus* dell'indagine. Gli studi di Moretti si sono ampiamente incontrati con questa disciplina di cui è stato osservato che il carattere fondamentale sta proprio nell'aver cambiato il rapporto con gli archivi: «One thing for sure: digitization has completely changed the literary archive. People like me used to work on a few hundred nineteenthcentury novels; today, we work on thousands of them; tomorrow, hundreds of thousands»[61].

All'interno di questo sterminato territorio di riflessioni inerenti alla spazialità, un posto di primo piano è occupato dalle indagini condotte da Giulio Iacoli, tra i principali nomi del panorama geocritico nella nostra penisola.

La messa a fuoco dei problemi spaziali approntata da Iacoli, in diversi suoi studi, prende a modello la lettura di Westphal ma arricchendola là dove essa si mostra carente, vale a dire nel rapporto con il mondo dell'autore del testo letterario (proprio per la sua predilezione allo spazio, la geocritica tende infatti ad allontanarsi dal contesto dell'autore).

Nel lavoro del 2008, *La percezione narrativa dello spazio*[62], Iacoli partendo dalle posizioni teoriche d'oltralpe come Lefebvre, Soja, Westphal ed altri, esamina il rapporto letteratura-geografia attraverso il tema del paesaggio, della città e della figura del migrante ben tenendo presente il contributo di Moretti e, dunque, inserendosi nel filone d'indagine che predilige lo studio dello spazio nella letteratura pur se affrontato senza l'utilizzo delle carte geografiche.

---

[60] Ivi, p. 152.

[61] Franco Moretti, *Patterns and Interpretation*, in «Pamphlets of the Stanford Literary Lab», 15 (september 2015), pp. 1-12, p. 3.

[62] Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

Già alcuni anni prima lo studioso aveva osservato come «parallela alla crisi delle tradizionali leggi di necessità che regolano l'esercizio di una storia letteraria, e a un diffuso senso di ansietà circa l'esaurimento e la sopravvivenza delle forme […], emerge in letteratura la dimensione magnetica e *construens* del luogo a orientare l'interpretazione»[63]. La spazialità nei romanzi di Tondelli e Celati diviene così il centro dell'analisi da cui emerge la costante tensione dei personaggi verso un altrove diverso dallo spazio geografico vissuto, oltre che uno sguardo più generale sulla policentralità del territorio emiliano-romagnolo come entità urbana del tutto diversa dai nuclei di altre regioni[64].

Il lavoro di Iacoli interessa soprattutto per la sua adesione al testo letterario, vera traccia del suo discorso critico, infatti, sono proprio i romanzi degli scrittori presi in esame, dei quali si propone un'analisi focalizzata sulla dimensione dello spazio senza mai eludere il rapporto con la pagina scritta[65].

Nel volume *Discipline del paesaggio*[66] sotto i riflettori dell'indagine critica sono posti concetti quali: testimone, conservazione, attore e spettatore, nonché paesaggio e sguardo, prediligendo un approccio transdisciplinare tramite cui indagare i mutamenti subìti dalla nozione di paesaggio a partire dal Medioevo sino alla dimensione contemporanea, nella quale il termine è stato fagocitato nella più ampia accezione di "ambiente"[67].

Se lo strumento principe per indagare il rapporto tra spazialità e letteratura è la mappa geografica, non di poco conto risulta una riflessione mirata alle sue molteplici funzioni, ai rapporti che si instaurano tra elemento tridimensionale, ovvero il reale, e la sua resa bidimensionale, quella che si fa in astratto tramite le linee disegnate sulla carta. La messa a punto teorica successiva di Iacoli, infatti, si concentra sull'impiego delle mappe da parte degli scrittori.

---

[63] Giulio Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 14.

[64] Un tratto questo della pluricentralità, del policentrismo, che emerge a chiare linee anche dal pattern introdotto nell'*Atlante* curato da Luzzatto e Pedullà, come si vedrà poco oltre.

[65] Se nella prima parte dell'opera di Iacoli si concentra sulle opere di Celati, di cui mette in risato il rapporto con il modello geometrico delle *Città invisibili* calviniane (nel caso di Celati il nucleo accentratore è costituito dalla via Emilia e dal Po), nella seconda parte lo studio esamina la narrativa di Tondelli sensibile alla dialettica dell'allontamento e del ritorno.

[66] *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, a cura di Giulio Iacoli, Milano-Udine, Mimesis, 2012. Molto interessante risulta il contributo di Gandolfi che interroga il senso di spazio strutturante l'arte drammaturgica italiana dell'ultimo decennio del Novecento, fornendo una interessante ricognizione critica. Sostiene la studiosa che «affiancando alle consolidate e ricche storie dello spazio scenico e dell'architettura teatrale e alle pregnanti, classiche indagini sullo spazio narrativo interno a un corpus drammatico, anche altre prospettive più vicine agli interrogativi della geografia culturale» (Roberta Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei*, in *Discipline del paesaggio*, cit., pp. 209-224, p. 210).

[67] Cfr. *supra* il filone dell'*Ecocriticism* di cui si è brevemente accennato nel paragrafo precedente.

Sulla scia di quanto aveva sostenuto Franco Farinelli nel 1992[68] riguardo all'ambivalenza del termine *plan*, Iacoli, insieme a Guglielmi, compie una ricognizione della presenza di mappe nella letteratura, indagandone la funzione[69] e le modalità con cui esse sono esibite nel testo letterario.

> L'importante differenziazione di funzione nell'universo cartografico ha dato luogo ad una altrettanto varia funzionalità della mappa nel testo letterario, a seconda dell'aderenza o dell'estraneità veicolata rispetto alla geografia del lettore. Accanto a mappe del tesoro e a cartografie di mondi fantastici, ricoprono un ruolo altrettanto significativo le mappe implicite al testo, allusive cosmogonie personali o a microcosmi dell'immaginazione[70].

L'intento è quello di proporre un quadro tassonomico delle mappe letterarie.
Dall'analisi emerge così l'assunto per cui disegnare una mappa, scegliere cosa inserire e cosa escludere, significa rendere visibile un punto di vista peculiare tra tutta una serie di possibili prospettive. Il profilo della doppia natura della mappa – la sua aspirazione alla onnicomprensività e la sua effettiva limitatezza – è messo così in luce nello studio[71].
Se lo studio di Moretti partiva dalla predilezione per quello che è da considerarsi come lo "spazio nella letteratura", e non viceversa "la letteratura nello spazio", il progetto di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà si è invece mosso in direzione opposta scegliendo di effettuare una disanima della letteratura nello spazio. L'*Atlante della letteratura italiana*[72], pur se dialogo con quanto proposto da Moretti, ha prediletto un approccio svincolato dallo studio degli spazi nelle opere letterarie.
Fondamentale assunto teorico alla base di questa operazione è individuato nella lettura storico-geografica di Dionisotti:

> Questo *Atlante della letteratura italiana* nasce dalla consapevolezza di una crisi e dalla proposta di un metodo di lavoro. Il metodo di lavoro si fonda su un rapporto nuovo fra

[68] Cfr. Franco Farinelli, *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Scandicci, La nuova Italia, 1992.
[69] Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, *Introduzione*, a *Piani sul mondo*: *le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 7-23, p. 12: «Mappe di visioni del mondo basate su teorie filosofiche, religiose, convivono nella storia cartografica accanto a mappe dell'erranza e della scoperta. Le une tese a rappresentare un'idea di mondo, le altre a descrivere le minuzie geografiche, nell'opposizione fra concezione e fruizione, staticità ed esplorazione, fra proiezione ideologica e proiezione matematica, fra immaginazione e verosimiglianza».
[70] *Ibid*.
[71] In questo volume, alla riflessione teorica raccolta nella prima sezione, si affiancano le ipotesi applicate ad alcuni *cases studies*, i quali sono esaminati secondo suddivisioni di cui si dà ragione nell'*Introduzione* (mappe esplicite, vale a dire quelle che sono esplicitamente descritte o inserite nelle vicende per esempio quelle presenti *Les Sphinx de glaces* di Jules Verne; o mappe implicite, individuate come quelle in cui la cartografia è interiorizzata come accade nelle descrizioni urbane attuate da Zola).
[72] *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012.

> critica letteraria, sapere storico e sapere geografico. La crisi è quella dello storicismo […]. Sulle macerie della dialettica, l'*Atlante* […] prende vita dalla volontà di superare questa *impasse*. E lo fa incrociando i tradizionali strumenti della critica e della storiografia con gli attrezzi di un'altra disciplina antichissima, ma che negli ultimi anni sta dimostrando una imprevedibile forza di attrazione: la geografia. Non è necessario né auspicabile, naturalmente, immaginare una geografia slegata dalla cronologia. Si direbbe anzi che il sapere dello spazio dia il meglio di sé proprio quando riesce a dialogare con il sapere del tempo: il che è esattamente quanto abbiamo provato a fare in queste pagine[73].

Le interrelazioni tra eventi, spazi, arti trovano in questo progetto una nuova prospettiva di analisi grazie alla quale è il complesso della civiltà culturale, letteraria, artistica a venire posto sotto la lente, superando il consolidato approccio per medaglioni di autori canonici. Gli strumenti introdotti sono molteplici: da una parte i "saggi-evento", centrati su momenti particolarmente incisivi per lo sviluppo della nostra storia letteraria, dall'altra i "saggi grafici", i quali assolvono invece il compito di rendere in forma grafica e polimorfa (essendo costituiti da mappe, diagrammi, cronologie, grafici e didascalie) i dati della storia.

Se grazie ai saggi-evento si parte da un punto in qualche modo marginale, ma decisivo, per tracciare poi un più ampio e illuminante panorama sulla generale situazione storico-culturale della penisola, nell'apparato grafico dell' *Atlante* si dispiegano variegate competenze che mettono in risalto elementi fondamentali – siano essi nomi o date o luoghi - per l'analisi critica e in alcuni casi per ripensare con occhio nuovo questioni già battute dagli studi antecedenti, ma che grazie a documenti recenti presentano nuovi risvolti.

È, infatti, proprio quest'ultimo insieme di saggi a costituire il risultato più originale dell'operazione coordinata dai curatori: lo strumento profondamente antiaccademico del saggio-mappa riesce così a far balzare e agire concretamente gli attori della nostra storia culturale indagando i luoghi in cui si incontrarono, le località in cui si stabilirono, i posti che visitarono, come nacque e secondo quali direttrici si diffuse la loro opera nella penisola. Il lettore si trova così a essere trasportato dal salotto della contessa Maffei, ai caffè milanesi, dalla Trieste mitteleuropea alle biblioteche e strade bolognesi degli anni Settanta, in percorsi sempre molteplici e variamente percorribili.

Composite le voci che hanno collaborato all'impresa (storici, italianisti, storici della lingua, storici dell'editoria, scrittori), nella quale confluiscono rigore scientifico e un'idea nuova di libro, riuscendo così ad aprire inedite prospettive attraverso i secoli della letteratura italiana dalle origini alla contemporaneità.

[73] Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, *Introduzione* a *Atlante della letteratura italiana*, cit., pp. XV-XXV, pp. XV-XVI.

Uno dei dati più interessanti che viene dall'*Atlante* è la netta separazione tra le dinamiche culturali che hanno animato il Nord della penisola e quelle, invece, del Sud: alla multipolarità del settentrione, si oppone la spinta centripeta di Napoli[74]. Questo disegno si ritrova anche nella parabola delle tragedie dannunziane, nelle quali manca la presenza del meridione mentre molto profonda – e appunto pluricentrica – appare la presenza del centro e del nord (come si preciserà nel capitolo seguente).

Il desiderio di porre al centro della discussione il rapporto tra testo e mappa, è quello che muove questa ricerca: la rinnovata centralità della dimensione spaziale, profondamente connessa con la "fluidificazione" degli spazi nazionali e con l'idea di cultura contemporanea, è alla base anche della ricerca di queste pagine nelle quali l'attenzione alle prospettive ivi considerate sarà costante. Infatti, attraverso i riferimenti dei paragrafi precedenti e senza fare di un unico approccio un metodo predefinito e in qualche modo "pronto" da applicare, si procederà ad indagare la stratificazione dei luoghi all'interno della drammaturgia dannunziana, dunque dello "spazio nella letteratura" in un'ottica esplorativa.

[74] Cfr. ivi, p. XXV.

Capitolo III

Mappe e spazi

III.1 *L'Officina del Vittoriale*

Il Vittoriale degli Italiani è la dimora ultima di d'Annunzio ed, escludendo la casa natale, è l'unica casa che egli abbia effettivamente posseduta e non solo presa in affitto, per un periodo più o meno lungo. È qui che giungono nel dopoguerra e dopo il Natale di sangue[1], fine dell'epopea fiumana, le casse dei libri: alcune provenienti da Arcachon, principale residenza del quinquennio francese, altre recuperate dalla custodia di Annibale Tenneroni[2], che aveva salvato i preziosi volumi dannunziani dalla dispersione causata dalle aste della Capponcina del giugno 1911.

Questo *corpus* viene incrementato dalla biblioteca di Henry Thode[3], il precedente proprietario della villa Cargnacco, imparentato con Wagner, storico dell'arte tedesco i cui beni, compresi i circa 6000 volumi, furono confiscati dal Governo come indennizzo di guerra nel 1918[4], andando a costituire per la maggior parte quella che è l'attuale biblioteca nella stanza del Mappamondo detta appunto "Biblioteca madre"[5].

Al giovane Antonio Bruers[6] d'Annunzio affida nel 1929 il compito di riordinare l'ingente biblioteca convogliata a Gardone Riviera. Secondo la ricostruzione effettuata dai curatori del carteggio tra d'Annunzio e Bruers, Mirko Menna e Raffaella Castagnola, le lettere e i molteplici telegrammi testimoniano un regolare scambio a partire dal 1918, mentre i rapporti tra loro si

[1] Dopo i bombardamenti della città ordinati da Giovanni Giolitti tra il 24 e il 29 dicembre, la Reggenza italiana del Carnaro si conclude. D'Annunzio lascerà Fiume nel gennaio del 1921.

[2] Secondo quanto è stato posbbile ricostruire sino ad ora, le casse in cui vennero conservati i libri di d'Annunzio a Roma erano 47; quando vennero spedite a Gardone Riviera invece il numero era diminuito notevolmente essendo soltanto 30.

[3] Antonio Bruers, *La Biblioteca del Vittoriale*, ora in Gabriele d'Annunzio, Antonio Bruers, *Carteggio d'Annunzio-Bruers*, a cura di Mirko Menna e Raffaella Castagnola, Lanciano, Carabba, pp. 47-58, p. 49: «Chiusa l'epopea fiumana, il Comandante, scelta a sua dimora la villa benacense di Cargnacco […] richiamò tutti i libri. E i libri, i prediletti, i più sicuri, i più generosi amici dell'uomo, giunsero a casse; ma, ahimè, in un disordine inverosimile; e furono confusamente collocati negli scaffali, dove altri libri li attendevano: quelli già appartenuti al Thode».

[4] Cfr. Annamaria Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Edizionio De Luca, 1993.

[5] Elena Ledda, *Le Biblioteche del Vittoriale*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*. 33° convegno di studio (Pescara 17-18 novembre 2006), Pescara, Ediars, 2006, pp. 7-20, p. 13.

[6] Giornalista e collaboratore di diverse testate come il «Resto del Carlino», la «Tribuna», il «Giornale d'Italia» nonché vicecancelliere della Reale Accademia d'Italia, Antonio Bruers coltivò sin da giovane interessi per l'occulto e lo spiritismo.

intensificano alla fine del 1929 a seguito della richiesta avanzata di sistemazione della biblioteca *in primis*[7] e dei manoscritti e dell'immane epistolario *in secundis*[8].

Come ha testimoniato lo stesso Bruers, il lavoro – data la mole – fu molto impegnativo, svolto principalmente durante i periodi delle pause estive, e lo tenne impegnato dal 1929 fino a metà anni Trenta, allorché egli si dedicò a partire dal '36 soprattutto alla riorganizzazione degli Archivi[9].

La preoccupazione da cui era mossa l'operazione, coordinata da d'Annunzio ma eseguita dal bibliotecario, era dovuta principalmente alla volontà del poeta, siglata già il 22 dicembre 1923 con rogito del notaio Belpietro di Brescia, di offrire la sua dimora in via di trasfigurazione agli italiani[10] (l'atto di donazione definitivo apparve sulla Gazzetta Ufficiale del 7 novembre 1930). Molto nota la premessa a questo atto in cui si legge: «Tutto, infatti, è qui da me creato o trasfigurato. Tutto qui mostra le impronte del mio stile, nel senso che io voglio dare allo stile. Il mio amore d'Italia, il mio culto delle memorie, la mia aspirazione all'eroismo, il mio presentimento della Patria futura si manifestano qui in ogni ricerca di linea, in ogni accordo o disaccordo di colori»[11].

Come emerge dalle parole dannunziane, la ristrutturazione della villa Cargnacco si muove in direzione della nascita di una casa-museo e soprattutto di una casa-biblioteca, i cui oltre 33.000 volumi sono disposti lungo l'intero perimetro invadendo corridoi e scale. Libri tutti accessibili secondo la volontà stessa del loro proprietario.

Questa biblioteca viene organizzata secondo un ordinamento per materia, come suggerito dallo stesso Bruers e come è possibile leggere nella lettera del 29 dicembre 1929 in cui si delinea la proposta:

> ho esaminato sotto la guida della Signora, i libri del Vittoriale, e mi permetto di sottoporVi queste linee di sistemazione della preziosa raccolta.
> 1. Considerare, innanzi tutto, la raccolta non come una comune biblioteca, ma come un'opera di vita, collegata all'eccezionale ambiente del Vittoriale.

[7] D'Annunzio, Bruers, *Carteggio*, cit. All'interno del volume sono raccolti anche gli interventi del bibliotecario in cui ricostruisce in prima persona quegli anni.

[8] Le lettere dei corrispondenti di d'Annunzio, catalogate e ordinate secondo le disposizioni del Vate, sono conservate nell'Archivio Generale del Vittoriale. Mentre i manoscritti e altri documenti di mano dannunziana sono conservati nell'Archivio Personale sempre al Vittoriale. Il corpus del materiale è davvero ingente: soltanto nell'Archivio Generale si contano circa 400.000 elementi.

[9] Cfr. ivi, pp. 66-67.

[10] Antonio Bruers, *Il Vittoriale degli italiani. Breve guida*, Roma, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1941, p. 13.

[11] L'atto di donazione del Vittoriale si può leggere liberamente online al https://www.vittoriale.it/la-storia/atto-di-donazione/. Recita l'atto di donazione: «E qui non a impolverarsi ma a vivere son collocati i miei libri di studio, in così grande numero e di tanto pregio, che superano forse ogni altra biblioteca di solitario studioso».

2. Rimuovere, perciò, quanto meno possibile i volumi, limitandosi a un radunamento per materie e per formati intonato alle singole stanze[12]

Chiude la lettera un prospetto delle materie, tra cui spicca una sezione dedicata a *Viaggi ed Esplorazioni* e al *Turismo* in cui vanno a raggrupparsi le varie guide e le diverse carte geografiche[13] acquistate dal poeta nella sua vita.

Si tratta di un *corpus* molto importante per d'Annunzio, che difatti lo vuole collocato nella sua Officina, ovvero il suo studio privato, dove velato a custodire la sua ispirazione c'è il volto scolpito di Eleonora Duse.

Indicative di una costante attenzione al procedere dei lavori sono le richieste pressanti rivolte all'architetto della "Santa Fabbrica del Vittoriale", Gian Carlo Maroni[14], reiterate con cadenza non costante nelle missive del 15 gennaio 1926[15], 24 febbraio[16], 21 aprile[17], 31 maggio[18], che raggiungono toni di acceso rimprovero quando, nel settembre dello stesso '26, l'Officina non può ancora essere utilizzata con agio dal suo proprietario[19].

Finalmente ai primi di dicembre i lavori dello studio sono completati e la felicità di d'Annunzio per il loro compimento è ben testimoniata dalla lettera del 7 dicembre del 1926:

> Caro Gian Carlo, grazie ti rendo maravigliose. Sono entrato furtivamente nella mia officina; e –dopo tanto- ho conosciuto alcuni attimi di felicità. Tutto è perfetto. Rivedo con gran palpito la Vittoria mutilata. Ma è sopra la tavola del mio Martirio epistolare. Le due tavole sono costruite con un acuto senso delle "comodità". Quante noie e quante impazienze tu mi togli! Grazie a te[20].

[12] D'Annunzio, Bruers, *Carteggio,* cit., p. 51.

[13] Secondo la ricostruzione di Andreoli il riordino della biblioteca è concluso nel 1934 (cfr. Andreoli, *I libri segreti*, cit., p. 108).

[14] I lavori al Vittoriali iniziano nel 1922 e si protraggono fino alla morte di d'Annunzio avvenuta nel marzo 1938.

[15] Franco Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri editore, 2009, p. 206: «Pensa alle mensole carpaccesche pel mio Studio. Debbo lavorare sul serio, almeno 18 ore al giorno».

[16] Ivi, p. 208: «Ti supplico di pensare alla mia officina, e di mettere le tavole carpaccesche lungo le pareti. Mi renderai il più fraterno dei servigi».

[17] Ivi, p. 212: «Caro Gian Carlo, ho ricominciato a lavorare di lena, e ti chiedo le tavole carpaccesche per le pareti dell'officina».

[18] Ivi, p. 219: «Mio caro Gian Carlo, entro nello studio con molta contentezza; e ti sono gratissimo dell'amore che ti ha fatto lavorare secondo il mio spirito, ché non altrimenti avrei disposto le cose io medesimo. Anche mi piace che tu abbia abbondato nel tessuto. E penso di abbondare ancora. Notte di purificazione. Ma temo, per questa orrenda pioggia, di ritrovarmi stanotte in fondo alla valle, con tutta l'officina. Intanto riordino alla meglio le carte. Ti chiedo – innanzi tutto – gli armadietti sotto il piano orizzontale e la controporta (molto contro). Fa un altro sforzo. Ti abbraccio Gabriel».

[19] Ivi, p. 229: «Caro Gian Carlo, se bene io sia sicuro che sarai impermalito, non esito a scriverti il mio "malumore". Da mesi ti chiedo una Porta per la mia officina. Da mesi ti supplico di tralasciare qualunque altra opera per compire la mia officina. Manca la Porta, mancano le doppie imposte per le finestre, manca la copertura intorno alla stufa. I mesi passano; e l'officina è sempre in condizioni provvisorie, che avversano il mio lavoro. Sì: si tratta d'una manìa, che non può essere compresa neppure dallo psichiatra. Ma è necessario obbedire».

[20] Ivi, p. 247.

Nell'Officina sono distribuiti sia sulle mensole "carpaccesche", secondo l'attributo che ricorre numerose volte nell'epistolario con l'architetto[21], sia all'interno degli scaffali i volumi di maggior uso come per esempio i lessici e dizionari, ma anche le guide. Queste occupano, infatti, strategicamente alcuni degli scaffali che circondano le due scrivanie collocate accanto alle finestre[22].

I testi d'interesse geografico-turistico costituiscono, sin dagli esordi dello scrittore, strumenti imprescindibili della sua produzione, usati secondo il *modus* proprio dell'indagatore dei lessici e dei dizionari.

III. 2 *Ricostruendo gli interessi dannunziani*

Le prime guide artistiche di città appaiono in Italia all'inizio del Cinquecento con l'esperienza vagabonda di Andrew Boarde che diede materia a un organico testo dal titolo *Grand Tour. The fyrst boke of the Introduction of knowledge* pubblicato nel 1547[23]. Destinate, in una fase iniziale, a fornire un supporto di orientamento per i numerosi pellegrini giunti nell'Urbe con lo scopo di visitare il cuore della cristianità, le guide successivamente si moltiplicarono, configurandosi come un vero e proprio genere letterario.

Come ha rilevato Cesare De Seta, infatti, «il pellegrinaggio da mistico e religioso diviene già nel corso del XV secolo viaggio laico ed erudito alla ricerca delle fonti umanistiche: il ruolo di Roma certo permane, ma sono Milano, Venezia, Padova, Firenze ad assumere un ruolo di comprimarie. Già questo solo dato altera il vecchio modello geografico che si evince dagli itineraria medievali»[24].

Dopo la grande stagione settecentesca e ottocentesca del *Grand Tour*, vera e propria istituzione dell'epoca[25], le cui tappe obbligate erano i centri artistico-culturali della penisola, in Inghilterra, in Francia e in Germania – attraverso pratiche autonome – si costituivano i primi tentativi di *Guide* "turistiche" intese come strumenti di orientamento individuali nonché sostituti dei

[21] Il riferimento è alle mensole elaborate sul modello di quelle presenti nel dipinto di Vittore Carpaccio, *Sant'Agostino nello studio*, che circondano l'Officina su tutti i suoi lati (cfr. Di Tizio, *La Santa Fabbrica*, cit., p. 208, p. 209, p. 212).

[22] Ledda, *Le Biblioteche del Vittoriale*, cit., p. 16: «È attraverso il "Pianerottolo studio", tappezzato di libri ancora di autori francesi, – secondo quanto ha scritto Ledda – che si ha l'accesso all'Officina, lo studio del Poeta dove sono raccolti […] gli attrezzi del mestiere: cataloghi e guide turistiche […], Baedecker, libri d'arte, di storia, riviste italiane e classici greci e latini, lessici speciali, repertori e diversi vocabolari».

[23] Cfr. Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Il Paesaggio. Annali 5. Storia d'Italia*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-263, p. 132.

[24] Ivi, p. 134.

[25] Ivi, p. 135.

precettori con i quali le esplorazioni dei giovani d'Europa, aristocratici prima e borghesi poi, erano solite avvenire. La storia del *Grand Tour* incontra una grande battuta d'arresto nelle guerre napoleoniche e nel Congresso di Vienna: si tratta di due momenti storici a partire dai quali l'esplorazione dell'Europa cambia i propri connotati divenendo sempre più vicina al concetto di vacanza e al giovane in formazione si sostituisce progressivamente una nuova figura: quella del turista[26].

Gli esemplari di *Guide* più celebri furono senza dubbio quelli pubblicati da Karl Baedeker[27], autore della fortunatissima serie di guide che da metà Ottocento circolarono praticamente in tutta Europa[28]: le sue "rosse" avevano il grande vantaggio di avvalersi dell'esperienza concreta del loro autore, che redigeva la guida a seguito della visita e dell'esplorazione dei territori d'interesse garantendo al lettore un'altissima attendibilità d'informazioni.

Baedeker aveva compreso le nuove esigenze del viaggiatore: a seguito delle trasformazioni storico-sociali, si andava delineando un nuovo ritratto del fruitore. È a partire da tale consapevolezza che gli itinerari proposti si vanno sempre più standardizzando, per rispondere alle mutate esigenze diffusesi tra un maggior numero di utenti. Le guide di questo periodo si omologano a *topoi* e luoghi comuni attinti alla grande tradizione letteraria e contraddistinti da una forte intertestualità e hanno, dunque, un carattere marcatamente letterario.

Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del secolo nuovo anche in Italia si moltiplicarono questo tipo di produzioni che tenevano a modello le grandi concorrenti d'oltralpe.

Sebbene relegate ai margini della grande letteratura, le guide diventano ai nostri occhi strumenti utili per ricostruire l'immaginario collettivo a loro coevo con tutti gli stereotipi e i *clichés* annessi, oltre che validi testimoni del gusto dell'epoca sia per quanto riguarda le logiche del mercato editoriale che le necessità del pubblico a cui si rivolgono, sempre più vasto e multiforme.

Un'esperienza antecedente alla costituzione vera e propria di una guida italiana è rappresentata dall'opera, a metà strada tra documento scientifico e romanzo in forma di dialogo, *Il bel paese* di Antonio Stoppani.

---

[26] Cfr. ivi, pp. 260-263. Sullo sviluppo e le relative modifiche del viaggio e del viaggiatore importanti ricostruzioni e interpretazioni si trovano in Eric Leed, *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992; Luca Clerici, *Introduzione* a *Scrittori italiani di viaggio*, a cura e con un saggio di Luca Clerici, 2 voll., Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-CXVI.

[27] La serie delle guide venne istituita nel 1836 a Coblenza divenendo, quasi da subito, uno strumento diffusissimo tanto che ancora oggi il nome del suo fondatore indica comunemente una guida turistica.

[28] Cfr. Leonardo Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità a oggi*, in *Il Paesaggio. Annali 5. Storia d'Italia*, cit., pp. 369-428.

Da considerarsi un best-seller in anticipo sui tempi, la cui fortuna si rinnovò a lungo dalla sua prima pubblicazione nel 1876 al recupero attuato dal fascismo, *Il bel paese* è uno dei primi testimoni di quella volontà di fare della specifica situazione fisico-geografica dell'Italia un elemento costitutivo della nostra identità nazionale. Un libro, quello di Stoppani, che ha avuto il grande merito di aver fatto conoscere l'Italia agli italiani, dando coordinate concrete all'aspirazione patriottica e istituendo così una stretta connessione tra geografia e storia nazionale[29]. Se per Metternich l'Italia era soltanto "un'espressione geografica"[30], l'operazione condotta da Stoppani accompagna il lettore alla scoperta tangibile di tutti quegli elementi che rendono tale una nazione, partendo proprio dall'assunto del *nosce te ipsum*[31]: dunque la conoscenza della geografia fisica del territorio, così frammentario e composito di realtà spesso isolate dalle loro profonde diversità, viene posto sotto la luce e indagato nella finzione letteraria in forma di dialogo, senza per questo dare luogo a un miscuglio tra realtà documentaria e immaginazione narrativa.

Il successo del *Bel paese* è indice della diffusa volontà, in molteplici strati della società, di conoscere il territorio peninsulare e si connette a quella più generale espansione del filone dell'editoria escursionistica e naturalistica che ha raggiunto un momento di grande fortuna proprio a cavallo dell'Ottocento e del Novecento.

In Italia le principali collane "turistiche" tra questi due secoli, esemplate su quelle di maggior fortuna come il Baedeker, furono quella fatta uscire dai fratelli Treves e la serie delle Guide del Touring Club Italiano nel cui catalogo si contano centinaia di titoli.

L'attenzione dannunziana per tale produzione, in un certo senso – come abbiamo delineato – minore, è testimoniata dalla folta presenza di guide nelle Prioria, testi che hanno accompagnato l'autore nei suoi traslochi fornendogli l'occasione per superare attraverso la pagina scritta le distanze geografiche: il viaggio, qualsiasi esso sia, dall'Egitto a Ravenna, dal Trentino alla Grecia, inizia sempre con una precisa conoscenza letteraria.

Nel rintracciare le fila di questo interesse dannunziano per la produzione geografico-turistica diversi sono gli episodi che costituiscono tappe di notevole importanza.

---

[29] Cfr. Pietro Redondi, *Best-seller si nasce o si diventa?*, in *Un best-seller per l'Italia unita.* Il bel paese *di Antonio Stoppani con documenti annessi*, a cura di ID., Milano, Angelo Guerini, 2012, pp. 11-37, p. 33: «Al di là dell'elemento territoriale, l'intento di base del libro era di divulgare un insieme di valori e di comportamenti che costituissero un codice di identità nazionale per l'italiano nuovo, sorta di nuovo Adamo industriale che il *Bel Paese* voleva educare alle virtù del merito, del coraggio, della sobrietà dei costumi, oltre che iniziare alla passione per la conoscenza».

[30] La celebre espressione si trova in una nota epistola che Metternich inviò il 2 agosto 1847 al conte Dietrichstein.

[31] Cfr. Antonio Stoppani, *Il bel paese*, a cura di Luca Clerici, Torino, Aragno, 2009, e cfr. ivi, p. 523.

In un intervento su «Emporium» dal titolo *Concordato artistico*, Corrado Ricci diede il via a un'operazione di diffusione e comunicazione del proprio lavoro di restauro della basilica di San Vitale chiedendo a diverse personalità dell'epoca, intellettuali e storici, musicisti e storici dell'arte, di firmare un patto di tutela riguardante la salvaguardia dei mosaici bizantini della chiesa ravennate: tra i firmatari c'è d'Annunzio[32]. La rivista bergamasca, «Emporium», fondata da Paolo Gaffuri insieme al geografo Arcangelo Ghisleri (prima condirettore e dal 1898 collaboratore), ebbe un notevole ruolo divulgativo delle arti e fu soprattutto un importante tramite di diffusione delle principali tendenze artistiche internazionali, aperta com'era ai modelli di riviste d'arte inglesi e tedesche come «The Studio» e «Pan». La rivista, riccamente illustrata, raccoglieva oltre un centinaio di riproduzioni artistiche in ogni fascicolo, tutte per volontà stessa dei fondatori attente alle fonti-modello, all'arte e alla scienza. Anzi la stessa qualità della grafica era una precisa strategia di marketing introdotta dai collaboratori, attenzione che trova riflesso anche nelle copertine finemente illustrate e a colori, mensilmente variate[33].

Alcuni numeri di «Emporium» sono ancora conservati al Vittoriale[34]. Proprio su un numero delle colonne della rivista bergamasca, in una data cronologicamente alta, venne pubblicato un articolo sulla spedizione nel Giuba di Vittorio Bottego[35], riferimento fondamentale per la scrittura del *Più che l'amore*.

Tra i collaboratori della rivista di Gaffuri vi è anche il medievalista Francesco Novati[36], uomo cardine della ricostruzione della storia polentana in vista della nascita della prima delle tragedie

[32] Cfr. Corrado Ricci, *Concordato artistico*, in «Emporium», XII, 67 (1900), pp. 69-74.

[33] I diversi numeri della rivista, a partire dal primo numero datato 1895, sono liberamente consultabili all'indirizzo http://www.artivisive.sns.it/galleria/index.php#.

[34] Romualdo Pantini, *Restauri fiorentini*, estratto da «Emporium», XXII, 129 (sett. 1905), pp. 225-238; Alberto Francini, *Artisti contemporanei*: *Guido Marussig*, estratto da «Emporium», LX, 360 (dic. 1924), pp. 761-774; Eduardo Ximenes, *Villafranca nella storia e nell'arte*, estratto da «Emporium», XLIII, 255 (1916), pp. 184-196; Roberto Papini, *I pittori di battaglie in Italia*, estratto da «Emporium», XLI, 242 (1915), pp. 108-124.

[35] *La spedizione Bottego alle sorgenti del Giuba, carta geografica e 11 illustrazioni*, in «Emporium», I, 4 (aprile 1895), pp. 287-301. L'articolo reca in calce le iniziali G.R.

[36] Diversi gli articoli firmati da Novati: *Le rappresentazioni del Natale nel Medio Evo. Illustrazioni di Luca Olivier Merson* (II, 12 (1895), pp. 409-424); *L'epopea brettone nel Medio Evo* (IV, 21 (1896), pp. 216-226); *Artisti contemporanei: Arnoldo Boecklin* (IV, 22(1896), pp. 243-259); *Scoperte artistiche. Argo nel Castello Sforzesco di Milano* (VII, 38 (1898), pp. 154-160); *Letterati contemporanei: Gaston Paris* (XVIII, 103 (1903), pp. 19-32*)*; *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana* (XXIV, 141 (1906), pp. 181-209); *Narratori medievali: Dame Marie, la prima poetessa francese* (XL, 238 (1914), pp. 255-263); *Alessandro d'Ancona. (Ricordi d'un discepolo)* (XLI, 242 (1915), pp. 97-107). Nell'articolo del 1898 sulle scoperte artistiche, per esempio, il pensiero di Novati non soltanto si sofferma sulla descrizione artistica dell'affresco erroneamente attribuito a Leonardo, ma in più si connettono passato e presente sin dal titolo in cui appunto l'autore sottolinea la presenza di Argo nel castello sforzesco milanese.

malatestiane e sodale con il quale d'Annunzio ebbe modo di vivere il cosiddetto "sogno bergamasco"[37].

Nell'aprile del 1902, quando d'Annunzio è attivamente impegnato nella condotta operazione congiunta con De Carolis per l'edizione a stampa della *Francesca da Rimini*, i due si recano a Bergamo in visita alla città e soprattutto all'Istituto Italiano di Arti Grafiche[38] fondato e diretto da Paolo Gaffuri[39], la stessa poliedrica figura animatrice della rivista «Emporium». Il marchio di fabbrica della stamperia bergamasca è costituito a pari titolo dalla cura e dalla raffinatezza delle realizzazioni editoriali, da quella che Luigi Pelandi aveva definito come «poligrafia artistica»[40], soprattutto nel campo delle stampe di argomento popolare (interesse precipuo del suo fondatore, accanto a quello geografico).

Sin dagli anni Ottanta dell'Ottocento d'Annunzio aveva vivificato, in dialogo con le ricerche preraffaellite[41], l'editoria italiana con i tentativi dell'*editio picta* dell'*Isaotta Guttadauro* e soprattutto, in seguito, con le xilografie decarolisiane per le *pièces* teatrali nonché per le *Laudi*, e non poteva non guardare con favore a una produzione editoriale che si distingueva per la grande qualità delle stampe, per gli studi d'impostazione erudita e per il suo entourage particolarmente attento alla difesa del patrimonio artistico e naturale italiano[42].

La visita all'Istituto bergamasco accrescerà nuovamente la biblioteca dell'autore, come sappiamo da una missiva indirizzata a Novati in cui si dà notizia di una donazione di testi che Gaffuri gli ha inviato a seguito di quella gita primaverile[43], sebbene non si esplicitino i titoli in oggetto.

---

[37] Wanda Majo Montanaro, *Il "sogno bergamasco" di Gabriele d'Annunzio. Dal carteggio Novati*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXII, 1-2 (gennaio-aprile 1954), pp. 52-60.

[38] Presso questo stesso editore Novati pubblicò in una edizione in antico veneziano edita e commentata da lui stesso, la *Navigatio Sancti Brendani* (uscita nel 1892 e riedita poi nel 1896). Proprio a questa seconda edizione, stampata in soli 200 esemplari, appartiene il volume conservato presso il Vittoriale, con un'illustrazione a colori, sempre curata da Novati. La particolarità del volume sta nella scelta testuale compiuta dal curatore che, per la prima volta, si basa sul manoscritto ambrosiano della *Navigatio*, il quale presenta una patina linguistica veneziana.

[39] Su «L'eco di Bergamo» dell'8-9 aprile 1902 si legge: «Oggi è giunto a Bergamo il poeta Gabriele d'Annunzio che accompagnato dal critico d'arte signor Francesco Novati, recossi a visitare il locale Istituto d'Arti Grafiche» (cfr. Pilade Frattini, Renato Ravanelli, *Il Novecento a Bergamo: Cronache di un secolo*, Novara, DeAgostini, 2013). Questa esperienza ispirerà i versi delle liriche dedicate a Bergamo accolte nella sezione delle *Città del silenzio* di *Elettra* (cfr. D'Annunzio, *Versi d'amore*, cit., II, pp. 395-397).

[40] Cfr. Luigi Pelandi, *L'Istituto italiano d'Arti Grafiche*, in «La Rivista di Bergamo», II, 14 (1923), pp. 703-716.

[41] Cfr, Gaia Staniscia, *Il preraffaellismo*, cit.

[42] Cfr. Anna Martinucci, *Le origini dell'Istituto italiano d'arti grafiche: per un'illustrazione di qualità*, in «Fabbrica del Libro», XV, 2 (2009), pp. 7-14.

[43] Nella lettera del 13 aprile 1902 si legge «Il buon Gaffuri mi ha mandato molti libri da Bergamo; anche quello dei proverbi»: cfr. Ernesto Travi, *Storia e poesia nel carteggio d'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 17 (settembre-ottobre 1979), pp. 65-81.

Nel catalogo delle pubblicazioni curate dall'Istituto spicca il volume di Molmenti e Mantovani *Le isole della laguna veneta*, pubblicato nel 1904, che – secondo la ricostruzione di Cappellini[44] – è tra i testi consultati in Marucelliana da d'Annunzio, del cui passaggio conserva qualche segno di lettura. Un esemplare è poi presente al Vittoriale, sebbene si tratti di un'edizione precedente (1895) pubblicata a Venezia.

Sempre stampato dal medesimo editore, e presente nella biblioteca dannunziana, è l'*Atlante del Mondo Antico: Oriente e Grecia* curato da Ghisleri[45], valido strumento per l'istruzione scolastica, ma non solo (secondo quanto scritto dall'autore), riccamente corredato di un apparato cartografico e della presenza di tavole geografiche antiche atte ad illustrare le peregrinazioni di Ulisse o anche la geografia dell'epica omerica, presentando una veste editoriale attenta anche alla storia del mondo antico.

In maniera del tutto simpatetica, sintomo di un sentire univoco animatore però di diverse esperienze intellettuali nel medesimo giro di anni, l'Istituto inaugurò una serie dedicata alle guide illustrate delle principali città d'arte italiane: si tratta di un *corpus* davvero imponente di pubblicazioni: da quelle di primissimo Novecento che vedono nel testo su Ravenna di Corrado Ricci il loro momento più alto, a quelle posteriori alla prematura morte di Novati (1915), giungendo agli ultimi anni Trenta del Novecento con il volume di Giulio Jacopi, *Patmo, Coo e le minori isole italiane dell'Egeo*.

Nel Novecento Ricci, direttore della serie, mette a fuoco chiaramente nella presentazione della collezione gli obiettivi a cui hanno aderito i curatori dei singoli volumi:

> Far conoscere i tesori artistici della patria nostra, e, ad un tempo, invogliare e guidare i visitatori nostrani e stranieri, nello scovrirli e apprezzarli degnamente […]. Non libri di pura erudizione, non un'arida guida, non una storia, ma un po' dell'una e dell'altra insieme, offrendo al lettore e al visitatore tutto l'essenziale a sapersi per comprendere il valore dei capolavori d'arte e delle reliquie storiche, di cui ciascun volume, riccamente e profusamente illustrato, si porge come un magnifico *Album*[46].

La serie prodotta da «Emporium» presenta oltre cento titoli che abbracciano la nostra penisola dal nord al sud. Si conserva presso il Vittoriale un elenco autografo nel quale d'Annunzio ha segnato, con tanto di numero di serie, i volumi di queste pubblicazioni da richiedere al libraio.

---

[44] Milva Maria Cappellini, *Tracce dannunziane alla Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 29-48, p. 36.

[45] Uomo di cultura autodidatta, animatore di una serie di riviste democratiche come «Rivista repubblicana di politica, filosofia, scienze, lettere ed arti» e «Il Preludio», si dedicò soprattutto all'insegnamento, e da questa esperienza nacquero i suoi interessi spiccatamente geografici.

[46] Corrado Ricci, *La serie italiana artistica* in *Catalogo delle pubblicazioni librarie*, in «Emporium», XXX, 180 (dicembre 1909), p. 3.

L'autografo – pubblicato da Andreoli[47] – costituisce un ordine di acquisto ed è un documento molto interessante testimone di quanto questo interesse permanga nell'orizzonte dannunziano anche negli anni più maturi. Da *Siena* di Rusconi all'*Etruria meridionale* di Bargellini, dal *Valdarno* scritto da Carrocci a *Il litorale maremmano* di Nicolosi. I testi che sono annotati nell'appunto mostrano una predilezione spiccata per le regioni storiche italiane, come appunto la Maremma, l'Etruria, il Casentino, la Marsica etc[48].

L'autore delle *Città del silenzio* è proteso allo studio del nostro territorio ed è uno studio che non si avvale di semplici *Guide* in cui le informazioni possono essere più o meno approfondite, ma di opere scritte da eruditi dalla complessa formazione in cui storia patria, interessi artistici e usi locali sono trattati ad un alto livello di articolazione e di sviluppo. Infatti, tra i nomi dei curatori dei vari numeri si annoverano: Molmenti, i cui studi sulla storia di Venezia è notorio quanto siano stati fondamentali per la costruzione del romanzo igneo del *Fuoco*, Corradini, De Roberto, ma anche il drammaturgo Di Giacomo. Dunque, un entourage variegato, a cui ogni collaboratore ha dato il proprio originale apporto.

La linea adottata in area bergamasca dai collaboratori dell'Istituto è una lente da cui osservare un panorama più ampio, in cui ravvisare i primi tentativi di una politica di conservazione e preservazione dei beni artistici e naturalistici della nostra penisola che, all'epoca, trova proprio in Corrado Ricci uno dei principali promotori.

La figura di Ricci riveste, a cavallo tra i due secoli, veramente un ruolo chiave, di cui una traccia è ravvisabile nella collaborazione alla «Cronaca Bizantina» promossa da d'Annunzio, secondo quanto si delinea dal carteggio tra i due[49]. Nel momento in cui la direzione della rivista passò nelle mani dannunziane a seguito delle note vicende che travolsero Angelo Sommaruga (1885-1886), il giovane pescarese, animato dalla sua consueta sensibilità, si mese in contatto proprio con Ricci per ottenere alcuni suoi articoli inauguranti la rinascita della testata.

Successivamente, in occasione delle visite alla città di Ravenna, i rapporti tra i due s'intensificarono fino alla dichiarazione epistolare da parte di d'Annunzio relativa ai suoi lunghi studi sugli articoli[50] e i volumi di Ricci in vista della composizione di *Francesca da Rimini*.

---

[47] Cfr. Andreoli, *I libri segreti*, cit., p. 125.

[48] Questa predilezione per le regioni storiche della penisola riflette una sensibilità alle strutture etnico-culturali profondamente diversificate del territorio italiano. Tale consapevolezza, all'inizio del Novecento, conduce a tutta una serie di interventi di salvaguardia dei beni naturali e ambientali nazionali. Da questa sensibilità prendono il via interventi come quello di tutela della Pineta di Ravenna.

[49] Cfr. Carla Pisani, *Carteggio Pascoli-Ricci e carteggio d'Annunzio-Ricci*, in *Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 118-133.

[50] Molto interessante è, per esempio, l'articolo apparso su «Emporium» dal titolo *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti* cfr. Corrado Ricci, in «Emporium», VIII, 48 (1898), pp. 469-496.

Nell'Italia giolittiana presa dalla riscoperta del proprio territorio, l'operato di Ricci – verso il quale va a sintonizzarsi quello del ministro Luigi Rava – costituì una fondamentale presa di posizione per la sensibilizzazione dell'opinione pubblica nei confronti della tutela paesaggistica.

Frutto di questo clima culturale furono, per esempio, gli interventi a favore della salvaguardia della Pineta di Ravenna. In questo precipuo contesto, infatti, venne varata la legge dell'«inalienabilità della pineta di Ravenna»[51] presentata in Parlamento dal senatore Giovanni Rosadi e dal ministro Rava che costituisce una tappa capitale nella direzione di una moderna cultura della tutela ambientale e soprattutto un indice chiaro di attenzione da parte delle forze politiche e intellettuali al patrimonio artistico-naturale del nostro territorio, letto proprio come traccia della memoria storica nazionale.

Mappare questa rete di rapporti che vede da una parte d'Annunzio alle prese con diversi progetti letterari, dalle *Laudi* al rinnovamento del nostro teatro, e dall'altra tutto un *milieu* d'intellettuali che ruotano intorno all'Istituto d'Arti Grafiche e all'«Emporium», tra cui si annoverano i nomi di Novati, di Ricci, di Molmenti, permette di mettere a fuoco un momento particolare della nostra storia culturale, dal quale si possono seguire le fila intrecciate dei diversi percorsi intrapresi dai protagonisti di questa stagione e anche far emergere il peso che tale rete ha avuto nella costruzione dell'opera artistica dannunziana.

III.3 *Nella Prioria*

L'atteggiamento di d'Annunzio nei confronti del corpus delle guide è del tutto simile a quello che anima il compulsatore di vocabolari, più o meno illustri e specialistici.

Al momento della composizione vengono consultate le guide alla stregua di un vocabolario d'immagini, usandole al modo di un vero e proprio strumento fondativo per la scrittura, anche laddove il territorio è conosciuto in prima persona (come nel caso dell'Abruzzo). Di fronte alla scrittura l'autore si avvale sempre di un documento da cui muovere per avviare la raffigurazione, seguendo anche in ciò l'assunto sperelliano.

L'interpretazione secondo cui questa raccolta di materiali è usata da d'Annunzio come un vero e proprio vocabolario visivo trova conferma nella presenza al Vittoriale di numerose fotografie, di vari formati (Alinari ma anche Anderson, Bonfils, Braun e così vi)a, quasi sempre stampe

[51] Cfr. Atti parlamentari della Legislatura XXII – Iª sessione – I° luglio 1905 presieduta da De Riseis e Marcora.

che ritraggono luoghi e monumenti d'Italia oltre che opere d'arte[52]. Spesso queste fotografie rispondono all'esigenza del poeta di avere sottomano un'immagine nitida di quanto è presentato e descritto nelle guide, poiché non tutte queste pubblicazioni hanno la qualità d'immagini dell'Istituto bergamasco. Questo vasto corpus, che raccoglie oltre duemila elementi, sebbene una parte proveniente dalle collezioni di Thode, racconta «un uso sistematico dell'immagine fotografica come strumento di lavoro»[53] le cui potenzialità non sono ancora state messe del tutto a fuoco, ma che non è inopportuno pensare abbiamo molto a che fare con le ambientazioni dei drammi.

In un modo del tutto simile si comporta Pascoli che conserva nella sua casa di Castelvecchio un numero davvero notevole di fotografie di paesaggi (da San Marino al Lago di Garda alla Grecia, da Livorno a Messina a Roma) oltre che tutta una serie di visioni agresti, urbane e marittime. Data la vastità di questa raccolta, circa 200 fotografie[54] e moltissime cartoline illustrate, non è difficile intuire la grande valenza che esse hanno avuto per questi fruitori d'eccezione. Anzi è del tutto ipotizzabile pensare che in più occasioni servano come motivo primo dell'ispirazione poetica.

La dimensione geografica interessava molto anche Carducci, maestro – in modi completamente diversi –sia di d'Annunzio che di Pascoli, il quale spesso titola le proprie poesie ricorrendo alla toponomastica, secondo quanto ha segnalato Willam Spaggiari[55].

I quadri paesaggistici disegnati nell'ode saffica *Piemonte*, per esempio, sono emblematici di quell'attenzione al dato geografico come motivo cardine di una poesia con funzione civile. L'elencazione di alcune città d'Italia, per le quali ricorrono attributi riferibili alla dimensione fisica oltre che storica, conduce il lettore alla descrizione di Asti come nome-occasione per rievocare Alfieri e di lì la storia nazionale più recente con le vicende di Carlo Alberto[56]. Inoltre, nei versi di *Piemonte*, Carducci imposta la propria descrizione sul carattere silenzioso e funebre

[52] Un importante lavoro di catalogazione e di archiviazione di questo ampio corpus è stato compiuto da Marco Mozzo cfr. *La raccolta di fotografie d'arte di Henry Thode e Gabriele d'Annunzio: un progetto di riordino e archiviazione informatica*, in «Quaderni del Vittoriale», n.s., 5 (2009), pp. 91-103. La documentazione è accessibile online all'indirizzo http://www.artivisive.sns.it/fototeca_vittoriale.html ed è frutto della cooperazione tra la Fondazione del Vittoriale, la Normale di Pisa e il Laboratorio informatico dell'Università di Udine. Tra le fotografie Alinari per esempio c'è la *Dama con mazzolino* di Verrocchio riferimento costante nella tragedia *La Gioconda*.

[53] Ivi, p. 91.

[54] È possibile consultare tale materiale all'indirizzo http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it (ultimo accesso 03-11-2019).

[55] Cfr. Willam Spaggiari, *Carducci. Letteratura e storia*, Roma, Franco Cesati, p. 147: «Sono circa un centinaio […] le liriche di Carducci che già nel titolo, più o meno esplicitamente, recano una indicazione geografica. [*Carducci*] ha fatto ricorso ad un fitto repertorio geografico, che vedeva nel paesaggio, individuato nei suoi aspetti storici, un elemento costituivo della poesia; un aspetto che avrebbe contribuito non poco, come è stato rilevato, a definire certi caratteri dell'identità unitaria del nuovo Regno».

[56] Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di Luigi Banfi, Milano, Mursia, 1987, pp. 15-27.

di alcuni luoghi d'elezione, come Arquà e Ravenna[57], elementi che tornano in maniera molto più incisiva fino a divenire *Leitmotiv* dell'intera sezione delle *Città del Silenzio* di *Elettra*.

Il binomio geografia-identità nazionale trova, dunque, un proprio approfondimento *in fieri* nella nostra produzione letteraria tra Ottocento e Novecento, momento di grandi cambiamenti soprattutto a seguito dell'unificazione di un territorio la cui la frammentazione politico-culturale, e ovviamente geografica, permane come elemento fortemente caratterizzante anche dopo il 1861.

Le molteplici caratteristiche culturali e la varietà di quadri ambientali della penisola, alla luce del processo di unificazione, vengono poste in secondo piano, per cui non si tiene conto delle differenze antropologico-culturali preesistenti e consolidatesi ormai nel tempo, in direzione di una sempre più accentuata idea unitaria del territorio nazionale.

Tale processo fa sentire la propria eco anche nella produzione di *Guide*, le quali spesso dichiarano in apertura la volontà di rendere fruibili le informazioni e le peculiarità del territorio della Patria, proprio come era avvenuto con l'importantissimo *Bel Paese* di Stoppani: la conoscenza geografica del territorio e delle sue variabili geologiche, climatiche, etnografiche (rispettando quell'attenzione alle *naturalités* su cui aveva puntato lo sguardo già Ippolite Taine[58]) diviene un momento imprescindibile per la costruzione di un'identità italiana.

D'Annunzio, e ciò si nota proprio nella scelta delle guide che si trovano al Vittoriale, assimila questo clima e riflette sui molteplici elementi che ne derivano: da una parte, infatti, aspira al romanzo nazionale che abbracci l'Italia nella sua interezza, secondo quanto si delinea inizialmente con il progetto del *Fuoco*, che difatti voleva essere un romanzo "itinerante" le cui vicende si svolgevano in più città italiane; dall'altra però tiene sempre di mira i testimoni di quella frammentarietà che contraddistingue la nostra geografia fisica. Dunque, in tale chiave si comprende la predilezione per il Casentino, la Lunigiana, la Maremma, la Marsica: regioni storiche le quali non trovano alcuna corrispondenza nelle nuove articolazioni regionali della giovane nazione.

Queste categorie si costituiscono come risorse non esclusive dell'iter scrittorio di d'Annunzio, anzi diventano supporto anche per altri scrittori coevi.

Un esempio è costituito dagli studi ravennati di Corrado Ricci, nome che ritorna più volte per il suo fondamentale ruolo di mediatore in diversi frangenti, ai cui strumenti tanto deve Giovanni Pascoli nella composizione della sua *Mirabile Visione*. Secondo quanto messo in luce da Carla

[57] Nell'ode ricorrono termini come *silenzi*, *cimiteri*, *ossa*, *urne* (cfr. ibid.).
[58] Cfr. Ippolite Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866, p. XXVI.

Pisani[59], la lettura del carteggio Pascoli-Ricci permette proprio di illuminare il determinato momento culturale in cui la monumentalità di Ravenna torna a farsi luogo-chiave della nazione in quanto spazio-custode dei resti del "ghibellin fuggiasco", riconosciuto padre fondatore della nostra cultura.

Fra Otto e Novecento, Dante viene posto al centro di una rinnovata attenzione culturale. L'interesse per la sua poetica raggiunge livelli altissimi tanto che si è parlato di una vera e propria "dantolatria"[60] d'inizio Novecento della quale partecipano sia Pascoli che d'Annunzio. Rispondono a questo clima sia la volontà di far riemergere la vita di Dante e la composizione della *Commedia* ponendole al centro di una grande opera dantesca, secondo l'auspicato progetto pascoliano[61], sia le *lectures* in Orsanmichele d'inizio Novecento[62], di cui d'Annunzio è uno dei protagonisti, come pure le varie rielaborazioni della storia tragica di Paolo e Francesca (non solo il pescarese scrive un'opera sui due cognati ma anche altri autori come per esempio Mario Rapisardi[63]).

Corrado Ricci è corrispondente anche di d'Annunzio e i loro scambi d'opinione lasciano traccia profonda nell'ambientazione ravennate della *Francesca da Rimini*. Le lettere tra i due mettono a fuoco questo dialogo che s'infittisce e cresce tra la fine dell'Ottocento e il secolo nuovo con la nascita di una delle tragedie dannunziane di maggior successo, alla quale collaborano tanto Francesco Novati quanto appunto Corrado Ricci con i suoi testi apparsi su «Emporium» e confluiti poi nel volume unitario *Ravenna*, prima pubblicazione della serie delle città artistiche promossa in collaborazione con l'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo.

Questo tipo di atteggiamento che coniuga geografia e letteratura aveva dato diversi frutti interessanti anche oltralpe, soprattutto in ambito francese, la "sorella latina" da sempre interlocutrice privilegiata per l'autore. La ricostruzione di Joseph Bèdier[64] affidata a *Les legendes épiques*, per esempio, è un singolare studio critico in cui si mettevano in discussione

[59] Cfr. Pisani, *Carteggio Pascoli-Ricci e carteggio d'Annunzio-Ricci*, in *Filologia e poesia*, cit., pp. 118-133.
[60] Cfr. Annamaria Andreoli, *Dantolatria fra Otto e Novecento: il caso d'Annunzio,* in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Atti del XVI Convegno internazionale della MOD (Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014), Pisa, ETS, 2015, pp. 37-52.
[61] In una lettera ad Alfredo Caselli del 18 dicembre 1901, Pascoli descrive proprio il poema che aveva in mente di comporre sulla vita di Dante nel Casentino e poi a Ravenna (cfr. Giovanni Pascoli, *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di Felice Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968, pp. 211-212).
[62] Le polemiche scaturite da questa *lectura* del 9 gennaio sono molto note, così come le battute dei due protagonisti sulla scena pubblica attraverso le colonne del «Marzocco» (cfr. Giovanni Pascoli, *Un fatto personale*, in «Marzocco», 28 gennaio 1900). D'Annunzio rispose pochi giorni dopo, 31 gennaio 1900, sempre sul medesimo giornale.
[63] Si tratta di un'opera drammatica in due atti, la *Francesca da Rimini* di Rapisardi fu composta nel 1863 ma varie volte rimaneggiata dall'autore.
[64] Cfr. Joseph Bèdier, *Fabliaux. Étude de littérature populaire et histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Boullon, 1893.

le posizioni del maestro Gaston Paris per sviluppare, invece, un'ipotesi autonoma secondo la quale le leggende epiche, le canzoni di gesta, sarebbero nate seguendo le vie concrete dei grandi santuari e le tappe in cui facevano sosta i pellegrini.

L'ipotesi di Bèdier elaborava i suoi dati incrociando tangibilmente i principali filoni delle leggende epiche, come la C*hanson de Roland*, con la lettura delle mappe geografiche nelle quali erano tracciati gli itinerari dei pellegrini in Terra Santa nonché le loro tappe di riposo. Erano questi ultimi i momenti naturalmente votati al racconto, in cui spesso si condividevano oralmente storie di provenienze diverse e i vari racconti, nel fluire del tempo, si mescidavano l'uno con l'altro. Lo studio di Bèdier, pubblicato in due volumi, è conservato nella Prioria.

Un altro momento essenziale per la ricostruzione di questa prassi diffusa è costituito dalla pubblicazione del 1902 di Victor Bérard *Les phéniciens et l'Odyssée*[65] originale indagine nata dalla sua diretta esperienza di rievocazione del viaggio di Ulisse. Questo testo, per quanto profondamente diverso, sembra dialogare con quell'*Atlante* di Ghisleri di cui si è detto, in cui si dava forma visiva alle peregrinazioni del personaggio omerico. Nella concezione di Bérard, l'*Odissea* si erge quale testo fondativo delle narrazioni di viaggio, una eredità che passa poi alle *Argonautiche* e all'*Eneide.*

Come aveva osservato Albert Thibaudet, appassionato interprete ed amico di Bérard: «*Les Phéniciens et l'Odyssée* sont avec le *Tableau de la France* de Michelet et l'*Introduction géographique* de Vidal de la Blanche, un de nos œuvres géographiques les plus vivantes, placées au contact authentique de la terre et des mers»[66].

Quando nel giugno 1913 d'Annunzio a Parigi incontrò di persona Victor Bérard, la sua conoscenza e la sua attenzione per la produzione dell'autore aveva già portato numerosi frutti. Infatti, l'opera più famosa di Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*, pubblicata alle soglie del nuovo secolo (1902) aveva già trovato sul finire dell'Ottocento una prima, seppure parziale, diffusione.

Sulle colonne di una delle riviste più diffuse tra l'*élite* culturale dell'epoca, la «Revue des deux mondes»[67], appaiono alcuni brani dell'opera monumentale che raccoglierà organicamente le riflessioni di circa un decennio. Molte altre indicazioni di Bérard appaiono prima della riorganizzazione in volume sulla rivista «Annales de Géographie»[68], come pure sulla «Revue

[65] Cfr. Victor Bérard, *Les phéniciens et l'Odyssée*, 2 tomi, Paris, Armand, 1902.
[66] Albert Thibaudet, *Homère au cinema*, in « Nouvelle Revue française », 174 (marzo 1928), pp. 1242-1246.
[67] Sulla rivista parigina appare *Les origines de l'Odyssée* (mai 1902, pp. 327-356); *Calipso* e *Nausikaa* (juin 1902, pp. 623-652).
[68] Cfr. Victor Bérard, *Études de géografie ancienne. Noms sémitiques en Grèce*, in « Annales de Géografie», n. 15 (1895), pp. 222-224 e ancora *La Méditerranée phénicienne*, in «Annales de Géografie», n16 (1895), pp. 271-286;

de Paris», costellando costantemente la fine del secolo e segnando l'immaginario non soltanto dannunziano, ma di molti autori coevi tra cui spicca il nome di James Joyce[69] che ne fa modello della peregrinazione del suo Ulisse dublinese.

L'operazione condotta da Bérard nasce nel clima di un grande e rinnovato interesse per la Grecia, di cui un'importantissima tappa è rappresentata dalle scoperte di Henric Schliemann a Micene, ma soprattutto rappresenta un momento cardine del vivace dibattito culturale – durato fino all'inizio del nuovo millennio[70] – sulla veridicità del racconto omerico in termini di localizzazione geografica e sul ruolo di Omero quale fondatore della geografia[71]. Un dibattito aperto, nel quale Bérard si inserisce con la sua tesi in cui testo letterario e spazio mediterraneo andavano a coincidere, partendo dalle ipotesi avanzate dal suo maestro Vidal de la Blanche, a cui appunto dedica i due tomi del 1902.

L'ellenista-geografo assume come vero e proprio portolano l'*Odissea*, usando il testo omerico come guida geografica per ripercorrere le tappe del celebre viaggio di Ulisse identificando i luoghi della sua peregrinazione con la topografia contemporanea. Come ha indicato Thibaudet nella sua importante analisi, Omero con la sua opera trasforma la realtà geografica in mito prendendo le indicazioni nautiche fenicie e mettendole in poesia: l'impresa di Bérard ritrova dietro i versi classici queste indicazioni pratiche[72].

Si tratta di un testo decisamente fondativo del pensiero drammaturgico dannunziano, a cui la stessa Duse fa riferimento nel momento della rottura della relazione con il poeta: ne farà richiesta come ultimo atto d'amore secondo quanto è possibile leggere nella missiva inviata da Roma il 28 marzo 1904:

> *Una preghiera*:
> Vorrei portare con me – due Libri belli – che conosco – che so – *ma* che *qui*, non si trovano
> da nessun Libraio = (*Victor Bérard*) *Les Phéniciens et l'Odyssée* (Armand Colin)
> Li vorrei . per bene amarli - = per bene amarli= che fossero *donati* da G. a Ghisola[73].

17 (1895), pp. 414-431; 21 (1896), pp. 257-276 e poi *Topologie et toponymie antique. Mégare*, in « Annales de Géografie», 34 (1898), pp. 363-375.

[69] Sul rapporto tra Bérard e Joyce cfr. *The reception of James Joyce in Europe*, a cura di Geert Lemout e Wim Van Mierlo, London, Continuum, 2008.

[70] Un esempio della vitalità di questo dibattito è costituito dal lavoro di Jean Cuisenier del 2003 intitolato *Le périple d'Ulysse* (Paris, Fayard).

[71] Cfr. Estelle Sohier, *Ré-imaginer la Méditerranée avec l'Odyssée, la carte et la photografie. Victor Bérard, un géografhe sur les traces d'Ulysse*, in «Annales de Géografie», 709-710 (2016), pp. 333-359.

[72] Cfr. Thibaudet, *Homère au cinema*, cit.

[73] Cfr. D'Annunzio, Duse, *Come il mare*, cit., p. 994.

Si tratta, dunque, di un momento particolarmente florido per il filone delineato, che certo se letto in una chiave interdisciplinare si rivela uno strumento utile non soltanto alla riflessione letteraria.

Data questa premessa non sorprende la presenza cospicua al Vittoriale dei volumi di Baedeker, molti dei quali con note autografe o cartigli manoscritti o ancora segni vari di lettura:

- Baedeker, Karl, *Allemagne du Nord*, Leipzig, 1900.
- Baedeker, Karl, *Allemagne du sud et Autriche*, Leipzig, 1896.
- Baedeker, Karl, *Autriche - Hongrie y compris Cettigné, Belgrade et Bucarest*, Leipzig- Paris, 1911.
- Baedeker, Karl, *Belgien und Holland nebst dem Grossherzogtum*, Leipzig, 1880 e 1900.
- Baedeker, Karl, *Belgique et Hollande y compris le Luxembourg*, Leipzig- Paris, 1910.
- Baedeker, Karl, *Die Rheinlande von der Schweizer bis zur Hollandischen Grenze*, Leipzig, 1890.
- Baedeker, Karl, *Die Riviera: das Sudostliche Frankreich, Korsika*, Leipzig, 1902.
- Baedeker, Karl, *Die Schweiz nebst den Angrenzenden teilen von Oberitalien, Savoyen und Tirol*, Leipzig, 1897.
- Baedeker, Karl, *Egypte et Soudan*, Leipzig- Paris, 1908.
- Baedeker, Karl, *Egypte*, Leipzig, 1898.
- Baedeker, Karl, *Great* Britain, Leipzig, 1897.
- Baedeker, Karl, *Greece*, Leipzig, 1894.
- Baedeker, Karl, *Italie centrale*: *Rome*, Leipzig, 1904.
- Baedeker, Karl, *Italie méridionale*, *Sicile et Sardaigne*, Leipzig-Paris, 1890 e 1907.
- Baedeker, Karl, *Italie septentrionale*, Leipzig, Paris, 1895.
- Baedeker, Karl, *Italie septentrionale: jusq'ua Livourne, Florence et Ravenne*, Leipzig-Paris, 1908.
- Baedeker, Karl, *La Russie*, Leipzig, 1902.
- Baedeker, Karl, *La Suisse et les parties limitrophes de l'Italie, de la Savoie et du Tyrol*, Leipzig-Paris, 1893.
- Baedeker, Karl, *La Suisse*, Leipzig, 1898.
- Baedeker, Karl, *Le Nord-Est de la France de Paris aux Ardennes, aux Vosges et au Rhone*, Leipzig-Paris, 1908.
- Baedeker, Karl, *Le Nord-Ouest de la France: de la frontiére belge a la Loire excepté Paris*, Leipzig-Paris, 1908.
- Baedeker, Karl, Le *Sud-Ouest de la France: de la Loire a la frontiére d'Espagne*, Leipzig-Paris, 1897 e 1906.
- Baedeker, Karl, *Le Sud-Ouest de la France: du Jura a la Méditerranée y compris la Corse*, Leipzig-Paris, 1910.
- Baedeker, Karl, *London und Umgebungen*, Leipzig, 1901.
- Baedeker, Karl, *Londres et ses environs*, Leipzig- Paris, 1907 e si conserva anche la riedizione del 1913.
- Baedeker, Karl, *Mittel-und Nord-Deutschland*, Leipzig, 1887.

- Baedeker, Karl, *Nordwest-Deutschland*, Leipzig, 1911.
- Baedeker, Karl, *Oesterreich-Ungarn*, Leipzig, 1887.
- Baedeker, Karl, *Paris and environs with routes from London to Paris*, Leipzig, 1907.
- Baedeker, Karl, *Paris et ses environs*, Leipzig-Paris, 1904.
- Baedeker, Karl, *Paris und Umgebungen*, Leipzig, 1896.
- Baedeker, Karl, *Russland nebst Teheran*, port Arthur, Peking, Leipzig, 1912.
- Baedeker, Karl, *Spanien und Portugal*, Leipzig, 1899.
- Baedeker, Karl, *Sud-Deutschland*, Leipzig, 1888.
- Baedeker, Karl, *Sudbayern, Tyrol und Salzburg*, Leipzig, 1902 e si conserva anche la riedizione del 1908.
- Baedeker, Karl, *Süddeutschland*, Leipzig, 1906.
- Baedeker, Karl, *The eastern Alps*, Leipzig, 1911.

Già nel *Trionfo della morte* la guida Baedeker entra nell'ordito narrativo, inserita nel dialogo tra Ippolita e Giorgio, quale fattore attivo della scelta della località in cui i due amanti festeggeranno il secondo anniversario della loro relazione:

> Bisogna però – ella diceva – bisogna che non andiamo troppo lontano. Non conosci tu un luogo tranquillo, solitario, pieno di alberi, un poco strano? Tivoli, no; Frascati, no.
> - Prendi il Baedeker, là sul tavolo; e cerca.
> - Cerchiamo insieme.
> Ella prese il libro rosso; si mise in ginocchio accanto alla poltrona dov'egli era seduto; e incominciò a sfogliare, con gesti graziati, d'una grazia infantile. Leggeva a quando a quando un brano a voce bassa[74].

Se ciò accade ai personaggi romanzeschi, possiamo stare pur certi che l'agire del loro autore si caratterizzerà secondo le medesime modalità. Lo dichiara del resto d'Annunzio stesso in una pagina del *Libro segreto* in cui si legge: «Viaggiare non giova. io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro. io conoscevo l'Egitto molto più veracemente che quando veleggiai sul Nilo e galoppai nei roseti verso le Piramidi»[75]. E, infatti, nel *Taccuino* XXV, relativo al suo viaggio in Egitto al seguito della *tournée* in cui era impegnata la Duse nel 1898, d'Annunzio annota come la sua infatuazione per Alessandria d'Egitto, la sensazione che gli dà la città, gli derivi proprio da altrui pagine, in particolare quelle del Baedeker: «Io mi sono inebriato leggendo il Baedeker»[76].

Prima di passare al *corpus* di guide dell'Italia vere e proprie bisogna porre l'accento anche su alcune grandi opere non propriamente afferenti all'ambito turistico che hanno però avuto una

[74] D'Annunzio, *Prose di romanzi*, cit., I, pp. 663-664.
[75] Angelo Cocles, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935.
[76] Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1985, p. 302.

rilevante importanza per la produzione dannunziana: primo fra tutti è il testo di Pausania *Greciae descriptio*, strumento già nelle mani del navigatore compagno di Scarfoglio salpato nell'estate del 1895 alla volta della culla della civiltà: «Io ho ancóra gli occhi dell'anima pieni dell'inaudito fulgore che i tesori del tempio d'Olimpia emanano nelle pagine di Pausania!»[77] scrive d'Annunzio nel diario tenuto in quell'occasione alla data del 1° agosto.

L'opera di Pausania si configura pure come riferimento imprescindibile per la costruzione della tragedia di *Fedra*[78]. La periegesi è presente nella Prioria; sebbene l'esemplare ivi conservato non abbia segni di lettura, sappiamo che fu un testo a cui d'Annunzio deve molto; basti a tal proposito pensare al mito degli Atridi che travalica la divisione dei generi letterari passando dalla *Città morta* al *Fuoco* in modo del tutto simbiotico. Grande pregio della vasta impresa di Pausania è la capacità di far convivere, in un unico testo erudito, sia le informazioni fisico-geografiche sia le descrizioni di usi e costumi delle diverse regioni greche, sempre correlati ai loro miti e ai loro riti. Si tratta di una guida ante-litteram che risponde a un sapere antico privo di limiti tra le discipline.

Altrettanto importanti sono poi *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo* di Arturo Graf, di cui un esemplare è conservato nella Stanza del Giglio, ed *En Méditerranée. Promenades d'histoire et d'art* di Charles Diehl.

L'influenza di Graf si esercita soprattutto per ciò che concerne i suoi studi medievali e sulle leggende. Egli aveva compreso il profondo nucleo di verità[79] che anima le leggende e con lui molto dialogherà d'Annunzio, che si rivelerà sempre, non solo quale drammaturgo della *Figlia di Iorio*, attento indagatore dei culti e delle leggende regionali, sentite come verità che travalicano l'angusto limite della regione. Inoltre, Graf nel suo studio erudito su Roma nel Medioevo, risente molto della cultura di un'epoca intrisa di mazzinismo che, come ha osservato Daniele Solvi, vede nella Capitale un luogo «capace di risorgere dalle sue rovine […] che, dopo la Roma dei Cesari e quella dei Papi, profetizzava l'avvento di una terza Roma, la Roma del Popolo»[80]. Parole che riecheggiano nelle affermazioni di Claudio Cantelmo come pure di Corrado Brando, la cui vicenda è proprio sviluppata nella Terza Roma con chiaro riferimento a questo preciso momento storico-politico.

---

[77] D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 43.

[78] Cfr. Ilvano Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore: le fonti della Fedra*, in «Annali d'Italianistica», 5 (1987), pp. 207-221.

[79] Nella prefazione al primo volume si legge, infatti, la definizione delle leggende come «menzogne feconde di verità» (Arturo Graf, *Prefazione* a *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, 2 voll., Torino, Loescher, 1882-1883, pp. VII-XII, p. VIII).

[80] Daniele Solvi, *Arturo Graf e il mimo medievale di Roma*, in *La tradizione classica e l'unità d'Italia*. Atti del seminario (Napoli-Santa Maria Capua Vetere 2-4 ottobre 2013), a cura di Salvatore Cerasuolo, Maria Luisa Chirico, Serena Cannavale, Cristina Pepe, Natale Rampazzo, Napoli, Satura, 2014, pp. 277-292, p. 291.

Per quanto riguarda Diehl la questione si presenta in maniera più complessa. Il testo citato manca nella dimora ultima di d'Annunzio, eppure il padre fondatore della bizantinistica novecentesca è una presenza forte che rilascia le proprie tracce soprattutto per quanto riguarda la dimensione marcatamente femminile del potere lungo la storia di Bisanzio[81], da cui deriveranno alcuni tratti della Comnèna della *Gloria* e della Basiliola della *Nave*. Come ha messo in rilievo Silvia Ronchey, i due poli in cui maggiormente si esprimono l'attenzione e il culto di d'Annunzio per il bizantinismo sono Venezia e Ravenna, luoghi d'elezione in cui s'irradiano a viva forza quei caratteri più marcatamente bizantini nel territorio italiano.

Anche le sue *Excursions archéologiques en Grèce* erano state usate da d'Annunzio per dare sostanza a vari luoghi delle sue opere, come per esempio alcuni elementi della storia di Cipro enunciati dal pirata cipriota nella *Francesca da Rimini*, pure l'ambientazione della *Pisanelle* e la stessa *Laus Vitae*[82] ne subiscono l'influsso. Di questo studio si conserva una copia al Vittoriale con numerosissimi segni di lettura.

Pausania, Graf e Diehl rappresentano autori con i quali costantemente d'Annunzio dialoga e da cui è plasmato il suo immaginario letterario e in particolare drammaturgico: la scelta di Micene per l'ambientazione della *Città morta* deve moltissimo ai relativi brani di Pausania nella sua periegesi, ben al di là dell'esperienza concreta del viaggio in Grecia, frequente nella formazione dei giovani di allora e sentito come il naturale prosieguo di un'esplorazione dell'Oriente.

Ancora più rappresentativa è la collezione delle guide italiane, disseminate sia nell'Officina che nelle stanze contigue, di cui qui di seguito riportiamo l'elenco:

- Abbate Enrico, *Guida dell'Abruzzo*, Roma, Club Alpino Italiano, 1903 e altro esemplare annotato Abbate, Enrico, Guida dell'Abruzzo, Roma, 1903.
- Abbate Enrico, *Guida della provincia di Roma*, Roma, 1894 (questo esemplare è collocato nella Stanza del Monco, vale a dire nella Biblioteca Gallica) e anche Abbate, Enrico, *Guida della provincia di Roma*, 2 voll., Roma, 1894 (è sistemato invece nell'Officina) e c'è ancora un terzo esemplare del medesimo testo: Abbate, Enrico, *Guida della provincia di Roma*, Roma, 1894.
- *Abruzzo*, Milano, s.d., sta in *Guide regionali illustrate edite dalla direzione generale delle ferrovie dello Stato.*
- Agnelli Giuseppe, *Ferrara*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1926, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".
- Angelini Rota Giuseppe, *Spoleto e dintorni*, Spoleto, 1905.

[81] Cfr. Silvia Ronchey, *Introduzione* a Charles Diehl, *Figure byzantine*, traduz. Maria Stella Ruffolo, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XIV.

[82] Cfr. Guy Tosi, *Une source inédite de* Laus Vitae: Les excursions archéologiques *de Charles Diehl*, in «Lettere Italiane», 4 (1967), pp. 483-497.

- *Annuario* 1903: pt. 3 della *Guida itinerario dell'Italia e di parte dei paesi limitrofi pubblicata dal T.C.I.*, Milano, Rivista trimestrale, IX, 84 (aprile 1903).
- *Alta Italia*, Milano, 1914, sta in *Guide Treves*.
- *Assisi*: 40 tavole, Assisi, s.d.
- Battisti Cesare, *Il Trentino italiano*, Milano, 1915.
- Battisti Cesare, *Il Trentino*, Trento, 1922.
- Battisti Cesare, *La Venezia Giulia*, Novara, De Agostini, 1920.
- Beltramelli Antonio, *Ravenna la taciturna*, Firenze, 1907.
- Beltrami Luca, *Guida storica del castello di Milano*, Milano, 1894.
- Beni Carlo, *Guida illustrata del Casentino*, Firenze, 1889.
- Bertarelli Luigi Vittorio, *Italia centrale e meridionale*, Milano, 1901, sta in *Strade di grande comunicazione dell'Italia*.
- Bertarelli Luigi Vittorio, *Abruzzi e Molise*, Milano, 1904, sta in *Guide regionali* del Touring club italiano.
- Bertarelli Luigi Vittorio, *Sardegna*, Milano, 1918, sta in *Guida d'Italia* del Touring club italiano.
- Bertarelli Luigi Vittorio, *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, 2 voll., Milano, 1925, sta in *Guida d'Italia* del Touring club italiano.
- Bertoldi Giovanni Battista, *Brescia*, Brescia, 1926.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Siena*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1928, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".
- Borgatti Filippo, *La pianta di Ferrara nel 1597*, Ferrara, 1895.
- Bozano Lorenzo, Questa Emilio, Rovereto Gaetano, *Guida delle Alpi apuane*, Genova, 1905.
- Branca Giuseppe, *Nostra Donna di Loreto*, Firenze, 1895.
- Brentari Ottone, *Trentino occidentale*, Bassano, 1891-1900, 3voll., sta in *Guida del Trentino*.
- Brentari Ottone, *Valli del Sarca e del Chiese*, Bassano, 1900, sta in *Trentino occidentale*.
- Brentari Ottone, *Guida del Trentino*, Bassano, 1902.
- Brentari Ottone, *Guida del Cadore e della valle di Zoldo*, Torino, [1896].
- Brigidi, E.A., *La nuova guida di Siena e dei suoi dintorni*, Siena, Torrini, 1900 e vi è anche un altro esemplare uguale.
- Caprin Giuseppe, *Lagune di Grado*, Trieste, 1890 e altro esemplare uguale.
- Carocci Guido, *I dintorni di Firenze*, 2 voll, Firenze, 1907.
- Carotti Giulio, *Il duomo di Siena*, Milano, 1910.
- Casella Leone, *L'Etna*, Catania, 1927, sta in *Le superbe bellezze della Sicilia*.

- Cicerone Gaetano, *Abruzzo forte e gentile*, Roma, 1909.
- Cippico, Antonio, *La Dalmazia: sua italianità, suo valore per la libertà,* pref. 1915, Genova, Formiggini, s.d.
- Cippico Antonio, *Dalmazia*, Firenze, s.d.
- *Como e i laghi di Como, di Lugano e Maggiore*, Milano, 1900, sta in *Guide Treves,*
- Dellepiane Giovanni, *Guida per escursioni negli Appennini e nelle Alpi liguri*, Genova, 1896.
- *Diario Guida 1909*, Bergamo, [1909].
- Facchinetti Vittorino, *La Verna nel Casentino,* Milano, 1925, sta in *I santuari francescani*.
- Ferreri Eugenio, *Alpi cozie settentrionali*, Torino, 1923-1927, 3voll., sta in *Alpi occidentali*.
- Finelli Angelo, *Bologna nel Mille*, Bologna, 1927.
- *Firenze d'oggi*, Firenze, 1896.
- Fratini Giuseppe, *Storia della basilica e del convento di San Francesco in Assisi*, Prato, 1882.
- *Genova e le due riviere*, Milano, 1901, sta in *Guide Treves*.
- Grosso Orlando, Pettorelli Arturo, *Città di Genova*, Milano, 1910.
- Gualdi Angelo, *Guida annuario delle sagre fiere e mercati d'Italia*, Carpi, 1936.
- Guerri Augusto, *Fiesole e il suo comune*, Firenze, 1897.
- *Guida artistica di Firenze e dei suoi dintorni*, Firenze, 1923.
- *Guida della città e provincia di Verona*, s.l., s.d.
- *Guida di Brescia artistica*, Brescia, 1903.
- *Guida di Brescia e dei laghi di Garda e Iseo*, [Brescia], Unione TipoLitografica Bresciana e c'è anche un altro esemplare non annotato.
- *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova, Coi tipi del Seminario, 1842.
- *Guida di Roma e dintorni*, Novara, s.d.
- *Guida Loescher di Roma e dintorni*, Roma, 1916.
- *Guida manuale di Viareggio e dei dintorni*, Viareggio, 1893.
- *Guida storica, artistica e monumentale della città di Parma*, Parma, [1906].
- Intra Giovanni Battista, *Nuova guida illustrata di Mantova e de' suoi dintorni*, Mantova, 1903.
- *Il lago di Garda e la sua regione,* Verona, 1910.
- *Italia*, Milano, [1913] sta in *Guide Treves.*
- *Italia centrale*, Milano, 1914, sta in *Guide Treves*.
- Jadran, *Roma*, s.d.

- Lazzareschi Eugenio, *Lucca*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1927, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".
- Lazzoni Carlo, *Carrara e le sue ville*, Carrara, 1880.
- *La Sicilia*, Milano, 1908, sta in *Guide Treves*.
- Marinelli Giovanni, *Guida della Carnia*, Tolmezzo, 1906.
- Marinelli Olinto, *Guida delle Prealpi Giulie*, Udine, 1912.
- Mauceri Enrico, *Siracusa*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1928, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".
- Mazzoleni Achille, *Guida di Bergamo*, Bergamo, 1909.
- Mencherini Saturnino, *Guida illustrata della Verna*, Quaracchi, 1907.
- Meli Filippo, *Palermo*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1928, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".
- Morettini Roberto, *Umbria*, Milano, 1925.
- Musatti Eugenio, *Guida storica di Venezia*, Padova-Venezia, 1890 e altro esemplare del 1912.
- Nicastro Sebastiano, *Sulla storia di Prato dalle origini alla metà del secolo XIX*, Prato, 1916.
- Odorici Federico, *Guida di Brescia: rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, 1882.
- Pasolini Pier Desiderio, *Ravenna e le sue grandi memorie*, Roma, 1912.
- Pasqui Ubaldo, *Nuova guida di Arezzo*, Arezzo, 1882.
- Picenardi Giuseppe, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno*, Cremona, [1820].
- Putelli Romolo, *Valle Camonica e lago d'Iseo nella storia*, Breno, 1923.
- Rajmondi M. A., *Guida di Ferrara: storica-artistica illustrata*, Ferrara, A. Taddei e figlio, 1896.
- Ridolfi Enrico, *Guida di Lucca*, Lucca, 1899.
- Ricci Corrado, *Guida di Ravenna*, Bologna, 1910.
- Ricci Corrado, *Guida di Bologna*, Bologna, s.d. e vi è anche un altro esemplare nell'Officina.
- Ricci Corrado, *Italie du nord*, Paris, 1911.
- *Ricordi di Ravenna medioevale*, Ravenna, 1921.
- Ronchi Oliviero, *Guida storico artistica di Padova e dintorni*, Padova, 1922.
- Rondini Andrea, *Siena e la sua provincia*, Siena, 1932.
- Ronchi Oliviero, *Padova*, Roma, Societa editrice di Novissima, 1927, in "Serie di monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia".

- Rubbiani Alfonso, *Etnologia bolognese*, estratto dalla *Guida dell'Appenino Bolognese*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1882.
- Rusconi, Art. Jahn, *Siena*, Bergamo, 1910.
- Sangiorgi Cesare, *Il battistero della basilica ursiana di Ravenna*, Ravenna, 1900.
- Salmi Mario, *La certosa di Pavia*, Milano, s.d.
- *Siena*, Siena, 1906.
- *Strade di grande comunicazione dell'Italia*, Pt. 1 *(Italia settentrionale*), Milano, 1901.
- Symonds Margaret, Duff Gordon Lina, *Perugia*, Perugia, 1902.
- Solitro Giuseppe, *Benaco*, Salò, 1897.
- Stampais Francesco, *Appunti storici su Manerba ed in parte sulla Valtenesi e Salò*, Toscolano del Garda, 1930.
- Strafforello Gustavo, *Provincia di Roma*, Torino, 1894, sta in *La patria*.
- Tailetti, Alberto, *Terre senesi: Chiusdino e S. Galgano*, Siena, 1930, [legato con] Tailetti, Alberto, *Terre senesi: Asciano, Monte Oliveto, Montepulciano, Torrita*, Siena, 1929, [legato con] *Terre senesi: Staggia senese*, [Siena], [s.d.], [legato con] *Terre senesi: Sartiano*, [Siena], [s.d.], [legato con] *Terre senesi: Rapolano e Sinalunga*, Siena, 1930, [legato con] *Terre senesi: Casole d'Elsa, Siena, 1930*, [legato con] *Terre senesi: S. Casciano ai Bagni*, Siena, 1930, [legato con] *Terre senesi: Chianciano*, Siena, 1929, [legato con] *Terre senesi: La Valdorcia e Cetona*, Siena, [s.d.], [legato con] *Terre senesi: S. Gimigniano*, Siena, 1930, [legato con] *Terre senesi: Montalcino*, Siena, 1928, [legato con] *Terre senesi: Chiusi*, Siena, 1928 [legato con] *Terre senesi: Monteriggioni e Badia Isola*, Siena, 1930 [legato con] *Terre senesi: Poggibonsi*, Siena, 1928 [legato con] *Terre senesi: L'Amiata*, Siena, 1930 [legato con] *Terre senesi: Il Chianti*, Siena, 1930 [legato con] *Terre senesi, Castelnuovo Berardenga*, [s.d.].
- *The cathedral of Orvieto*, Milano, 1914.
- Tolomei Francesco, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821.
- *Torino e dintorni*, Milano, 1913, sta in *Guide Treves*.
- *Venezia ed il Veneto*, Milano, [1914] sta in *Guide Treves*.
- Verga Ettore, *Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*, Milano, 1906.
- Zanetti Vincenzo, *Guida di Murano*, Venezia, 1866.
- Zanotto Francesco, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, 1856.
- Zardo Giuseppe, *In giro per Vicenza*, Vicenza, 1923.
- Zolfanelli Cesare, *La Lunigiana e le Alpi Apuane, studii*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1870.
- Zolfanelli Cesare, Santini Vincenzo, *Guida alle Alpi apuane*, Firenze, 1874.

III. 4 *Dal corpus delle guide*: *alcuni casi emblematici*

Come si è delineato nel paragrafo precedente, dunque, l'attenzione per il territorio peninsulare è una caratteristica di lungo corso nell'autore delle *Città del Silenzio*. I versi dedicati a Ravenna per esempio sono ispirati dalla lettura degli studi di Corrado Ricci: su «Emporium» erano apparsi vari articoli sul tema come *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*[83] o *Francesca da Rimini e i Polentani nei monumenti e nell'arte*[84].

Per la costruzione dell'itinerario estivo di *Alcyone*[85] è invece molto importante la *Guida Illustrata del Casentino* di Carlo Beni: spicca in apertura una dedica dell'autore datata il 25 luglio 1902: «A Gabriele d'Annunzio, che di sua presenza onora il Casentino, da il ben-venuto ed offre omaggio, con questo libro, l'Autore». La guida di Beni, rossa come i Baedeker e le guide del Touring Club Italiano, è pubblicata nel 1881 e ristampata più volte: l'esemplare presente al Vittoriale è del 1889 e reca segni molteplici di lettura oltre che cartigli di mano dannunziana.

Beni, come si legge nella prefazione dello scrittore e antropologo Paolo Mantegazza, è un uomo di cultura dagli interessi molteplici «di naturalista, di viaggiatore, di alpinista e di studioso della nostra storia e delle nostre leggi»[86]. I pregi di questa guida agli occhi di d'Annunzio dovettero essere plurimi: da una parte l'avallo di Dante, i cui versi sono ricordati sin dalla prima pagina e in varie parti del volume, in quanto Beni segnala tutti i riferimenti al Casentino nella *Commedia* riportandoli *intra* testo; dall'altra parte la testimonianza di tradizioni e usanze popolari antiche e contemporanee documentata da canzoni e ballate (di cui una è segnata da una grande orecchia a pagina 323), e anche l'attenzione agli scavi e ai ritrovamenti di reperti etruschi[87] pure minuziosamente descritti dall'autore della guida. Quest'opera diviene anche testimone importante del desiderio diffuso tra i travellers ottocenteschi di entrare in contatto con la figura di Dante ripercorrendone gli itinerari e frequentando, guide alla mano, quei luoghi sui quali le sue opere o la sua persona si erano soffermati[88].

In tutto il testo, tali riferimenti s'intrecciano con le presenze francescane nel territorio a partire dal convento presso Chiusi della Verna di cui si ha notizia anche nei versi del *Paradiso* (XII

[83] Apparso sul Vol. VIII, 48 (1898), pp. 469-496.
[84] Pubblicato sul Vol. XIV, 84 (1901), pp. 445-467.
[85] Cfr. Andreoli, *Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 24-25.
[86] Carlo Beni, *Guida illustrata del Casentino*, con premessa di Mantegazza, Firenze, Luigi Niccolai, 1889 (la lettera-premessa è alle pp. VII-IX, la citazione è tratta da p. XVIII).
[87] Ivi, p. 10 e nota p. 391.
[88] Cfr. Clerici, *Introduzione* a *Scrittori italiani*, cit., p. XLI.

canto), ripercorse attraverso il *Commento alla Commedia* di Niccolò Tommaseo[89]. Ulteriore intervento da far risalire alla lettura dannunziana è il cartiglio in rosso in cui il poeta segna a matita, sempre rossa, la descrizione dell'organo della chiesa di Verna, legato sempre alla presenza del frate d'Assisi[90].

Questa materia così ricca di intrecci culturali non poteva lasciare indifferente d'Annunzio che difatti tiene strumenti come questo nel suo studio privato o nelle stanze immediatamente attigue, a volte addirittura in duplice copia, segno di probabili riletture nel corso del tempo come della necessità di avere comunque questi strumenti a disposizione tanto che, in loro assenza, si affrettava ad acquistarne una nuova copia.

Si è accennato alla predilezione dannunziana per le regioni storiche della penisola, un'attenzione che mette in evidenza come il nostro territorio, sia per cultura che per tradizioni, non trovi una corrispondenza esatta nelle suddivisioni regionali di tipo amministrativo. Anche la *Guida della Lunigiana* curata da Cesare Zolfanelli risponde all'esigenza di compiere un'opera utile per la Patria «dicendo qualche cosa di lei, che le giovi a conoscere sé stessa»[91], secondo quanto dichiarato dal deputato Civinini in apertura del testo. La predilezione dannunziana per la suddivisione del territorio nazionale non secondo le "moderne" regioni, bensì secondo la ripartizione storica è confermata: la Lunigiana, infatti, indica un territorio compreso attualmente tra la Toscana e la Liguria. La Garfagnana, il Casentino (come pure la Lunigiana) e la Maremma costituiscono al loro interno territori maggiormente uniformi per geografia fisica e per storia culturale, molto più di quanto non siano la Toscana o la Liguria. D'Annunzio è sensibile a questo dato soprattutto in quanto studioso dei miti e delle leggende, degli usi e dei costumi propri dei luoghi così delimitati. L'autore sa bene che la geografia storica si intreccia al folklore in maniera indissolubile, in quanto le caratteristiche fisico-geografiche di un determinato luogo contribuiscono alla formazione e permanenza o meno di un culto o di una leggenda, nonché a dare conformità al gruppo sociale che abita in un territorio delimitato da elementi fisicamente concreti.

Quanto questa essenza più profonda sia tenuta in conto da d'Annunzio lo dimostra perfettamente la scelta della Marsica, e non genericamente dell'Abruzzo, per l'ambientazione della *Fiaccola sotto il moggio*: luogo fondativo e costitutivo della tragedia.

[89] Beni, *Guida illustrata del Casentino*, cit., pp. 352-353.
[90] Ivi, p. 360.
[91] Giuseppe Civinini, *Lettera* in Cesare Zolfanelli, *La Lunigiana e le Alpi Apuane. Studii*, Firenze, Barbèra, 1870, pp. VII-XI, p. X.

È noto come la *Guida dell'Abruzzo* di Enrico Abbate sia un riferimento imprescindibile per lo sviluppo della tragedia di Gigliola e, difatti, sull'esemplare presente al Vittoriale non mancano i segni di lettura, accompagnati anche in questo caso da più di un'edizione del medesimo testo. Probabilmente meno nota è la presenza di un altro testo di Abbate, sempre in più copie e notevolmente annotato, la *Guida della provincia di Roma*. In questo studio ciò che più interessa, seguendo i segni lasciati dal lapis blu dannunziano, è l'attenzione posta dall'autore all'agro romano percepito come un luogo deserto e privo di elementi naturalistici apportatori di quiete, qualità caratteristica, invece, della campagna umbra, di cui abbiamo tracce nei *Taccuini* e nelle opere. Questa dicotomia, agro laziale e natura umbra, diviene materia per i versi del *Ditirambo I* di *Alcyone,* com'è segnalato nell'apparato dei Meridiani[92].

Catalizzatrici di attenzione sono poi le guide rosse del Touring Club Italiano, risposta nostrana alla grandissima diffusione dei volumi di Karl Baedeker: questa serie (Piemonte, Lombardia e Canton Ticino, Puglia, Abruzzi e Molise, Italia centrale e meridionale, etc.) è il frutto della volontà di Luigi Vittorio Bertarelli[93], fondatore del TCI, di «affrancare gli italiani dall'uso di quelle Guide straniere che si sono generalmente imposte tra noi pel loro merito reale e di redazione e di carte e mettere la Guida nostra in un così gran numero di mani da influire sensibilmente sulla piccola coltura e sul movimento turistico generale»[94].

Il principio animatore delle pubblicazioni di questa sorta che accompagnano la *fin de siècle*, almeno secondo quanto è possibile leggere nei piani delle opere o nelle premesse, è sempre quello di mettere di fronte ad un pubblico medio un nuovo strumento di conoscenza del territorio nazionale, sentendo diffusa l'urgenza di fare della nuova nazione Italia, più che una entità amministrativa o economica, una realtà percepita e conosciuta dai suoi stessi cittadini. Come emerge dall'analisi di Di Mauro, infatti, il TCI fu tra i promotori di questa tendenza prodigando «impegno ed energia nel far conoscere agli italiani le nuove province e descrivendole per primo ne fissò in maniera pressoché definitiva l'aspetto, anzi in molti casi lo costruì artificialmente»[95]. Come ha osservato Clerici il Touring sotto la guida di Bertarelli con la sua attitudine perlustrativa ha operato una importante rivoluzione nella nostra cultura geografica popolare[96].

---

[92] Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., I, pp. 1199-1201.

[93] La poliedrica figura di Bertarelli è ben messa a fuoco da Luca Clerici cfr. *Premessa* a Luigi Vittorio Bertarelli, *Insoliti viaggi. L'appassionante diario di un precursore*, a cura di Luca Clerici, Milano, Touring editore, 2004, pp. 7-12.

[94] Luigi Vittorio Bertarelli, *Premessa* a *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, 2 voll., in *Guida d'Italia del TCI*, Milano, 1925, p. 10.

[95] Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, cit., pp. 402-403.

[96] Cfr. Luca Clerici, *Premessa* a Bertarelli, *Insoliti viaggi*, cit., p. 8.

I fratelli Bertarelli, Luigi Vittorio e Achille, si rivelano importanti animatori del progetto così delineato. Secondo quanto è possibile ricostruire, anche attraverso i documenti di cui si è preso visione nell'Archivio dannunziano, Luigi Vittorio, oltre a coordinare il piano dell'opera del TCI, si occupò in prima persona della realizzazione di alcune guide nelle quali un posto d'onore era occupato dall'arte italiana regionale, indagata dai primi secoli alla contemporaneità[97]. Non priva di interesse era la sezione dedicata ai termini geografici dialettali per fornire – non solo al turista ma appunto anche allo studioso – degli strumenti utili, insieme alle carte geografiche, per esplorare in autonomia i luoghi descritti.

A riprova della volontà culturale e politica sottesa alle pubblicazioni di Bertarelli, si legga la nota introduttiva della *Guida della Sardegna* (qui tratta dall'esemplare conservato al Vittoriale), uscita nel 1917-1918:

> Per te, Sardegna! Quest'opera che il Touring Club Italiano commise alle mie modeste forze di comporre, nell'ora storica in cui la patria contende al nemico il sacro suolo. Tu elevasti alla gloria imperitura i soldati tuoi figli, ignorati prima, circondati ora dall'ammirazione di tutta Italia. Il Touring, che filialmente ti ama, qui ti propone in una tua bellezza, perché, quando la civiltà avrà ripresi i suoi diritti, possa più facilmente tutto il popolo italiano portarti, reverente, la quercia e l'alloro.

La data della pubblicazione relativa all'isola sarda ci porta in pieno Primo conflitto mondiale, del cui clima condivide le retoriche accese e i toni patriottici[98], come questa premessa dimostra. Al contempo però la guida si fa testimone di una volontà più ampia di far circolare notizie riguardanti il territorio abitato attendibili e fruibili dal pubblico italiano.

Achille Bertarelli dal canto suo era un appassionato di stampe popolari, di cui era grande collezionista. Il notevole *corpus* da lui messo insieme mirava a illustrare l'evolversi nel tempo della nazione, connettendo fra loro le informazioni preziose contenute in documenti spesso dimenticati o accantonati perché considerati marginali, quali per l'appunto le stampe popolari. Fu autore di uno studio sui biglietti da visita nel Settecento e alimentò costantemente la sua attenzione erudita per gli avvenimenti del passato e la loro ricostruzione con un interesse fervente anche per gli usi e i costumi popolari: stampe e incisioni erano una prima chiave di accesso a questo orizzonte della tradizione.

[97] All'interno di queste pubblicazioni Bertarelli dedicava una sezione ampia all'ambito artistico-letterario mettendo sempre al centro un taglio interpretativo di carattere geografico.

[98] Dall'analisi condotta da Di Mauro emerge come tale carattere del TCI raggiunga il vertice tra gli anni 1927-1931 con un nuovo filone di pubblicazioni dedicate ai campi di battaglia del Primo confiltto mondiale: cfr. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, cit., p. 406.

L'interesse per questi materiali era stato condiviso da Francesco Novati che, infatti, ebbe importanti rapporti con Bertarelli, sostenendolo e aiutandolo nella costruzione della sua imponente raccolta, di cui redasse un *Catalogo* pubblicato proprio dall'Istituto italiano delle Arti grafiche di Bergamo. I due collaborarono strettamente anche alla realizzazione della sezione relativa all'iconografia popolare in occasione della mostra per il cinquantenario dell'Unità[99].

Il disegno fin qui tracciato delinea dunque chiaramente come la rete, le relazioni intessute tra questi uomini di cultura abbiano mirato al medesimo obiettivo: costruire una coscienza nazionale attraverso la conoscenza storico-culturale della nostra penisola. In tal senso un posto di rilievo rivestono anche le guide catalogate sopra, in perfetta comunione con quel profondo intento dannunziano che mirava a fare della propria opera *omnia* un'opera politica.

III. 5 *Mappa e introduzione alla distribuzione geografica delle tragedie*

La produzione dannunziana per il teatro si sviluppa in un arco cronologico piuttosto ampio: la prima idea della *Città morta* risale al 1895, quando d'Annunzio salpa per la Grecia al seguito di Edoardo Scarfoglio, mentre la *Fedra* è portata in scena nel 1909 alle soglie dell'esilio francese; ma nemmeno l'allontanamento dalla Patria affievolisce la voce del drammaturgo che – al contrario – si propone al pubblico dei teatri sia come autore in francese, con le *pièces* del *Martyre*, della *Pisanelle* e de *Chèvrefeuille*, che come autore in italiano coerente con la sua storia e i suoi progetti, portando a termine la seconda tragedia del ciclo malatestiano. Il disegno così composto risponde a tutt'altro che a un semplice "tentativo", a un'escursione nel campo della drammaturgia, motivato dalla relazione con la "Divina" Duse.

Le tragedie dannunziane, come è visualizzato dalla mappa seguente, tratteggiano un perimetro che tocca, in maniera più o meno insistita, la geografia reale esperita dall'autore, attraverso i luoghi in cui ha dimorato per un tempo più o meno lungo, dall'Abruzzo a Roma, da Firenze a Venezia.

La sua regione natale diventa ambientazione di ben due tragedie, vicine per momento compositivo, lontane per molti altri aspetti: la *Figlia di Iorio* e la *Fiaccola sotto il moggio*.

[99] Cfr. Leonardo Andreoli, *Intorno a Novati. Erudizione e conoscenza storico-artistica in Italia, 1880-1915*. Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Milano. Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, XIV ciclo, AA. 2010-2011.

Rimanendo sul versante adriatico, la traccia da seguire conduce invece all'Emilia Romagna con la Rimini duecentesca che fa da sfondo alla triste vicenda di Paolo e Francesca, e sempre emiliano-romagnolo è lo spazio che ospita la nota vicenda di Parisina, immaginata, infatti, presso Ferrara nella Villa Belfiore.

Seguendo gli itinerari dei *Taccuini* sappiamo che d'Annunzio ebbe modo di visitare la Romagna: lo troviamo a Bologna giovanissimo ad acquistare le *Odi barbare* carducciane, a Ravenna saranno dedicati i versi delle *Città del silenzio*, Rimini sarà luogo d'incontro tra Eleonora e Gabriele durante la campagna elettorale del 1897, secondo quanto possiamo dedurre dalle lettere pervenuteci[100].

Poco più a nord si profila la laguna veneta: scenario dei primi tempi dell'amore di Gabriele e di Eleonora, nonché sede privilegiata del romanzo igneo del *Fuoco*, inizialmente ideato come fabula itinerante i cui lettori dovevano essere condotti in molteplici luoghi della penisola, con il chiaro intento di tracciare una geografia nazionale. A Venezia si ritroverà poi d'Annunzio dopo l'esilio francese, ritornando nella famosa "casetta rossa" di proprietà del principe Hohenlohe già immortalata nelle pagine del *Fuoco* e dove vivrà con accanto la figlia Renata, vergando i cartigli del *Notturno*.

[100] Cfr. Duse, d'Annunzio, «*Come il mare io ti parlo*», cit., p. 129.

ⓐ **Veneto**

Sogno d'un tramonto d'autunno
La nave

ⓑ **Emilia Romagna**

Francesca da Rimini
Parisina

ⓒ **Toscana**

Sogno d'un mattino di primavera
La Gioconda

ⓓ **Lazio**

La Gloria
Più che l'amore

ⓔ **Abruzzo**

La figlia di Iorio
La fiaccola sotto il moggio

ⓕ **Argolide/Peloponneso**

La città morta
Fedra

Anche la *Nave* trova in Venezia il suo nucleo drammaturgico, mentre per il secondo dei *Sogni* di matrice shakespeariana ci spostiamo più genericamente lungo il corso del Brenta, sebbene l'azione sia tutta al chiuso e la tragedia che vi si consuma sia solo "narrata" agli spettatori.

Nella Toscana, regione prediletta da d'Annunzio ben oltre la sua stanziale presenza alla villa della Capponcina, il drammaturgo ambienta altre due tragedie: il *Sogno d'un mattino di primavera*, il dramma della pazza Isabella, che molto condivide con la sua musa ispiratrice, e *La Gioconda*.

Infine, il percorso tracciato all'interno dei limiti peninsulari si chiude con le tragedie d'ambiente romano, non particolarmente fortunate presso il pubblico contemporaneo, ovvero *Più che l'amore* e *La Gloria*.

Per *La città morta* e per *Fedra*, invece, le vicende drammatiche richiedono un nuovo spazio che varca i confini nazionali: i personaggi si spostano per inscenare i propri conflitti in una Grecia con connotati ancora arcaici, prevale nell'immaginario dannunziano la localizzazione nel Peloponneso: da una parte Micene per dare spazio alla vicenda di Leonardo e Bianca Maria, dall'altra parte Trezene, la mitica sede del palazzo Pitteo, per narrare l'eros indomabile di Fedra, in un modo nuovo rispetto a quanto fatto dai tragediografi precedenti.

D'Annunzio, com'è possibile seguendone gli itinerari nei vari carteggi con le amanti, con i familiari e con gli amici nonché dalle ricostruzioni biografiche, ebbe modo di visitare diversi luoghi della penisola e di abitare alcuni di essi.

A Roma si trasferì giovanissimo appena terminati gli studi al Cicognini di Prato. Era il 1881 quando, con il pretesto dell'iscrizione all'università e la frequentazione delle redazioni dei giornali della neo-capitale, si stabilì nell'Urbe rimanendovi abbastanza stabilmente fino al 1891, esclusione fatta per i periodi estivi per lo più trascorsi in Abruzzo presso la famiglia o a Francavilla nell'eremo di Michetti, a "capolavorare".

La tappa successiva del suo iter lo vede in scena a Napoli, per una permanenza dalla durata prevista di alcuni giorni e che giunse a dilatarsi enormemente fino al 1893, con buona pace di Barbara Leoni. L'importanza del biennio napoletano nella formazione e nelle relazioni di d'Annunzio è stata messa a fuoco da molteplici studi: decisivo quello curato da Angelo Pupino[101], mentre tra i più recenti è importante ricordare il contributo di Tobia Iodice[102], in cui si descrive l'originale atmosfera nella quale si immerse il giovane pescarese accodatosi all'amico pittore Michetti.

[101] *D'Annunzio a Napoli*. Atti del convegno, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2005.

[102] Tobia Iodice, *Come un sogno rapido e violento: Gabriele d'Annunzio e Napoli (1891-1893)*, Lanciano, Carabba, 2018.

Dopo il periodo della turbolenta relazione con Maria Gravina, i due amici si trasferirono nuovamente nella terra d'Abruzzo per cercare anche un po' di sollievo dalle difficoltà economiche vissute sulle rive del golfo campano. In concomitanza con l'avventura parlamentare, però, nella vita e nell'arte di d'Annunzio si affaccia una nuova ispirazione: quella teatrale appunto che trova nella più grande attrice dell'epoca una impareggiabile alleata.

Dal 1898, con l'aiuto di Benigno Palmerio, d'Annunzio prende in affitto una villa nei pressi di Firenze che farà risistemare secondo il proprio gusto di "Principe Rinascimentale", dando all'antica residenza dei Capponi una nuova aura e una nuova vita[103]. La Capponcina, diventa punto di riferimento per la coppia fino ai primi del Novecento, sebbene d'Annunzio vi rimanga anche oltre la fine del "solare incantesimo d'amore" (la rottura definitiva tra i divi-amanti avviene alle soglie della prima rappresentazione della *Figlia di Iorio* nel marzo 1904). Quando i creditori non possono più essere elusi, l'illustre abitatore si assicura di essere lontano e di aver messo in salvo dall'asta rovinosa del proprio patrimonio i suoi beni più preziosi, ovvero i libri, affidati alle cure del fedele Annibale Tenneroni.

Inizia così il quinquennio francese, 1910-1915, anni in cui d'Annunzio vive un distacco dalla patria che si è dimostrata severa nei suoi confronti, mentre oltralpe il suo successo è stato praticamente senza battute d'arresto. Il periodo francese è vissuto per una parte a Parigi, ma principalmente sulle rive dell'Atlantico ad Arcachon. Saranno i venti di guerra a riportarlo in patria, pronto ad arruolarsi volontario e a proseguire la sua avventura spingendosi sempre oltre, sempre più in alto, anche letteralmente, abbracciando i pericoli della neonata aviazione.

Soltanto dopo l'impresa di Fiume e il Natale di sangue, il poeta-soldato, il Comandante, si affaccia sul Lago di Garda dove finalmente acquista la villa Cargnacco confiscata al tedesco Thode che, grazie alla cura del nuovo proprietario e all'assistenza professionale dell'architetto Maroni, diventerà il Vittoriale.

Tra i luoghi che disegnano la geografia delle tragedie dannunziane spicca per la sua assenza Napoli. Questo dato trova riscontro nella mancanza nella biblioteca della Prioria di testi-guide sul capoluogo campano. Sebbene l'assenza di questo elemento possa derivare anche semplicemente dalla perdita di parte dei beni dannunziani durante i difficili anni napoletani, come pure durante i vari traslochi[104], non di meno è un vuoto che fa riflettere soprattutto se

[103] Benigno Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938.

[104] È sempre importante tenere a mente che i documenti di cui ancora disponiamo costituiscono verosimilmente una parte del tutto di patrimonio dell'autore e che, dunque, la loro presenza o assenza incide sulle ipotesi interpretative ma non ne garantisce certezza.

messo in relazione con l'idea originaria del *Fuoco*, romanzo appunto nazionale, in cui ancora una volta il sud Italia rimane estraneo ai progetti dell'autore.

L'interrogativo sorge spontaneo. Come mai, nel disegno nazionale che pure anima la produzione dannunziana, viene meno un luogo in cui ha vissuto, intensamente, e che sarà uno stimolo importantissimo proprio per la virata verso il teatro, essendo la Napoli di fine Ottocento una delle piazze più vivaci d'Italia?

Una possibile spiegazione è che la città non gli offra materia d'intreccio, essendo più in generale assente dalla produzione dannunziana e non soltanto dalla scrittura per il teatro. Si potrebbe anche immaginare che l'Abruzzo in qualche modo esaurisca in sé le potenzialità offerte dal Meridione e, dunque, leggere l'ampia presenza della regione nella sua vasta produzione come una rappresentazione del Sud Italia proprio simbolicamente ritratto in quell'Abruzzo originario. Ma forse d'Annunzio trova più convincente l'idea che il Regno delle due Sicilie si costituisca con caratteristiche proprie e differenti rispetto al resto d'Italia.

Questa separazione – che a lungo peserà sulle sorti del sentimento nazionale – si rispecchia nel disegno dannunziano di un'Italia centro-centrica, privata della necessità di connettere le due aree. Forse anche perché, culturalmente, il Sud è sentito quasi come prolungamento della Grecia e, dunque, si potrebbe provare a interpretare la presenza del Peloponneso, nei drammi, come un sostituto del Meridione d'Italia.

Un possibile contributo in questa direzione interpretativa può esserci fornito dalla presenza della Sardegna, che trova nel servo Rudu del *Più che l'amore* la sua espressione anche linguistica: l'isola sarda non è simile a nessun'altra regione d'Italia e per tal motivo ha bisogno di essere inserita nel disegno generale, mentre la storia culturale meridionale ha molto da spartire con la culla della civiltà occidentale.

Un'altra possibile spiegazione è da riconnettersi alle posizioni di Wolfgang Helbig, personaggio importantissimo per la cultura italiana, archeologo e segretario dell'Istituto archeologico germanico di Roma. Il salotto di casa Helbig, la villa Lante sul Gianicolo, era un importante luogo di riunione degli spiriti più vivaci della cultura capitolina ma non solo; frequentato da d'Annunzio, il salotto dell'archeologo si configura quale spazio di discussione in cui è sicuramente lecito immaginare un proficuo scambio di idee sulle rispettive attività.

Helbig ha scritto diversi studi, ma di particolare interesse ai fini del discorso qui intrapreso risulta l'opera dal titolo *L'epopée homérique*[105] di cui la prima edizione in francese è del 1894 (il testo è presente al Vittoriale). In quest'opera Helbig sviluppa la sua tesi sfruttando il poema

[105] Wolfgang Helbig, *L'epopée homérique expliquée par les monuments*, Traduction française de M. Fl. Trawinski, Paris, Firmin-Didot, 1894.

omerico come una veritiera enciclopedia attraverso cui ricostruire, alla luce dei vari monumenti ancora osservabili, la vita greca coeva al poema. Ora nell'interpretazione di Helbig si disegna uno spaccato dell'Italia in cui appare una cesura tra la parte tirrenica e quella adriatica. Ciò che emerge dalla sua riflessione è che l'Italia meridionale ha molto risentito nella sua intrinseca formazione del richiamo verso l'Oriente. Seguendo tali indicazioni allora sarebbe più corretto identificare la questione italiana, quale si evince da quanto osservato nei paragrafi precedenti, come una questione orientale, legata alla percezione del sud Italia come di un braccio proteso verso l'Oriente: non tanto la conflittualità Nord-Sud, quanto la duplice spinta separatrice Nord-Est.

Anche lo storico Ernesto Galli della Loggia ha in più occasioni riflettuto su questo problema relativo all'identità nazionale. Nel suo studio del 1998 mette a fuoco il nocciolo della qestione sostenendo che la peculiare posizione geografica della penisola è orientata proprio verso l'Oriente, un Oriente in cui a sua volta coesistono due direttrici principali: Bisanzio e la Grecia, elementi predominanti della nostra cultura. Inoltre, secondo lo studioso il dato più importante da far emergere è che, data la sua inclinazione longitudinale, il sud Italia è sì il meridione della penisola, ma è in realtà un sud-est, è in realtà un oriente[106]. Tirreno e Adriatico diventano così i due assi da seguire per tracciare una geografia nazionale.

Ma queste sono, ovviamente, soltanto ipotesi interpretative cui non è necessario imporre un unico sguardo, potendo anche coesistere tra loro e potendo divenire spunti per successive riflessioni.

[106] Cfr. Ernesto Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, il Mulino, 1998.

Capitolo IV

La spazialità delle tragedie

Desìo
d'errare in sempre più grande
spazio.
Gabriele d'Annunzio, *Preludio*, in *Laus Vitae*

IV. 1 *Natura e atmosfere nei due* Sogni

Il battesimo del drammaturgo avviene con il *Sogno d'un mattino di primavera*, poema tragico immaginato nel giardino della Villa dell'Armiranda in cui si trasfondono elementi della Villa Gamberaia tratteggiata nei *Taccuini*[1] dannunziani del 1896.
Nonostante la presenza dell'antica villa toscana, l'atto unico si svolge tutto nel movimentato contesto ambientale disposto tra l'ordinato giardino annesso alla dimora e l'attiguo misterioso bosco:

> Un loggiato vasto, in un'antica villa toscana, detta l'Armiranda, aperto su colonne di pietra, chiaro e tranquillo, simile all'ala d'un chiostro. Su ciascuna delle due pareti laterali è una porta dall'architrave scolpito, tra due statue alzate su piedistalli. Per entro gli archi svelti, che solo orna il nido della rondine, appare un giardino intercluso da siepi di cipressi e di bossolo donde si levano, a distanze uguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde. Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vita di ferro, coì suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie. A destra e a manca, poggiate ai muri di cinta, si prolungano le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi, A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti[2].

Lo spazio "paradisiaco", costruito sulla base del *Polifilo*[3], è scosso dalla presenza dell'inquieta Isabella che si concretizza in scena dopo la presentazione secondo i termini già di un carattere sull'orlo della soglia affidata a Simonetta [4]. Il tema della soglia funge da *Leitmotiv* del dramma: proprio intorno al limine (veglia e sogno, vita e morte) infatti i personaggi ruotano, muovendosi

[1] D'Annunzio trascorre i mesi di marzo e aprile del 1896 a Firenze, preso dalla relazione con la Duse siglata dal motto *more than love*. Durante questo periodo compie delle escursioni nelle zone adiacenti come appunto Settignano, dove ha modo di vedere la villa Gamberaia che lo ispirerà per l'atto unico cfr. Zanetti, *Note e notizie,* in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., I, p. 1051.
[2] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 5.
[3] Celebre opera illustrata di Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio) è tra i più importanti esempi di *ars topiaria* con i suoi giardini lussureggianti in cui piante e fiori di ogni genere occupano rigogliosi lo spazio simbolico del percorso iniziatico di Polifilo.
[4] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 7.

tra il giardino e la foresta, due spazi divisi proprio da un cancello altro elemento di demarcazione dei due spazi dai diversi significati.

Il luogo dell'assassinio però non è quello in cui i personaggi sono rappresentati, poiché l'atto tragico avviene a Poggio Gherardi presso Fiesole, destinando ad altro spazio il fatto sanguigno; mentre tutte le sue conseguenze prendono forma nei pressi del giardino familiare.

È stato notato come Virginio sia una entità naturale e solare[5]. Infatti, spesso nel testo, le sue percezioni sono rivolte al paesaggio di cui si sente parte, come per esempio quando rivela a Beatrice che la sua anima si è alimentata della fusione dell'aurora e del fiume[6].

Ma in questo dramma tutti i personaggi, non soltanto Virginio, vivono di questa fusione panica con gli elementi naturali: Beatrice è assimilata ad un limpido fiume[7], Isabella – figura metamorfica estremizzata – agli arbusti e alle foglie[8]. Come avverrà per la Sirenetta della *Gioconda*, d'Annunzio crea personaggi scaturiti dalla sostanza paesaggistica in cui si trovano, ma soltanto in Virginio vi è quello spirito positivo che ne fa l'animatore almeno "in potenza" della vicenda. La sua stessa origine ci conferma il rinnovarsi della promessa di bene da lui effusa, infatti, come si legge nel testo, egli proviene dalla Villa dei Cedri a Fontelucente[9]: toponimo che non ha riscontro con referenti concreti ma è utile all'autore per esplicitare le potenzialità vitali del personaggio.

Secondo l'interpretazione di Zanetti[10], il duplice spazio naturale giardino-bosco, *topos* già rinascimentale, va decifrato come allegoria erotica: la foresta si presenta come il luogo delle passioni, più esente da regole rispetto al curato giardino della villa. Interessante notare come inizialmente questa zona sembri reclusa a Isabella, che difatti può osservarla solo presso il cancello chiuso essendo un'anima in un limbo, mentre successivamente la soglia è varcata grazie alla presenza di Simonetta sovvertendo così il confine imposto. La giovane compagna di Isabella è effettivamente colei che sin dall'apertura si esibisce nel motteggio ambiguo con il giardiniere, è colei che si perde nella foresta insieme a Panfilo, dando sfogo alle energie erotiche messe in gioco nell'incipit, dunque rappresenta un personaggio vivente in cui le forze d'amore agiscono concretamente.

---

[5] Ivi, p. 14 «Egli non aveva l'aspetto di una persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce».

[6] Ivi, p. 38.

[7] Ivi, p. 41.

[8] Sulla regressione vegetale di Isabella come prefigurazione del tema metamorfico di *Alcyone* cfr. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto*, cit., pp. 106-107.

[9] Ivi, p. 34.

[10] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1040 e segg.: «D'Annunzio mostra piena consapevolezza che il *Sogno* shakespeariano, di là dalle peripezie dei personaggi, presenza i caratteri di una festa o di un rito, in cui si contempla il mistero del *nexus amoris* nel suo rapporto primordiale con il ciclo del sole».

Altro elemento interessante di questa *pièce* è la sua strutturazione tramite opposti: la dinamica del dentro e del fuori dà ai personaggi movimento, così come l'alternanza tra gesti gioiosi e scatti nervosi distingue l'agire di Isabella, mentre la contrapposizione tra giardino, cioè la Natura nella sua forma ordinatamente "apollinea", e la foresta, in cui la natura si concede agli aspetti più propriamente "dionisiaci" e selvaggi, ne caratterizza la topografia.
Peculiare qualità dell'atto unico è l'accordo, cercato sin dalle prime battute, tra spazio abitato e atmosfera del dramma grazie agli elementi naturali, ai colori e alle luci, come aveva già indicato De Michelis[11]. La dimora, invece, svolge un ruolo statico, facendo semplicemente da sfondo al dramma, poiché tutto avviene nello spazio aperto dell'allegorico giardino.
Ha notato Alberto Granese:

> come nel "drame statique" maeterlinckiano la mancanza di un'azione in fieri collabora con la riduzione dell'evento scenico, che – svolgendosi nello stesso tempo e nello stesso spazio, in un unico atto – sottolinea la rappresentazione in tempo reale, analoga alla *durée* psicologica dei personaggi, come poi sarà tipico del teatro d'avanguardia[12].

Composto poco dopo, il secondo *Sogno* della progettata tetralogia sviluppa caratteristiche ancora diverse. Questa volta è preferita da d'Annunzio un'ambientazione settentrionale come chiarisce la lunga didascalia d'apertura, in cui l'autore sembra subire ancora il ritmo descrittivo del romanzo:

> Il dominio d'un patrizio veneto, su la riva della Brenta, lasciato in retaggio da uno degli ultimi Dogi alla Serenissima Vedova che quivi dimora come un'esule. Il giorno autunnale volge al tramonto. Si scorge da presso un'ala della villa: un'architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda, che racchiude la scala – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira. La meravigliosa scala aerea si corona d'una loggia – nascosta dall'arco scenico – donde si scopre tutto il giardino e il fiume e la campagna lontana. In basso, dinanzi alla porta è uno spazio libero, una specie di atrio scoperto, ornato di statue, di torcieri, di scanni, di tappeti damaschini, separato dal giardino per mezzo di cancelli sostenuti da pilastri in cui sono infissi grandi fanali dorati che un tempo si alzarono su le prore delle galèe. I cancelli di ferro – simili a quelli che circondano le Arche degli Scaligeri veronesi – appaiono sottilmente lavorati come giochi, eleganti come opere di ricamo, snodati per modo che il vento talvolta li muove con lievi stridori[13].

Se nella vicenda di Isabella l'azione tragica è già avvenuta, in questo nuovo atto unico succede qualcosa del tutto diverso, infatti, l'evento tragico non appartiene al tempo del passato, bensì al

[11] Eurialo De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 182.
[12] Alberto Granese, *Preludi del linguaggio scenico moderno nei* Sogni *dannunziani*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia.* Le martyre de Saint Sébastien *e* La Pisanelle, a cura di Carlo Santoli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 79-93.
[13] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 51.

presente della scena ma si svolge in un luogo – anche in questo caso naturale trattandosi di un fiume – invisibile agli occhi dello spettatore per cui i personaggi sul palcoscenico descrivono precisamente quanto accade oltre lo spazio angusto della scenografia.

Come ha appurato Zanetti nella sua analisi, gli elementi che concorrono alla costruzione della scena fanno riferimento sia ad appunti di *Taccuino* riferibili alla visita a palazzo Gradenigo di Venezia del 12 giugno 1896 sia al Palazzo Capello, pure visitato da d'Annunzio durante uno dei soggiorni veneziani[14]. Dunque, il referente reale sotteso all'ambientazione viene sempre ad arricchirsi di altri elementi, poliedricamente modelli diversi si fondono per dare vita a una nuova originale immagine.

Sebbene privata dell'ambiente naturale, che invece aveva costituito la cifra dominante del primo *Sogno*, questa seconda *pièce* non manca di alcune aperture verso l'esterno: la prima è la finestra della dimora da cui si intravede un grande giardino, per quanto in decadimento, come pure la descrizione dei diversi luoghi affacciati sul naviglio del Brenta (come Mira[15]), elementi che collaborano a dare ampiezza alla portata della processione alle spalle del Bucintoro. Infine, anche la presenza della maga slava[16], personaggio che mette in moto l'intera azione drammaturgica, amplia in parte il ventaglio della geografia disposta per questa tragedia.

L'ultimo quinquennio dell'Ottocento è la fonte principale della riflessione e dell'ispirazione drammaturgica dannunziana, in nuce vi si ritrovano quasi tutte le linee, gli esperimenti e le caratteristiche delle opere che nei primi del Novecento l'autore si preoccuperà di sviluppare in direzione di un deciso rinnovamento del nostro panorama teatrale.

Queste prime prove sembrano risentire in maniera più esplicita della sua volontà di rinnovare le strutture teatrali in direzione di un teatro *en plein air*, per cui è già sul palcoscenico che viene meno l'usuale predominanza dell'interno borghese. Nelle prove successive – e se è pur vero che il *Sogno d'un tramonto d'autunno* sarà messo in scena soltanto nel 1908, non bisogna dimenticare che viene però scritto quasi in contemporanea con il primo dei *Sogni* condividendone dunque i medesimi principi – , invece, la struttura del dramma dannunziano cambia divenendo esteriormente più in linea con i canoni imperanti, si ritrovano molto più spesso interni domestici che però vengono scardinati attraverso una serie di strumenti di sfondamento delle pareti sceniche.

[14] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1073-1074.
[15] D'Annunzio, *Sogno d'un mattino*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 67.
[16] Ivi, p. 58.

IV. 2 *La geografia della* Fiaccola sotto il moggio: *mappe, percorsi e luoghi*

Lo slancio che deriva al drammaturgo dal successo della *Figlia di Iorio*, nata dalla contaminazione tra inchiostro e pennello, spinge d'Annunzio a una ulteriore realizzazione scenica: una nuova *pièce* abruzzese[17] dal titolo chiaramente evangelico, *La fiaccola sotto il moggio*, occupa lo scrittoio toscano del Vate.

Anche in questo caso due arti e due artisti, com'era già stato per la *Figlia di Iorio*, lavorano su un binario unico che s'incrocia sebbene a distanza di alcuni anni: all'esposizione universale di Parigi del 1900, infatti, Francesco Paolo Michetti presenterà un grande quadro il cui tema è il rito ofidico di Cocullo – polo principale, insieme a quello della fiaccola-verità, della nuova tragedia dannunziana.

Lo spirito che anima la vicenda di Gigliola è così urgente da determinare l'accantonamento della trilogia malatestiana. Repentina è la scrittura dei quattro atti (circa un mese tra febbraio e marzo 1905)[18], repentino l'annuncio su varie testate che prepara l'avvento scenico, ne scrive un dettagliato estratto Francesco Coppola sul «Giornale d'Italia» il 25 marzo 1905[19], repentino sarà l'allestimento e la realizzazione sul palcoscenico, secondo quanto le ricostruzioni critiche hanno messo in luce negli anni[20].

Se la rapidissima scrittura della *pièce* dichiara immediatamente la comunione tra il laboratorio della *Fiaccola* e quello della *Figlia di Iorio*[21] – mettendo a nudo un *modus operandi* non

---

[17] La bibliografia sul rapporto tra d'Annunzio e l'Abruzzo è amplissima. Cfr. Manlio Masci, Dino Tiboni, *Introduzione* a *L'Abruzzo nella vita e nell'opera* di G. D'Annunzio, Catalogo della mostra di cimeli e autografi nella casa del poeta nel centenario della nascita, a cura di IDD., Pescara, editrice italica, 1963, p. 5: «Dal 1893 al 1904 la bibliografia dannunziana, pur già tanto varia, avventurosa e caratteristicamente "inimitabile" si impernia e si sustanzia dei motivi, degli aspetti e della essenziale influenza che vi hanno la terra d'Abruzzi e i basilari e determinanti elementi della stirpe e della tradizione; per cui può affermarsi che, quasi per un felice fenomeno di osmosi, se d'Annunzio è stato glorificatore della sua terra, dalla terra egli è stato ispirato e nutrito in proporzione della sensibilità e della possibilità di assimilazione e di interpretazione da una parte e di potenza di espressione dall'altra». Tra i più importanti titoli si ricordano gli studi di Ottaviano Giannangeli (*D'annunzio e l'Abruzzo del mito*, s.l., s.n., 1988) e Biordi Raffaele (*Gabriele D'Annunzio e la terra d'Abruzzo*, Roma, Palombi, 1965), l'analisi di Ivanos Ciani sul rapporto con la città natale (*D'Annunzio e Pescara*, Pescara, Ediars, 1996) nonché gli interventi raccolti in ***T**erre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio: l'Abruzzo***,** Pescara, Ediars, 1996 promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani e della cultura in Abruzzo.

[18] Della sollecitudine che anima l'autore abbiamo notizia per esempio seguendo le tracce delle richieste per i disegni di De Carolis in preparazione del volume a stampa (cfr. D'Annunzio, De Carolis, *"L'infinito della melodia". Gabriele d'Annunzio e Adolfo de Carolis. Carteggio 1901-1927*, a cura di Valentina Raimondo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 98-101).

[19] Granatella, *«Arrestate l'autore!»,* cit., I, pp. 541-545.

[20] Imprescindibile l'ampio commento premesso all'edizione critica curata da Maria Teresa Imbriani come pure le note dei Meridiani Mondadori curate da Annamaria Andreoli (cfr. Annamaria Andreoli, *Dalle serpi alla Pentecoste: l'origine della* Fiaccola sotto il moggio, in «Quaderni del Vittoriale», fascicolo 3 (2002), pp. 9-37; Maria Teresa Imbriani, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di EAD., Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2009, pp. XV-XXVIII).

[21] Allo stesso tempo non si spiegano le atmosfere delle due *pièces* senza guardare al riordino della raccolta delle *Novelle della Pescara*: cfr. Imbriani, *Introduzione* a d'Annunzio, *La fiaccola*, cit., p. LV: «il crudo realismo dei

inusuale per d'Annunzio il quale spesso intreccia tessere, fonti e modelli in opere e generi diversi – alla grande mobilità dei gruppi variamente costituiti della tragedia di Mila, si sostituiscono pochi personaggi che fanno della staticità il loro tratto predominante.

Nonostante la vicinanza dell'ambientazione, le due tragedie sembrano in qualche modo essere l'una l'immagine speculare dell'altra: se da un lato abbiamo il dinamismo della collettività che irrompe sulla scena nel I atto della *Figlia di Iorio,* nella tragedia successiva il movimento dei personaggi è quasi totalmente annullato: unica scena d'ambiente è costituita dalla casa magnatizia dei Sangro. Alla turba dei mietitori dai movimenti bruschi e fulminei, ed anche ai gesti rituali del gruppo delle ospiti giunte per la celebrazione delle nozze frumentarie, si contrappongono i pochi e deboli gesti compiuti da Tibaldo, da Simonetto – fanciullo crepuscolare *ante-litteram* come è stato riconosciuto[22] – e pure la ricerca senza via d'uscita di Donna Aldegrina sulle vecchie carte della rendicontazione. Unica nota in contrasto con questo lento sfiorire pervadente è l'irrequieta fiamma della vendetta ardente negli occhi di Gigliola.

Differenze però tra i due drammi ce ne sono molte. Una differenza si ha nel finale delle due tragedie: se Mila, attraverso il suo sacrificio da innocente, può rendere ancora possibile il gesto tragico nella purificazione ardente, Gigliola è privata di quel medesimo gesto poiché la vendetta sarà sì compiuta ma dalle mani contaminate di Tibaldo. Con il suo sacrificio inutile sarà così negata l'eroicità stessa del dramma.

Al doppio ambiente pianura-montagna[23], che tanta parte ha nello sviluppo drammatico della *Figlia di Iorio,* costituendosi quale emblema dell'idea che il luogo possa farsi in qualche modo tessitura capace di strutturare un lavoro teatrale e così essere il motore di un determinato intreccio della situazione drammatica, si contrappone l'aula vastissima della casa dei Sangro.

Diversamente dall'indeterminatezza di spazio e di tempo della *Figlia di Iorio,* questa volta il pubblico è catapultato in un'ambientazione storica ben definita e in un luogo altrettanto ben individuato secondo la didascalia d'apertura: «Nel paese peligno, dentro al tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando

racconti giovanili costituisce infatti […] un'esperienza autonoma di notevole spicco […]. La violenza della decollazione domestica, di cui resta vittima Donna Monica, a esempio, compariva già nell'assassinio di Ciro da parte del fratellatro nella novella *La madia*».

[22] Cfr. Ettore Paratore, *Simonetto,* in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti del IX convegno Internazionale di studi dannunziani (Pecara-Cocullo, 7-9 maggio 1987), pp. 93-97 e cfr. anche Maria Teresa Imbriani, *Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti*, in «Archivio d'Annunzio», I, (ottobre 2014), pp. 123-140.

[23] Cfr. Simona Costa, *Simbolismo e dialettica del simbolo nella* Figlia di Iorio, in EAD., *D'Annunzio funambolo del moderno*, Verona, Gutenberg, 1991, pp. 199-210.

I»[24]. L'incipit è dettagliato, nessun possibile fraintendimento né sul luogo, geograficamente individuabile, né tantomeno sulla cronologia[25].

L'estrema determinatezza storico-geografica del dramma di Gigliola ha stimolato letture e riflessioni sin dalle primissime rappresentazioni.

Molto importanti sono i referenti geografici rintracciati da Giovanni Di Giusto e Emidio Agostinoni pubblicati in un articolo apparso su «Il secolo XX» in cui gli autori, avvalendosi anche di documenti fotografici, ripercorrono i luoghi della tragedia fornendo ai lettori una visione "diretta" dell'ispirazione dannunziana e seguendo il percorso che da Anversa conduce a Scanno e alle gole del Sagittario[26] danno vita a una specie di itinerario letterario in anticipo sui tempi.

> Per merito della nuova tragedia di Gabriele d'Annunzio, è diventato oggetto di interesse il piccolo paesello peligno di Anversa, che, in pittoresco disordine, si arrampica verso l'antico castello dei Sangro, presso lo scroscio perenne del Sagittario. Per quella viva curiosità che suscita ogni opera del nostro grande poeta, tutti siamo avidi di sapere quali radici abbiano, nelle storie e nelle leggende e nei costumi lontani e attuali, e le scene, e le persone, e le allusioni sparse nella tragedia[27].

L'attenzione dei due critici insiste sulla descrizione dei luoghi in senso diacronico, con l'obiettivo di fare emergere i tratti caratteristici dello spazio nell'epoca in cui è ambientata la tragedia (1815-1825) e non dandone soltanto un quadro da un punto di vista del tempo presente. D'Annunzio com'è noto rispetta – per la prima volta – le tre unità aristoteliche[28]: tutto si svolge nell'arco di un giorno, rispettando così l'unità di tempo, pur essendo il sistema temporale adottato nella tragedia quello dell'antico orologio solare, come ha rilevato Imbriani[29]. Inoltre, l'azione portata in scena non ha deviazioni secondarie, mantenendo dunque l'unità d'azione, e

---

[24] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 906.

[25] Gabriella Albertini, *Aspetti del paesaggio nella scenografia dannunziana*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara 29-30 novembre 1980), a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Centro nazionale di Studi dannunziani, 1982, pp. 85-89, p. 85: «Nelle opere di d'Annunzio il paesaggio assume valori ed aspetti ben distinti e significativi, fra questi non privo di interesse è l'apporto recato dal teatro per l'intervento della scenografia. Le didascalie, all'inizio di ogni atto dei drammi e delle tragedie non sono semplici citazioni di luoghi, ma pagine di letteratura, "scritta" per immagini».

[26] Giovanni Di Giusto, Emidio Agostinoni, *I paesi e le fonti della Fiaccola sotto il moggio*, estratto da «Il secolo XX», [S.l.: s.n., s.d.], pp. 402-418. Pur se privo dell'indicazione cronologica, l'articolo è da riferirsi alla prima diffusione del dramma (cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1325).

[27] Ivi, p. 402.

[28] Cfr. Ciani, *Dalla fiamma alla serpe*, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti, cit., pp. 5-29.

[29] Imbriani, *Introduzione* a d'Annunzio, *La fiaccola*, cit., p. LXVI: «L'evocazione dell'ora italica, caduta in disuso già all'epoca napoleonica, oltre a rimarcare la distanza temporale, segnala la relazione con un mondo arcaico, contadino, legato ai ritmi del lavoro della terra, denunciando inoltre la discendenza dalle fonti abruzzesi». Il referente anche per questo dettaglio è il De Nino dei *Proverbi abruzzesi*, come ha indicato Giannangeli (cfr. Ottaviano Giannangeli, *"La figlia di Iorio" e il canto popolare*, in *La figlia di Iorio.* Atti del VII Convegno di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), Pescara, Ediars, 1993, pp. 119-135, p. 121).

ogni avvenimento ha luogo nello stesso spazio teatrale, rispettando in tal modo l'unità di luogo. O almeno così sembra ad un prima lettura.

Da rilevare vi è poi la materia "naturalistica" alla base della rappresentazione. Sappiamo che d'Annunzio ha percorso la sua regione in molteplici occasioni, escursioni prolungate nell'entroterra abruzzese sono databili 1881-1882, dunque, alle soglie dell'arrivo a Roma del collegiale del Cicognini di Prato, e 1896 a seguito del recupero del culto classico successivo al periplo della Grecia a bordo del *Fantasia*. Ma abitando nella regione in maniera continuativa dal 1888 al 1893 è facile immaginare escursioni perenni nel territorio abruzzese: tutti gli anni `80 (come tra l'altro le lettere ai corrispondenti confermano[30]) dunque vedono il giovane Gabriele esplorare la sua regione, fatto che incide notevolmente nel suo immaginario quando, a distanza di un decennio, rievoca quelle atmosfere e quelle esperienze per dare fondamento alle opere ivi ambientate.

Se nell'81, grazie alle lettere inviate a Giselda Zucconi, sappiamo che l'autore ebbe modo di visitare Chieti, Ortona e Tocco Casauria[31]; nell'estate seguente, invece, saranno i territori peligni di Corfinio (anticamente Pentima) e Sulmona[32] ad essere al centro dell'esplorazione con accanto i sodali del rifugio francavillese, Michetti e Barbella *in primis*, in accordo con quanto ha ricostruito Ivanos Ciani[33].

Fondamentale appare a questa altezza cronologica l'incontro e la frequentazione di Antonio De Nino, i cui studi di etnografia abruzzese costituiscono il solido supporto alle riflessioni sul folklore che invadono tanta parte della produzione dannunziana sia in prosa che in versi[34]. De Nino, abruzzese a sua volta, ma dell'entroterra, accompagnò nel'82 i giovani corregionali nell'esplorazione dei territori da lui lungamente studiati.

---

[30] Importantissimo riferimento è lo scambio epistolare con l'amante degli anni romani la contessa Elvira Natalia Fraternali (cfr. Gabriele d'Annunzio, Barbara Leoni, *Lettere a Barbara Leoni: 1887-1892*, a cura di Vito Salierno, Lanciano, Carabba, 2008).

[31] Gabriele d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985.

[32] A Sulmona saranno sia nell'estate dell`81 che nell'estate dell'82 (Cfr. Umberto Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti del IX convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 7-9 maggio 1987), a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987, pp. 147-153).

[33] Ciani, *Introduzione* a d'Annunzio, *Lettere a Giselda*, cit., pp. 5-11, p. 8: «Quando non avevano evocato ricordi, le lettere di Gabriele si erano distese sul paesaggio abruzzese, fiumi, mare, monti; sul delirio dell'essersi in esso reimmerso e riconosciuto; sull'esaltante rinnovato sodalizio con gli amici artisti, Michetti, Barbella e Tosti».

[34] Vito Moretti, *Il dialetto in d'Annunzio*, in «Rassegna dannunziana», VI, 13 (giugno 1988), pp. XLVI-LI, p. XLVI: «Le fonti dialettali delle opere dannunziane riferite alla cultura abruzzese e i molti e sparsi frammenti e versi, scritti proprio in dialetto, hanno posto il problema del rapporto di d'Annunzio con il folklore regionale e con le sue formule espressive, ritradotte dal poeta nei modi peculiari che conosciamo e sulla linea di una abruzzesità di segno pastorale e astorico, consegnata tutta alla mitizzazione suggestiva e concupiscente dell'ancestralità tribale e alla risemantizzazione trasognata del dato popolaresco. E ben per tempo ci si è soffermati sui prestiti e sui ricalchi o adattamenti del materiale folkloristico impiegato da d'Annunzio, e si è ridisegnato con molta attendibilità, sulle *Tradizioni popolari abruzzesi* di Gennaro Finamore e sugli *Usi e costumi abruzzesi* di Antonio De Nino».

Quando d'Annunzio ripercorse nuovamente la regione negli anni '90 lo fece insieme a Georges Hérelle, Emile Bertaux[35], Olinto Cipollone e Maria Gravina. Sui *Taccuini* appuntò una serie di note paesaggistiche relative a Sulmona, Anversa, Villalago e a Scanno – di cui si ricorderà nella rapida stesura della tragedia di Gigliola[36]– e alcune di queste tracce già erano state precedentemente utilizzate, come canovaccio, per l'ambientazione delle *Vergini delle Rocce*.
Un rapporto questo con l'Abruzzo che supera di gran lunga quanto può essere ricostruito sulla base dei documenti conservati, ma che pure è possibile delineare per linee essenziali grazie a queste relative testimonianze. Gli appunti delle gite compiute, infatti, sono spesso affidati ai *Taccuini*[37], che, traccia fondamentale non soltanto per questa tragedia, sono la sede in cui l'autore annota molteplici sensazioni sia lirico-paesaggistiche che di ambito artistico o addirittura pratico e ai cui appunti rimandano, in tempi e modi molto vari, numerose sue opere[38] (per esempio, le note fermate sulle pagine del *Taccuino* I relative al fiume Pescara (1881-1882)[39] diventano spunto per alcuni versi dell'edizione sommarughiana di *Canto Novo* dell'82, che ne sviluppa e amplia temi e motivi come quello del Castello di Popoli[40]).
Secondo quanto ha rilevato Giuseppe Papponetti «il successo della *Figlia* incoraggiò d'Annunzio a far riemergere dal suo archivio memoriale un nuovo lembo del paese […] dando corpo alle remote impressioni della cavalcata sotto Castrovalva»[41].
Il secondo *Taccuino* d'argomento abruzzese, che riguarda più da vicino la tragedia in esame, è il numero X[42]: alla scrittura veloce dell'impressione sono affidate le annotazioni relative alle escursioni nell'entroterra peligno che lasciano una forte traccia nel curioso viaggiatore sia per quanto riguarda gli usi locali sia per i costumi osservati. Un caso noto è quello delle annotazioni relative alla foggia d'abito delle donne di Scanno[43], che la tradizione popolare annovera tra le più belle d'Abruzzo, e ai ruderi del castello di Anversa.

> Anversa – Avanzi d'un castello – Chiesa con un rosone della fine del sec. XVI e una porta con due figure sormontanti, una delle quali con una gran barba che la copre tutta come un manto. È vestita d'una pelle di pecora. (1585). […]
> Il Sagittario, il fiume spumoso –

[35] Era uno storico dell'arte, mentre Cipollone era un noto avvocato appassionato di fotografia.
[36] Cfr. Ciani, *Dalla fiamma alla serpe*, cit., p. 12.
[37] Cfr. Enrica Bianchetti, *Premessa* a d'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. XIX-XXVIII.
[38] Cfr. Simona Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini" dannunziani*, Firenze, Vallecchi, 1975.
[39] Il riferimento alla cronologia dei Taccuini si basa sull'edizione curata da Bianchetti. Per il taccuino intitolato *La Pescara* cfr. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 5-8.
[40] Ivi, p. 6.
[41] Giuseppe Papponetti, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. L'Abruzzo*, a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Ediars, 1997, pp. 27-54, p. 49.
[42] Ivi, pp. 127-138.
[43] Ivi, pp. 137-138.

> Si dilata in un luogo ricco di trote, chiamato Acquazzeta – L'acqua è gelida e cristallina, su un fondo di innumerevoli erbe molli.
> Sotto Villalago, il fiume forma un piccolo lago profondo.
> Villalago è su la roccia in alto simile a un castello fortificato.
>
> Nella Chiesa di Scanno una statua di S. Eustachio con accanto il cervo sacro che porta fra le due corna la croce luminosa[44].

Dunque, una base realistica è chiaramente rintracciabile nella localizzazione della tragedia di Gigliola.

La prima considerazione da fare è sul luogo in cui la tragedia si ambienta, dichiarato sin dall'*incipit*, appunto Anversa degli Abruzzi, e sul luogo fisico in cui d'Annunzio si trovava nel momento della stesura dei versi, ovvero presso Marina di Pisa[45].

Questo dato ci fa riflettere sul fatto che la scrittura della tragedia avviene non a seguito della calda impressione dell'osservazione diretta di elementi poi trasposti sulla scena, bensì attraverso la riappropriazione memoriale, alla cui base vi è anche la rilettura degli appunti affidati ai *Taccuini*. Infatti, d'Annunzio era sì rientrato in Abruzzo l'anno prima, in occasione dell'allestimento della *Figlia di Iorio* al teatro Marrucino, occasione duplicata dalla consegna della cittadinanza onoraria da parte della città di Chieti; ma, appunto, durante tale permanenza abruzzese, non ebbe modo di rivedere i luoghi dell'entroterra, secondo quanto emerso finora.

Pur essendo considerata la *Fiaccola* una tragedia marsicana – era stato lo stesso d'Annunzio a localizzarla secondo queste coordinate[46] – in realtà la sua individuazione geografica si incentra sul territorio dei Peligni: antico popolo italico stanziato originariamente nella zona di Sulmona, ovvero presso il bacino dell'Aterno[47]. Mentre la Marsica, regione più a nord di Anversa, non appare ancora sulla mappa, forse anche perché – in accordo con le ricostruzioni fatte ripercorrendo i taccuini e i carteggi – d'Annunzio non la visitò, motivo per cui la sua conoscenza della regione si fonda soprattutto su base libresca.

---

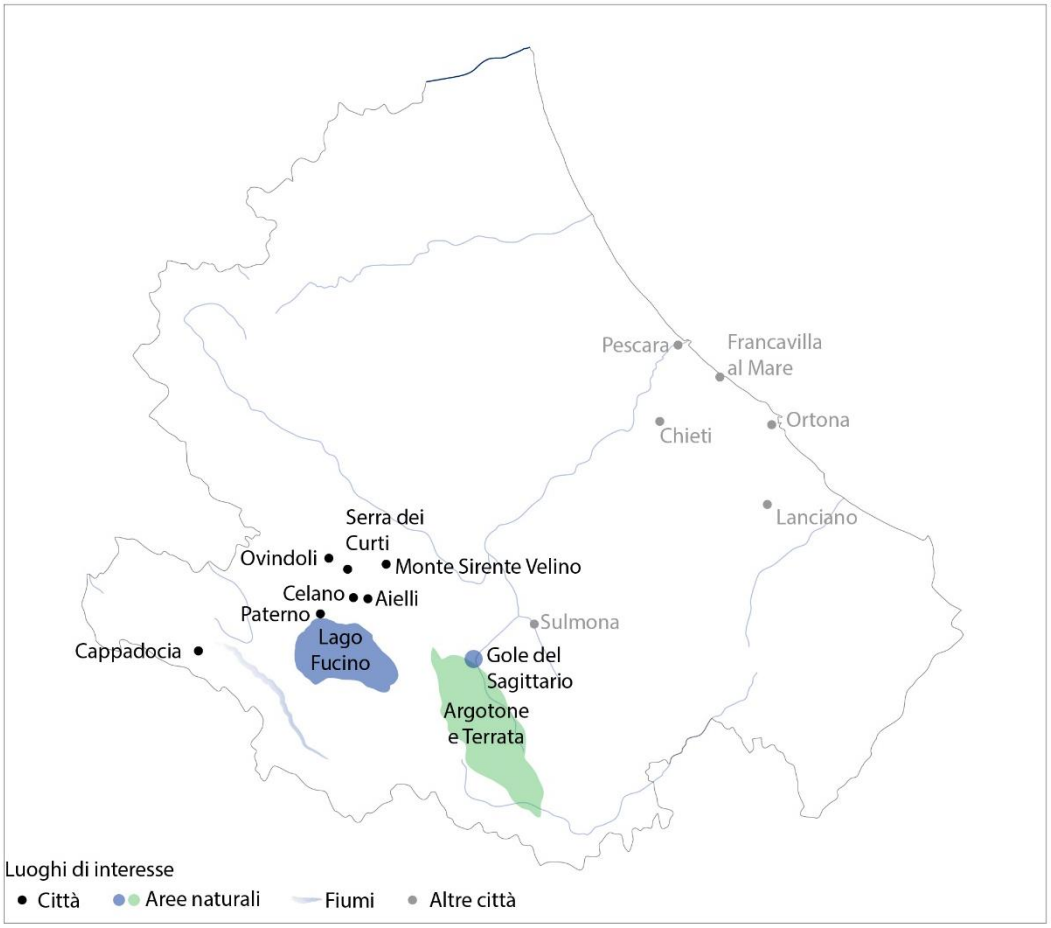
[44] Ivi, p. 137.

[45] Le necessità inerenti ad alcuni temi e motivi trasposti sulla pagina sono testimoniate dalle lettere scambiate tra d'Annunzio e De Nino nel febbraio 1905: «Sto per terminare una nuova tragedia, che si svolge nel territorio di Anversa, presso le gole del Sagittario. (Ti ricordi di quella ormai lontanissima cavalcata sotto Castrovalva?)» (cfr. Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, cit, p. 149). Castrovalva è appunto una frazione di Anversa.

[46] Nella lettera a Ferdinando Martini del 26 gennaio 1905 si legge: «Scrivo una nuova tragedia […]. La tragedia si svolge anche negli Abruzzi, nel paese dei Marsi» (cfr. Aldo Rossi, *Martini e d'Annunzio*, in «Poliorama», 3 (dicembre 1984), p. 47).

[47] Papponetti, *L'Abruzzo nell'opera*, cit., pp. 47-48: «tutto riconduce piuttosto ad un territorio diversamente delimitato; e le vie tratturali, l'incanata dei mieititori, località, luoghi sacri di culto e ritualità indicati ognuno col proprio nome, portano senza ombra di dubbio nella Valle Peligna, orientata sull'asse principale nord-sud dal santuario dell'Incoronata ai piedi del colle Mitra e dal punto di confluenza del Sagittario nell'Aterno, e in quello mediano est-ovest dalla zona pedemontana del Morrone […] fino al pianoro di S.Maria della Potenza e dal Monte Plaia nei pressi Introdacqua».

Si struttura, infatti, sulla *Storia dei Marsi* di Luigi Colantoni e soprattutto sulla *Guida dell'Abruzzo* di Enrico Abbate[48], le cui note di lettura sono chiaramente visibili nell'edizione conservata presso l'ultima dimora del Vate come puntualmente segnala l'apparato dei Meridiani[49].



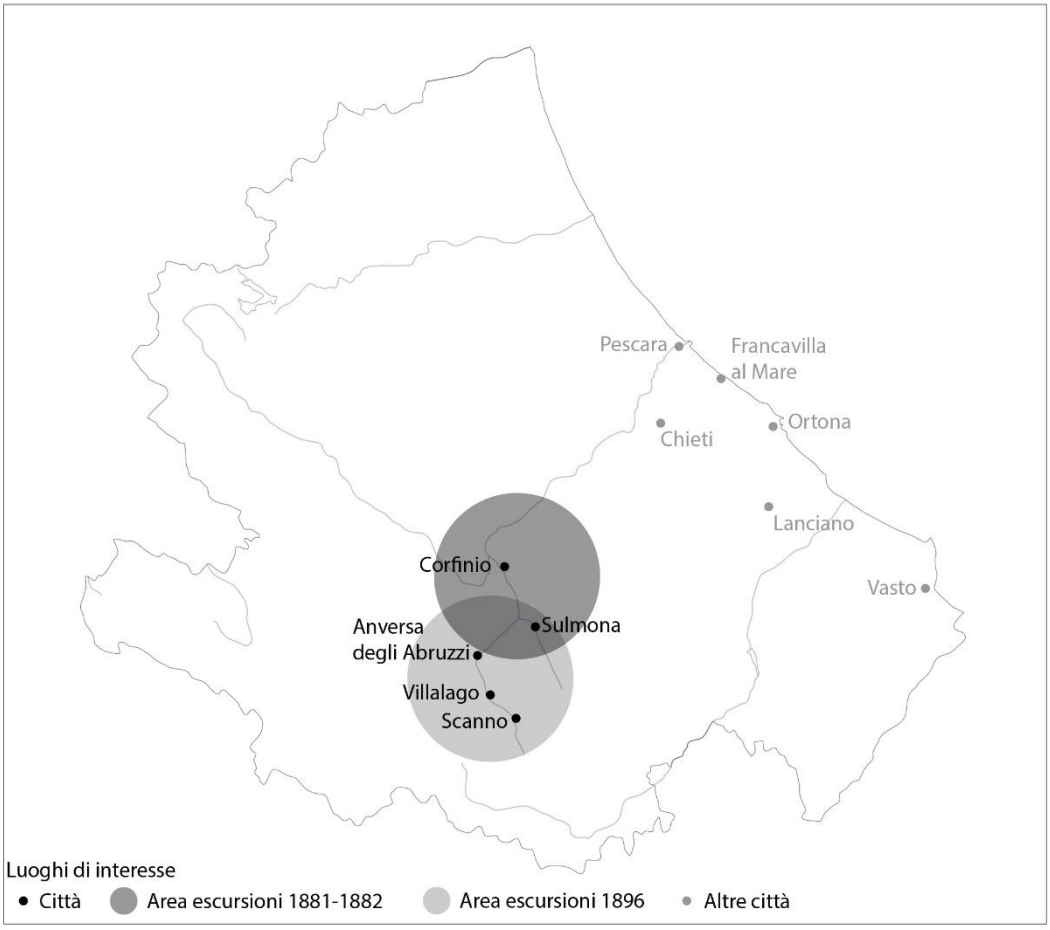
Questa prima mappa visualizza i luoghi menzionati all'interno degli atti I e II. Essi sono: Monte Picco delli Tre confini in Serra Grande[50] – che è una località nei pressi di Anversa –, il fiume Sagittario, i monti, la Terrata, l'Argatone[51]; il lago Fùcino, i boschi dei Marsi[52]; Serra dei Curti presso le Gole di Celano, Sirente, Ovìndoli, Celano, Paterno, Aielli[53], Bocca Mezzana – tra Ortona e Anversa; Cappadòcia, le sorgenti del fiume Liri.

[48] Cfr. Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, cit., pp. 147-153.
[49] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1308-1310.
[50] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 908.
[51] Ivi, p. 912.
[52] Ivi, p. 914.
[53] Ivi, p. 926.

Ovìndoli, Celano, Paterno, Aielli sono, invece, i possedimenti che storicamente appartenevano agli Acclozamòra, secondo quanto testimoniato anche da Di Giusto e Agostinoni, e sono individuati nella zona a nord del bacino del Fucino: inizia a profilarsi, con il lago e i boschi dei Marsi citati, un ampliamento del ventaglio geografico della tragedia tramite l'introduzione del territorio della Marsica, scaturito al primo accenno alla figura del serparo, cui è demandato il compito di *deus ex machina* della tragedia[54] e di cui subito viene messa in risalto la diversa provenienza geografica: «Vien dal Fùcino, dai boschi/ dei Marsi»[55].

Il Sagittario è il fiume descritto anche nel *Taccuino X*: trae la sua origine dal Lago di Scanno e attraversa diversi comuni abruzzesi come Villalago, Anversa, Sulmona e Scanno, proprio i luoghi che d'Annunzio aveva visitato dal vivo e che ci sono mostrati dalla mappa seguente. Il Sagittario trae la sua origine presso Villalago pur raccogliendo anche le acque del lago di Scanno e risale verso Anversa ed è descritto in tutto il suo carattere torrentizio anche da Di Giusto e Agostinoni[56].

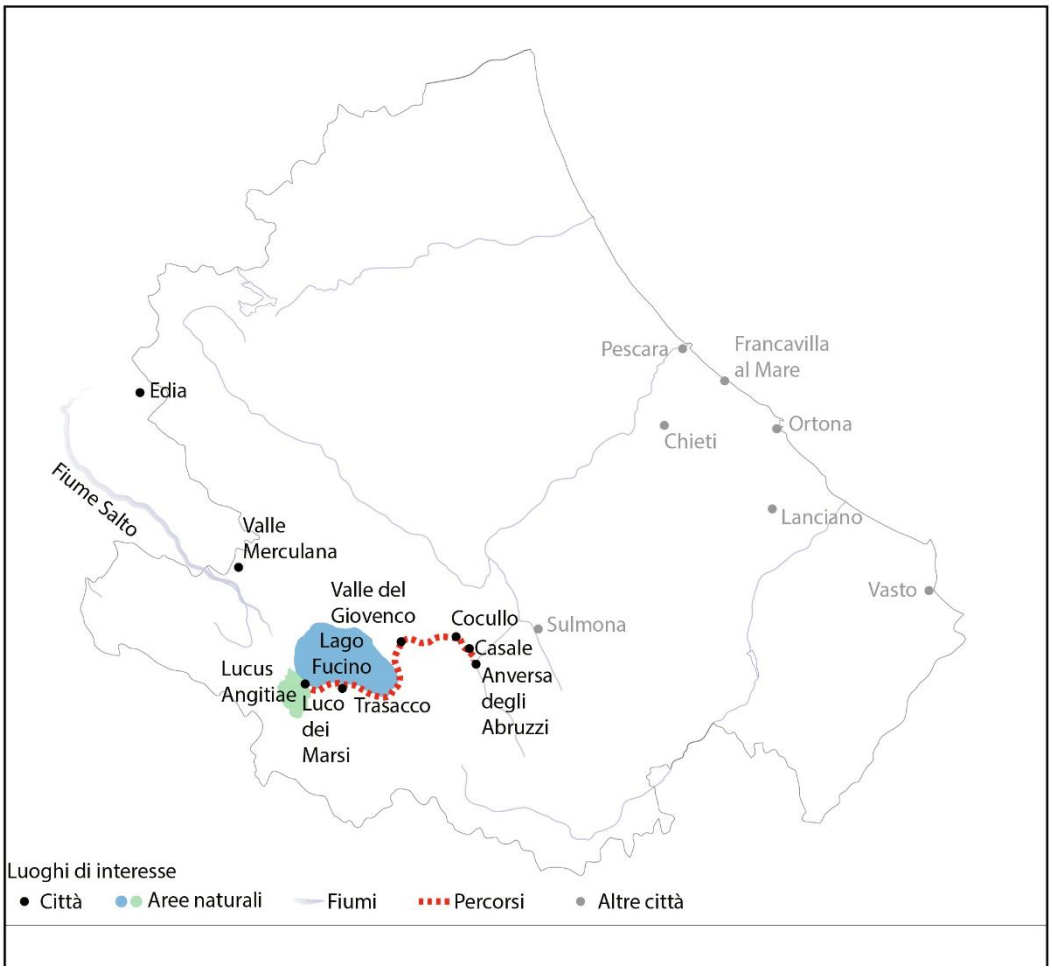
[54] Cfr. Vittoriano Esposito, *La terra dei Marsi nella* Fiaccola sotto il moggio, in *Terre, città e paesi*, cit., pp. 119-126.
[55] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 914.
[56] Di Giusto, Agostinoni, *Le fonti*, cit., p. 409.



Nella mappa soprastante vengono segnalati i luoghi che, dalla lettura dei *Taccuini*, sappiamo d'Annunzio visitò sia quelli frequentati durante l'escursione giovanile degli anni '80 sia quelli visitati successivamente con Hérelle. Le due aree trovano perfetta corrispondenza con l'ambientazione peligna della narrazione tragica.

Il terzo atto merita, invece, un'analisi più particolareggiata data la presenza del Serparo, personaggio di cui è stata messa ben in risalto la forza drammatica[57]. I luoghi che egli evoca nel colloquio con Gigliola seguono, passo per passo, gli itinerari descritti da Abbate: Valle Merculana[58], Luco[59], monte Angizia, via di Trasacco, Palme, le serpi al santuario, la Pezzana e il Casale, Vado e Pardo, le prata d'Angiora, le terre rosse d'Agne e la valle del Giovenco[60].

[57] Emilio Mariano, *Il Serparo*, in *La fiaccola sotto il moggio.* Atti, cit., pp. 99-111; Imbriani, *Introduzione* a d'Annunzio, *La fiaccola*, cit., p. XVII: «Simbolo di un mondo millenario che non ha subito alterazioni nel passaggio dall'antichità arcaica alla romanità e dalla romanità al medioevo cristiano».
[58] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 979.
[59] Ivi, p. 956.
[60] Ivi, pp. 982-983: «Edia Fura/ sono, nato di Forco che serviva/ il Santuario prima di me. E prima/ di lui c'era Carpesso, della nostra/progenie; che forniva la cisterna/ santa. E nel tenitorio/ di Luco e in tutto il popolo dei



I luoghi citati da Edia Fura sono come passati in rassegna con sguardo dall'alto, velocemente, senza alcuna indicazione o descrizione approfondita perché sono i luoghi del cammino che si ripete, sempre uguale nel tempo, nel quale viene meno la forza della prima impressione[61].

Come ci informa De Nino, il marchio dei serpari, a cui fanno riferimento le parole di Edia, si riconnette, indietro nel tempo, proprio alla tradizione cristiana locale: avendo dimorato per diverso tempo presso Cocullo, San Domenico alla sua partenza

Marsi/ non v'è nòvero delle geniture/ di nostro ceppo, ch'ebber la virtù./ E si nasce col ferro della mula/ di Foligno, segnato su i due polsi/ (si segna il Tutelare,/ fin dal ventre, a quest'arte);/ e la genìa serpigna riconosce / la nostra padronanza; e siamo immuni./ E non so da quant'anni/ È nella casa questo flauto d'osso/ di cervo, per l'incanto, ritrovato/ chi sa da quale de' miei vecchi, in uno/ dei sepolcri che stanno/ su la via di Trasacco; / ché il nostro ceppo è antico/ da quanto quello dei baroni.// […] // "O Edia, quando porti le serpi al Santuario,/ scendi per la Pezzana e pel Casale/ fino ad Anversa, e là dimanda e vedi./ E la dismemorata mi saluti"./ E così me ne venni facendo le mie prede / giù pel Vado e pel Pardo e per le prata/ d'Angiora e per le terre rosse d'Agne/ e in Venere, e lungh'essa la vallea / del Giovenco al Luparo./ Edia, quante montagne camminasti, quanti rivi guatasti,/ per la cagna insensate rivedere!».

[61] Una lettura in senso di geografico di questa tragedia è stata fatta da Nicola Longo cfr. La fiaccola sotto il moggio: *Una proposta di lettura*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXV, 1 (gennaio/aprile 2006), pp. 67-78.

> lasciò […] il prezioso ricordo d'un ferro del piede della sua mula. Il qual fatto si commemora ancora con la vendita di certi ferretti, della forma di ferro di cavallo […]. Una volta questa parte del ferro si faceva arroventare e s'imprimeva sui polsi e sulle braccia e sul petto dei divoti. Come "tatuaggio" e preservativo dei dolori di denti e dei morsi di animali idrofobi[62].

Tale emblema divenne ben presto elemento identificatore dei serpari, ovvero di coloro che, per le loro capacità ataviche, erano in grado di catturare le serpi, di cui facevano poi dono al Santo nel giorno patronale.

Lo sguardo geografico è centrato su un'unica località in questa tragedia, ma grazie al personaggio del serparo, come si evidenzia attraverso la mappa, lo spazio narrativo si allarga. Perché d'Annunzio fa questo tipo di operazione? Ciò che mi sembra possa dirsi dai dati così individuati è che d'Annunzio vuole connettere l'antica Marsica, regione ancestrale, legata al folklore abruzzese e alle sue origini, alla zona peligna individuata dalla primordiale ambientazione di Anversa. Queste due regioni combaciano quasi specularmente con la geografia disegnata dalla vicenda di Mila e Aligi che è tutta incentrata ai piedi della Majella.

La produzione dannunziana si caratterizza per una profonda preoccupazione per la nomenclatura, aspetto questo molto spesso collegato alle necessità foniche, oltre che alla volontà autoriale di denominare con precisione l'oggetto o il soggetto descritto.

In parte, la precisione geografica è, dunque, da affiancare anche a questa necessità fonetica ma anche alla ricerca di una scena in cui trovi spazio l'esotico, inteso secondo le molteplici sfaccettature tra cui quella inerente al suono, in quanto «l'attenzione alla parola è comunque sempre attenzione alla sua storia, alle sue radici etimologiche, alla sua originaria accezione: di qui il senso di una paziente ricerca erudita»[63]. Alcuni dei nomi utilizzati in questo dramma hanno in sé un senso di lontano e di diverso, che rimanda all'attrazione per l'esotico.

Conscio che una caratteristica del teatro ottocentesco era individuabile in questo fascino esertitato dall'esotico sulla scena, d'Annunzio fa interagire il suono selvaggio di qualcuno dei suoi toponimi con le connotazioni precise e documentabili, rifunzionalizzando i termini.

Questa complessa costruzione geografica, elaborata attraverso un meccanismo di trasformazione dei luoghi reali in località finzionali che conservano tuttavia un evidente legame con la toponimia reale[64], non solo permette al lettore una maggiore opportunità di

[62] Antonio De Nino, *Le serpi di Cocullo ed un nuovo quadro di Michetti*, in «Rivista di Lettere e Arti», Bologna, I, 44 (23 novembre 1889) ora in Antonio De Nino, *Tradizioni popolari abruzzesi (Scritti inediti e rari)*, a cura di Bruno Mosca, 2 voll., I, L'Aquila, Japadre, 1970, pp. 250-254, p. 251.

[63] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 310.

[64] Testimonianza del legame con le aree geografiche è costituita dal Parco letterario dedicato a d'Annunzio, presso l'Aquila e che ha in Anversa degli Abruzzi il suo centro. Sotto il nome di Turismo culturale si raccoglie la volontà indagatrice partita dalla medesima matrice della geocritica, ovvero dall'esigenza di esaminare il rapporto tra

identificazione e di riconoscimento, ma conferisce allo scrittore la possibilità di mettere in gioco, nell'atto della creazione immaginaria, il proprio mondo interiore ed anche la propria esperienza.

Se «il teatro è per d'Annunzio il luogo in cui mettere in scena il *poema visibile*, ossia un paesaggio dove suono e immagine, uomo e natura, colore e disegno si armonizzano, come nella pittura moderna, che è pittura di paesaggio»[65], si può comprendere come l'alternativa al teatro corrente venga delineata non procedendo all'esclusione di quanto vive sul palcoscenico verista, ma arricchendolo per giustapposizioni continue: luce e colore, oltre che suono e dato "naturalistico".

La geografia che emerge dalla ricostruzione qui delineata nella *Fiaccola*, in unione con quella della *Figlia*, con le novelle e le poesie di *Canto Novo*, tende così a delineare un disegno unico dell'intera regione, la cui pluralità intrinseca ha un riflesso nella denominazione di "Abruzzi", mantenutasi anche oltre l'Unità d'Italia.

La festa sacra di cui è traccia nei versi della tragedia è la festa di San Domenico che si svolge a Cocullo il primo giovedì del mese di maggio (attualmente fissata al primo di maggio). Il culto del Santo connesso ai serpenti – durante la processione in suo onore la statua è adornata da moltissimi rettili – unisce la tradizione religiosa a quella pagana precristiana propria del popolo marsicano fortemente legato al culto della dea Angizia. Non di poco conto il fatto che Cocullo si trovi al confine tra il territorio dei Marsi e quello dei Peligni e che, dunque, proprio questo centro si costituisca come un punto nodale per entrambi i popoli.

Il solo nominare da parte di Edia il santuario di Cocullo permette di rendere chiaro il riferimento a San Domenico e, dunque, all'antico culto di Angizia proprio per il tramite dei serpenti.

Questo evento così caratteristico, e tutt'ora attrattivo per il turismo religioso e non solo, era al centro della grande tela michettiana esposta a Parigi e deve essere stato argomento dibattuto nel cenacolo francavillese, i cui membri condividevano l'interesse per le tradizioni locali: De Nino dedica a questa festività un articolo, intitolato *Le serpi di Cocullo*, in cui connette l'aver assistito *de visu* alla sacra processione all'ispirazione prima del quadro di Michetti[66]. Lo stesso d'Annunzio aveva scritto alcune pagine sul rito ofidico nella novella *La vergine Anna*[67], confluite nella raccolta delle *Novelle della Pescara*. Secondo quanto ha sostenuto Ivanos Ciani,

geografia e letteratura, che pone al centro della propria indagine la letteratura, il territorio e il turismo. Cfr. Paola Benigni, *La letteratura italiana per il turismo culturale. Luoghi, forme e modelli*, Roma, UniversItalia, 2018. p. 111 e segg.

[65] Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 23.

[66] Ivi, p. 253.

[67] D'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. 131-177.

infatti, le relazioni intessute da d'Annunzio all'inizio degli anni Ottanta, momento particolarmente stimolante per il sensibile adolescente, costituirono «l'avvio di un processo di riappropriazione dell'Abruzzo»[68].

Bruno Mosca, studioso interessato all'attività di De Nino, ha osservato come questo *côté* culturale abruzzese «richiamò l'attenzione su quel periodo della vita artistica italiana (fine dell'800, primi del '900) che per un momento sembrò tradurre in termini universali l'anima del popolo abruzzese con i suoi usi, i suoi costumi, le sue tradizioni»[69].

La tragedia di Gigliola trova in queste relazioni uno stimolo importantissimo, tanto che alcuni critici, come per esempio Umberto Russo, ne hanno proposto una interpretazione più ampia che si avvicina a una concezione di "opera collettiva"[70].

Il culto di San Domenico rimanda, in realtà, a un episodio precedente l'avvento di Cristo, un momento in cui la simbologia del serpente era strettamente connessa con la fertilità ed era priva di quell'accezione negativa attuale di derivazione mariana (Maria che calpesta con il calcagno la testa di Satana/serpente).

Si tratta, dunque, di una rappresentazione durante la quale si riplasma, attraverso i gesti e le parole, un fatto "reale" e che implica la partecipazione dell'intera comunità, in quanto così d'Annunzio: «offre così ai propri lettori le tradizioni popolari della sua terra intensificandone l'arcaicità fino a calarle nel mito, come prodotto della stirpe a cui deve e sente di appartenere»[71].

Il rito religioso ha da sempre esercitato fascino su d'Annunzio[72], ed è strettamente legato al mito. Mito e rito sono due fondamentali varianti del teatro greco, e la loro stretta interdipendenza fa emergere in tutta la sua forza l'importanza della scelta "tematica" che il drammaturgo compie nella sua tragedia.

Nella *Figlia di Iorio* il rito inscenato è quello ancestrale, il ritmo ciclico della natura e della terra reiterato attraverso le nozze frumentarie nonché la mietitura e l'incanata; nella *Fiaccola* il

---

[68] Ciani, *D'Annunzio e Pescara*, in *Terre, città e paesi*, cit., pp. 71-88, p. 75.

[69] Bruno Mosca, *Un amico abruzzese di d'Annunzio e Michetti: Antonio De Nino*, in «Rivista abruzzese. Rassegna trimestrale di cultura», II, 4 (ottobre-dicembre 1949), pp. 1-13, p. 1.

[70] Cfr. Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, cit., p. 153: «E di qui scaturisce l'esigenza di riguardare in una più complessa prospettiva storica l'opera "comune" di quel gruppo, per valutarne gli effettivi contributi tanto sul piano specifico della produzione artistica dei due maggiori sodali, quando su quello, più generale, della storia della cultura».

[71] Lara Sonja Uras, *Musiche popolari e paesaggi abruzzesi nelle* Novelle dannunziane, in «Archivio d'Annunzio», III, (Ottobre 2016), pp. 9-20.

[72] Si ricordi per esempio la descrizione nel *Trionfo della morte* dei bambini che sostengono i ceri nella processione funebre: cfr. Gabriele d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., I, p. 734: «Egli rivide il corteo funebre, la bara, gli incappati; e quei fanciulli laceri che raccoglievano le lacrime della cera, a fatica, un po' curvi, con passo ineguale, con gli occhi intenti alla fiammella mutabile. […] Uno di loro mingherlino, giallastro, si appoggiava con una mano a una stampella e nel cavo dell'altra raccoglieva la cera, strascicandosi a fianco d'una specie di gigante incappato che stringeva il torchio nel pugno enorme brutalmente».

rito è quello religioso portato visivamente in scena dal serparo in maniera del tutto riconoscibile, come ci confermano le lettere a De Nino, al quale è avanzata la richiesta di procurare la classica foggia che caratterizza questa antica figura (lettera del 15 febbraio 1905)[73].

Attraverso il rimando al mito, o meglio a un patrimonio comune di miti e di riti, d'Annunzio attualizza la tragedia antica di cui ripropone movenze e ritmi. Non si dimentichi, infatti, che il dramma è un rito, come aveva proclamato Daniele Glàuro nel romanzo igneo del *Fuoco*[74], e vive soprattutto di atmosfere condivise interpretabili da tutti.

Accanto al percorso compiuto da Edia Fura, nella terza mappa si evidenziano i luoghi legati all'onomastica la quale ha un peso molto importante in diverse opere dannunziane, ma soprattutto in questo dramma legandosi strettamente alla geografia del sottotesto[75].

Si individuano così la montagna Angizia, e sappiamo che anticamente Luco dei Marsi era detto *Lucus Angitiae*, nome di ascendenze virgiliane[76] (è difatti presente nell'*Eneide*). Angizia è la matrigna cattiva di matrice fiabesca, riflesso del gusto dannunziano per l'onomastica in quanto originariamente connessa alla regione della Marsica (vera e propria funzione mitopoietica del toponimo): considerata sorella di Circe e Medea di cui condivide gli attributi magici.

Il vallone Edia e la valle Fura, che individua però anche un torrente, sono i due termini che costituiscono il nome del serparo, di cui si è detta la stretta derivazione dalla *Guida* di Abbate. Inoltre, questo personaggio rimanda nuovamente all'*Eneide*[77]: Umbrone era infatti a sua volta un serparo, caratterizzato da poteri curativi, alleato di Turno contro Enea.

Lo "straniero", creato dall'accostamento di due toponimi locali, svolge la funzione di novello Ermes-messaggero, secondo quanto ci testimoniano le dichiarazioni contenute nelle lettere di d'Annunzio ad Adolfo De Caroli. Lo scambio epistolare intercorso tra i due, che Andreoli legge come «autolettura iconica»[78], in occasione della preparazione all'edizione illustrata in volume

---

[73] Cfr. Bruno Mosca, *Antonio De Nino. Note e documenti*, Lanciano, CET, 1959, pp. 134-139.

[74] Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., II, p. 286: «Il drama non può essere se non un rito o un messaggio […]. Bisogna che la rappresentazione sia resa novamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costituitivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi…».

[75] Non a caso infatti le prime attestazioni del lavorio dannunziano per la tragedia di Gigliola riportano un elenco di nomi, alcuni dei quali rimarranno nella stesura definitiva (cfr. Ivanos Ciani, *Materiali per* La fiaccola sotto il moggio, in «Rassegna dannunziana», VI, 12 (dicembre 1987), pp. I-XIV; Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, cit., pp. 147-153).

[76] Virgilio, *Eneide*, Libro VII, (759-760): «Te nemus Angitiae, vitrea te Fucinus unda, te liquidi flevere lacus».

[77] Ivi, Libro VII (1143-1159): «De la gente marrubia un sacerdote/Venne fra gli altri; sacerdote insieme/E capitan di genti ardito e forte:/ Umbrone era il suo nome; Archippo il rege/ Che lo mandava. Di felice oliva/ Avea il cimiero e l'elmo intorno avvolto./ Era gran ciurmatore, e con gl'incanti/E col tatto ogni serpe addormentava:/ Degl'idri, de le vipere, e degli aspi/ Placava l'ira, raddolciva il tosco,/E risanava i morsi. E non per tanto/ Potè, nè con incanti nè con erbe/ De' marsi monti, risanare il colpo/ De la dardania spada; onde il meschino/ Ne fu da le foreste de l'Anguizia,/Dal cristallino Fúcino e dagli altri/Laghi d'intorno disïato e pianto». La cui morte avviene poi nel X libro.

[78] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1306.

per Treves della tragedia, ci chiarisce tale ruolo: «Nel terzo atto – c'è l'apparizione del serparo – potresti disegnare il Serparo (solito costume d'Abruzzo, col cappello simile al petaso di Mercurio ma avvolto dalle spoglie delle serpi) che col zufolo incanta le serpi, le quali si ergono uscendo da un sacchetto di pelle caprina, posto dinanzi a lui, disciolto»[79].

Nella cultura greca antica la tradizione ofidica individuava un legame tra il serpente e Asclepio – il quale sarebbe, in origine, un serpente egli stesso – e nel fluire del tempo il simbolismo del serpente è stato legato anche al caduceo di Ermes/Mercurio[80]. Il riferimento alla divinità, esplicitato dalla richiesta avanzata all'illustratore, ci precisa dunque che Edia Fura è egli stesso una divinità e allo stesso tempo rimanda, in un gioco di rifrazioni, alla connessione tra i culti autoctoni antichi e la tradizione classica[81].

Ci troviamo, così, di fronte a una reduplicazione del motivo dominante della tragedia: la serpe è appunto riverberata sia a livello letterale dalla presenza del serparo sia dal suo significato simbolico. Come dio, Edia è intoccabile e, difatti, le parole che rivolge a Bertrando sono una esplicitazione del suo potere, sebbene l'avvertimento resterà inascoltato, diramando perciò un'ombra cupa sul non-ritorno in scena di Bertrando. Inoltre, il potere della sua maledizione è così forte da far tremare anche Angizia, la femmina di Luco, la quale fino allo scontro verbale con il padre non ha mai mostrato timore neppure della verità.

Le indicazioni dannunziane per le illustrazioni della tragedia, dunque, fungono da commento al testo scritto esplicitando, attraverso le immagini xilografiche, i significati altamente simbolici della vicenda. Tale elemento è soprattutto importante per quanto riguarda la polemica politica affidata ai versi: resa esplicita dagli ultimi disegni richiesti all'artista marchigiano, in cui predominano le virili braccia che brandiscono torce accese[82].

Questo permette inoltre di non dimenticare che d'Annunzio, quando pensa ai suoi spettatori, non lo fa mai disgiungendoli dai lettori che in potenza essi saranno.

Pure il patronimico Forco è legato alla geografia del territorio essendo una riproposizione dell'antico nome del lago ormai prosciugato. Dunque, i personaggi, e i nomi che a essi sono attribuiti, dialogano sì con la *Guida* di Abbate, ma al contempo rispecchiano parte della

[79] Presso l'archivio bio-iconografico della Biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel Fondo De Carolis, sono disponibili, e accessibili anche tramite supporto online, più di cento lettere di d'Annunzio al disegnatore, nonché telegrammi e cartoline, testimoni fedeli di quest'amicizia negli anni. Recentemente sono state raccolte nel volume d'Annunzio, De Carolis, *"L'infinito della melodia*", cit. Per le lettere inerenti alle illustrazioni della *Fiaccola* cfr. ivi, pp. 98-103.

[80] Alfonso di Nola, *Alcuni paralleli del rito cocullese dei serpari*, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti, cit., pp. 31-38.

[81] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1308.

[82] Cfr. D'Annunzio, De Carolis, *"L'infinito della melodia"*, cit., p. 101: «Nel quarto atto – per la testata – una composizione di fiaccole ardenti, agitate dai pugni. I pugni possono essere tagliati dalla linea del disegno. Si vedano queste sole mani robuste che brandiscono le fiaccole accese».

geografia della Marsica a cui faceva riferimento la prima ispirazione di d'Annunzio, pur soppiantata dall'ambientazione peligna che però appare decisamente sottorappresentata, come ha indicato questa analisi.

La casa dei Sangro sin dall'apertura del sipario è continuamente sottoposta al tremore, derivato della sepoltura invendicata sulla quale si erge. Nonostante sia costrutta sul "dosso ineguale del monte", elemento che vuol trasmettere invece stabilità alle sue mura, il richiamo della cripta su cui è innalzata la casa stessa diviene ulteriore gioco di intarsi essendo riferimento al mito classico di Elettra (già richiamato dal nome di Gigliola[83]). Come ha sostenuto Imbriani «elemento nodale dello spazio scenico è, tanto nella tragedia antica quanto in quella moderna, la tomba; nella prima, quella di Agamennone, nella seconda, quella di Monica, all'interno della cappella gentilizia»[84].

Soltanto attraverso il contatto con il mondo "esterno", estraneo alla dimora fatiscente, rappresentato dall'uomo di Luco, che ancora vive in comunione con la Natura e con la sua Storia – e il suo nome ce lo testimonia – senza sentire contrasto alcuno tra questi elementi, Gigliola potrà dare l'avvio alla sua vendetta. Senza l'ingresso "del mondo di fuori", nemmeno la fiamma della vendetta avrebbe potuto realmente accendersi.

Gigliola è descritta vagante senza requie nella casa, ossessionata dal suo pensiero dominante. La chiusura delle porte («E va di porta in porta,/ ecco apre un uscio, dietro a sé lo chiude, / sale una scala, scende un'altra scala,/ piglia un andito, passa un corridore, una loggia s'affaccia,/ attraversa una corte,/ sparisce in un androne; / e risale e riscende e non ha pace/ e cerca cerca cerca e mai non trova…/ Ah, questa casa chi la fabbricò/ tanto grande? E perché con tante porte?»)[85] diventa emblema della sua *quête*.

Il tempo percepito dai personaggi è ciclico, come ci dicono le parole di Annabella che, pur non avendo di fronte a sé Gigliola nel suo andare, ne "ha visione". Quella di Gigliola è allora una *quête* paragonabile a quella dei cavalieri dei poemi ariosteschi e la geografia della casa, con il tema delle tante porte chiuse e aperte, rievoca il labirinto del castello di Atlante in cui tutti i personaggi si ritrovano ognuno attratto dal proprio oggetto del desiderio. Lo spazio labirintico richiama, pure, le stanze del palazzo di Mantova del *Forse che sì, forse che no*, nelle quali la protagonista Isabella Inghirami[86], cercando di sfuggire a se stessa e allo spettro della propria

[83] Ivi, p. 1303.
[84] Imbriani, *Introduzione* a d'Annunzio, *La fiaccola*, cit., p. XVIII.
[85] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 911.
[86] Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., II, p. 541.

follia, sarà condotta al bacio feroce con Paolo Tarsis, preludio alla catastrofe che presto si abbatterà sui personaggi.

Un altro elemento sul quale riflettere è costituito dall'acqua. Insieme al serparo, l'acqua rappresenta una forza positiva: il fiume Sagittario, nonostante la ruina incomba sulla casa da ogni antro, mantiene infatti la propria forza: «È il fiume/ che mugghia, è il Sagittario che si gonfia/ nelle gole. Si sciolgono le nevi/ ai monti, alla Terrata, all'Argatone;/ e il Sagittario sùbito s'infuria»[87]. La bellezza della Natura diviene così, attraverso il rimando al fiume, uno strumento che potrebbe vincere l'ambascia di Simonetto, secondo quanto affermano le nutrici. Altra rappresentazione dell'elemento acquatico è costituita dalla fontana di Gioietta, fermata anche dal tratto di De Carolis, ma che, a differenza del Sagittario veloce e vivo, proprio perché contaminata dall'artificio umano, è in decadimento, come già lo era stata quella delle *Vergini delle Rocce*[88], sebbene al tocco di Anatolia, della vergine sana romanzesca, sia stata in grado di risgorgare a nuova vita.

In conclusione, sebbene la geografia della *Fiaccola* risulti in un primo momento totalmente chiusa tra le mura domestiche, l'analisi focalizzata sulla dimensione spaziale mostra come il ventaglio geografico sia più ampio e come anzi la tragedia si mantenga effettivamente più aderente all'ispirazione iniziale che al referente realistico sottostante. Grazie alla figura di Edia Fura, la contemporaneità della tragedia si sposta imperniandosi in una cronologia delle origini avvicinabile all'atemporalità della vicenda di Mila e Aligi. L'operazione tra i due drammi, così, pur avendo connotati geografici e temporali ben differenti, risulta invece più prossima di quanto appaia in un primo momento: il serparo-archeologo[89] e il tracciato da lui delineato fanno migrare indietro nel tempo la narrazione scenica, facendo sì che la "situazione contemporanea" trovi, invece, fondamento in un passato remoto ma ancora vitale.

L'ambientazione atemporale della *Figlia di Iorio* ha un ulteriore riflesso nell'arretramento della vicenda dei Sangro nel tempo e nello spazio introdotti da Edia Fura che permette all'intera tragedia di avere un significato connesso ai culti-riti del passato.

Ben al di là di una semplice comunione di ambientazione "abruzzese" con la *Figlia di Iorio*, le due tragedie vanno a costituirsi inseparabilmente quali opere cui è demandato il compito di dare voce all'Abruzzo esplorato dal giovane d'Annunzio, completando il disegno di una regione plurima in cui convivono un'anima antica e una sua modernità.

---

[87] D'Annunzio, *La fiaccola,* in ID., *Tragedie,* cit., I, p. 912.

[88] Gabriele d'Annunzio, *Le vergini delle rocce,* in ID., *Prose di romanzi*, cit., II, p. 159: «Eravamo tutti là, presso la fontana arida. […] le sue molte bocche umane e bestiali parevano quasi aver conservato nel silenzio l'attitudine della liquida voce ultimamente prodotta».

[89] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., I, pp. 1307 e segg.

IV. 2 *L'Abruzzo della* Figlia di Iorio

La figlia di Iorio è la prima delle due tragedie d'ambientazione abruzzese composte da d'Annunzio all'inizio del secolo. Questo dramma pur partendo da materiali di matrice naturalista sposta il baricentro dal piano del reale, inteso come deterministica interrelazione di razza, ambiente e tempo storico, a quello del racconto archetipico.

Osserva Mario Pomilio che il rapporto tra d'Annunzio e l'Abruzzo ci presenta una vicenda «stranamente rovesciata rispetto alla norma offertaci dai veristi: nel senso che lo sforzo maggiore compiuto da d'Annunzio per circoscriversi nella sua regione, [...] interviene curiosamente, quando nel clima letterario italiano sembrava ormai spento [...] ogni fermento regionalistico»[90].

Come in molte altre occasioni letterarie dannunziane, il laboratorio usato per questa tragedia è inestricabilmente legato ad altri suoi banchi di lavoro sintomatico di una riflessione sul folklore sviluppata lungo l'arco di una vita intera, stringente in ogni genere da lui sperimentato. Innanzitutto, il collegamento con i romanzi, le liriche alcionie nonché la riedizione delle novelle giovanili:

> Niente di più eterogeneo, all'apparenza, che le novelle degli esordi e la matura lirica alle soglie del nuovo secolo: quelle improntate a un verismo di maniera, bozzettistico e locale, questa già oltre il simbolismo, sintonizzata sull'*élan vital* del superuomo. Perché riproporre le fisiologiche inquietudini di Orsola e Anna o la religiosità ferina delle contrade abruzzesi? E proprio ora, che il verismo è morto e sepolto e d'Annunzio è fra i sostenitori a oltranza del cosmopolitismo letterario? [...] Tutt'altro che spaesate – lo si vede bene – le *Novelle della Pescara* partecipano invece di una precisa temperie folklorica. E del resto già fra le liriche alcionie del 1902, l'anno più implicato con la revisione dei racconti giovanili, se ne incontrano alcune che per tema e timbro rinviano alle novelle[91].

Il fermento regionalistico che i veristi avevano sollevato attraverso le proprie opere, soprattutto nel contesto del teatro verista meridionale, assumeva l'impronta tipica dell'ambiente culturale da cui proveniva: fondamentali erano dunque la necessità di aderire alla realtà, riprendere i personaggi dal vero, la concezione dell'opera che si fa da sé, l'oggettività della rappresentazione, l'attenzione per il parlato e il dialetto.

---

[90] Mario Pomilio, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), a cura di Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1968, pp. 597-619, p. 601.

[91] Andreoli, *Introduzione*, in d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. XVI-XVII.

Il regionalismo di impronta dannunziana, invece, è ricostruito dall'autore attraverso un processo erudito-memoriale. Secondo quanto ha sostenuto in un suo recente lavoro Andreoli infatti «l'ambientazione abruzzese niente ha da spartire con il regionalismo verista: al contrario l'Abruzzo sarà in scena proprio come "antico sangue" europeo»[92].

A dimostrazione di quanto le ricerche dannunziane di fine secolo siano in linea con le principali tendenze europee, si pensi alla *Lépreuse* di Bataille, soprattutto per il tipo di discorso che gli autori portano avanti indipendentemente l'uno dall'altro – la superiorità della leggenda rispetto al mito classico e la necessità di costruire una tragedia leggendaria basata non su fatti storici bensì sui canti popolari per portare di fronte al pubblico il *tragique primordial* – alla *Sorcière* di Sardau, entrambe additate come alcune delle molteplici fonti dei plagi operati dall'autore in direzione del suo dramma rusticale.

Il materiale folklorico con cui d'Annunzio, sin dai primissimi anni di formazione abruzzese, entra in contatto attraverso molteplici canali (accresciuto poi sempre con maggiore interesse guardando ai risultati non solo nazionali ma europei) gli permette di estrapolare e custodire le costanti recondite e universali fondamentali per la nascita delle due tragedie abruzzesi.

Il folklore da cui traggono fondamento la *Figlia di Iorio* e la *Fiaccola* è di marca abruzzese pur essendo fondato su quello bretone, corso, illirico, come ben testimonia l'apparato critico delle *Note* dei Meridiani. Quanto più l'autore filtra questo *corpus* che si proietta sull'Abruzzo da lontano, tanto più riesce a coglierne i valori primitivi rendendolo riconoscibile, e apprezzabile, nelle rese approntate per il palcoscenico.

Verga con *La lupa*[93] porta in scena, riadattando una delle novelle di *Vita dei campi*, una figura tratta dal vero[94], secondo un procedimento caro al canone verista[95] che si riproporrà nell'iniziale

---

[92] Andreoli, *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 17.

[93] La prima rappresentazione è del 27 gennaio 1896 a Torino al teatro Gerbino per la compagnia Andò-Leigheb.

[94] Cfr. *Il teatro verista siciliano*, a cura di Alfredo Barbina, Bologna, Cappelli, 1970, p. 152n.

[95] Viene meno però il fondamento costitutivo del metodo verista: il fatto reale-storico. Anche dove d'Annunzio mette in scena un dramma dai referenti chiaramente individuabili, come nel caso della *Francesca da Rimini*, non mancano gli «arbitrii», come lui stesso sostiene nella *Nota*, oppure trasla l'azione drammatica in un momento senza coordinate storiche in occasione della *Figlia*, ma elemento ancora più interessante da questo punto di vista è il modo in cui l'autore pur individuando un tempo specifico, ed è il caso della *Fiaccola*, lo manovri verso l'universalità fondendo racconto abruzzese e mito classico: ecco appunto Gigliola «moderna sorella di Elettra». D'Annunzio è attento al modulo stilistico dei suoi drammi, basti considerare l'acceso dibattito con Georges Hérelle intorno alla traduzione della *Figlia*, per notare quanto il drammaturgo ci tenga alla corretta resa della combinazione linguistica (Cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, cit., p. 573 e segg.). Come aveva osservato Pirandello nel discorso alla Reale Accademia d'Italia del 3 dicembre 1931, discorso fortemente connesso con quello tenuto a Catania nel 1920 per le celebrazioni degli ottant'anni di Verga, celebre per l'inconciliabile opposizione tra scrittori "di parole" e "di cose", osserva: «La vita d'una regione nella realtà che il Verga le diede, come la vide, come in lui s'atteggiò e si mosse [...] non poteva esprimersi altrimenti; quella lingua è la sua stessa creazione» (cfr. Luigi Pirandello, *Verga e d'Annunzio*, a cura di Massimo Onofri, Roma, Salerno, 1993, p. 40, ora in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1417-1443, p. 1422).

genesi della *Figlia di Iorio* posta a metà strada, da d'Annunzio stesso, tra fatto e leggenda, come tra pennello e inchiostro[96].

Secondo Pomilio ne *La lupa* verghiana si può vedere «la più diretta ascendente letteraria della Mila dannunziana»[97]: come Mila ha una carica sensuale che attrae misteriosamente la collettività e come lei sarà destinata a una morte violenta, non priva di connotati sacrificali riecheggianti nell'arma usata per entrambi gli omicidi (l'ascia).

I drammi condividono la presenza, sebbene in misura differente, di elementi folklorici: da un lato ci sono le celebrazioni religiose del Venerdì Santo e, nel primo dei due atti della scena verghiana, il rito della veglia funebre; dall'altro lato d'Annunzio che nel tempo mitico rappresenta le nozze frumentarie, *l'incanata*, il *consòlo* offerto al parricida, il tutto introdotto e connesso alla festa sacra di San Giovanni: la fusione tra elemento folklorico e momento sacro è fondamentale.

Tali costumi regionali della tradizione, portati in scena in queste occasioni, nascono dalla combinazione di un coefficiente letterario che vede posti l'uno accanto all'altro i nomi di Angelo De Gubernatis, Théodore Hersart de la Villemarqué, François-Marie Luzel, Walter Scott, Niccolò Tommaseo, Antonio De Nino, Gennaro Finamore, Claude Fauriel, la traduzione della *Bibbia* di Diodati, Giuseppe Pitré e di altri ancora[98].

Le dinamiche drammatiche nella *Figlia di Iorio* si fondano sullo scontro tra realtà sentite e rappresentate diversamente, due realtà geograficamente distinte:

> Nuclei figurativi della tragedia risultano, dunque, la società agricola della pianura con al centro la casa-focolare, custodita nel tempo dalla costante e rinnovata presenza femminile, e la società pastorale della montagna, vegliata in eterno dalle nevi perenni della Maiella, anch'essa [...] presenza tutta femminile. È quella stessa Maiella che non solo domina il paesaggio fisico e psicologico del *Trionfo*, ma pur proietta e moltiplica, in una ossessiva rifrazione all'infinito, l'immagine archetipo della montagna-mammella [...] e la proietta su tutta una rete di testi dannunziani [...] il fiume che solca la pianura, simbolico diaframma fra due mondi, può ben essere acqua di oblio[99].

Il binomio pianura-montagna s'interseca con Mila e il pegno da pagare è la discrasia essendo lei la sovvertitrice dell'ordine arcaico. È lei che entra nell'ambiente rompendone i ritmi

[96]Noto il continuo rimando tra il celebre e omonimo quadro di Francesco Paolo Michetti, consacrato alla Biennale di Venezia del 1895, e la tragedia pastorale dannunziana, dibattito continuamente alimentato e smentito dall'autore. Per la ricostruzione della genesi della tragedia cfr.:Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1250- 1264; Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 62-170; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, cit., pp. 562-590.

[97] Pomilio, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 597.

[98] Cfr. Andreoli, *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio, cit.

[99] Costa, *Simbolismo e dialettica*, cit., pp. 203-204.

ripetitivi, vanificando sia la routine secolare – con l'interruzione delle nozze frumentarie, emblema dell'unione sacra all'interno del sistema costituito – sia lo spazio facendosi portatrice della prospettiva montana, la quale sebbene sia introdotta da Aligi si fa visibile solo nel momento in cui Mila la abita.

Nella tragedia i personaggi hanno una fisionomia propria simbolicamente espressa da un oggetto concreto: Lazzaro ha la falce, Aligi la mazza intarsiata, Candia è indissolubilmente legata al focolare domestico mostrandosi quale nuovo Lare; mentre Mila sarà priva di un oggetto proprio fino all'atto finale della tragedia in cui avviene l'estrema identificazione con un vero e proprio elemento fisico ma con la fiamma purificatrice.

La connotazione geografica in questa tragedia determina l'appartenenza a una comunità, che si rispecchia negli oggetti-simbolo, con valori affatto peculiari. Aligi, dimostrando di non essere in grado di vivere nella campagna seguendone i costumi patriarcali, come ci conferma l'incidente della falce da bambino[100], è infatti costretto a trovare una nuova dimensione prima di tutto geografica, appunto la montagna della Majella, dove poter esprimere la propria individualità e, dunque, una nuova dimensione personale svincolata dalle istanze paterne.

> Tutto il primo atto, ambientato nella pianura, ritmato da un crescendo di foia e di arsura, vive "la contagione dell'afa" [...]. In marcata antitesi, la montagna è catarsi, è purificazione, come dice il biancore delle sue nevi. [...] E sulla montagna, in un obbligato trapasso stagionale segnato dall'equinozio d'autunno, avverrà la rigenerazione per amore di Mila, fatta innocente come da nuova nascita[101].

Come osserva Costa, infatti, la tragedia si apre sull'aia assolata della casa di Lazzaro di cui lo spettatore vede anche gli interni presso cui sono ammassati numerosi arnesi necessari alle faccende domestiche e agricole, oltre che tutta una serie di oggetti atti a proteggere la dimora, oggetti per lo scongiuro. In questo ambiente, in cui fortemente vigila la presenza umana e femminile, troneggia il focolare e la madia vecchissima, concretizzazione di quel tempo astorico scelto per la narrazione. Come ci informano le scene successive, la dimora è ubicata nella contrada Acquanova[102] presso Taranta Peligna alle pendici della Majella, proprio in prossimità delle Grotte del Cavallone che faranno da sfondo all'atto secondo.

---

[100] D'Annunzio, *La figlia di Iorio,* in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 773: «Io ho mietuto all'ombra del suo corpo/ prima ch'io fossi cresimato in fronte, / quando il mio capo al fianco gli giungeva. / La prima volta mi tagliai la vena/ qui dov'è il segno. Con le foglie trite/ fu ristagnato il sangue che colava. / "Figlio Aligi" mi disse "figlio Aligi, / lascia la falce e prenditi la mazza;/ fatti pastore e va su la montagna"».

[101] Costa, *Simbolismo e dialettica del simbolo nella* Figlia di Iorio, cit., p. 207.

[102] D'Annunzio, *La figlia di Iorio,* in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 815: «"Buon crocifero, ti priego, / se passi pel vallone di San Biagio, / per la contrada detta l'Acquanova, / domanda della casa d'una donna».

Infatti, il paesaggio cambia totalmente. I personaggi si spostano presso un luogo naturale, la grotta montana, da cui lo sguardo spazia verso gli elementi naturali presentati in uno stato di quiete: i pascoli verdi, la fine della calura estiva nell'atmosfera che declina già verso l'autunno, la stessa vasta apertura dell'ingresso della caverna che mira a dissolvere quel senso di cupo proprio di tale ambiente. E l'idillio dato dagli elementi naturali si propaga anche ad Aligi e a Mila i quali, difatti, vivono in perfetta comunione tra loro due oltre che con il resto dello spazio circoscritto.

> Si vedrà una caverna montana, in parte rivestita di assi, di stipa, di paglia, largamente aperta verso un sentiero petroso. Si discopriranno per l'ampia bocca i pascoli verdi, i gioghi nevati, le nuvole erranti. Vi saranno giacigli di pelli pecorine, un panconcello per lavorar di tornio e d'intaglio, con suvvi l'asce, il pialletto lunato, il coltello a petto, la lima, il tagliolo, altri strumenti, e da presso le cose lavorate: conocchie, fusa, mestole, cucchiai, mortai, pestelli, cennamelle, sùfoli, candellieri; un ceppo di noce che in basso apparirà ancora informe nella sua corteccia e in alto porterà di tutto tondo la figura di un angelo appena disgrossata fino alla cintola dallo scalpello ma già con le ali quasi rifinite. Una lampanetta d'olio d'oliva arderà dinanzi all'imagine di Nostra Donna, in una incavatura della rupe come in una nicchia[103].

Unico arredo concesso all'altura montana – come ha notato Barberi Squarotti[104] – è la presenza degli umilissimi oggetti dell'attività quotidiana che però ancora una volta non mostrano discontinuità con quanto di naturale vi è intorno, apparendo una emanazione dell'ispirazione divina. Il sacro e la natura si fondono, infatti, perfettamente in questo spazio, molto più di quanto avveniva nella dimora di campagna, come mostra la nicchia già predisposta dalla natura per accogliere l'immagine devozionale. Ma l'incanto è spezzato, ancora prima dell'arrivo di Lazzaro, dall'incubo di Cosma che reimmette nell'orizzonte dei due amanti il richiamo alla casa nativa e alle leggi ataviche.

Molto importante per comprendere quanto il piano spaziale sia costitutivo di questo dramma è osservare come Lazzaro, presentato sulla scena come figura titanica rispetto a quanti lo circondano e in particolare rispetto al figlio, non sia in grado di sopravvivere alla violenza di Aligi una volta che la spazialità cambia: il nuovo ambiente è letale per Lazzaro, la cui potenza si esprimeva invece nella pianura, declassato anche dalla fine dell'arsura estiva – spinta iniziale delle sue azioni – a cui sta subentrando l'autunno montano.

---

[103] Ivi, p. 810.

[104] Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *I miti e il sacro: poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini editore, 2003, pp. 87-88.

Proprio presso la caverna, i personaggi ampliano ancora la geografia predisponendo il viaggio di redenzione («Verso Roma farà viaggio Aligi»[105]), sebbene questi versi più che indicare veramente un luogo, valgono ad evocare l'intercessione pontificia – e sono, dunque, al di là del dato geografico – e a confermare quella stretta connessione tra l'agire *naturaliter* e la spiritualità.

L'ambientazione di questo secondo atto ci porta in prossimità delle Grotte del Cavallone, nel cuore del Parco Nazionale della Majella, la cui descrizione elaborata da d'Annunzio molto deve agli *Usi* di De Nino[106], già più volte modello per l'autore alle prese con la scrittura.

La chiusura del dramma riporta, invece, lo spettatore nel piano iniziale[107], quello della campagna, ma questa volta il centro della scena non è occupato dalla casa di Lazzaro, che difatti appare in uno scorcio, bensì dall'aia sormontata dalla grande quercia presso cui Ornella attende l'arrivo del parricida. L'intero atto è però pervaso dal dolore e le connotazioni spaziali, anche nelle didascalie, si fanno essenziali lasciando la scena totalmente al dialogo madre-figlio e alla falsa confessione di Mila.

Inoltre, per questa *pièce* è interessante notare come il ritmo della cantilena e della canzone popolare pervada anche le indicazioni didascaliche imponendo alle aperture dei vari atti la medesima formula ("si vedrà") costruendole per enumerazione di elementi.

La fortuna della *Figlia*, com'è noto, fu immediata e di ampia risonanza.

Michetti sin negli anni delle prime rappresentazioni porterà avanti l'identificazione dei luoghi della tragedia con la vasta grotta del Cavallone sulla Majella, vicino a Taranta Peligna, e tutt'oggi quelle zone conservano non più l'onomastica locale bensì i riferimenti all'opera dannunziana con il "ricovero di Mila" o ancora l'"eremo di Cosma"[108]. Basti pensare che le scene del secondo atto sono associate al vasto antro d'ingresso della grotta rinominata "sala di Aligi" proprio in omaggio al personaggio dannunziano. Questa parte d'Abruzzo, tante volte visitata dal poeta e dai suoi sodali, è ormai uno dei luoghi dannunziani per eccellenza[109], per quanto anche altri poeti ne trassero motivo d'ispirazione quale ad esempio il conterraneo

[105] D'Annunzio, *La figlia*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 813.
[106] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1282.
[107] D'Annunzio, *La figlia*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 858: «Si vedrà un'aia grande; e al fondo una quercia venerabile per vecchiezza; e, dietro il tronco, la campagna limitata dai monti, solcata dalla fiumana. Si vedrà a manca la casa di Lazaro, la porta aperta, il portico ingombro di strumenti rurali; a dritta, il fienile il frantoio il pagliao».
[108] Cfr. Ezio Burri, *La grotta della* Figlia di Iorio, in «Rassegna dannunziana», s.n., (maggio 1992), pp. XXXVIII-XXXIX.
[109] Si inserisce nell'itinerario del Parco letterario di d'Annunzio immaginato a fine anni Novanta da Stanislao Nievo cfr. Benigni, *La letteratura italiana per il turismo culturale*, cit., p. 111.

Cesare De Titta, a cui fu affidata la traduzione in dialetto abruzzese della tragedia, scrisse vari versi per la montagna materna come *Lu cante de Terra d'Ore*[110]).
A tal proposito ha osservato Gianni Oliva:

> I luoghi della vicenda sono pensati in un primo momento con precisione millimetrica e poi coinvolti in un meccanismo metamorfico che vorrebbe annullarne l'identità. Se ne deduce che l'innesto di una toponomastica mitico-fantastica nella tragedia abruzzese, pur finendo per prevalere, non soffoca completamente le tracce naturalistiche, che restano come scorie vaganti nel testo, spie, anzi, di una geografia frutto di sopralluoghi attenti e scrupolosi[111].

Del resto, la commistione tra geografia reale e ricostruzione era già stata messa in campo con le novelle, dove alcuni dei riferimenti topografici avevano un sicuro riscontro nelle contrade abruzzesi, mentre altri erano solo ispirati alla terra d'origine[112].

IV. 4 *Le geografie domestiche delle tragedie dannunziane*

La maggior parte delle tragedie dannunziane è ambientata negli interni delle abitazioni dei personaggi, luoghi dai quali però si cerca spesso un'evasione più o meno possibile verso un "altrove".
In questo paragrafo si analizzano le diverse dimore di alcuni dei protagonisti, in cui maggiormente il rapporto tra ambiente domestico e personaggio si trovano a dialogare, sondandone sia i referenti reali sia la loro simbolica funzione.
L'assunto romantico di un rapporto tra paesaggio e stato d'animo, o meglio l'idea per cui il paesaggio faccia da contraltare alla psicologia dei personaggi era già stata espressa da d'Annunzio cronista mondano e lettore di Amiel come è possibile leggere nell'articolo *L'ultimo romanzo* apparso su «La Tribuna» il 26 maggio 1888[113].
Tra le prime stanze in cui più compiutamente si assiste a una corrispondenza luogo-personaggio abbiamo lo spazio predisposto come dimora di Silvia Settala, ne *La Gioconda*, la cui didascalia iniziale recita:

---

[110] La lirica fu pubblicata presso Carabba nella raccolta *Terra d'Oro* del 1925 oggi si può leggere in Cesare De Titta, *Terra d'Oro,* Lanciano, Itinerari, 1970, pp. 192-193.
[111] Gianni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 81-84.
[112] Cfr. Andreoli, *Note*, in d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., p. 889.
[113] Cfr. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., I, pp. 1193-1197.

> Una stanza quadrata e calma, ove la disposizione di tutte le cose rivela la ricerca di una di un'armonia singolare, indica il segreto di una rispondenza profonda tra le linee visibili e la qualità dell'anima abitatrice che le scelse e le ama. Tutto intorno sembra ordinato dalle mani di una Grazia pensierosa[114].

Questo brano iniziale non ha connotati precisi, non aiuta lo spettatore a capire dove ci collochiamo geograficamente perché il primo carattere che d'Annunzio impone alla topografia domestica della tragedia è la comunione tra spazio e animo dei personaggi, o meglio del personaggio femminile protagonista: Silvia Settala. Come ha notato la critica, infatti, tale ricostruzione scenica è il luogo di Silvia e le corrisponde perfettamente[115].

A questo primo momento di stasi e di pace si accorda – di lì a poche battute – lo sfondamento dello spazio chiuso della scena che avviene grazie alla presenza di due finestre ampie «aperte sul giardino […] si scorge sul campo sereno del cielo il poggio di San Miniato, e la sua chiara basilica, e il Convento, e la chiesa del Cronaca, "la Bella Villanella", il più puro vaso della semplicità francescana»[116]. Il riferimento al francescanesimo è da ricollegarsi a un viaggio assisiate compiuto con la Duse (insieme anche ad Angelo Conti)[117] nel settembre del 1897 e che, oltre a essere sublimato dalla Porziuncola presso la Capponcina, trova riflesso nelle letture dannunziane di quel periodo[118]. La chiesa di San Salvatore, che s'intravede dalle finestre della casa di famiglia, è ubicata presso l'altura di San Miniato. Durante la signoria di Lorenzo il Magnifico il progetto della chiesa fu ampliato e modificato in direzione di una connessione con un'acropoli ideale in modo da rispondere alla nuova Firenze che, nella concezione del Magnifico, si costituiva quale nuova Atene – elemento non a caso condiviso dal poeta di *Maia*. La tragedia segue l'andamento che sarà poi di *Alcyone:* ha infatti inizio in un pomeriggio di primavera, che però ha il sapore dell'alba, e si conclude in un pomeriggio settembrino secondo quanto ci dicono le didascalie di apertura e di chiusura[119]. Anche le atmosfere che pervadono i quattro atti, sono da riconnettere a quelle che verranno sviluppate nel terzo libro delle *Laudi*[120].

---

[114] D'Annunzio, *La Gioconda,* in ID., *Tragedie,* cit., I, p. 228.

[115] Sull'argomento cfr. Guido Baldi, La Gioconda, *"tragedia" della volontà borghese di possesso,* in «Il Castello di Elsinore», XV, 44 (2002), pp. 57-82; Ilvano Caliaro, *Senso arte mito ed esotismo nella* Gioconda, in *D'Annunzio lettore-scrittore,* Firenze, Olschki, 1991; Jacques Joly, *Una partitura di gesti: la recitazione fine secolo nella* Gioconda, in *Gabriele d'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*. Atti del convegno internazionale Torino (21-23 marzo 1988), Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 66-86.

[116] D'Annunzio, *La Gioconda,* in ID., *Tragedie,* cit., I, p. 228.

[117] Cfr. Angelo Conti, *Gioconda*, in «Il Marzocco», 22 gennaio 1899.

[118] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., I, p. 1131.

[119] Questa temporalità è condivisa anche dalla vicenda di Mila e Aligi, mostrando come la stagione estiva e il suo declinare rappresenti per l'autore un momento particolarmente significativo nello svolgersi delle vicende umane di cui molto lo attrae il senso di periodica circolarità.

[120] Il rapporto tra questa tragedia e *Alcyone* trova concretizzazione in diverse liriche nelle quali si condividono le medesime ispirazioni: si pensi ai versi del *Ditirambo I* il cui focus è posto sul paesaggio agreste tipico della campagna umbra messo in relazione con quello romano e che deve la propria ragione d'essere all'osservazione

L'azione de *La Gioconda* si realizza in tre spazi molto diversi tra loro: il primo è quello in cui si svolgono primo e secondo atto, la casa domestica in cui predomina la presenza angelicata e salvifica di Silvia che trova un suo corrispettivo paesaggistico nello sfondamento della prospettiva domestica verso il paesaggio francescano visibile dai vetri[121]. Il secondo è quello in cui si consuma la tragedia – la mutilazione sacrificale di Silvia a seguito dell'ira della rivale – ovvero lo studio di Lucio, costruito totalmente in antitesi rispetto alla casa coniugale[122].
L'atelier dell'artista ha sostenuto Ferdinando Trebbi:

> presenta […] caratteristiche completamente differenti da quelle che segnano gli altri luoghi del dramma […]. Tutti questi luoghi […] sono pensati come una sorta di continuo sfondamento della scatola scenica, di continua ricerca del fuori, dell'aperto, della veduta, del panorama, dell'orizzonte; al contrario, pur presentandosi come una stanza alta e spaziosa […] lo spazio escogitato per la scena del III atto appare subito segnato dalla chiusura[123].

A differenza dell'alloggio domestico, nel nuovo spazio d'Annunzio descrive innanzitutto gli oggetti che popolano il luogo per darne subito una visione creativa-artistica necessaria ad

---

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

[121] La centralità della figura dell'assisiate nell'intera parabola dannunziana è stata ben messa a fuoco dal volume di Francesco Di Ciaccia, il quale ha indagato la vastità di materiali francescani nella dimora dannunziana sulle sponde del Garda: «circa 130 pubblicazioni d'argomento francescano. Di esse, 24 provenivano […] dalla biblioteca di Henry Thode. Il Thode, professore di storia dell'arte all'Università di Heidelberg dal 1894 al 1911, si occupò di francescanesimo e scrisse una importante opera su Francesco d'Assisi e l'arte in Italia» (cfr. Francesco Di Ciaccia, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio con una lettera inedita del pittore Baccarin*i, Milano, Edizioni Decembrio, 2005, p. 5). Nel saggio di Thode intitolato *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance* (1885) si sosteneva l'idea per cui fosse possibile considerare il Tredicesimo secolo un'anticipazione del nostro Rinascimento, almeno per quanto riguarda le sue principali linee. Tale ipotesi era avvalorata dal fatto che la religiosità francescana con i suoi valori positivi anche nei confronti della natura si costituiva come originario germe della tendenza artistico-letteraria e culturale accomunata dal nome Rinascimento). Importanti testi della biblioteca francescana annotati da d'Annunzio sono: *La vie de St.Claire d'Assis, d'après les anciens textes* di Camille Mauclair, autore che aveva letto in chiave superomistica il personaggio ibseniano di Solness, d'ispirazione al Vate proprio per la costruzione del suo Luico Settala[121], come pure spiccano la *Legenda S.Francisci assisiensis a BB.Leone*, a cura di Leopoldo Amoni (1880), la *Vita prima di San Francesco d'Assisi* di Tommaso da Celano nell'edizione del 1880, e le numerose annotazioni in margine alle pagine della *Vie de Saint François d'Assise* di Paul Sabatier.

[122] D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 286: «Una stanza alta e spaziosa, illuminata da un lucernario coperta di tappezzerie cupe. Nella parete del fondo è un'apertura rettangolare, assai più larga di una porta, che mette nello studio attiguo dello scultore. Su l'architrave sono fissi alcuni frammenti del fregio fidiaco delle Panatenaiche; contro i due stipiti sono erette due grandi figure alate "vestite di vento": la Nike di Samotracia e quella scolpita da Paenios per il tempio dorico di Olimpia consacrato a Zeus; occupa il vano una cortina rossa. Nella parete destra, una porta è nascosta da una portiera pesante e ricca [...] Amplissimi divani, coperti di drappi e di cuscini, ricorrono in torno. Le figure sono disposte ad arte, per secondare la meditazione e il sogno: un fascio di spighe in un vaso di rame sta innanzi al bassorilievo eleusino di Demeter; un piccolo Pegaso di bronzo su uno stelo di verde antico sta innanzi alla Medusa Ludovisia».

[123] Ferdinando Trebbi, *Figurazioni del femminile sulla scena della* Gioconda, in *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, a cura di Ferdinando Trebbi, Umberto Artioli, Padova, Esedra, 1996, pp. 101-160, p. 102.

introdurre l'arrivo di Gioconda, che non sarà totalmente visibile sulla scena avendo il volto sempre velato (come poi sarà per la "Verità" pirandelliana portata in scena nel *Così è (se vi pare)*). Indicativo il fatto che la nota descrittiva contempli il contrasto rispetto alla casa familiare, quasi a indicare come lo studio dello scultore sia nato in alternativa a quella, sin nella disposizione degli elementi, delineando quella «aspirazione verso una vita carnale, vittoriosa e creatrice»[124].

Lo studio di Lucio è eretto lontano da casa, presso il corso del Mugnone: ovvero in quel luogo dove nella seconda metà dell'Ottocento fu edificato il famoso Palazzo dei Pittori, nato per ospitare gli studi di artisti di varie nazionalità e che lo stesso d'Annunzio, come ci raccontano i suoi taccuini, frequentava nelle sue visite allo scultore Domenico Trentacoste[125].

Dunque, si prospetta quale spazio a parte, in cui prevale soltanto l'ispirazione artistica, a causa di questo dominio al suo interno sono obliate le convenzioni sociali. Sia Silvia che Gioconda sono consapevoli di ciò: Silvia lo rivela sin da subito nel dialogo con Lorenzo Gaddi («Ella è ancora padrona laggiù. Quel luogo è ancora il suo dominio»)[126], Gioconda poi porrà l'accento su questo medesimo aspetto nello scontro verbale che precede la rottura della statua: «Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede. Le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori dalle leggi e fuori dai diritti comuni»[127].

Non a caso Silvia, mentre è in attesa dell'arrivo di Gioconda, tenterà innanzitutto di rendersi nuovamente familiare lo spazio intorno a lei e per fronteggiare il senso di angoscia che la opprime lì dentro cercherà con lo sguardo di ritrovare una connessione con gli elementi d'arredo, cercando così di rendersi conforme a quanto è ivi presente.

Molto interessante è la liminarità che dà forma allo studio: la presenza del pesante tendaggio rosso cupo, richiamo simbolico alla lussuria e al drammatico tentato suicidio, dietro cui è nascosto il capolavoro mutevole creato dalle mani di Lucio, infatti, crea uno spazio "altro", segreto, rispetto a quello principale e che nella sua inconoscibilità rappresenta un luogo sacro, quasi il personaggio si trovasse di fronte a un tempio[128]. Per questa ragione, dopo un primo momento di arresto[129], Silvia per poter superare tale soglia imprime al suo incedere un passo

[124] D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 287.
[125] Numerose lettere di Trentacoste sono conservate presso il fondo Ugo Ojetti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel medesimo sottogruppo è presente la corrispondenza della moglie di Trentacoste Marguerite Herbillon, traduttrice e musa dello scultore (https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/fondi/IT-GNAM-ST0010-000011/search/result ultima consultazione 13-08-2019).
[126] D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 234.
[127] Ivi, p. 300.
[128] Cfr. Trebbi, *Figurazioni del femminile*, cit., p. 118 e segg. e Baldi, La Gioconda, cit.
[129] D'Annunzio, *La Gioconda*, cit., p. 292.

rapido e precipitoso, rompendo, così, il divieto imposto dalle ragioni dell'arte che solo in parte ella può comprendere.

A questo spazio tutto d'interni si aggiunge con il IV atto una nuova ambientazione, la Marina di Pisa, che slarga la prospettiva della tragedia. Proprio nell'ultimo decennio dell'Ottocento Maria di Pisa aveva visto uno sviluppo di servizi e di attrattive per i turisti e aveva accolto, in questo vivace contesto, anche le prime escursioni della Duse e d'Annunzio[130]. Ritorna qui il candore dell'ambientazione iniziale, sebbene lo spazio si dilati non verso le colline ma verso la costa pisana in cui «si vedono gli oleandri, le tamerici, i giunchi, i pini, le arene d'oro sparse d'alghe morte, il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno, di là dal fiume le macchie selvagge del Gombo, le Cascine di San Rossore, le lontane montagne di Carrara marmifera»[131].

Tutti elementi della flora che concorrono a definire la vegetazione del litorale tirrenico, di quella Versilia che reca ancora oggi segni del passaggio dannunziano.

Se nel primo atto Silvia ha in mano un mazzo di rose ed è associata alla *Dama col mazzolino*[132] di Andrea del Verrocchio, l'autore nella nuova ambientazione immagina una più vasta gamma di piante accomunate dalla capacità di resistere alla salsedine e al vento marittimo. Anche la presenza dell'acqua è qui elemento pacificatore, come suggeriscono appunto «il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno». Quanto alla spiaggia del Gombo e le Cascine di San Rossore (dove stabilì la tenuta estiva la famiglia reale[133]), le troviamo immortalate da una breve nota di taccuino stesa a seguito di una visita nell'inverno del 1896[134]. Questi ultimi due luoghi diffondono sul panorama delineato da d'Annunzio una calda tonalità tra l'ocra intenso della sabbia e il verde carico della vegetazione, e su tutto l'ambiente descritto si distende la calda luce del tramonto e in lontananza il bianco del marmo delle montagne carraresi.

Vi sono però delle differenze tra lo spazio positivo dei primi due atti e quello dell'ultimo, come ha ben messo in luce Guido Baldi. Infatti, nello spazio d'avvio del dramma «dominava la dimensione verticale, ascendete, del poggio "benedetto" […], qui si impone uno spazio

[130] Carlo Da Pozzo, *Pisa e dintorni fra `800 e `900. Per una geografia dei luoghi dannunziani*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, II-III La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, a cura di Silvia Capecchi. Atti del XXIV convegno internazionale (Firenze-Pisa 7-10 maggio 1997), pp. 267-434, p. 405.

[131] D'Annunzio, *La Gioconda,* in ID., *Tragedie,* cit., I, p. 308.

[132] Una riproduzione della statua di Andrea del Verrocchio faceva parte dell'arredo della Capponcina già prima di essere prestata alla mistificazione tra Arte e Vita che da sempre accompagna l'ispirazione dannunziana.

[133] Cfr. D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie,* cit., I, pp. 391-395.

[134] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1144.

orizzontale senza confini, quello del mare, una dimensione del tutto immanente, quindi, per così dire, "laica"»[135].

La presenza della Sirenetta, figura marina su cui molti studiosi si sono soffermati[136], completa il quadro naturalistico che viene a delinearsi in questa parte finale del dramma. La commistione con la natura, già esperita da un altro personaggio dannunziano, reso folle dal trauma sanguigno (cioè Isabella del primo *Sogno*), trova in Sirenetta una concretizzazione in termini maggiormente vitali e positivi. Non ha bisogno di "nascondersi" tra il verde del sottobosco per apparentarsi con la vegetazione, ma ella scaturisce direttamente dalla natura circostante, dagli oleandri, conducendo a mo' di tesoro alghe e stelle marine[137]. La luce che proviene sia dal riverbero del mare che dal sole diretto non si arresta nell'incontrare la sua figura, ma si assimila a lei quasi confondendone i contorni e dilatando l'ambiente verso l'indefinito.

Anche nella tragedia di Ruggero Flamma abbiamo didascalie attente alla ricostruzione degli ambienti interni in cui si svolge l'azione e che testimoniano, ancora una volta, come attraverso le caratteristiche impresse all'ambiente d'Annunzio voglia rendere visibili i lineamenti dell'animo dei personaggi.

> Una grande sala nuda, dalle vertebre di pietra palesi e robuste. Una tavola greve occupa il mezzo ingombra di carte come quella di uno stratego, quasi animata dal lavoro recente, dalla meditazione che pur dianzi vi s'inclinò. Su gli architravi delle quattro porte è scolpita l'impresa della fiamma che vigoreggia al soffio del vento avverso, col motto "Vim ex vi". [...] Nel fondo s'apre un balcone sopra la Città smisurata che si scolora nel crepuscolo mentre i lumi cominciano ad apparirvi come le faville d'un incendio che sia per ravvivarsi di sotto alle ceneri[138].

Gli elementi che compongono questo primo ambiente sono molto più definiti rispetto all'immagine dell'Urbe che si può evincere da questo dramma, in cui – a differenza di quanto accade nelle altre rappresentazioni – il dato geografico sia interno che esterno appare più debole, surclassato com'è dal desiderio di dare forma più che altro a un'atmosfera e a rendere in scena la una complessità delle masse popolari.

Come ha sottolineato Zanetti, nel momento in cui il protagonista ottiene il potere anche l'arredamento della sua abitazione cambia connotazione e referenti artistici[139], ma soprattutto si modifica l'atmosfera impressa agli spazi della casa: non più luogo di stasi e d'attesa, i cui

---

[135] Baldi, La Gioconda, cit., pp. 74-75.
[136] Cfr. Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 52; Gabriella Albertini, *Aspetti del paesaggio nella scenografia dannunziana*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti, cit., pp. 85-89.
[137] D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 309.
[138] D'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 335.
[139] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1170.

tratti predominanti sono "la tavola greve" e l'asprezza ricercata nell'allitterazione consonantica di *r* e *t*, bensì l'ampia luminosità che risplende tutt'intorno per poi mutare nuovamente toni nel contrasto finale messo in campo nello scioglimento finale.

Proprio per tale corrispondenza tra animo e ambiente, il secondo atto della *Gloria* è ambientato in una dimora del tutto diversa rispetto a quella di Flamma in cui predomina l'aspetto borghese: la casa di Cesare Bronte, in cui l'atmosfera mortuaria si fa più pressante sia per il pesante tendaggio chiuso sia per l'unica fonte di luce presente[140]. Inoltre, la descrizione di questa abitazione è maggiormente improntata all'austerità latina (*ornata di busti romani*) per sottolineare le ascendenze del personaggio in decadenza da una importante tradizione.

Sebbene anche la *Francesca da Rimini* si svolga negli interni delle case delle due famiglie messe in scena (Ravenna e i Polentani nel I atto e Rimini e i Malatesta negli altri quattro), lo spazio "domestico" principale è quello della stanza di Francesca nel quale si ritrovano gli amanti e dove li raggiungerà la terribile ira di Gianciotto. Qui prende corpo il rimando tra Francesca e Lisabetta da Messina, emblematicamente rappresentato dal vaso di basilico posto sul davanzale della finestra, dove tutto l'arredo rimanda al tema amoroso: dai romanzi di Tristano e Isotta a quello galeotto di Lancillotto, dai fregi di canzoni d'amore ai plurimi cuscini posti a mo' di cornice presso l'apertura verso l'Adriatico. Tutto, infatti, in questa stanza è predisposto per accompagnare la meditazione amorosa[141].

Cuore della dimora che viene messa in scena per *La figlia di Iorio* è il focolare della casa di Candia della Leonessa, il quale assume il ruolo apotropaico di protezione della famiglia, presso il quale Mila infatti cercherà riparo[142], e che alla fine della tragedia sembrerà addirittura confondersi con la persona di Candia, sinteticamente divenuta un tutt'uno con questo elemento, quasi aliena ormai dalla vita.

---

[140] D'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 373: «Una stanza severa, parata di damasco cremisi, ornata di busti romani che posano su mensole di marmo paonazzo in forma di erme. Su i due lati alte e gravi portiere nascondono le porte; ma di una lasciano libero il vano, occupato dall'ombra. Una finestra è nel fondo aperta ma con le tende abbassate; per mezzo ai cui lembi, che agita il soffio della notte, s'intravede il cielo scintillante. Una sola lampada arde in un triangolo, su uno stelo di bronzo, con una luce velata e calma».

[141] Ivi, p. 567: «Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa […]. A destra, nell'angolo, è un letto nascosto da cortine ricchissime; a sinistra, un uscio coverto da una portiera grave; in fondo una finestra che guarda il Mare Adriatico, e un vaso di basilico è sul davanzale. Dalla parte dell'uscio è sollevato da terra due braccia, un coretto per i musici con compartimenti ornati di gentili trafori. Presso la finestra è un leggio con suvvi aperto il libro della *Historia di Lancillotto del Lago*. Accanto v'è un lettuccio, una sorta di ciscranna senza spalliera e bracciuoli, con molti cuscini di sciamito, posto quasi a paro del davanzale, onde chi vi s'adagi scopre tutta la marina di Rimino».

[142] Tutti i gesti di Mila all'inizio del dramma sono legati a questo elemento della casa cfr. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, in ID., *Tragedie*, cit., I, pp. e 785-789.

L'apertura del dramma, seguendo il rito delle nozze frumentarie, ci presenta una dimora arcaica in cui la "filologia dell'oggetto" (che aveva già animato il drammaturgo della *Francesca*), dà nuova prova di sé. A Michetti e a tutti i fidati collaboratori è richiesto alacremente il reperimento di attrezzi, stoffe, utensili e mobili che possano rendere davvero senza tempo lo spazio ricostruito sulla scena. Non è un caso che nella rappresentazione allestita nel parco-giardino del Vittoriale (1927)[143], d'Annunzio predisporrà addirittura l'arrivo a Gardone di una cascina abruzzese oltre a tutta una serie di suppellettili, mandando in visibilio gli spettatori di questo eccentrico via vai[144].

Per la tragedia successiva la *Fiaccola sotto il moggio*, invece, si è detto che d'Annunzio immagina una scena unica all'interno della casa dei Sangro, nella quale si respira aria di decadimento e in cui una rovina irrefrenabile e soffocante imprigiona i personaggi tra le mura domestiche costituendosi come uno spazio quasi completamente privo di aperture verso l'esterno. L'aula è descritta fin nei minimi dettagli nella didascalia d'apertura:

> Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro costrutta sul dosso ineguale del monte. Alla robustezza della primitiva ossatura normanna tutte le età han sovrapposto le loro testimonianze di pietra e di cotto, dal regno degli Angioini al regno dei Borboni. Ricorre all'intorno un ballatoio ricco di sculture, sopra arcate profonde; delle quali alcune sono tuttora aperte, altre sono richiuse, altre sono rette da puntelli. Delle tre in prospetto, la mediana prolunga la sua volta verso il giardino che splende, di là da un cancello di ferro, con i suoi cipressi le sue statue i suoi vivai; la destra mette a una scala che ascende e si perde nell'ombra; la sinistra, ornata in ciascun fianco da un mausoleo, s'incurva su la porta della cappella gentilizia che a traverso i trafori di un rosone spande il chiarore delle sue lampade votive. A destra gli archi, più leggeri, sorretti da pilastri isolati, si aprono su una loggetta del Rinascimento a cui fa capo un ramo della scala che discende nella corte. A sinistra, nel muramento d'un arco è praticata una piccola porta; e quivi presso, armadii, e scaffali son carichi di rotoli e di filze. Cumuli di vecchie pergamene ingombrano anche il pavimento sconnesso, sopraccàricano una tavola massiccia intorno a cui son seggioloni e scranne. Busti illustri su alte mensole, grandi torcieri di ferro battuto, cassapanche scolpite, una portantina dipinta, alcuni frammenti marmorei compiscono la suppellèttile. Una fontana di gentile lavoro, dominata da una statuetta muliebre, alza nel mezzo dell'aula la sua conca vacua. E il tutto è vetusto, consunto, corroso, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire[145].

[143] Cfr. Alberto Bentivoglio, *Registi a confronto per* La figlia di Iorio, in «Archivio d'Annunzio», 4 (ottobre 2017), pp. 49-57.

[144] Cfr. Eugenio Bertuetti, «Si prova *La Figlia di Iorio* nella platea erbosa al Vittoriale», in «Scenario», VII, 4 (1938), pp. 227-228; Giovanni Antonucci, *Le rappresentazioni della Figlia di Iorio*, in «Rassegna dannunziana», 45 (marzo-aprile 2004), pp. 39-44; Giovanni Isgrò, *D'Annunzio e il teatro fuori dal teatro. La messinscena della* Figlia di Iorio *al Vittoriale (1927) e della* Nave *a Venezia (1938)*, in «Archivio d'Annunzio», 4 (ottobre 2017), pp. 39-48.

[145] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 907.

Il dramma si apre e si chiude con il medesimo spazio. Considerata vera e propria *dramatis persona*, da letture critiche già degli anni Ottanta[146], la casa dei Sangro è l'emblema della stretta connessione tra geografia domestica e personaggi: il disfacimento di cui è vittima rispecchia una classe feudale che non ha più ragion d'essere.

> Intorno alla figura concreta della casa che sta crollando, d'Annunzio costruisce l'allegoria della decadenza della famiglia dei Sangro, della corruzione e della menzogna contro cui si ribella Gigliola. Così stabilisce una corrispondenza letterale e diretta fra le impalcature che servono a reggere le pareti della casa e quelle che sostengono la convivenza fra padri e figli. Il sentimento della scomparsa di un'età felice, che è sia quella dell'infanzia di Simonetto e Gigliola, che quella dell'*ancien régime*, del buon re Roberto, è impersonato dalla casa in rovina, entità animata, figura drammatica, non solo scenografica[147].

Se la dimora e le anime che la abitano sono connesse, non ci sorprenderà che Gigliola sia stata interpretata come vestale.

La vergine tragica, infatti, è spesso paragonata nei sui atteggiamenti – che la distinguono dall'immobilità degli altri protagonisti – alla casa: «Sei la voce/ della nostra ruina, / di tutte le ruine senza scampo»[148] dirà Donna Aldegrina, rendendo così esplicita l'allegoria. Gigliola non solo è la custode della casa, e dei valori familiari a essa connessi, ma è ella stessa la casa: ecco perché alla sua prima apparizione ella trema come la dimora e al sopraggiungere della sua morte, come si percepisce in più luoghi del testo, la famiglia dei Sangro non può sopravvivere. Questa dimora architettonicamente nasce dalla confluenza di molteplici ville, alcune con un referente reale: come ad esempio il Castello dei Sangro ad Anversa – di cui offrono una descrizione anche Di Giusto e Agostinoni –, il castello degli Orsini ad Avezzano e la tenuta Quisisana a Castellammare di Stabia[149].

Per il luogo in cui si svolge il dramma di Gigliola è particolarmente importante la geografia domestica, tutta giocata su questa dipendenza tra casa e personaggi[150]. Infatti, secondo Emerico Giachery, «in quest'ultimo dramma, anzi, i cui personaggi appaiono un po' simili ad automi, potrebbe dirsi che vera protagonista sia la casa, e la sola vera "vicenda" [...] sia il suo tragico e fatale decadere»[151]. La casa dei Sangro è costruita su un rialzo del terreno emblematicamente

---

[146] Cfr. Ottaviano Giannangeli, *La casa che crolla nella* Fiaccola sotto il moggio, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti, cit., pp. 157-178.

[147] Valentina Valentini*, La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Francoangeli, 1992, p. 42.

[148] D'Annunzio, *La fiaccola*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 920.

[149] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1314.

[150] Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 174: «Siamo dunque a un quadro di morbosa decadenza, affine a quello di altra casata aristocratica, sempre di osservanza borbonica, ritratta nell'*hortus conclusus* delle *Vergini delle rocce*. [...] Un quadro dunque di disfacimento sociale, economico, fisico».

[151] Emerico Giachery, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, p. 273.

simbolo di forza e di solidità, ma allo stesso tempo le sue fondamenta si radicano nella cappella familiare, richiamo incancellabile alla memoria e di conseguenza alla vendetta; mentre la topografia esterna (che aveva un ruolo forte nella *Figlia*) qui è praticamente nulla, affidata, com'è, soltanto all'evocazione di Edia Fura.

I mondi diversi messi in scena per la *Fiaccola*, quello originario di Angizia – legato originariamente alla terra e alla natura come l'onomastica dice[152] – e il mondo in disfacimento della casa dei Sangro, sono divisi nello spazio e, ancora una volta, il loro incontro genera una discrasia: Edia, lo straniero, infrange l'equilibrio precario e, allacciandosi alla sacralità della Pentecoste, diventa motivo inarrestabile del precipitare verso l'atto tragico.

Eppure la relazione tra ambiente e personaggio, in d'Annunzio, assume più spesso i connotati dello spazio esterno: è l'ambiente circostante a influire sulla radice degli individui, secondo dettami romantici, com'era nel caso del giardino decadente delle sorelle Montaga nelle *Vergini delle rocce*, mentre nella *Fiaccola* tale relazione è data da un elemento artificiale, la casa in rovina, che trova ulteriore rispecchiamento nell'opposizione tra la fontana domestica Gioietta ormai languente e la gola del Sagittario che schiuma vigorosa.

Allo stesso modo in cui la casa fiorentina, teatro della speranza del rinnovarsi dell'amore di Lucio e di Silvia, descrive le qualità più profonde di questi personaggi, così come la fine di una classe sociale ben determinata si riflette nella casa dei Sangro, la descrizione della dimora di Virginio Vesta e di Corrado Brando del *Più che l'amore* ci rivelano molti dei tratti dei soggetti che le abitano.

Ogni oggetto, ogni elemento è posto – e nominato – dall'autore per esprimere qualità.

Come ha sostenuto Andreoli:

> La minuziosa indicazione di quanto presente in scena nell'ampia didascalia che apre il primo episodio ha perciò il compito di suscitare la sensazione che gli strumenti di lavoro, impiegati da Virginio per dominare l'energia naturale dell'acqua, facciano parte integrante del suo poetico mondo ideale, siano il tramite per mutare la sua scienza in arte. […] L'impressione di purezza e di pace generata dall'ambiente in cui si trova […] è coerente col suo essere portatore di valori, di bontà e amicizia, in nome dei quali può sacrificare l'amore[153].

Il tratto primo messo in risalto nell'incipit didascalico è l'accumulo d'oggettistica tramite il quale si punta subito a definire la volontà di Virginio non a potenziare l'elemento sul quale si

[152] Sulle valenze dell'onomastica per questa tragedia cfr. paragrafo IV. 2.
[153] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1541.

incentra la sua attività d'ingegnere, bensì a sottometterla al dominio tecnico e scientifico dell'uomo.

> Appare una stanza spaziosa e imbiancata, nella casa di Virginio Vesta, ingegnere d'acque; che sta lungo il Tevere, alla Marmorata, tra l'Aventino e il Testaccio. Alle pareti pendono tabelle di formule, tavole grafiche, grandi carte ove sono figurati i corsi dei fiumi dei torrenti dei canali, gli apparecchi delle fontane, gli spaccati delle cisterne delle condotte dei serbatoi delle chiuse delle dighe dei ponti, le opere di presa e di difesa, i congegni delle nuove macchine per inalzare condurre governare le acque[154].

A questo dato si affianca lo spiraglio verso due elementi non in linea con il resto della stanza: il mazzo di violette, che come già in altre opere diviene corrispettivo della presenza femminile, e il gruppo scultoreo composto da Dante, Michelangelo, Beethoven, un disegno di Leonardo e un calco proveniente dal Partenone. Le arti sono così rappresentate tutte in questa stanza: letteratura, scultura, architettura, pittura e musica, in un grande quadro d'insieme reso estremamente emblematico dai nomi scelti in qualità di referenti.

Virginio sente in sé scorrere la medesima natura del fluido che quotidianamente controlla, si percepisce fatto della medesima sostanza e questa contiguità gli dà appunto il potere di agire sulla forza della natura per piegarla al suo volere. Anzi dalle sue parole sembra quasi un personaggio metamorfico quello che ci propone d'Annunzio in questo dramma, un personaggio in grado di essere mutevole come il corso dell'acqua e di adattare il proprio fluire vitale a quanto la vita gli offre. Attraverso tale corrispondenza, Virginio sente di appartenere alla grande comunità umana della quale si sente parte integrante ed in tal senso non c'è discontinuità tra lui e il mondo, nemmeno quello contemporaneo di cui si fa l'apologia negativa attraverso le parole di Corrado. Non a caso, infatti, sarà Corrado Brando a mettere l'accento sull'aspetto negativo dell'azione "regolatrice" di Virginio, in perfetta sintesi con la società nella quale vive: «c'è là il Tevere […]. Se fosse un poco più piccolo potrebbe forse anche entrare in un museo…»[155].

Non sorprende, dunque, che l'atteggiamento di Virginio corrisponda perfettamente a quella superficiale semplicità specchiata dal tratto della linea dritta. La casa descritta in questa prima didascalia è una casa non inquietata da un demone, dalla febbre della conquista, ma immersa nella serenità fino all'arrivo dell'elemento di rottura della calma: appunto Corrado. La casa presso il Tevere è il luogo di Virginio[156].

---

[154] D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 40.

[155] Ivi, p. 50. Da notare appunto il riferimento al museo, uno spazio tipicamente borghese in cui si rinchiude tutto ciò che un tempo era vitale e fruito nella realtà, luogo di conservazione ma non di conoscenza.

[156] Ivi, p. 63: «Questa è la tua casa. Quando io sono entrato, tu lavoravi in pace, al sicuro. Tu tiravi le tue linee. Tutto era semplice. La luce di quella finestra ti bastava. Queste quattro mura ti proteggevano».

Completamente diverso appare, invece, l'alloggio di Corrado.

Innanzitutto, per la sua collocazione nell'Urbe: ovvero in prossimità del primo sistema difensivo completato da Servio Tullio, e nei pressi del Foro di Traiano, primo imperatore italico, emblema di un grande cambiamento nella politica romana. Difesa e attacco sono i due assi intorno a cui la dimora è imperniata, così come sono i due assunti che direzionano l'agire di questo personaggio.

Anche per Corrado, d'Annunzio mette in scena – con occhio proto-registico – una messa a fuoco sugli oggetti domestici, sempre prossimi a una forma di catalogo, ma in questo caso si tratta di elementi esotici che compongono il suo spazio emblematicamente improntato al culto dell'oggetto bellico, così da rendere visivamente sulla scena un tratto caratteriale del suo "abitatore". La cassa posta al centro della stanza è il cuore della dimora perché conserva ancora l'odore dell'avventura.

> Su le pareti sono sospesi i trofei – dattorno a cranii di elefanti e di antilopi – gli utensili e le armi delle tribù nere sparse lungo le fiumane misteriose, dalla valle del Uèbi al Gouràr Ganàna: i grandi coltelli dei Sidàma adunchi, le lance dei Bòran con la cuspide a foglia di lauro, le targhe dei Gurra in cuoio di giraffa inciso, gli archi dei Gubahin a triplice curvatura, le faretre piene di giavellotti a testa mobile, i lacci di banano per catturare le fiere, le trombe foggiate con le corna dell'orige, i campani di conchiglia per capretti, di legno per cammelli; e gli appoggiatoi che su la mezza lunetta sostennero le nuche oleose dei guerrieri giacenti; e le ghirbe di palma che contennero l'acqua terrigna dei pozzi di Errer; e le sferze, tagliate nella pelle dell'ippopotamo, che fecero sanguinare le schiene dei mercenarii malfidi. Un uscio chiuso è nella parete di faccia: una finestra a manca. Sopra un divano basso è distesa una pelle di leone, e vi s'accumulano a guisa di cuscini i sacchi di Bululta, tessuti di fibre vegetalia disegni neri e gialli. Sopra una tavola coperta d'una stuoia di Lugh sono disposte le carabine da caccia grossa nelle loro custodie, le rivoltelle di gran calibro nelle loro fonde, le tasche e le cintole da cartucce – bocche di fuoco infallibili e munizioni eccellenti – tutta la batteria già sperimentata nel cammino da Berbera a Bardèra[157].

In entrambi i casi però si tratta di una forma di accumulo di oggetti, da connettersi a più fonti, che rende anche la percezione di un ambiente soffocante descritto però quale «biblioteca esemplare», come ha notato Costa[158]. Il percorso delineato dal personaggio ricalca le imprese e le avventure dell'esploratore Henry Savage Landor[159], mentre è stato dimostrato da Raffaella

[157] Ivi, pp. 105-106.

[158] Cfr. Simona Costa, Più che l'amore*: il deserto e dopo*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*. Atti del convegno (Roma, 4-5 marco 2010), a cura di Carlo Santoli, Silvana de Capua, Roma, BNCR, 2010, pp. 171-179.

[159] Cfr. Raffaella Castagnola, *Viaggi sulla carta*, in ID., *Carte private. Nel laboratorio di Gabriele d'Annunzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 77: «Il Landor ne era convinto Corrado Brando, il protagonista di *Più che l'amore*, l'eroe superuomo attratto dai paesaggi d'oltremare, l'avventuriero desideroso di conoscere nuovi mondi, era un personaggio che gli assomigliava».

Castagnola che la descrizione della sua dimora dipende in larga parte dal volume di Vittorio Bottego il *Giuba*, la cui copia al Vittoriale è stata in abbondanza saccheggiata, lo stesso accade pure per l'itinerario da Berbera a Bardèra rievocato dalle parole del protagonista[160].

Nelle altre *pièce* pure ambientate in situazioni d'interni, invece, lo sviluppo scenico prende consistenza maggiormente dai rapporti che le stanze istituiscono con gli elementi esterni dello spazio, come per esempio accade nella *Città morta* e nel *Sogno d'un mattino di primavera* dove, si è detto, la dimensione domestica rimane secondaria. Mentre per *La Gioconda*, come pure per la *Fiaccola* e il *Più che l'amore*, la dimensione dello spazio interno è trattata dall'autore con l'intenzione di restituire il carattere proprio di quanti la abitano.

Case parlanti, dunque, attraverso le quali d'Annunzio mette in scena in forma visiva qualcosa che appartiene all'animo dei personaggi e in cui a volte l'elemento dell'esterno irrompe dalle aperture delle finestre. Queste geografie domestiche presentano costantemente tutta una serie di aggettivi miranti a restituire un'idea del luogo ben più che semplici tratti concretamente realizzabili sulla scena: sarà il connubio tra gli attori e la scenografia a dover restituire poi sulle assi l'atmosfera immaginata dall'autore.

[160] Ivi, pp. 82-84.

IV. 5 *Per una mappa dell'esotico:* La Gioconda *e* Più che l'amore *di Gabriele d'Annunzio*

«Ex Oriente lux! […] La lumière vient de l'Orient»[161] è questo l'incipit del capitolo di Edouard Schuré apparso per la prima volta sulla rivista la «Revue des deux mondes» il 15 novembre 1893 e successivamente in volume.

A questo testo guarda d'Annunzio drammaturgo quando si trova a comporre *La Gioconda.* Il testo di Schuré è conservato al Vittoriale, nella Prioria, in duplice copia una delle quali si trova nella Stanza del Monco (1907) e presenta qualche segno di lettura; l'altra copia, in un'edizione precedente (del 1898), è sistemata negli scaffali della Stanza del Labirinto. Già Andreoli aveva sottolineato che «a fare da guida al viaggio immaginario dall'Egitto mussulmano a quello "immémorial" dei Faraoni è proprio Edouard Schuré con i suoi *Sanctuaires d'Orient*»[162].

Ma ovviamente il suo nome si aggrega a un'ampia rosa di referenti a cui l'autore s'ispira per ricostruire il viaggio portato in scena attraverso le parole di Cosimo Dalbo. Oltre a Schuré bisogna tenere presenti: Gaston Maspero con *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, Luis Malosse e le sue *Impressions d'Égypte*, come pure Paul de Saint-Victor i cui testi con vari segni di lettura sono ancora consultabili al Vittoriale.

Il motivo iniziale della tragedia è rintracciabile già nel dicembre 1897 come possiamo leggere nel carteggio Duse-d'Annunzio in cui l'attrice, in un momento di profonda comunione spirituale e d'intenti, gli scrive di percepire l'agitarsi in lui di una materia nuova[163]. La composizione è avviata quando d'Annunzio è a Roma, ma concretamente compiuta nel suo primo tempo di permanenza alla Capponcina, l'antica villa dei Capponi da lui affittata nel marzo 1898 e per lui ristrutturata eliminando l'antico arredo per soddisfare le sue numerose esigenze in materia di "abitazione" – esigenze che sin dai primi giorni romani avevano caratterizzato l'abitatore cui tutto ciò che è superfluo è necessario – come ci testimonia sia il ricordo di Benigno Palmerio che il carteggio tra d'Annunzio e il giovane di Guardiagrele a cui era stato demandato tale compito[164].

È proprio in questa serafica atmosfera che d'Annunzio lavora ad alcune delle sue opere più importanti: in campo teatrale è questa la sede per esempio in cui prendono corpo i versi della

[161] Édouard Schuré, *L'Égypte musulman – Le Caire et ses mosquées*, in «Revue des deux mondes», 15 novembre 1893, pp. 277-307, p. 277.
[162] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1127.
[163] Duse, d'Annunzio, «*Come il mare io ti parlo*», cit., p. 174: «Tu sei tutto pieno di una nuova cosa- Io l'ho sentito. Aiutati. Lavora prima di partire per "laggiù"».
[164] Benigno Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 16: «Mi spiegò, poi, la ragione che lo aveva condotto a Firenze. Voleva trovare nei dintorni della città una villa signorile, lontana dai rumori della strada, collocata piuttosto in alto e nascosta il più possibile nel verde genuino della campagna».

Francesca da Rimini; sul versante lirico la Capponcina diviene il luogo in cui il fiume di poesia porta a compimento i moti delle prime *Laudi*.

La tragedia dal titolo leonardesco è strutturata secondo un'ordinata distribuzione degli spazi, quasi tutti in un'antitesi piuttosto accentuata tra loro: il nucleo fondamentale è il binomio casa-studio costruito dall'opposizione dei due elementi, come chiaramente si evince dalle didascalie cui è demandato il compito di creare di fronte agli spettatori un ambiente ben caratterizzato e individuato[165].

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

Cosimo Dalbo rappresenta un tipo di esploratore che condivide i suoi tratti principali con l'amico di d'Annunzio Guido Boggiani[166], pittore e fotografo vicino all'ambiente dalla «Cronaca Bizantina», il quale ebbe modo di visitare e studiare l'America Meridionale, in particolare l'Argentina, il Paraguay e la regione interna del Gran Chaco, all'epoca ancora profondamente inesplorata.

Boggiani viene a incarnare la figura di un nuovo tipo di esploratore, non più corrispondente all'immagine stereotipata di metà Ottocento dell'uomo nerboruto, ma il cui stimolo primo è rappresentato dalla curiosità scientifica: «per un artista […] ogni aspetto di questa plaga selvaggia rappresentava un capolavoro, che variava di luci e di tinte col fluir delle ore; e tanto tesoro di sconosciuta bellezza meritava d'esser fissato sulla tela da una sensibilità come la sua»[167]. Dunque, si tratta di un esploratore-artista che osserva questo mondo esotico per trarne ispirazione, come possiamo notare anche in Dalbo, il quale infatti comprende le ragioni dell'arte addotte da Lucio all'apertura della lettera di Gioconda. Inoltre, la descrizione del suo viaggio in Egitto è dipinta con tinte di colori e di luci, mettendo in risalto la sua sensibilità estetica, in grado non solo di percepire la bellezza in uno spazio diverso rispetto a quello usuale, ma anche di farla rivivere nelle sue descrizioni appassionate.

L'*excursus* esotico affidato all'amico-consigliere di Lucio avviene seguendo le tracce letterarie dei testi prima enunciati. Infatti, d'Annunzio seguirà la Duse in Egitto, recandosi proprio a El Cairo e ad Alessandria d'Egitto, durante una delle sue *tournée*, ma il viaggio sarà compiuto

[165] Cfr. Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 43: «Il ruolo delle didascalie nella drammaturgia dannunziana è senz'altro nuovo rispetto alle convenzioni dell'epoca, innanzitutto per la loro quantità, venendo a costituire un vero e proprio testo che si alterna a quello dialogico».

[166] Cfr. Alberto Viviani, *Guido Boggiani alla scoperta del Gran Chaco*, Torino, Paravia, 1951.

[167] Ivi, p. 26.

soltanto nel dicembre del 1898, quando la tragedia è già ultimata. Le parole di Cosimo, dunque, prescindono dall'esperienza reale del loro autore.

Conoscendo l'*habitus* mentale del "viaggiatore" d'Annunzio, anzi potremmo pensare che il viaggio reale sarà sublimato, sarà trasfigurato, a un livello molto più alto, proprio dalla presenza del retroterra culturale di cui l'autore si è munito ai fini della scrittura di questo brano. Non secondario appare in tale ottica il riferimento al Baedeker conservato nei taccuini (XXV) relativi al soggiorno egizio[168].

Tra i motivi principali rintracciati da d'Annunzio in Schuré importanti sono sia l'attenzione alla cromia dominante nelle lande egizie e in particolare ad Alessandria d'Egitto («Sous ce rideau transparent, que perce déjà le soleil d'Égypte, une ville blanche apparaîte dans une moiteur d'Orient: c'est Alexandrie»[169]), sia la tesi per cui il mondo orientale si è fortemente improntato al simbolismo[170]. Ed è sempre grazie allo scrittore francese che possiamo mettere a fuoco un aspetto fondamentale di questa terra: il ruolo del passato, della tradizione, della cultura che si disloca cronologicamente indietro vivificando il tempo presente grazie ai riverberi di quel passato:

> Enfin, avec les Pyramides qui se profilent sur le désert rougeâtre, nous apparaît l'Egypte des Pharaons. Plus immuable encore que le Nil, impassible et abstraite, indestructible au milieu des sables qu'elle affronte, indifférente à l'histoire qui s'écoule à ses pieds, elle témoigne, au milieu des races et des religions qui passent, la force des principes absolus et le mystère de l'Eternitê[171].

Le tracce dell'influsso di Schuré sulla composizione di questa scena del primo atto della *Gioconda* sono puntualmente rintracciate da Ilvano Caliaro nel suo saggio intitolato *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*[172]. Un lavoro imprescindibile per calarsi nella scrittura dannunziana e per osservare come l'autore rielabori il testo di partenza, traendone quanto gli appaia funzionale alla scrittura e trascurando ciò che non si confà alle sue esigenze di narrazione.

Uno degli spettatori delle prime messe in scena dannunziane, Fausto Latini, ha posto l'attenzione su una costante del teatro di d'Annunzio, ovvero la dilagante presenza dell'autore nell'opera: spesso, infatti, la critica si è sollevata contro le sue *pièces* dicendo che i personaggi

---

[168] D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 302: «Io mi sono inebriato leggendo il Baedeker».
[169] Schuré, *L'Égypte musulman*, cit., p. 282.
[170] Ivi, p. 639 : «Les Égyptiens sont les premiers et les plus forts symboliste du monde».
[171] Ivi, pp. 306-307.
[172] Ilvano Caliaro, *Il viaggio di d'Annunzio in Egitto del 1898. Cose viste, cose lette*, in «Percorsi, erranze, approdi. Tempi e spazi del viaggio», a cura di Fabiana Savorgnan Cergneu di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo. Atti del convegno di studi Udine (Palazzo Antonini 26-28 aprile 2017), Trieste, LINT, 2017, pp. 163-173.

si muovono e agisce sulla scena non per *motu propriu* bensì perché marionette nelle mani del loro autore. Eppure, nonostante tale elemento di criticità, nella sua recensione alla *Gioconda*, Latini osserva come nella produzione drammaturgica dannunziana sia predominante una:

> tendenza alla pittura di paesaggio. Invero sembra che il sentimento più vivo da cui il poeta fu mosso a scrivere i suoi drammi, sia la visione di certi paesaggi. Nel *Sogno d'un mattino di primavera* e nel primo atto de *La Gioconda*, dominano le tinte chiare e le forme gracili d'un paesaggio primaverile toscano; nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* domina la colorazione veneziana, calda e ricca; ne *La Gioconda* ci si presentano ancora due paesaggi di gran sole, egizio l'uno, lunigiano l'altro; infine ne *La città morta* è un continuo bagliore meridiano su arida terra greca[173].

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

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

> Sono oltre ogni credere numerosi e grandi gli errori che si commisero, in questo nuovo regno d'Italia, per non conoscere bene la storia, l'indole, i costumi e le qualità naturali delle singole provincie, per aver creduto di poter trattare l'Italia come una cosa fantastica, con certe qualità immaginarie, o per aver preso come comune a tutta la nazione, quello che era proprio e peculiare di una parte di lei[174].

Segno ulteriore dell'interesse dannunziano per questo tipo di pubblicazioni, il testo presenta due orecchie di lettura di cui una relativa alla presenza di Dante in questo territorio, l'altra invece riguardante un contratto notarile stipulato da Michelangelo Buonarroti per l'acquisto e la preparazione di alcuni marmi di Carrara: quella «Carrara marmifera»[175] che si profila nel paesaggio della tragedia, il cui valore è accresciuto appunto dalla predilezione michelangiolesca.

---

[173] Fausto Latini, *Rassegna della letteratura italiana. II Letteratura contemporanea. Gabriele d'Annunzio drammaturgo*, in «Rivista d'Italia», 15 gennaio 1899, pp. 139-149, p. 141.
[174] Giuseppe Civinini, *Lettera*, in Cesare Zolfanelli, *La Lunigiana e le Alpi Apuane. Studii*, Firenze, Barbèra, 1870, pp. VII-XI, p. VII.
[175] D'AnnunziO, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 208.

Il fiume lirico che travolge d'Annunzio alla fine del secolo, lasciando in sospeso il progettato romanzo del *Fuoco*, si sviluppa in concomitanza con la *pièce* in esame. L'intero progetto della laude francescana troverebbe la sua ascendenza nel viaggio assisiate, fondamentale nella costruzione del paesaggio della *Gioconda*, secondo quanto ha rintracciato Federico Roncoroni sulla scia di Franco Gavazzeni[176].

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

Come ha sostenuto Simona Costa:

> Parlare di Firenze e tacere di Atene è parso tuttavia sottendere a una strategia non casuale di sostituzione. Grecia e Toscana erano poste in stretta contiguità anche da Charles Maurrais […]. Le sue memorie di viaggio in Grecia e in Italia danno vita alle pagine di *Anthinèa* (1901), un testo presente al Vittoriale che reca segni di lettura proprio in rispondenza ai passi in cui si insiste su tale "rassemblance" tra Grecia e Toscana[177].

In *Maia*, dunque, Firenze è presentata come nuova Atene: lo scrittore sembra così augurarsi che il ruolo della città toscana possa assurgere a una rinnovata funzione di centro culturale e di propagatore di cultura. Allo stesso tempo la Toscana viene nuovamente messa in parallelo con un'altra grande civiltà del passato proprio attraverso il continuo confronto tra i due luoghi istituito da Cosimo Dalbo[178].

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

Il legame tra questi spaz,i diversi per conformazione fisico-geografica eppure in qualche modo percepiti come prossimi, trova un ulteriore prolungamento nei versi de *I cammelli* di *Alcyone*

---

[176] Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1995, pp. 146-147 e Franco Gavazzeni, *Le sinopie di* Alcyone, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

[177] Le tracce di una sensibilità per il fattore esotico – come ha notato Costa – possono essere rintracciate già nell'esordio di *Primo Vere* con i versi di *Su'l Nilo*, e travalica i generi sin dagli anni Ottanta dell'Ottocento travolgendo prosa e lirica, per poi svilupparsi secondo più direzioni nella produzione dannunziana cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 199.

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

dove la spiaggia pisana, mutevole protagonista della poesia, porta in scena proprio l'elemento esotico nel contesto naturalistico presso la foce dell'Arno[179].

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

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

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

> Questo fiumicello serpeggiante, disseccato, tutto fatto di selci bianche e aride, ha pel mio sguardo un'attrazione singolare. […] Nella sua aridità rimane il sentimento dell'acqua, che è assente. Quando il sole è obliquo, luccicano qua e là nel letto petroso piccoli specchi immobili, residui delle inondazioni primaverili […]. E questo fiume è quanto di più umano e di più vicino a me io trovi in tutto il paesaggio […] Isa diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana[180].

Dalle note riportate emerge chiaramente il tratto romantico della compenetrazione tra uomo e natura («E questo fiume è quanto *di più umano e di più vicino a me* io trovi in tutto il paesaggio» si legge infatti nel quaderno), caratteristica propria anche dei personaggi dannunziani. Si tratta di un elemento che ritorna negli appunti del viaggio in Egitto in cui l'autore descrive come i suoi occhi diventino un tutt'uno con il mare durante la navigazione: «Il mare è azzurro come i miei occhi./ SENTO nel mio viso pallido il colore dei miei occhi simile a quello delle acque che guardo»[181]. Tale sensibilità genera nuova linfa nella tragedia dei Settala e si raccorda perfettamente a quell'istanza metamorfica, sempre più incalzante nell'arte dello scrittore, fino

[179] Simona Costa, *Tra esotismo e nazionalismo: il dannunziano amore di terre lontane*, in «La Modernità letteraria», 6 (2013), pp. 33-43.
[180] D'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 182-183.
[181] Ivi, p. 290.

alla completa fusione tra Ermione e la pioggia e la natura nei celeberrimi versi de *La pioggia nel pineto*.

Le fila sembrano così intrecciarsi più volte e in maniera tortuosa: da una parte Firenze associata al misticismo francescano grazie agli attributi reiterati nelle didascalie[182], ai personaggi e alle immagini di rinascita del primo atto; dall'altra parte abbiamo l'Egitto culla di un antico simbolismo e tributo al gusto dell'esotico proprio della fine del secolo, ma anche stimolo in direzione di un rinnovamento della nostra penisola nonché episodio dal sapore di leggenda nella vita del "poverello di Assisi"[183].

Sicuramente lo squarcio verso Il Cairo deve molto, al di là dei modelli di riferimento, anche al gusto per l'esotico peculiare alla letteratura dell'ultimo Ottocento. Intorno agli anni Ottanta, infatti, l'attenzione per il paesaggio esotico e la cultura dell'altrove raggiunge il suo apice, e proprio a testimonianza della grande presa sull'immaginario del lettore, si diffondono – a titolo di esempio – molti dei romanzi di Emilio Salgari[184], opere che ottengono un consistente successo presso il pubblico.

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

D'Annunzio aveva acutamente captato questo binomio tant'è vero che nella sua parabola –non soltanto drammaturgica – si assiste all'evoluzione, parallelamente, di ambedue i concetti: l'esotico come "lontano" infatti si incontra ne *La città morta* come pure nel *Più che l'amore*,

[182] D'Annunzio, *La Gioconda*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 227 dove ricorrono i termini *sereno del cielo, semplicità francescana*.

[183] La presenza del paesaggio francescano potrebbe offrirsi quale ulteriore elemento di raccordo al viaggio esotico di Dalbo: alla sponda egizia è infatti possibile riconnettere un'impresa del santo prediletto dannunziano il quale prese parte alla V Crociata. A Damiata, o Damietta, nel 1219 infatti l'assisiate e il sultano egiziano si sarebbero incontrati e avrebbero discusso tra loro nel tentativo di trovare un accordo di pace riguardante i luoghi della Terra Santa. Se lo spazio di Firenze è appunto caratterizzato in realtà dal misticismo della campagna umbra visitata nel pellegrinaggio del 1897, allora è un'ulteriore traccia da seguire quella V[a] crociata alla quale partecipò San Francesco: episodio dalla forte valenza di leggenda che rimane nell'immaginario dannunziano tanto da ispirare la mai compiuta *Crociata degli Innocenti* (con questa bozza, composta ad Arcachon tra il 1912-1913, d'Annunzio vuol mettere in scena un evento estremamente misterioso e fascinoso in cui saranno coinvolti bambini, storpi, lebbrosi, poveri guidati dall'alto esempio di San Francesco: cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1723: «È probabile che molto prima di proporre il mistero a Puccini, d'Annunzio abbia avvertito il fascino di una vicenda al confine, per lui sollecitante, tra storia e mito, tanto più che riguarda il prediletto santo di Assisi e perciò il folklore e l'antropologia»).

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

ne *La Gioconda* e per altri versi ne *La nave*, mentre l'attenzione antropologica e folclorica trova spazio nelle due tragedie abruzzesi.

Secondo quanto ha sostenuto Carlo Da Pozzo:

> la corrispondenza di sensi fino alla metamorfosi tra poeta e natura si riflette anche in precisione toponomastica dei luoghi e in meticolosità quasi scientifica di descrizione di flora e di fauna e, soprattutto, in capacità di produrre immagini tanto sintetiche quanto efficaci dell'insieme […] che caratterizza la costa pisana. In siffatto contesto, diventano accettabili perfino […] i pretesti che fanno del singolo elemento naturale del panorama locale l'occasione o l'ispirazione di nuove fantasie verso l'esotico o il mitologico[185].

Altra *pièce* in cui l'elemento esotico trova una sua conformazione e si pone come tratto profondamente costitutivo dell'intreccio del dramma è il dramma *Più che l'amore*.

Opera sfortunata nella sua messa in scena decisamente vilipesa dal pubblico contemporaneo, offre uno spettacolo in cui la sponda dell'Africa si profila – in linea con i toni nazionalistici coevi – come "quarta sponda", come un lembo di terra appartenente da tempo remoto propriamente all'Italia, la cui esplorazione e conquista non solo è legittima, ma è utile alla ricostruzione "intera" della Nazione[186].

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

Per il disegno di questo personaggio, oltre al rimando primo a Guido Boggiani esplicitato dai versi posti in apertura, è nominato all'interno del testo Ugo Ferrandi[187], ma alle spalle di Brando vi è anche Vittorio Bottego. A questi modelli vanno ad aggiungersi i nomi di Eugenio Ruspoli, esploratore del Giuba che con la sua attività in Etiopia riuscì a individuare il lago Abbaja e la linea del Dana (elementi decisivi, negli anni successivi, per penetrare verso le zone interne del continente africano), e ancora Pietro Sacconi e Gaetano Casati. L'ispirazione si amplia in ambito europeo con le esplorazioni, sulle orme del ritrovamento di Livingstone, condotte da Henry Stanley per conto del «New York Herald»[188].

---

[185] Da Pozzo, *Pisa e dintorni fra `800 e `900*, cit., p. 427.

[186] Un paragrafo dello studio di Tomasello è, infatti, intitolato *Il ricupero della terra latina* cfr. Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*, cit., pp. 75-80.

[187] Cfr. Francesco Surdich, *Ugo Ferrandi*, voce in Dizionario Biografico degli Italiani – vol. 46 (1996) consultabile on line all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-ferrandi_(Dizionario-Biografico) ultima visita 30 aprile 2019. Cfr. anche D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 55. Il novarese Ugo Ferrandi contribuì a far conoscere l'Africa equatoriale, soprattutto la Somalia, agli europei. Ebbe diversi incarichi da parte della Società di esplorazione commerciale e si unì alle esplorazioni del Giuba nel 1892 coordinate da Vittorio Bottego: di fatto queste imprese in terra africana furono un primo passo verso le conquiste imperialistiche.

[188] Presso l'Archivio del Vittoriale si conservano numerose opere di resoconti di viaggio e di documenti relativi ad esplorazioni scritti da questi protagonisti di fine secolo. Se ne riportano alcune a titolo di esempio: Gustavo Bianchi, *In Abissinia. Alla terra dei Galla narrazione della Spedizione Bianchi in Africa*, Milano, Treves, 1896; Lamberto Vannutelli e Carlo Citerni, *L'Omo. Viaggio di esplorazione nell'Africa Orientale*, Milano, Hoepli, 1899;

Si tratta di figure che hanno aperto la strada all'imperialismo novecentesco, in quanto le loro esplorazioni africane non erano mosse soltanto dalla curiosità di conoscenza di nuovi luoghi, ma avvenivano spesso sotto l'ala influente di società commerciali e di motivazioni politiche[189]. Com'è stato dimostrato da Raffaella Castagnola, le peregrinazioni africane di Brando dipendono, anche in questo caso, da referenti letterari: soprattutto i resoconti di viaggio di Henry Savage Landor, fonti inoltre per il *Forse che sì forse che no*, e il *Giuba* di Vittorio Bottego[190].

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

Dalbo ha costruito i suoi accenni all'Egitto tramite parallelismi con Firenze e con gli elementi cromatici della campagna toscana, quasi le due aree fossero in gara per splendore; mentre Brando si serve dell'esperienza di conquista per sottolineare la nullità, la decadenza delle strutture e delle istituzioni romane. Sebbene il mondo contemporaneo sia ritenuto indegno del grande gesto eroico, un discorso a parte è rappresentato dal passato: infatti, la vacuità di Roma trova una nuova spinta verso un destino svincolato dalle bassezze attuali proprio dal recupero e dalla riemersione nel territorio africano delle antiche vestigia memoriali del comune passato, come ha chiarito Giovanna Tomasello[191].

Le parole pronunciate da Corrado mettono subito in chiaro la posizione dell'eroe, al quale è destinata sì la grandezza e la gloria ma soltanto in un luogo "altro" rispetto all'*hic* in cui ci è rappresentato nella finzione scenica. Il deserto evocato implica sia un luogo fisico riferibile sì a una sua esperienza diretta ma resa con connotati onirici[192], sia una situazione più interiore di solitudine e di isolamento rispetto al degradato mondo circostante.

Analizzando questo dramma dannunziano Bàrberi-Squarotti ha notato come:

David Livingstone, *Africa. I viaggi di Livingstone*, Milano, Treves, 1887; *Africa alla ricerca delle Sorgenti del Nilo. Viaggi celebri di Burton, Speke, Grant e Baker*, Milano, Treves, 1887; Gaetano Casati, *Dieci anni in Equatoria e ritorno con Emin Pascia*, Dumolard-Buchner, Milano-Bamberga 1891. Molti di questi volumi presentano segni di lettura.

[189] Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà*, cit., pp. 69-75.

[190] Cfr. Castagnola, *Carte private. Nel laboratorio di Gabriele d'Annunzio*, cit.

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

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

> Le dichiarazioni di Corrado Brando muovono da due termini che sono estremamente indicativi, nella posizione programmatica dove sono collocati: il sogno e il ricordo. È la definizione della dissociazione totale a cui è sottoposto l'eroe tragico: l'azione è possibile solo "altrove", in una dimensione totalmente diversa da quella in cui l'eroe si trova immerso, e la coincidenza di volontà e di gesto è, appunto, quella sognata un tempo, in quell'altro spazio alternativo all'oppressione borghese[193].

Il linguaggio onirico di Brando è il suo modo per rendere concreto qualcosa che ha connotati favolosi e sempre più lontani anche per lui stesso[194].

In tale ottica è possibile leggere la sua esperienza nel senso di una poetica della lontananza: «La mia sete io non la estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar»[195], afferma l'esploratore. Si comprende meglio anche perché Corrado, quando si trova in Africa, senta più concretamente il rapporto con la terra natia, che invece gli appare quasi nullo nel momento in cui ne calpesta nuovamente il suolo.

La ricerca di uno spazio lontano e in qualche modo esotico ha nella presenza del servo Rudu, e di ciò che esso rappresenta, un altro elemento importante. La Sardegna di Rudu, infatti, è una terra, sebbene dal punto visto politico-amministrativo di competenza nazionale, estremamente diversa da quanto si può vedere nell'Urbe, una specie di terra incontaminata (per tale aspetto d'Annunzio molto si è servito della lezione di Antonio Bresciani) la cui popolazione vive oggi così come vivevano i suoi avi nei millenni addietro: un luogo senza tempo in cui la borghesia e la sua decadenza non hanno trovato terreno fertile[196].

Il linguaggio del servo[197], com'è stato segnalato, è ricostruito attraverso l'interrogazione delle popolazioni locali, secondo quanto si legge dalle missive scambiate con Enrico Costa nel giugno 1906, mentre d'Annunzio è a Settignano impegnato nella composizione della tragedia[198].

---

[193] Giorgio Bàrberi Squarotti, *La tragedia impossibile di Corrado Brando*, in *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele d'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 109-151, p. 110.

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

[195] D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 55.

[196] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1545.

[197] Cfr. Valentina Allia, *Appunti sulla lingua del* Più che l'amore *di d'Annunzio*, in «HUMANITIES», III, 5 (gennaio 2014), pp. 159-168.

[198] Le lettere tra Enrico Costa e d'Annunzio, conservate al Vittoriale, si possono leggere nelle note dei Meridiani: cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, pp. 1554-1556.

La Sardegna era stata la meta di un viaggio giovanile del maggio 1882 compiuto con Cesare Pascarella e Edoardo Scarfoglio[199], il cui itinerario comprese la zona meridionale dell'isola nella quale d'Annunzio osservò alcuni tratti in comune con le terre dell'Africa settentrionale. Nei versi di *Sotto la lolla*[200], per esempio, ha dato spazio a quella corrispondenza connettendo i volti dei personaggi e il paesaggio della lirica alla sponda africana. Allo stesso modo la fantasia del poeta si comporta di fronte alle piramidi saline di Molentargius, immortalate nella lirica *Sale*[201], in cui l'elemento paesaggistico costituisce l'avvio verso l'immaginario esotico con cui si confonde.

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

> Le carte da tavolino mostrano dunque con chiarezza come l'esotismo di *Più che l'amore* sia mutuato dal *Giuba esplorato*. La ripresa di battute, la precisione dei nomi geografici, la terminologia degli utensili, ma anche, il calco delle scene drammatiche sfiora il plagio: tuttavia la pagina dannunziana è rivelatrice della volontà dello scrittore di piegare il resoconto di viaggio alla creazione di una figura tragica calata nella società moderna[202].

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

---

[199] Sbarcati a Terranuovo-Olbia i tre visitarono Alghero, Nuoro, Oliena, Campidano, Cagliari, Villacidro. Cfr. Francesca Mulas, *D'Annunzio, Scarfoglio, Pascarella e la Sardegna: appunti di viaggio tra cronaca e letteratura*, presentazione di Corrado Piana, Cargeghe, Biblioteca di Sardegna, 2007.

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

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

[202] Castagnola, *Carte private*, cit., p. 89.

IV. 5 L'altrove: Micene e la Grecia nei drammi dannunziani

La traversata della Grecia sul piroscafo di Scarfoglio del 1895 conferma nell'immaginario dannunziano la predominanza della cultura classica, che pur secondo dinamiche diverse rispetto al passato, continua ad esercitare il proprio potere culturale sulla nostra penisola[203].

La prima tragedia che muove l'ispirazione di d'Annunzio, pur messa in scena soltanto in un secondo momento, ha un'ambientazione mediterranea e precisamente ha il suo fulcro nella città di Micene.

Si tratta dell'immersione in una Grecia preclassica, di cui Omero deve ancora immortalare e cristallizzare le fila, di cui andare a indagare i miti e le leggende profondamente connessi all'originario e al primitivo. È proprio questo aspetto che interesse il drammaturgo ben oltre il suo esordio. Sia Micene che Creta, le due uniche ambientazioni non italiane del suo teatro in lingua, rispondono alla medesima volontà di d'Annunzio di portare alla luce il rapporto tra mito e culto primitivo. In quegli spazi che diventano nuclei centrali di scambi e di incroci è possibile leggere un sottofondo atavico in grado di abolire quell' "errore del tempo" di cui aveva scritto al sodale Angelo Conti[204] facendo sì che il passato diventi presente.

Questi due luoghi hanno proprio il compito di far emergere tale istanza mediterranea: la questione del *Mare Nostrum*, il dibattito diffuso e plurimo che si affaccia alle soglie del secolo, la ricerca di un valore intrinseco e profondo che unisca i popoli del bacino mediterraneo[205], trova una propria originale declinazione di opera in opera.

L'apertura della *Città morta* porta lo spettatore – e il lettore – sin da subito nell'atmosfera che pervade l'intero dramma: nella didascalia predominano i termini collegati alla morte (*vita remota*, *bellezza scomparsa*, *aspetto sepolcrale*[206]) i quali si diffondono come un'ombra sempre più scura man mano che la vicenda prende piede.

Le scene sono ambientate in diversi *loci*, rompendo la canonica unità di luogo imposta da Aristotele: la stanza predominante è quella la cui conformazione architettonica ricorda la

---

[203] Cfr. Guy Tosy, *D'Annunzio en Gréce*. Laus vitae *et la croisière de 1895 d'après de documents inèdits*, Paris, CalmannLévy,1947 molto importanti sono pure gli studi di Pietro Gibellini, *L'archeologia linguistica della* Città morta, in ID., *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio,* Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, pp. 241-250; Francesco Giardinazzo, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*, Firenze, Cardini, 2005; D'Annunzio, Boggiani, Herelle, Scarfoglio, *La crociera della 'Fantasia': diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.

[204] Nell'ottobre del 1896 d'Annunzio annuncia a Conti proprio a proposito della *Città morta* di essere riuscito nel suo intento cfr. d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti. Con una notizia di Ermindo Campana*, in «Nuova Antologia», (gennaio-febbraio 1939), pp. 10-32, p. 21.

[205] Cfr. Galli della Loggia, *L'identità italiana*, cit.

[206] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 93.

struttura di un tempio, rimando esplicito alla concezione condivisa da d'Annunzio per cui il rito sacro e il mito sono profondamente connessi, poi abbiamo la stanza di Leonardo in cui si raccolgono gli ori riportati alla luce dalla terra e in cui si assiste alla rivelazione dei reciproci sentimenti di Alessandro e Bianca Maria nel III atto e, infine, la morte dell'innocente nel V che avviene nell'unico spazio aperto del dramma cioè la fonte Persèia.

L'ambiente principale è descritto quasi come un museo tanta è la ricchezza di calchi e di statue che ne ingombrano la sala, anticipando l'atelier d'artista che sarà di Lucio Settala e, come ha segnalato Carlo Santoli[207], rinviano agli appunti del viaggio con Scarfoglio. Quanto era parte della vita attiva dell'antichità è riportato nello spazio scenografico ricostituendosi quale elemento presente nel quotidiano della civiltà greca.

Inoltre, in questo ambiente si viene a creare un gioco di rifrazioni mirabili: le statue emanano una luce che pervade la stanza e arriva a contagiare i personaggi presenti, Bianca Maria e Anna infatti hanno le attitudini delle statue così come accade nella rievocazione della messa in scena di Giulietta della Foscarina nel *Fuoco*. I rimandi alla statuaria greca sono espliciti all'interno del testo come testimonia l'accostamento tra Bianca Maria e la *Vittoria alata* visitata da Alessandro e Anna.

Nonostante la predominanza di questa sala-tempio, come Maria Rosa Chiapparo ha giustamente notato,

> la vicenda si sviluppa in una serie di scene d'interni dove i pochi personaggi si ritrovano per consumare la loro tragedia. La stessa ricostruzione minuziosa del *décor*, la distribuzione simmetrica delle aperture potrebbe far pensare ad un dramma naturalista, se l'intera scena non fosse ricostruita intorno all'apertura centrale, quel vano del loggiato che dà sulle rovine della città[208].

Infatti, lo spazio principale della sala non si estingue nel chiuso della dimora ma irrompe dal di fuori la città di Micene con il suo carico millenario di storia, con la sua acropoli e con la Porta dei Leoni, visitata realmente dai navigatori del periplo di fine secolo.

Micene non solo appare omericamente strabordante d'oro, caratteristica che si riverbera soprattutto a livello cromatico[209], ma si presenta nella ricostruzione messa in campo dal drammaturgo quale terra soggiogata dalla calura incessante: il motivo della sete e dell'arsura

---

[207] Cfr. Carlo Santoli, *Il paesaggio della Grecia nei* Taccuini, in «Archivio d'Annunzio», III, (ottobre 2016), pp. 51-66, p. 61.

[208] Maria Rosa Chiapparo, *Mito e storia nella* Città morta. *Tra immaginario e riforma della scena*, in www.nuovorinascimento.org immesso in rete il 5 maggio 2007 (ultima consultazione 07 luglio 2019), pp. 1-12, p. 9.

[209] Gli aggettivi riferibili alla cromia dorata passano dalla tonalità del cielo a quella del tesoro dissepolto.

sono parte importante della vicenda («Forse alla fonte Persèia. […] Quello è l'unico rifugio: v'è un mormorio dolce che sopisce, che sopisce i pensieri. L'acqua! L'acqua»)[210]. Un'arsura impressa già nelle note di viaggio del pellegrino d'Annunzio alla scoperta di quella Grecia che tante volte aveva immaginato[211] e che subito è enunciato chiaramente come tema cardine nella comunicazione con la Bernhardt[212], prima interprete del dramma.

Come accade per il *Sogno* di Gradeniga[213], il colore predominante è l'arancio intenso del fuoco che si riverbera su tutto lo spazio descritto, incrementando quel senso di arsura diffuso tra i personaggi e che porta a individuare nella fonte Persèia il luogo "positivo", controcanto al paesaggio riarso in cui si svolge la vicenda. L'altro tono enormemente diffuso è proprio il dorato che si riflette e invade le stanze e le parole dei protagonisti a partire dal ritrovamento del tesoro degli Atridi.

Oltre la fonte, vi sono altre aree individuate con caratteristiche che si possono definire positive: si tratta dei luoghi costruiti in antitesi rispetto allo spazio vissuto dai personaggi. Accade per esempio con la Siracusa[214] fresca e fertile evocata dalle parole di Bianca Maria, alternativa felice alla rinuncia vitale che la fanciulla si appresta a compiere. Sempre al medesimo scopo, di costituirsi, quindi, quale spazio salvifico e benefico, risponde la seducente fuga a Zacinto, luogo in cui i due amici fraterni avrebbero potuto avere un momento di vera pace, proprio perché si tratta di un'area non soggiogata dalla calura ma, invece, dominata dal verde della vegetazione[215].

Come *La città morta* anche *Maia* si fonda sul medesimo evento biografico che ne pervade le linee principali e, infatti, cantano entrambe la forza del mito greco protesosi nella missione civilizzatrice latina. D'Annunzio sembra poeticamente appropriarsi dei luoghi della Grecia consacrata al culto classico, per poi proporre nelle opere una trasfigurazione latina di questa tradizione ellenica, di cui egli si presenta quale legittimo erede. Sia nella *pièce* che nel poema delle *Laudi* effettivamente si parte dalla geografia greca, si toccano luoghi e tappe di quel viaggio reale e mitico allo stesso tempo, per sviluppare all'interno del disegno letterario un punto di contatto con la cultura latina che affondi le proprie radici nel nucleo ellenico. Per riscoprire il passato, e per farne il protagonista di un'opera di teatro, era necessario far rivivere

[210] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 147.
[211] Cfr. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 54-57.
[212] La lettera è del 5 settembre 1897 cfr. Niva Lorenzini, La città morta*. Fiction de soif et d'or*, in «Lettere italiane», XXXVI, 2 (aprile-giugno 1984), pp. 215-218.
[213] Altro aspetto del tutto simile allo svolgersi del dramma della dogaressa è il racconto fatto sulla scena del ritrovamento delle tombe degli Atridi di cui Bianca Maria fa la concitata cronaca cfr. d'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 121.
[214] Ivi, p. 109.
[215] Ivi, p. 161.

quegli spazi, quegli edifici, i miti che li abitavano non trattandoli semplicemente quali favole senza veridicità, ma rendendoli vere e proprie vestigia di una civiltà i cui lasciti potessero essere costantemente osservabili nel presente.

Per quanto riguarda il disegno geografico che d'Annunzio delinea in questo dramma, come è segnalato nei Meridiani[216], fondamentale è la presenza dell'opera *Mycènes* di Schliemann[217]: testo difatti sotteso alle azioni di Leonardo oltre che al percorso dei pellegrini partiti da Charvati verso la cappella del profeta Elia[218] situata tra la Calcide e l'Eretria, come pure l'attività di scavo condotta da Ernest Renán in Siria con la sorella Henriette[219].

Le scoperte di Schliemann, tra le più grandi avventure archeologiche di tutti i tempi, significarono per il mondo contemporaneo una nuova riflessione sul mito antico, del quale veniva portata alla luce la veritiera sostanza: i versi di Omero non potevano più essere considerati quali invenzioni o finzioni poetiche, ma a fronte delle attività di scavo di Schliemann divengono momenti che hanno fermato letterariamente eventi storici di grande portata.

Il mito non poteva più, dunque, essere pensato come qualcosa di avulso dalla storia, bensì come momento costituivo della nostra cronaca, il cui sostrato ultimo è la verità.

Come l'archeologo per hobby si era mosso guidato dai testi letterari – Omero prima per la ricerca di Troia e Pausania poi per gli scavi di Micene – il medesimo atteggiamento muove il drammaturgo in erba, sempre attento alla lettura dei volumi che gli forniscono il sottotesto per la costruzione dei suoi drammi. La stessa *Periegesi della Grecia* di Pausania è un testo fondamentale nel laboratorio dannunziano già ai tempi del suo viaggio sul *Fantasia*. Il rapporto con le guide è costante nella parabola dannunziana e lo accompagna in ogni momento della sua vita-scrittura, divenendo referente costante anche di fronte al dato visivo.

Oltre a Micene, vi sono altri luoghi che vengono menzionati all'interno della *pièce*.

---

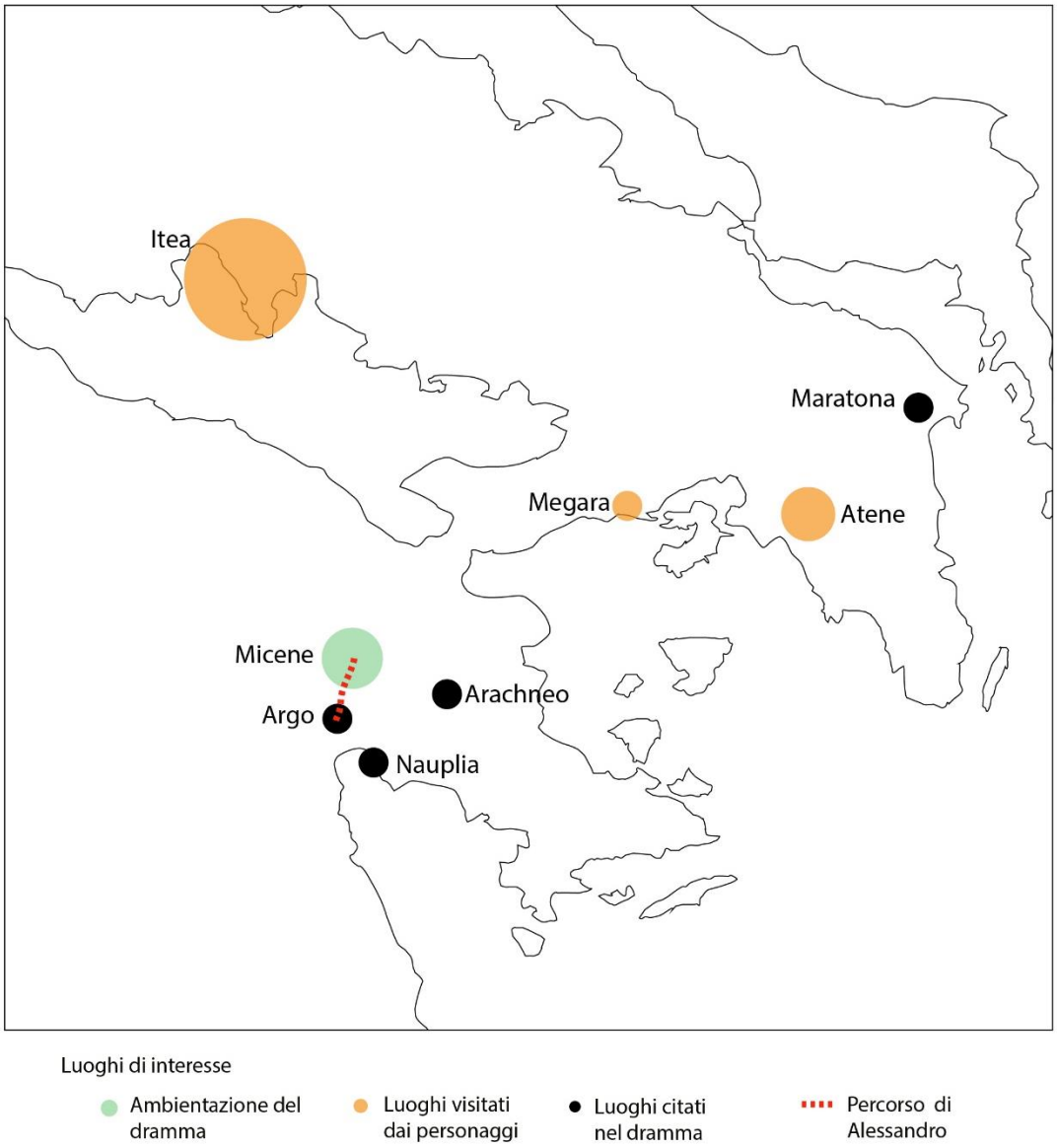
[216] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1101: «E la presenza del passato si riscontra anche nella mappa geografica e mitologica che presiede alla topologia della Città morta e su cui getta luce una carta d'officina ora alla Nazionale di Roma […]. Si tratta di appunti di lettura, vergati a margine del libro si Schliemann».

[217] Sul rapporto tra d'Annunzio e Schliemann si veda Maria Teresa Marabini Moevs, *Gabriele D'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*. Atti del VI convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 3 - 5 maggio 1984), pp. 63-74.

[218] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 98.

[219] Lo storico del cristianesimo francese, infatti, negli anni Sessanta dell'Ottocento si recò in Siria con la sorella Henriette per svolgere delle attività di scavo e di ricerca sulle origini di Cristo (*Vie de Jésus* è l'opera che ne derivò, prima parte di un progetto più ampio riguardante proprio la nascita e lo sviluppo del Cristianesimo). Durante il periodo trascorso in Siria, Henriette perse la vita (cfr. Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I).

I personaggi, infatti, compiono dei percorsi di cui si dà notizia nei dialoghi: ecco allora l'itinerario di Alessandro da Micene ad Argo e viceversa, oltre alle brevi coordinate di un precedente viaggio («Io navigava, per la prima volta, dalla Puglia verso le acque della Grecia.



Fu nel Golfo di Corinto, nella baia di Sàlona, all'ancoraggio d'Itèa dove io doveva approdare per salire a Delfo»)[220], si nomina poi Maratona[221], e l'esplorazione di Atene fatta da Bianca Maria e Leonardo, e infine il viaggio alla scoperta di Megara[222] compiuto da Alessandro e Anna. Diversi percorsi che toccano proprio quelle zone in cui più concretamente i miti hanno fatto sentire la propria presenza e connessione con il mondo coevo.

[220] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 139.
[221] Ivi, p. 143.
[222] Ivi, p. 189.

La descrizione della fonte, luogo in cui il dramma sfocia nella catastrofe, ci fornisce diverse informazioni sulla sua conformazione del piccolo spazio edenico, in cui però nulla è pacificato se non nell'atto omicida, che infatti è salutato come atto puro.

> Un luogo solitario e selvaggio, presso un avvallamento che si profonda tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca[223].

La mappa soprastante visualizza i diversi toponimi nominati nel dramma, dando una chiara estensione della diffusa arsura che vi si spande man mano che essi vengono espressi dai personaggi e il loro muoversi nello spazio nei tempi passati.

La descrizione della camera di Leonardo[224] presenta una continuità con il paesaggio predominante della tragedia, anzi diviene un luogo in cui quelle tonalità d'oro e di rosso dominanti l'intorno si ampliano invadendo ogni remoto spazio. Ma la stanza dell'archeologo appare anche come "rinnovato" sarcofago in cui i morti del passato e le anime del presente possono confondersi, utilizzare i medesimi oggetti, mescolare le proprie vite alterando il rapporto usuale di passato e presente portandone così in scena la profonda continuità. Per esempio, il momento in cui Bianca Maria indossa i fermagli per capelli recuperati dalla tomba di Cassandra si costituisce proprio quale intenso attimo di scambio tra passato e presente ed inoltre – come ha indicato Zanetti – omaggia ancora una volta l'attività dell'archeologo Schliemann il quale, di pari passo alla divulgazione sui maggiori giornali dei ritrovamenti, aveva diffuso sulla stampa dell'epoca le fotografie della moglie Sophia[225] mentre indossava i gioielli recuperati, in un gioco di *mise-en-abyme*, che la ritrae come una principessa degli Atridi. Quasi a voler completare il progetto di recupero della civiltà micenea intrapreso da Schliemann e interrottosi per lui alle soglie dello scavo di Creta, d'Annunzio – dopo un decennio di rappresentazioni sceniche – approda finalmente al recupero totale del mito antico con il dramma di Fedra.

---

[223] Ivi, p. 217.

[224] Ivi, p. 132: «Una stanza nell'appartamento di Leonardo. Lungo le pareti, dipinte d'un colore rosso cupo, sorgono grandi scaffali a varii palchi, che contengono i tesori trovati nei sepolcri dell'Agora. Le coppe, i pettorali, le maschere, i diademi, le else, le cinture d'oro brillano confusi nell'ombra. Su due tavole inclinate in forma di bare sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e di Cassandra, per modo che gli abbigliamenti e gli ornamenti disegnano le figure di corpi assenti. Alcuni cofani pieni di ori, alcuni vasi di rame pieni di ceneri sono a piè delle due tavole. Una porta chiusa è nella parete destra. Nel fondo un balcone è aperto e guarda la pianura di Argo e le montagne lontane»

[225] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1109.

Durante l'esilio francese, d'Annunzio ebbe modo di rinnovare la frequentazione con un intellettuale già incontrato in precedenza, come scrive ad Albertini:

> L'altro giorno andai con Anatole France a visitare Victor Bérard, autore di singolari studi su l'*Odisse*a. Egli voleva mostrarci un gran numero di fotografie – stupende, veramente – relative al viaggio di Ulisse. Tra le altre ve ne era di indicibili, prese nei Campi Flegrei e nella campagna di Terracina. […] Conosce gli Astroni, il Lucrino, l'Averno? Paese divino. L'avevo dimenticato[226]!

Siamo nel maggio 1914 e d'Annunzio sta preparando la versione francese della sua tragedia mitica, nata proprio dalla ricostruzione del Mediterraneo tracciata dal testo *Les Phéniciens et l'Odyssée* di Victor Bérard, da cui muove tutto il tema della talassocrazia che anima i versi e la volontà di far emergere una realtà sommersa simbolicamente rappresentata dalla verità dei sentimenti di Fedra.

Questi tomi, nati dall'utilizzo dell'*Odissea* come portolano, vera e propria guida per il navigatore, sono profondamente costitutivi della nuova archeologia omerica e danno voce alla necessità di reimpostare il rapporto con l'antico secondo parametri diversi. Il materiale e le riflessioni di Bérard si concretizzano anche in carte geografiche che corredano il testo di un amplissimo apparato, le quali finiscono non soltanto per alimentare la fantasia dannunziana alla prova della *Fedra* ma stimoleranno anche l'attenzione della Duse, oltre che vanno a innestarsi nell'immaginario di James Joyce[227].

Il filo di congiunzione tra le due tragedie sovranazionali è subito rinforzato sulla scena, non soltanto per l'ambientazione prossima ma soprattutto grazie ad una battuta che Fedra rivolge a Gorgo prima di compiere il sacrificio ai danni della schiava tebana: «Gorgo, tutta la sete dell'Argolide s'infiamma?»[228], andando proprio a sintonizzare la mente del lettore-spettatore sulla *pièce* precedente.

La vicenda della cretese, com'è spesso appellata a rimarcare la sua estraneità geografica, si svolge a Trezene, presso il palazzo di Teseo nel Peloponneso.

Lo sviluppo si ha quasi tutto in stanze d'interni, ma sin dalla didascalia iniziale lo spazio si dilata, l'autore cerca di costruire sulla scena un luogo che superi i confini della dimora. La

---

[226] Cfr. Gabriele d'Annunzio, Luigi Albertini, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, a cura di Franco Di Tizio, Chieti, Ianeri, 2005, p. 242.

[227] Nel 1902 lo scrittore dublinese acquista i due tomi di Bérard e lavora sulle mappe di Dublino per costruire l'itinerario del suo *Ulysses*. L'apporto di Bérard a livello metodologico per l'utilizzo concreto di mappe e per la restituzione al mito antico del valore di verità diventano imprescindibili per gli autori dell'epoca. Per capire la diffusione dell'operazione dell'autore francese si pensi che Joyce si mostra entusiasta quando riceve una lettera da Victor Bérard nella quale l'autore de *Les Phéniciens et l'Odyssée* chiede di incontrarlo.

[228] D'Annunzio, *La città morta*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 423.

reggia è modulata sui palazzi omerici di Alcinoo e Menelao nella descrizione che ne fa Charles Dielh, come ha segnalato Caliaro[229]. Infatti, il testo è riccamente intessuto di referenti letterari, più o meno espliciti, tra cui un posto di tutto rilievo occupano nella costruzione dell'ambientazione Victor Bérard e il "baedeker archeologico"[230] di Charles Diehl.

> Trezene è il luogo, "vestibolo della terra di Pelope".
> E appare, nel palagio di Pitteo, il grande e nudo lineamento di un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte, con sublimi colonne, con profonde muraglie, con larghi aditi aperti fra alte ante. Per alcuno degli aditi non si scorge se non l'ignota ombra interna; ma l'ardente luce occidua e il soffio salmastro entrano per alcun altro che guarda la pianura febea di Limna, il porto sinuoso di Celènderi, la faccia raggiante del Mare Sarònico e la cerula Calàuria sacra all'ippico Re Poseidone[231].

Predomina nelle scene il senso dell'orizzontalità e ricorrono termini atti a far cadere l'usuale dimensione del palco: un atrio che gli occhi non colgono nella sua interezza, la pianura che si percepisce già dagli interni, tutta una serie di aggettivi ai quali è affidato il compito di disegnare questo profondo spazio come si legge nella didascalia riportata.

Accanto alla rosa di referenze di cui si è detto, importante risulta anche il volume di Guhl e Koner nel quale si traccia la vita dei greci e dei romani ricostruita dai testi e dai monumenti figurati[232]. Si tratta di un'opera di fine secolo che risponde al fervore delle scoperte archeologiche conseguite dalla squadra di Schliemann, di cui condivide la volontà precipua di far emergere gli usi e i costumi quotidiani delle epoche del passato. Da queste pagine, conservate al Vittoriale, d'Annunzio apprende l'uso in guerra dell'asta amentata che, difatti, sarà tra le mani di Teseo nel suo scontro contro i tebani[233].

Spesso nella tragedia, secondo l'uso antico, i personaggi sono accompagnati da un attributo di provenienza come la schiava tebana, Fedra la cretese, le femmine argee e Chèlubo il pirata-mercante che, invece, è fenicio.

Quest'ultima presenza, introdotta in autonomia rispetto ai più illustri precedenti, così come era avvenuto per il mercante della *Francesca da Rimini*[234], permette all'autore di ingigantire il mondo descritto grazie al catalogo della mercanzia offerta ai principi trezenii: è il pirata che

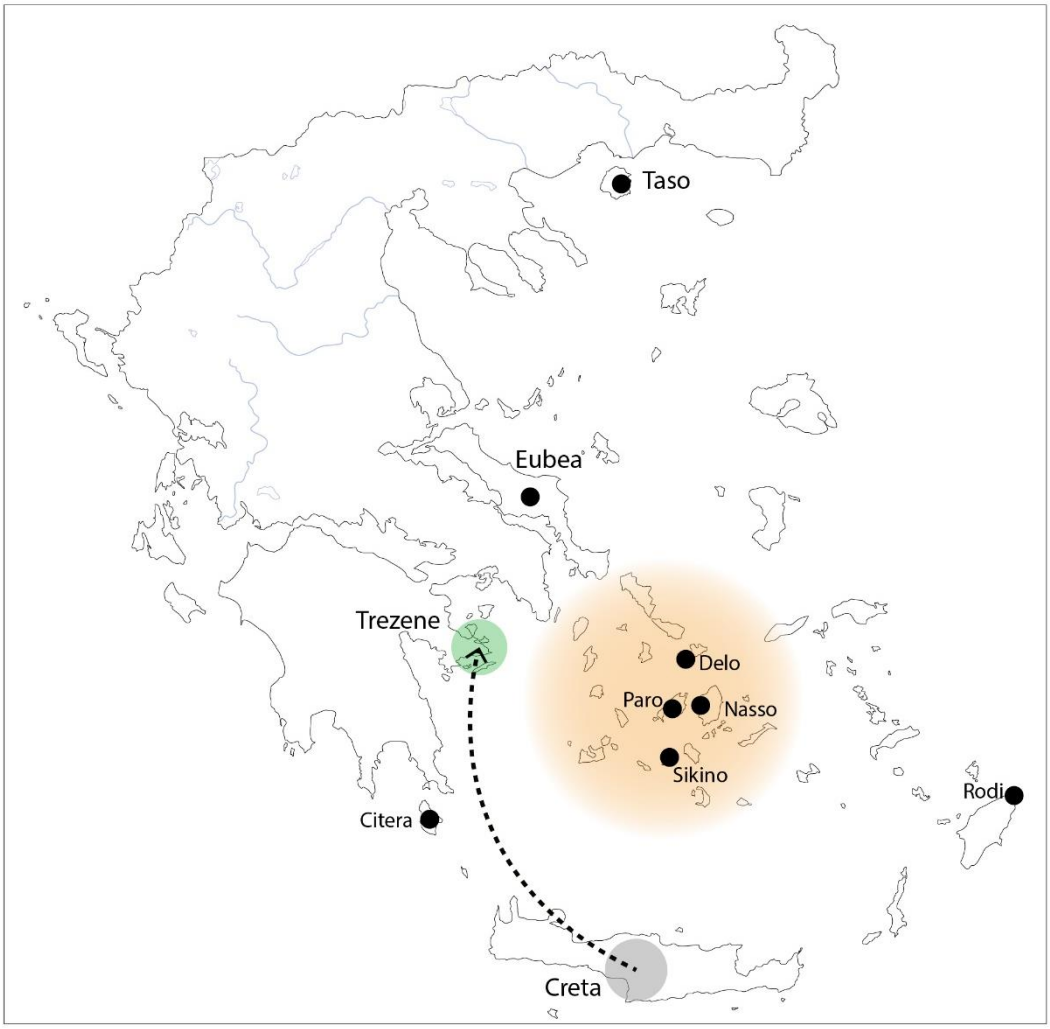
[229] Cfr. Ilvano Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991.
[230] Ivi, p. 13.
[231] D'Annunzio, *Fedra*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 369.
[232] Il testo conservato nella Prioria (E Guhl, W. Koner, *La vita dei greci e dei romani. Manuale di archeologia secondo i testi ed i monumenti figurati*, rivisto e accresciuto da Carlo Giussiani, 2 voll., Torino, Loescher, 1894) presenta segni di lettura nella parte in cui si descrivono i calzari dei greci (ivi, p. 247) e alcune armi particolari come l'asta amentata (ivi, p. 342).
[233] Ivi, p. 387.
[234] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1612.

descrive il luogo in cui troveranno Elena in Lacedemonia, sul Taigeto[235], è lui a delineare l'itinerario che presto Ippolito compirà per avviarsi alle sue "avventure d'oltremare", da Trezene alla bocca dell'Eurota passando per la Maleèa ed è sempre a lui che si deve l'enumerazione delle ricchezze del mondo egizio: «E che faremmo/ se tra le sabbie sirie e le scogliere libiche non fosse/ il Delta? Grasso, immenso; d'ogni specie/ frutti; pecore bovi; ricche genti;/ cumuli ernormi di metalli; vasi, / coppe,/ canestri/ cuoi,/ letti di legni rari, ottime schiave»[236].

L'intero dialogo è intessuto di riferimenti all'*Odissea* come pure agli scritti di Victor Bérard. Come ha notato Caliaro, infatti, «Chèlubo è un pirata-mercante compiutamente libresco, o più esattamente *livreque*. Tastando la balla in cui reca oro, ambra, avorio, pepli istoriati, legno balsamico, nepente ed altre meraviglie, riconosciamo infatti, bottino occulto, *Les phéniciens et l'Odissée* (Parigi, 1902-3) di Victor Bérard»[237].

Inoltre, è lui che dà consistenza alla potenza marinara di Creta, dapprima esaltata da Fedra per tentare di fare breccia nel cuore duro di Ippolito. Chèlubo ne restituisce un fisionomia molto più definita proprio attraverso l'enumerazione geografica delle sue aree d'influenza come mostra il brano riportato e la mappa sottostante: «Già dissi Taso, l'isola dell'Oro;/ e l'Eubèa dico, l'isola dei Buoi;/ dico Sìchino, l'isola del Vino;/ l'isola della Porpora, Citèra;/ e l'isola del Marmo, Paro; e Nasso/ ritonda, e tutto il coro delle Cicladi/ che conduce la sacra Delo; e tutti/ i porti su la via/ marina che da Rodi sale al Bòsforo»[238].

[235] Gabriele d'Annunzio, *Fedra*, in ID., *Tragedie*, cit., II, pp. 454-455.
[236] Ivi, p. 460.
[237] Ilvano Caliaro, *Sulle tracce di Chélubo e altri*, in ID., *D'Annunzio lettore*, cit., pp. 11-31.
[238] Ivi, p. 464.



Dalle parole di Chèlubo si delinea quel mondo di commerci in cui trova accoglienza un crogiuolo di genti e un incrocio di costumi che molto interessa l'autore da sempre alle prese con ricerche antropologiche.

Dal palazzo di Teseo nel II atto l'ambientazione passa al gineceo, nel quale, come ha sottolineato Andreoli, «si realizza […] lo sfondamento della quarta parete, non verso l'interno (si pensi alla didascalia dei *Sei personaggi* pirandelliani), ma verso l'esterno, sul Mare Saronico e sulla selva dei cipressi: il teatro irrompe nella natura, nella vita»[239].

L'idea di un teatro nuovo, le cui radici siano incardinate nel teatro *en plein air* di ascendenza classica, trova così un sistema originale di costituirsi: il mare, la selva, la percezione di uno

[239] Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, pp. 1609-1610.

spazio oltre le mura domestiche, tutti gli elementi naturali – non solo in questa *pièce* – collaborano a creare questa nuova dimensione scenica. Aprire lo spazio sul palco, distruggere le canoniche tre pareti con un'operazione diversa da quella messa in atto da Pirandello negli anni Venti, ma che muove dalle stesse premesse cioè dall'esigenza di attivare veramente una comunicazione con il pubblico.

Fedra, dunque, si costruisce intorno a tre spazi autonomi e con caratteristiche proprie: la grande reggia di Teseo, la spazio di reclusione delle donne e infine l'ultimo atto avviene tutto presso la marina di Limna[240]. Come succedeva per *La Gioconda*, si tratta di uno spazio che dialoga con quello degli interni adottati per gli altri atti, uno spazio in cui domina il senso orizzontale grazie proprio alla presenza del mare ma allo stesso tempo si sente l'incombenza dell'altura ove langue il sacrificio del toro bianco, infausto presagio.

Secondo le indicazioni dei Meridiani, tutti gli ambienti sono costruiti secondo la prassi solita messa in atto dal drammaturgo: i testi letterari diventano la base dell'intarsio messo in scena (come si è detto in particolar modo Diehl, Bérard e Pausania sono i referenti che guidano il cammino dell'autore)[241]. Da notare come, ancora una volta, d'Annunzio si affidi a testi geografici o odeporici per dare sostanza alla sua ispirazione.

Proprio attraverso questi espedienti, d'Annunzio amplia lo spazio della tragedia non relegandola al semplice ambiente della sala regale, bensì dando agli spettatori un'immagine complessa dei rapporti tra i luoghi e portando in scena una geografia che non potrebbe in alcun modo trovare destinazione sul palcoscenico.

L'idea che anima questa *pièce*, concordemente con quanto ha osservato Caliaro, è sorella dello spirito della *Nave* essendo anche qui insistito «l'anelito d'una risorta potenza mediterranea dell'Italia»[242], proprio attraverso le parole affidate a un personaggio "minore" come Chèlubo che testimonia il mito rigenerato di un espansionismo italiano sul mare e sul Mediterraneo più specificamente.

[240] D'Annunzio, *Fedra*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 502: «Appare un selvaggio anfratto nella marina di Limna, compreso tra il grande argine dell'Ippodromo e la radice della rupe trezenia sul cui vertice Fedra in opera d'amore, costrusse il il tempio sacro ad Afrodite catascopia per guardar di lassù l'efebo esercitarsi agli agoni ginnici ed ippici nel duplice terreno arginato lungo il litorale. Dietro l'argine è il bosco di Artemide Saronia, tutto lentischi oleastri terebinti spineti, folta bassa opaca macchia sotto il glauco cielo crepuscolare che l'arco del novilunio segna. In sommo dell'argine è l'altare ove fu sacrificato a Poseidone il toro bianco».

[241] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1604 e segg.

[242] Caliaro, *Sulle tracce di Chèlubo*, cit., p. 23.

IV. 7 *Più che l'amore* e *La Gloria*: lo spazio di Roma

Le vicende che danno vita alle tragedie *La Gloria* e *Più che l'amore* avvengono in un ambiente che è stato a lungo vissuto dall'autore: Roma. Sulla presenza di d'Annunzio nell'Urbe sono stati scritti numerosi interventi[243] volti soprattutto a tracciarne un disegno i cui fuochi principali erano costituiti dalle redazioni giornalistiche, dalle opere scritte mentre si trovava lì e dalle avventure amorose del poeta che, completati gli studi al Cicognini di Prato, lascia il familiare Abruzzo per calarsi nella vita della capitale.

Il lungo decennio trascorso in pianta stabile a Roma, ma negli anni successivi al 1891 furono diverse le occasioni in cui vi ritornò per periodi più o meno prolungati, è caratterizzato da un ampio repertorio di paesaggi e di immagini che travalicano i confini dei generi letterari passando dalla scrittura giornalistica alla prosa di romanzo alla lirica.

Una città sulla quale pesa la tradizione e lo sguardo reiterato nel tempo da innumerevoli viaggiatori, essendo tappa obbligata del *Grand Tour* settecentesco, spesso anche scrittori attratti dalla sua fama e dalla sua bellezza. Da Stendhal a Dickens, da Zola a Goethe per non parlare poi degli scrittori italiani che l'avevano visitata e descritta come De Amicis. È in questo luogo in cui si riverberano i percorsi di tali travellers che arriva il giovanissimo d'Annunzio[244].

L'ambiente romano è inizialmente percepito da d'Annunzio come un enorme e vivace palcoscenico sul quale mettere in scena, e in questo senso già ad una datazione alta si può far risalire l'attenzione per la drammaturgia, la sua vita interpretata senza riguardi per le convenzioni imperanti oltre che un luogo in cui affinare la propria sensibilità artistica.

La prima esperienza romana si concretizza in una notevole produzione letteraria, testimonianza inequivocabile della ricchezza di stimoli che vengono all'autore dal rinnovato panorama culturale e artistico in cui si ritrova: sono gli anni dei versi della *Chimera* e delle *Elegie romane,* nonché del romanzo d'esordio *Il piacere* che inaugura quel *fil rouge* tra autore e personaggio su cui d'Annunzio giocherà anche nelle prove successive. Un momento questo della produzione

---

[243] Per orientarsi nella questione del rapporto tra d'Annunzio e Roma fondamentali sono: *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani; *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 1, *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*. Atti del XX congresso internazionale (Pescara, 6-7 dicembre 1996), Sambuceto, Brandolini; *Roma preraffaellita. Note su Gabriele d'Annunzio, Diego Angeli, Giulio Aristide Sartorio*. Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, a cura di Riccardo D'Anna, Roma, Accademia dei Lincei, 1996; Ilvano Caliaro, *Da Bisanzio a Roma. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 83-90; Luca Bani, "Ditemi, o pietre! Parlatemi, eccelsi palagi!" *La rappresentazione di Roma nella lirica italiana tra Otto e Novecento. Carducci, D'Annunzio, Pascoli*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 101-107; Valeria Giannantonio, *L'idea e la realtà di Roma*, in ID., *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 203-207.

[244] Cfr. Luca Clerici, *La Capitale dei letterati*, in *Roma evoluzione di una capitale 1861-2011*, a cura di Paolo Cesaretti, Azzano, Bolis, 2011, pp. 21-37.

dannunziana in cui sembra che l'impulso maggiore derivi dalla bellezza architettonica prodotta dal genio umano, come si può osservare dalla predilezione per le descrizioni di giardini gentilizi, per le ville della capitale e per le maestose fontane che trovano ampia rappresentazione nelle opere del primo periodo; mentre la natura, nel senso proprio del termine, viene meno sotto l'occhio dell'osservatore attratto com'è dalle grandi meraviglie cittadine.

Roma, anche quando subentra la distanza geografica, continua a essere fonte d'ispirazione per altre opere nelle quali vengono immortalate sempre nuove caratteristiche della città: per esempio, Roma occupa uno spazio nel *Trionfo della morte* e, in misura minore, nelle *Vergini delle rocce*[245].

Questi due romanzi mettono in luce la capitale come luogo di molteplici trasformazioni – soprattutto d'impianto urbanistico – che ne hanno cambiato profondamente il tessuto cittadino facendola passare dalla capitale dello Stato della Chiesa all'enorme *melting pot* del nuovo regno: grandi e nuove costruzioni amministrative in cui si muovono affaristi, politicanti, impresari e altre figure del nuovo universo che si va delineando nell'ultimo decennio del secolo, il cui agire è mosso unicamente dall'interesse economico.

Con lo stabilizzarsi del potere borghese, infatti, anche l'assetto urbanistico della città inevitabilmente cambia, modernizzandosi sì ma finendo per assumere una fisionomia già decadente e asfissiante che spingerà i protagonisti dei due romanzi citati a cercare altri spazi, innanzitutto geografici, per sbrigliare la propria vicenda narrativa: Giorgio Aurispa cerca di allontanarsi dall'ombra cupa che lo rincorre a partire dal suicidio avvenuto sul Gianicolo, riparando nel "più puro" Abruzzo; Claudio Cantelmo dal canto suo lascia l'Urbe per recarsi a Rebursa-Trigento alla ricerca di una sposa degna della sua missione generatrice del "nuovo re d'Italia".

Già sulle colonne dei principali giornali dell'epoca, d'Annunzio aveva messo a fuoco queste grandi trasformazioni traendone poi linfa per i personaggi romanzeschi citati, in particolare Cantelmo, che si erge quale cantore della salvaguardia della bellezza e della struttura urbana antica. Un grido riverberato nelle posizioni di molti intellettuali della cerchia dannunziana che, a cavallo dei due secoli, si muovono alla volta della tutela architettonica e paesaggistica del paese: tra cui un ruolo di primo piano ricoprono Angelo Conti e Corrado Ricci[246].

[245] Cfr. Costa, *D'Annunzio*, cit., p. 112 e segg.

[246] Cfr. Giorgio Zanetti, *Il museo, la rovina*, in ID., *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 345-427.

La rete tra tali figure di sodali perora, non meramente per quanto riguarda le questioni estetiche, in concreto con tutti i mezzi di cui dispone alcune delle disposizioni in materia di salvaguardia ambientale di cui la Pineta di Classe è stato un primo importante risultato[247].

Anche in *Alcyone* vi è la presenza di Roma, sebbene la raccolta sia l'apoteosi del paesaggio versiliese. Il poeta torna da esule[248] a rievocare i luoghi romani, ma contemplandoli alla luce del grande tema della natura di cui il terzo libro delle *Laudi* è il cuore. A differenza di quanto era accaduto con le opere degli anni Ottanta-Novanta, spesso l'elemento architettonico è surclassato dalle presenze naturali e dalle analogie tra architettura e natura, tratto organico dell'intera raccolta.

Per quanto riguarda la scena drammaturgica, Roma è la sede di due tragedie molto sfortunate in quanto a riuscita di pubblico: *La Gloria*, infatti, cade a Napoli e sarà tolta dal cartellone della *tournée* Duse-Zacconi[249] che la promuoveva in dittico con *La Gioconda*, mentre il *Più che l'amore* sarà così aspramente criticato dai contemporanei che d'Annunzio, nell'edizione a stampa, apporrà un'apologia della propria tragedia sotto forma di premessa dedicata a Vincenzo Morello[250].

Quali sono gli elementi di Roma portati in scena nella *pièce* de *La Gloria*? Lo spazio romano è trattato molto marginalmente nel dramma, mentre trova una diffusione più capillare e strutturale la temperie di fine secolo fortemente improntata al bizantinismo.

L'ambientazione non è esplicitata dall'esergo, prassi insolita per il drammaturgo che normalmente specifica il luogo dell'azione, e soltanto dalla lettura della didascalia d'apertura sappiamo della presenza di Roma che si scorge dal balcone della casa del protagonista. Per gli spettatori della rappresentazione, l'ambientazione doveva presentarsi quale usuale spazio domestico poiché soltanto nelle battute successive si nomina chiaramente la capitale.

Le descrizioni affidate alle indicazioni d'autore si soffermano molto più sulle emozioni che l'ambiente deve trasmettere al pubblico, piuttosto che sulla resa concreta di un determinato spazio[251], pure a lungo vissuto dall'autore. Tutto quanto accade all'inizio della vicenda,

---

[247] Cfr. paragrafo III. 2.

[248] Lasciata Roma la rappresentazione del sé in d'Annunzio si associa all'immagine del figlio esule allontanato con sofferenza dal luogo caro, secondo quel sentimento affidato già ai versi di *Congedo* delle *Elegie romane* (cfr. d'Annunzio, *Congedo*, in ID., *Versi*, cit., I, pp. 392).

[249] D'Annunzio, Duse, «*Come il mare*», cit., pp. 247-249, lettera dei primi di maggio del 1899 della Duse a d'Annunzio in cui si legge: «Ora, dopo la brutalità della prima sera, fui *pregata* /*consigliata* / *esortata* da tutti […]. Ognuno di essi era concorde in una sola idea:/ "*non bisogna* / *ostinarsi ridare* / la Gloria"».

[250] Gabriele d'Annunzio, *A Vincenzo Morello*, in ID., *Tragedie*, cit., II, pp. 5-35.

[251] Si segnalano in corsivo gli aspetti propriamente emotivi che d'Annunzio vuole siano impressi alla scena: «Su gli architravi delle quattro porte è scolpita l'impresa della *fiamma* che vigoreggia al soffio del vento avverso, col motto "Vim ex vi". [...] Nel fondo s'apre un balcone sopra la Città smisurata che si *scolora* nel *crepuscolo* mentre

seguendo una tecnica già immaginata per il *Sogno d'un tramonto d'autunno* sebbene ancora non esperita sul palcoscenico, non si vede sulla scena ma è affidato alle parole dei diversi personaggi, dalle quali emerge l'immagine di una città in uno stato di grande tumulto.

L'azione drammaturgica compiuta a Roma non è strettamente connessa all'intreccio, come invece accade per altre tragedie, infatti la scelta geografica svolge essenzialmente un ruolo emblematico andando ad indicare una situazione di decadenza delle istituzioni politiche riguardante l'Italia tutta e permettendo di adombrare nelle battute e nei tipi dei personaggi in scena uomini politici del tempo[252].

L'esplicitazione del luogo avviene durante il I atto e quasi sempre attraverso la costruzione dell'endiadi Roma-Bisanzio. Infatti, prima di citare esplicitamente Roma viene a instaurarsi il collegamento con Bisanzio durante il dileggio ai danni dell'imperatrice[253], mentre soltanto diverse battute dopo appare il nome di Roma[254] e poco oltre si chiarifica, ponendoli uno accanto all'altro, il binomio Roma-Bisanzio nucleo dell'intero dramma.

Fino alla dichiarata collocazione in città della vicenda il pubblico non ha indizi sull'ambientazione della tragedia.

Notorio quanto sulla rinascita culturale e letteraria capitolina abbia influito l'attività di divulgazione affidata alle colonne della «Cronaca bizantina»[255], che – sebbene esperienza limitata dal punto di vista cronologico[256] – ha avuto un ruolo di grande centralità nel dibattito culturale coevo accogliendo sulle sue pagine le più importanti voci nazionali. Il binomio che aveva come estremi i toponimi di Roma e Bisanzio[257], ripresi dai carducciani versi *Per Vincenzo Caldesi,* andava a porre l'accento sugli ideali risorgimentali infranti, su quelle promesse non mantenute dalla generazione immediatamente successiva ai garibaldini facendo così di Roma il luogo accentratore di ogni infrangimento di quegli stessi ideali.

---

i *lumi* cominciano ad apparirvi come le faville d'un *incendio* che sia per ravvivarsi di sotto alle ceneri» (d'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 335.)

[252] Per la lettura in chiave di politica contemporanea si rimanda all'apparato dei Meridiani cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1147-1164.

[253] D'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 343.

[254] Ivi, p. 351.

[255] Rivista diretta da Angelo Sommaruga alla quale collabora sin dai primi tempi del suo arrivo in città anche d'Annunzio e che vede la collaborazione delle principali voci nazionali: da Carducci a Capuana, da Chiarini a Imbriani. Cfr. Scipio Slataper, *Quando Roma era Bisanzio*, in «La Voce», 20 aprile 1911.

[256] La rivista venne pubblicata a partire dal 1881 fino al 1886, con un cambio al vertice, che passò proprio a d'Annunzio, a seguito della precipitosa fuga di Sommaruga.

[257] Il rimando al bizantinismo non si esaurisce con la chiusura del secolo, ma trova nuovo vigore nella letteratura novecentesca dimostrando quanto sia ancora una tematica stimolante per la nascita della scrittura. Spesso in queste opere si mettono in scena personaggi molto femminili che raccolgono in sé il fascino dell'esotico e della bellezza lasciva tratti che hanno infiammano anche la fantasia dannunziana con la Basiliola della *Nave* e la gorgone *Comnèna* della *Gloria.*

Tale condiviso sentimento fa dell'ultimo Ottocento un periodo culturalmente e artisticamente vivace trovando nei giovani prossimi alla cerchia dannunziana e nell'idea del "Nuovo Rinascimento latino", salutato con entusiasmo anche oltralpe, un momento di grande stimolo, di grandi energie pungolanti per la loro scrittura.

Quest'attenzione per il bizantinismo di fine secolo, come ha scritto Zanetti, deriva a d'Annunzio sia dagli studi coevi di autori come Diehl, ma è soprattutto il risultato della consapevolezza che Bisanzio abbia costituito «un grande capitolo della storia dei popoli del Mediterraneo»[258] e dunque di un momento particolare della storia nazionale in cui la penisola si trovava a essere cuore del bacino mediterraneo. Diehl aveva fatto emergere nei sui studi, *Études byzantines* e *Figures byzantines*[259], la preminenza della reggenza femminile lungo l'intero arco cronologico del potere di Bisanzio: la sua operazione mirava a rimettere sotto la giusta luce l'esperienza di queste figure di donne (da Teodora a Comnèna) delle quali il bizantinismo letterario di fine secolo tendeva ad accentuare soltanto l'aspetto più spiccatamente esotico-lussurioso[260].

Questo orientamento, sebbene in d'Annunzio il lato propriamente lascivo avrà sempre una collocazione nella costruzione dei personaggi, troverà nuovi spunti di trattazione nelle tragedie degli anni successivi: dalla *Francesca da Rimini*, collocata in una Ravenna dal cromatismo orientaleggiante, alla *Nave* in cui la localizzazione veneziana affonda le proprie radici nei secoli del predominio bizantino[261].

Se nel primo momento della produzione dannunziana, la presenza di Roma rispecchia soprattutto la condizione di un'unica classe sociale, ovvero l'aristocrazia[262], è con *La Gloria* che la percezione dell'universo urbano si arricchisce anche della presenza di altre classi sociali, sebbene poste a margine della vicenda drammatica: il protagonista è sempre un uomo al di sopra

---

[258] Cfr. Zanetti, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1149.

[259] Insieme a *Les monuments de l'Orient latin* e a *Excursions archéologiques en Grece* costituiscono un corpo omogeneo di opere di Diehl suol quale d'Annunzio riflette e che, infatti, presenta molti segni di lettura negli esemplari conservati al Vittoriale.

[260] Gli studi di Diehl partono proprio dalla polemica nei confronti della *pièce Théodora* di Victorien Sardou, messa in scena il 26 dicembre 1884 cfr. Silvia Ronchey, *Introduzione* a Charles Diehl, *Figure bizantine*, traduzione di Maria Stella Ruffolo, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XIV.

[261] Cfr. Silvia Ronchey, *Su d'Annunzio e Bisanzio*, in *Bisanzio fra tradizione e modernità*, a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli. Atti della XII giornata di studi dell'AISB, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 139-172, p. 150: «A parte *La Gloria* le tessere propriamente bizantine sono tutte saldate al mondo adriatico e anzitutto veneziano […]. Venezia, Ravenna: sono questi i due poli del bizantinismo "pubblico" di d'Annunzio».

[262] Cfr. Luca Bani, *"Ditemi, o pietre! Parlatemi, eccelsi palagi*", cit., pp. 19-20: «Ben noto è il caso di d'Annunzio, per il quale piò essere considerato valido, sia pure ad un livello artisticamente più alto, complesso e ricco d'implicazioni, quanto già evidenziato per il romanzo parlamentare. Nella Roma dannunziana del *Piacere*, del *Trionfo della morte* e delle *Vergini delle rocce*, si ritrovano sia la rappresentazione di una sola classe sociale, l'aristocrazia, sia una descrizione dello stravolgimento edilizio e urbanistico della città dei papi e dei principi che è per certi versi superficiale ed episodica, ma che diventa memorabile per l'impatto sull'impianto narrativo […]. In d'Annunzio l'immagine a senso unico di un ambiente esclusivo e, a suo modo, ingessato, comincia ad aprirsi a qualcosa di diverso, ad un mondo altro di cui non può più ignorare l'esistenza».

del popolo, ma che instaura con quest'ultimo un rapporto, per quanto poi deluso *in primis* dalla sua incapacità a rispondere alle premesse da lui assunte e fomentate.

Nel I atto lo spazio della città si percepisce soltanto attraverso la presenza del "coro" fuoriscena inneggiante a Flamma, negli atti successivi si hanno, invece, una serie di fugaci rimandi alla geografia romana ma non vi è una vera e propria descrizione dello spazio in cui l'azione si svolge. I veloci accenni di cui si legge nel testo sono quello legato allo scontro tra Bronte e Flamma a Montecitorio[263], quello che introduce brevemente il Campidoglio[264] dove Flamma tiene il suo discorso finale, e infine la presenza del popolo in tumulto presso la Via Appia[265].

Luoghi per nulla tratteggiati dall'autore, dando così l'impressione che la tragedia si sarebbe potuta svolgere in una qualsiasi altra collocazione, senza subire incisive modifiche. Interessanti sono le notizie sullo sviluppo delle campagne romane che l'autore ha avuto modo di leggere in un autore già referente per le questioni della Marsica: Enrico Abbate, il quale scrisse anche una guida sulla provincia romana in cui delineava molteplici tratti dell'agro. Il testo conservato al Vittoriale, infatti, presenta diversi segni di lettura[266].

La descrizione della casa di Ruggero, che predomina nella scenografia, ha delle essenziali aperture verso "il fuori": da una parte si fa riferimento all'agro romano, richiamo positivo della prima didascalia proprio perché in contrasto con il clamore che anima la città alla vigilia del tumulto, dall'altra al roseto che fa da sfondo all'attentato ai danni di Flamma[267].

Nel V atto la città riappare brevemente in un momento del giorno in cui i toni del cielo sembrano stendere su di essa un immenso rogo[268], dunque il crepuscolo, così come avviene nella vicenda di Gradeniga tutta calibrata sui riverberi di tale colore.

L'unica descrizione di Roma affidata a Flamma più che presentare caratteristiche concrete si avvale della luce e dell'essenza femminea che pervade la città: tale resa antropomorfa troverà ulteriore spazio nella Venezia del *Fuoco*, per quanto il binomio donna-città della vicenda romanzesca sarà vero e proprio *Leitmotiv* del testo. Quasi l'intero dramma si svolge nella casa di Flamma, soltanto il II atto si sposta nella dimora di Bronte, del quale si attende la morte, che

[263] D'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, pp. 349-356.
[264] Ivi, p. 398.
[265] Ivi, p. 402.
[266] Cfr. Enrico Abbate, *Guida della provincia di Roma*, 2 voll., Club Alpino Italiano, 1894.
[267] D'Annunzio, *La Gloria*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 363: «E laggiù, di là dalle mura, il silenzio dell'Agro, con la sua erba alta che odora…» e ivi, p. 421: «Un gran rosaio esterno si spande su per i cristalli carico d'innumerevoli rose porporine».
[268] Ivi, p. 439: «Pel balcone aperto si scorge un cielo vespertino ove le nubi folte dànno imagine d'una selva accesa che si spenga fumigando. Sotto quel fuoco torbido la Città appare immensa in un contrasto violento di luci e di ombre che, trasfigurando gli edifizii e le vie, la fa simile a un'adunazione di rupi in cui sia scavato un labirinto di abissi».

presenta le principali caratteristiche dell'interno borghese e anche in questo caso la visione dell'esterno viene meno a causa delle tende calate.

Se è vero che in questo dramma le didascalie d'autore segnano una prima grande svolta nel loro ruolo di esplicitazione e caratterizzazione dell'agire dei personaggi[269], è anche vero che vi manca la presenza del paesaggio come elemento di punta della costruzione narrativa, cosa che invece ha un ruolo ben chiaro e definito in altre tragedie.

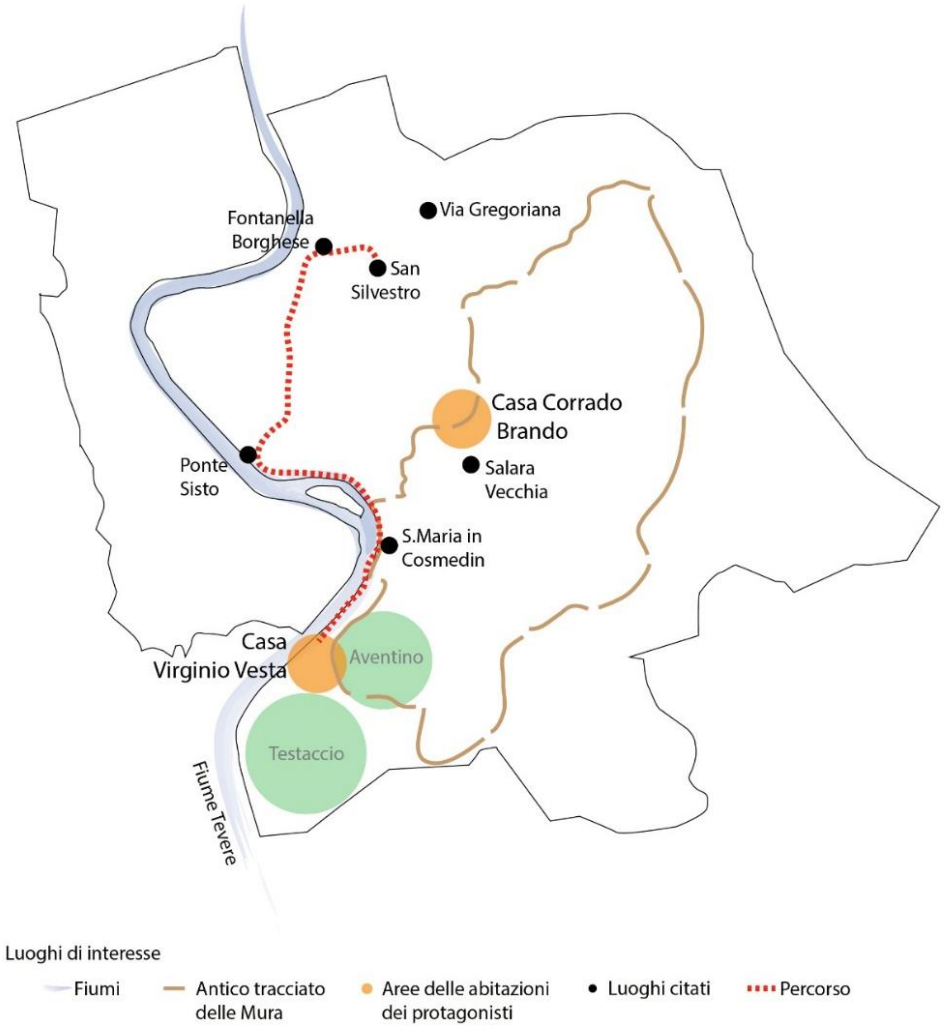
L'ultima tragedia dannunziana in prosa dell'Ottocento si lega strettamente al *Più che l'amore* proprio per la condivisione di uno scenario prossimo che supera il mero dato della medesima ambientazione romana, andandosi a fondare più profondamente in quel senso di degrado travalicante gli spazi portati in scena e scavando nel profondo le istituzioni. Si delinea così una città in profonda crisi.

L'intero dramma è ambientato negli interni domestici dei protagonisti: da una parte lo studio di Virginio Vesta nella sua casa presso il Tevere, dall'altra la dimora di Corrado Brando arredata come una tenda di un guerriero africano.

Questi i due luoghi in cui si svolge la trama, ma a differenza di quanto accade per *La Gloria*, la spazialità si articola in maniera più complessa. Innanzitutto, perché le aperture delle finestre tornano a svolgere il loro ruolo di spaccature verso l'esterno, come ha notato Costa[270], eliminando quel senso di chiusura che, invece, predominava nella precedente tragedia. Dall'altra parte un grande squarcio nella scenografia è costituito dall'evocazione del Giuba che, da lontano, fa sentire il proprio fascino primitivo esercitando una tirannia forte sul personaggio principale.

L'Africa richiamata dalle parole di Brando, pur nei suoi tratti stilizzati e "letterari"[271], diviene così spazio drammaturgico e antitetico rispetto a quello romano.

[269] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie,* cit., I, pp. 1149-1150: «Attraverso l'apertura della finestra lo sguardo può spaziare […] in un rapporto interno/esterno costante nella drammaturgia dannunziana e connesso all'idea di una nuova scenografia architettonica pensata per ampliare le dimensioni dello spazio scenico»
[270] Costa, Più che l'amore*: il deserto e dopo,* cit., pp. 171-179.
[271] Cfr. paragrafo IV. 4 *Per una mappa dell'esotico:* La Gioconda *e* Più che l'amore.



Come si legge dalla mappa proposta, la geografia romana tracciata nel *Più che l'amore* è tutta centrata nel centro storico dell'Urbe. Le dimore dei due protagonisti sono individuate presso due aree diverse, ma entrambe lungo la linea destra del Tevere, come a voler prendere le distanze dalla parte opposta con cui ci si ricollega solo tramite "il novello Caronte", il personaggio che appunto traghetta i passanti al complesso di San Michele a Ripa Grande: l'imponente architettura voluta da Papa Sisto V, iniziata a costruire nel 1587 e ampliata da Innocenzio XII. Si tratta di un momento molto significativo nella ricostruzione del tessuto urbano avvenuta sotto l'insegna del papato tra il Cinquecento e il Seicento. Questo complesso monumentale a seguito del trasferimento a Roma della capitale subì un lento ma inesorabile declino, emblematico esempio proprio di quel decadimento su cui si mette l'accento nella tragedia. Si ricorderà come Andrea Sperelli del *Piacere* dichiarasse, senza mezze misure, di preferire la Roma dei Papi a quella dei Cesari[272]. Dunque, la sua predilezione va per la Roma

[272] Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., I, p. 38: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza

barocca e tardo-rinascimentale tutta protesa allo sviluppo dell'architettura di piazze e di fontane maestose.

Confrontando questa immagine della città con la recente ricostruzione dei luoghi della cultura nella Roma di fine secolo fatta da Frontaloni e Pedullà, emerge una forte conformità di spazi: la predilezione per uno spostamento centrato sul versante sinistro del fiume, corrisponde proprio alla grande ricchezza di accentramento della cultura (accademie, salotti etc.) mentre la collocazione della dimora di Virginio presso Testaccio risponde alle effettive politiche postunitarie che prediligevano un'espansione verso est in risposta anche alla febbre edilizia[273].

La *pièce* reca in ex-ergo l'indicazione dell'ambientazione nella Terza Roma facendo riferimento all'espressione mazziniana in cui la spinta verso nuovi ideali politici e culturali ha invece trovato il suo arresto nella società degradata e corrotta di cui la tragedia introduce alcuni personaggi emblematici, come appunto l'usuraio Paolo Sutri. Indicativa allora quella specificazione dannunziana perché ci introduce già nel clima che troveremo negli episodi del dramma e che condurrà il protagonista a compiere il gesto omicida di cui appunto dovrà rendere conto alle Nuove Erinni.

La descrizione di Roma fatta da Virginio, nonostante il generale clima che aleggia sulla città di cui si è detto, invece, è priva di connotati negativi, si sofferma su alcuni elementi positivi costituiti dalla luce che si irradia tutt'intorno e che egli vede dalla finestra di casa:

> Che bella nuvola su l'Aventino! Guarda Santa Maria del Priorato: sembra d'alabastro in quello sprazzo d'oro. I lecci e i cipressi di cent'anni ringiovaniscono. Non c'è più un fiore su i mandorli; il frutto allega. E quei poveri vecchi dell'Ospizio di San Michele, che stanno a guardare dietro i vetri di quelle finestre tutte uguali! […] Certo piove laggiù, verso i Monti Albani. Vedi? Quella barca porta il vino di Gaeta a Ripa Grande. Ti ricordi della nostra giornata di Fiumicino? […] Bisognerebbe che io la potessi condurre per una settimana ad Anzio, a camminare su la spiaggia dietro i giumenti che vengono dalle carbonaie di Conca…[274].

Attraverso le parole di Virginio si viene a delineare una prima immagine di Roma, velatamente malinconica di cui il fulcro è nuovamente l'Ospizio di San Michele. Un altro spaccato della

di Spagna, l'Arco di Tito per la fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella dei Borghese; una villa, come quella di Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore…».

[273] Cfr. Elena Frontaloni, Gabriele Pedullà, *I luoghi della cultura in Roma capitale*, in *Atlante*, cit., III, pp. 309-328.

[274] D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie,* cit., II, p. 73.

città in cui predomina l'atmosfera positiva si ha nella rievocazione di un episodio del passato tra Virginio e Maria che li vede a passeggio al Celio[275].

Inoltre, come ha notato Costa nel colloquio tra i due fratelli, Virginio e Maria, si traccia il disegno di un paesaggio idilliaco che abbraccia:

> la chiarità marina di Fiumicino, la spiaggia di Anzio, con i giumenti che vengono dalle carbonaie di Conca […] la sosta beata, sotto gli aranci, nel giardino a San Saba. […] Accanto a queste, altre immagini si segno più forte: la Roma michelangiolesca del Mosé di San Pietro in Vincoli, colosso di pietra sulle cui ginocchia, nelle loro visite quotidiane, Corrado e Virginio, giovani, avevano riposto il loro avvenire[276].

Altri luoghi romani nominati dai personaggi in scena sono il Tevere, Trastevere, la Lungaretta, Ponte Emilio, Cloaca Massima: sono questi siti citati per dare corpo mitico e leggendario al traghettatore dell'urbe, immagine senza tempo che emerge proprio dal cuore del Tevere, incardinata com'è al fulcro tiberino.

Mentre via Gregoriana, la strada che a lungo è stata per d'Annunzio percorso quotidiano e che prima di questo dramma aveva visto svilupparsi la vicenda di Sperelli, diviene il luogo spartiacque tra il mondo antico vissuto da Vesta e sodali e la spinta nuova che anima Brando. Con la scelta di questo preciso spazio urbano per l'azione omicida si può ipotizzare che l'autore abbia voluto da una parte connettere il baro-usuraio Sutri alla vecchia classe aristocratica che fino a pochi anni prima si muoveva proprio in quella parte della città, come a sottolinearne le trasformazioni nello spazio ravvicinato di alcuni anni. Ovvero si può leggere in tale scelta come una cesura netta tra due spazi geograficamente uguali e che invece nella temporalità non potrebbero essere più diversi: il *buen retiro* dell'esteta divenuta in un breve lasso di tempo la bisca dell'uomo medio.

Al di là di questi scarni elementi, come ha sostenuto Andreoli riprendendo una interpretazione di Artioli[277], è soprattutto il rapporto tra personaggio e interiorità a svolgere un ruolo in questo dramma:

> L'empatia fra paesaggio e *dramatis persona* è rappresentata – nella scena finale di *Più che l'amore* – attraverso la funzione drammatica della luce che partecipa della tonalità emotiva del dramma, intensifica, con i toni del rosso e del grigio delle nuvole, il pathos tragico della sconfitta di Corrado Brando che non si arrende alla giustizia statale e sceglie la morte. E

[275] Ivi, p. 99: «quel giorno di febbraio, quel bel giorno di sole, quando salimmo al Celio e vedemmo il primo mandorlo in fiore e ci fermammo a San Saba, entrammo nel giardino, ci sedemmo sotto gli aranci, e non dicemmo nulla».
[276] Costa, Più che l'amore*: il deserto*, cit., p. 174.
[277] Cfr. Artioli, *Il combattimento invisibile*, cit., p. 201.

> allora quella città che lo aveva ostacolato e intrappolato sembra animarsi di un sentimento di partecipazione per le sorti dell'eroe[278].

Ma ai fini della ricostruzione della spazialità interna della tragedia è soprattutto interessante seguire il percorso che Maria compie fuori scena, ma descrive al suo ingresso sul palcoscenico, tracciato nella mappa precedente: sia perché è appunto uno spostamento pedestre sia perché disegna un itinerario molto ben definito e particolareggiato.

La donna-angelo, infatti, rievoca il suo vagare: «Alla Fontanella di Borghese. Sono venuta a piedi da San Silvestro fin qui! C'era ancora il sole. Lo scroscio m'ha presa al Ponte Sisto. Ho seguitato a camminare. Poi mi sono rifugiata sotto il portico di Santa Maria in Cosmedin»[279]. Si tratta di uno dei pochissimi itinerari pedestri che si possono rintracciare nelle tragedie dannunziane, l'altro è quello del serparo della *Fiaccola sotto il moggio*.

Che cosa rappresenta il percorso di Maria? Se quello di Edia Fura sviluppa una linea di congiunzione tra l'Abruzzo ancestrale, quello della Marsica, e quello contemporaneo di Anversa, nell'itinerario di Maria possiamo leggere un disegno che conferma la centratura dell'urbe – nell'immaginario d'autore messo in campo per questa tragedia – tutta giocata sulla riva del Tevere, che abbraccia proprio quegli elementi particolarmente cari alla sensibilità dell'autore: fontane, chiese e ponti più che le costruzioni dei Cesari.

Sappiamo il ruolo di Maria all'interno della tragedia in quanto è l'autore stesso a esplicitarlo nella declaratoria-fiume a Morello: «"Tu sei forse la mia ultima terra lontana" dice egli alla donna che lo chiama e lo suscita. I fiumi, i monti, le selve, i deserti, tutte le patrie ignote e agognate sembrano sprofondarsi nel suo spirito e convertirsi in regioni interiori»[280].

È la sua sensibilità che riesce a mettere a fuoco la relazione lacerante che anima Marco Dalio nel suo restauro della basilica, tratto che molto ha in comune con il furore eccitante dell'archeologo della *Città morta,* ed è sempre a quella stessa sensibilità che è richiesto di donare il fatidico "più che l'amore".

Il trasferimento nell'Urbe è stato per d'Annunzio una scommessa ampiamente vinta, sia sul piano intellettuale con l'ingresso nelle più prestigiose redazioni giornalistiche della capitale, ma anche dal punto di vista relazionale. Eppure, il tratto che accomuna le uniche due tragedie ambientate a Roma non ha nulla a che fare con la sensazione di grandi potenzialità tutte da afferrare che pure deve averlo infervorato nella sua "conquista", ma bensì le caratteristiche che permangono dalle azioni di Ruggero e Corrado sono essenzialmente la profonda sconfitta delle

[278] Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 42.
[279] D'Annunzio, *Più che l'amore*, in ID., *Tragedie,* cit., II, p. 70.
[280] Ivi, p. 26.

istituzioni e l'*impasse* di una città che non riesce a trovare il movimento giusto per dare equilibrio ai suoi nuovi elementi.

IV. 8 *Il paesaggio nella* Francesca da Rimini *e in* Parisina

> Ma per chi sente il fascino misterioso di ciò che fu grande e vivo, anche quando tutto è scomparso, di quanta commozione è causa quella triste, interminabile, solitaria landa solcata da lenti fiumi e da canali, su cui si adagiano le larghe foglie e i fiori delle ninfee e delle mute stese di paludi che riflettono i colori del cielo e s'infiammano nei densi, vaporosi rossori dei tramonti; quelle zolle oscure nelle quali l'aratro incontra vecchie muraglie sepolte e solca musaici di basiliche rovinate.

Così scrive Corrado Ricci nel suo articolo apparso su «Emporium»[281] nel 1898. La descrizione di Ravenna che emerge dalle pagine affidate alla rivista bergamasca è tutta modulata sui toni del deperimento e della rovina, oltre che del silenzio, e sembra la naturale premessa al tema-chiave dei versi dannunziani di *Ravenna*, come ha dimostrato Carla Pisani[282].

Infatti, nella lettera del febbraio-marzo 1901 inviata da d'Annunzio a Ricci si legge esplicitamente la richiesta di fonti inerenti alla storia ravennate, domanda avanzata nell'imminenza della composizione della prima tragedia della trilogia malatestiana: «Mio caro Corrado/ Potresti tu mandarmi per qualche ora quel tuo studio su *Ravenna* pubblicato nell'Emporio? […] Mandami, se l'hai, anche la *Guida*»[283]. Nella missiva si fa riferimento all'articolo da cui è stato tratto il brano in apertura di paragrafo, in cui Ricci anticipa alcuni degli argomenti che saranno poi meglio sviluppati nella sua *Guida* uscita per l'Istituto grafico di Bergamo, l'altro testo di cui si avanza la richiesta.

L'esemplare dell'opera di Ricci tuttora al Vittoriale, pur essendo una terza edizione, presenta su alcune delle sue pagine pronunciate piegature dannunziane, segno di un particolare interesse per i passi segnalati, quale ad esempio quello riferito a San Vitale (« "Bella come un sogno orientale" […] è stata detta questa chiesa, costrutta sul tipo architettonico delle sincrone chiese di Costantinopoli: con la ricchezza monumentale di S. Sofia e con la singolare iconografia della

[281] Corrado Ricci, *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, in «Emporium», VIII, 48 (1898), pp. 469-496.
[282] Pisani, *Carteggio Pascoli-Ricci e carteggio d'Annunzio-Ricci*, cit., pp. 118-133.
[283] Ivi, pp. 126-127.

Piccosa Santa Sofia o Ss. Nazaio e Celso»[284]) o ancora quello in cui si descrive la dimora dei da Polenta[285].

D'Annunzio aveva avuto modo di visitare dal vivo la città nel maggio del 1901, secondo una prassi che si consolida nel tempo per la quale il drammaturgo s'immerge nell'ambiente da ricreare sulla scena, la visita si ebbe in seguito al soggiorno veneziano durante il quale vennero presi contatti con Mariano Fortuny che si sarebbe dovuto occupare dell'allestimento scenico e dei costumi.

La tragedia di Francesca e di Paolo nasce all'incrocio di molteplici stimoli: la "dantolatria" d'inizio secolo che trova eco in varie opere della nostra penisola, sia saggistiche che di narrativa e drammaturgiche, come pure le suggestioni fornite dalla città al suo spettatore d'eccezione[286] e ovviamente lo studio di quanto concerne la storia e la geografia ravennate e riminese. Fondamentali risultano in questa prospettiva i contributi di Ricci e di Novati, i quali equipaggiano l'attento lettore che a Corfù aveva riletto la *Commedia* con gli elementi cardine per la ricostruzione della vita del Trecento, necessaria alla nascita degli oltre quattromila versi fittamente intessuti di rimandi letterari.

Per dare sostanza agli usi quotidiani e alla vita trecentesca, che tanta parte hanno soprattutto nelle scene con il giullare e il mercante, d'Annunzio si avvale, inoltre, di un testo molto importante: *Gli albori della vita italiana*[287] primo volume di quello fu «l'avvenimento letterario dell'anno»[288]: ovvero un ciclo di conferenze fiorentine tenute dai maggiori intellettuali dell'epoca (Villari, Molmenti, Graf, Lombroso, Rajna etc.) il cui obiettivo fu quello di ridisegnare, attraverso i propri interventi, la storia d'Italia dalla sua nascita all'epoca coeva[289].

Sull'«Illustrazione Italiana» del 29 giugno 1890 apparve l'articolo in cui si dava l'annuncio del ciclo di *lectionis magistrales* poi raccolte in volume, di cui sono conservate al Vittoriale[290] più copie con numerosi segni di lettura, soprattutto per quanto riguarda i primi secoli.

---

[284] Corrado Ricci, *Guida di Ravenna*, Bologna, Zanichelli, 1901, p. 38.

[285] Ivi, pp. 123-125.

[286] Nel maggio 1901, dopo un soggiorno nella laguna, d'Annunzio e Duse si recano, secondo una prassi collaudata già per la realizzazione di altre opere (come per esempio *La Gioconda*), in visita a Ravenna e Rimini per visionare i luoghi che saranno al centro della nuova rappresentazione scenica.

[287] *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 1: *Gli albori della vita italiana*, Conferenze tenute a Firenze nel 1890 da Olindo Guerrini, Pasquale Villari, Pompeo Molmenti, Romualdo Bonfadini, Ruggero Bonghi, Arturo Graf, Felice Tocco, Pio Rajna, Adolfo Bartoli, Francesco Schupfer, Giacomo Barzellotti, Enrico Panzacchi, Ernesto Masi, Milano, Treves, 1895.

[288] Guido Biagi, *Introduzione* a *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, I, cit., pp. IX-XI, p. X.

[289] Gli interventi tenuti in questa occasione fruttarono molto anche per altre *pièce* dannunziane come per esempio l'analisi di Molmenti riguardo l'antica storia veneziana entrataa nel tessuto della *Nave*.

[290] Presso il Vittoriale si conserva l'opera al completo che raccoglie in forma organica gli interventi delle giornate dagli albori al Risorgimento: *Gli albori della vita italiana*, cit.; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, Milano, Treves, 1895, vol. 2: *La vita italiana nel Trecento*. Conferenze tenute a Firenze nel 1891 da Romualdo Bonfadini, Francesco Bertolini, Augusto Franchetti, Marco Tabarrini, Ernesto Masi, Pio Rajna, Isidoro Del Lungo, Enrico

D'Annunzio, com'è noto, compone la tragedia in Versilia, nella Villa del Secco, dove in brevissimo tempo l'ispirazione trova la sua concreta realizzazione.

Primo dato da registrare è la scelta di localizzare la protagonista nella città che sarà il luogo della sua morte: Francesca è di Ravenna, mentre la specificazione geografica del titolo è indice per il lettore-spettatore della mirata decisione che sottostà al rappresentato *plot*. Ovviamente tale predilezione non nasce *ex abrupto*, ma deriva dalla tradizione letteraria che, concordemente alla vulgata, individua il personaggio della nota vicenda secondo questa connotazione: si pensi alla *Francesca da Rimini* del 1878 di Gabriele Dara e Rocco Ricci Gramitto, come pure a quella di Silvio Pellico del 1815.

La visionarietà della scena, per riprendere il saggio di Silvia De Min[291], trova nelle didascalie – di questa tragedia in modo ancora più accentuato – la principale destinazione. La descrizione minuziosa dell'ambiente in cui si svolgono gli avvenimenti e la cura al dettaglio, le cui tracce permangono sia nell'epistolario con Mariano Fortuny che con il successivo sceneggiatore De

---

Nencioni, Adolfo Bartoli, Arturo Graf, Diego Martelli, Pompeo Molmenti, Camillo Boito; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 3: *La vita italiana nel Rinascimento.* Conferenze tenute a Firenze nel 1892 da Ernesto Masi, Giuseppe Giacosa, Guido Biagi, Isidoro Del Lungo, Guido Mazzoni, Enrico Nencioni, Pio Rajna, Felice Tocco, Diego Martelli, Vernon Lee, Enrico Panzacchi, Pompeo Momenti, Milano, Treves, 1896; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana,* vol. 4: *La vita italiana nel Cinquecento.* Conferenze tenute a Firenze nel 1893, da Giosuè Carducci, Enrico Panzacchi, Enrico Nencioni, Guido Mazzoni, Ernesto Masi, Luigi Alberto Ferrai, Isidoro Del Lungo, Arturo Jèhan de Johannis, Cesare Paoli, Giuseppe Rondoni, Tommaso Salvini, John Addington Symonds, Alessandro Biaggi, Milano, Treves, 1897*; Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 5: *La vita italiana nel Seicento:* 1. *storia*, conferenze tenute a Firenze nel 1894, da Guido Falorsi, Ernesto Masi, Domenico Gnoli, Pompeo Molmenti, Milano, Treves, 1895; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 6: *La vita italiana nel Settecento*, Milano, Treves, 1896. Conferenze tenute a Firenze da Romualdo Bonfadini, Isidoro Del Lungo, Ernesto Masi, Vittorio Pica, Guido Mazzoni, Ferdinando Martini, Matilde Serao, Enrico Panzacchi, Giovanni Bovio, Alberto Eccher, Antonio Fradeletto; vol 1: *Storia* [Legato con] *La vita italiana nel Settecento*, vol. 2., [conferenze di Guido Mazzoni, Ferdinando Martini, Matilde Serao], Milano, Treves, 1896 [legato con] *La vita italiana nel Settecento*, vol. 3, [conferenze di Enrico Panzacchi, Giovanni Bovio, Alberto Eccher, Antonio Fradeletto], Milano, Treves, 1896*; Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 7*: La vita italiana durante la Rivoluzione francese e l'Impero*. Conferenze tenute a Firenze da Cesare Lombroso, Angelo Mosso, Anton Giulio Barrili, Vittorio Fiorini, Guido Pompilj, Francesco S. Nitti, E. Melchior de Vogüé, Ferdinando Martini, Ernesto Masi, Giuseppe Chiarini, Giovanni Pascoli, Adolfo Venturi, Enrico Panzacchi [legato con] *La vita italiana durante la Rivoluzione francese e l'Impero,* vol. 2, Milano, Treves, 1897 [legato con] *La vita italiana durante la Rivoluzione francese e l'Impero,* vol. 3, Milano, Treves, 1897*; Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, Firenze, Bemporad & figlio, 1897-1898, vol. 8*: La vita italiana nel Risorgimento (1815-1831)*. Conferenze di Guido Biagi, Isidoro Del Lungo, Gerolamo Rovetta, Ernesto Masi, Francesco S. Nitti, M.se Costa di Beauregard, Augusto Alfani, Enrico Panzacchi, Romualdo Bonfadini, Matilde Serao, Giuseppe Colombo, Corrado Ricci; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, Firenze, Bemporad & figlio, 1899, vol. 9: *La vita italiana nel Risorgimento (1831-1846) seconda seri*e. Conferenze di Romualdo Bonfadini, Guglielmo Ferrero, Francesco S. Nitti, Ernesto Masi, Antonio Fogazzaro, Enrico Panzacchi, Arturo Linaker, Guido Mazzoni, Charles Dejob, Eugenio Checchi, Giulio Fano, Charles Yriarte; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana,* vol. 10: *La vita italiana nel Risorgimento (1846-1849) terza serie:* 1. Lettere, scienze e arti, 2. Storia, 3. Storia, [3 tomi in 1 volume], [Conferenze] di Enrico Panzacchi, Isidoro Del Lungo, Alfredo Baccelli, Vincenzo Morello, Ugo Ojetti, Giuseppe Colombo, Paolo Mantegazza, Pompeo Momenti, Fortunato Marazzi, Paul Desjardin, Ernesto Masi, Francesco Nitti, Francesco Crispi, Niccolò Nobili, Firenze, Bemporad & figlio, 1900; *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, vol. 11: *La vita italiana nel Risorgimento (1849-1861) quarta serie:* 1. storia, [Conferenze] di Ernesto Masi, Francesco S. Nitti, Pompeo Molmenti, Domenico Oliva, Firenze, Bemporad & figlio, 1901.

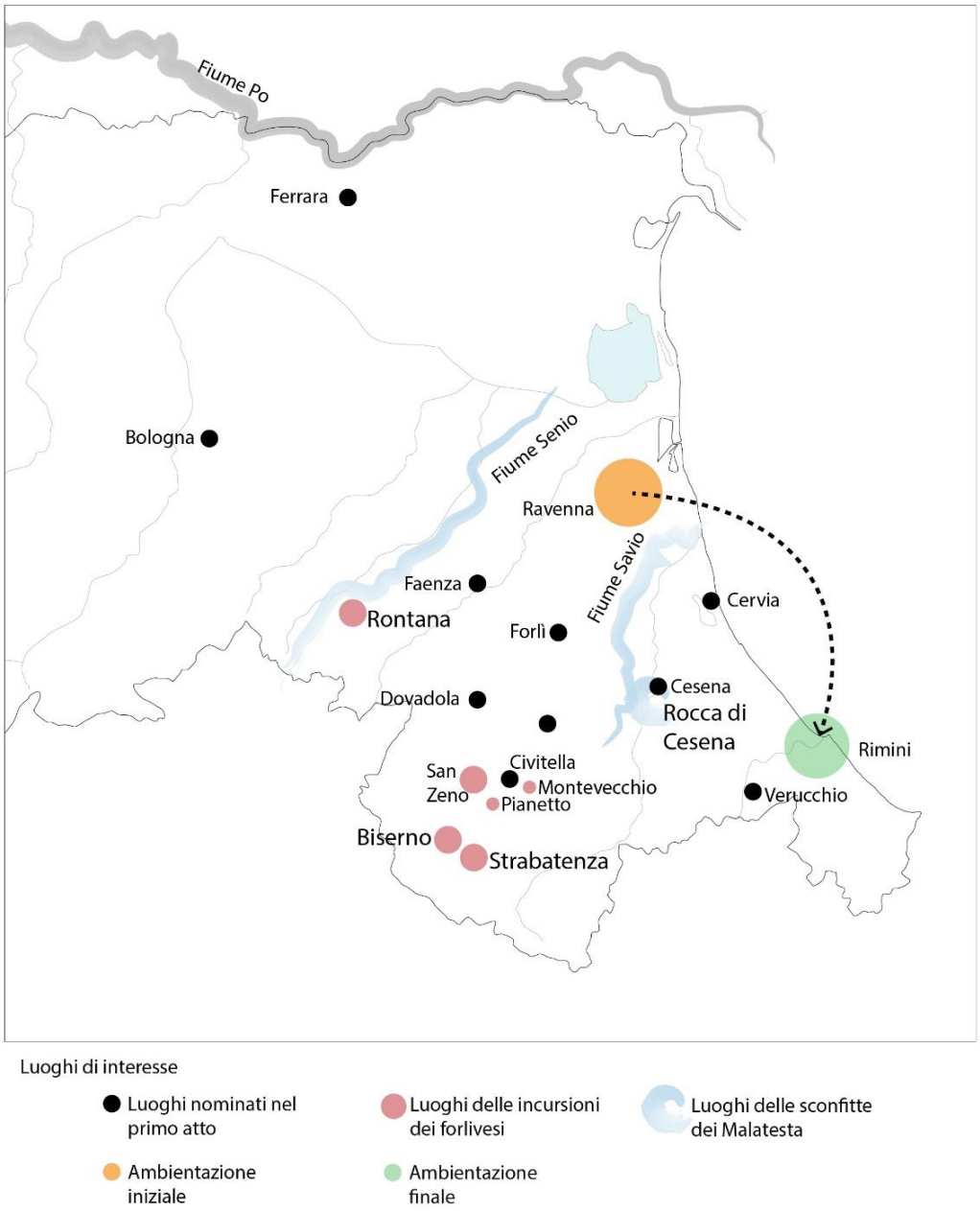
[291] Silvia De Min, *Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena*, in «Archivio d'Annunzio», 4 (ottobre 2017), pp. 109-124.

Carolis, mira chiaramente a portare di fronte al pubblico non solo uno spazio ben preciso ma un'atmosfera, la quale è costruita attraverso una «ricerca filologia degli oggetti»[292] improntati all'adesione al dato reale da una parte e dall'altra alla volontà sottesa di rendere quella determinata scena uno spazio fortemente simbolico.

Il I atto si svolge interamente nelle case della famiglia dei da Polenta, signori di Ravenna, e secondo le indicazioni che d'Annunzio ha potuto leggere nei documenti e negli studi, oltre che osservare in prima persona, la corte trecentesca è riccamente decorata e influenzata dallo stile bizantino frammisto a quello propriamente italico. Molto nota è l'apertura nella casa di Francesca così come si legge nell'incipit: «Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. [...] Presso la scala è un'arca bizantina, senza coperchio, riempiuta di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio»[293].

Il rosaio vermiglio diviene, come testimoniato dai carteggi[294], il fulcro della scena a cui è demandato il compito di essere simbolicamente accentramento del binomio amore-morte. Sebbene le scene del primo atto avvengano essenzialmente presso la casa di Guido, in realtà la città di Ravenna e il circondario s'intravedono grazie alle parole degli altri personaggi. Per esempio, a Francesca è affidato l'accenno alle meraviglie bizantine della città, riferimento artistico chiaramente sotteso alla costruzione dell'intera tragedia sospesa tra i due poli d'Italia e di Bisanzio[295]. Mentre durante il colloquio tra il giullare[296] e le dame di Francesca vengono nominati molti toponimi romagnoli come Bologna, Ferrara, Forlì a cui vanno ad aggiungersi tutta un'altra serie di località nel dialogo tra Ostasio e il notaio, tracciando così una precisa mappa dei possedimenti della famiglia e dunque della conformazione politica del territorio[297].

[292] Cfr. De Min, *Dalla visionarietà*, cit., p. 121.
[293] D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, I, cit., p. 457.
[294] Cfr. d'Annunzio, De Carolis, *L'infinto della melodia*, cit. e Gabriele d'Annunzio, Mariano Fortuny, *Lettere veneziane (1901-1930)*, a cura di Maria Rosa Giacon, Lanciano, Carabba, 2017.
[295] Ivi, p. 503: «Le vergini di Sant'Apollinare/ non ardono così nel loro cielo/ d'oro».
[296] L'introduzione del tema del sangue è affidata proprio alla figura comica del giullare che è una novità nell'episodio dantesco che d'Annunzio riprende da Corrado Ricci cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1194-1195.
[297] Cfr. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, pp. 483-486.



La maggior parte dei toponimi visualizzati nella mappa soprastante derivano dagli studi ravennati di Luigi Tonini, la cui importanza per la costruzione della tragedia è puntualmente segnalata dall'apparto critico dei Meridiani[298]. Ma sono anche utili per osservare come la distribuzione dei poteri delle due famiglie in scena tratteggi l'influenza guelfa sul territorio romagnolo.

[298] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1177-1192.

Inoltre, secondo un procedimento già messo in atto ne *La Gioconda*, anche le finestre servono a spalancare lo spazio di fronte allo spettatore, nel caso della *Francesca* – come sarà poi pure per *Parisina* – ciò che pervade l'apertura architettonica è il Mare Adriatico[299], dunque un elemento orizzontale che distende la visione. Tale specificazione, la quale non avrebbe motivo alcuno di esserci, spinge ulteriormente il lettore a percepire la forza attrattiva esercitata dal polo orientale. Non si dimentichi che la geografia antica di queste terre era alquanto diversa da quella attuale, come le parole della Francesca dantesca testimoniano, quanto meno per la vicinanza al mare e, dunque, per un rapporto più immediato con esso.

Il primo incontro di Paolo e Francesca avviene presso l'arca bizantina, d'Annunzio sceglie di posizionare i due futuri amanti l'uno di fronte all'altro ma separati da un cancello[300]: luogo liminare frapposizione intenzionale all'appressamento dei due, che difatti avviene per mezzo della rosa ceduta da Francesca a Paolo.

I cancelli sono spesso tra i luoghi adoperati dal drammaturgo per creare una suddivisione interna insieme alle porte-tende come succede, per esempio, nella vicenda del secondo *Sogno* in cui i movimenti di Gradeniga sono costantemente ricondotti al motivo dell'inferriata.

La soglia che esso rappresenta nel caso di Francesca non resta inviolata, poiché con uno stratagemma si supplisce allo spostamento del corpo[301], costituendo di fatto l'avvio dell'amore tra i cognati.

Negli altri atti lo spazio della tragedia viene poi a spostarsi a Rimini, terra dei Malatesta, che diviene però il luogo della piena realizzazione di Francesca sia in qualità di donna indomita, con l'introduzione della scena bellica sul torrione, sia in qualità di amante di Paolo. A Rimini insomma si compie il destino della ravennate.

Dunque, Rimini e Ravenna sono i due poli principali della tragedia, sebbene sbilanciati essendo soltanto un atto su cinque immaginato nella città d'origine della protagonista. Se lo spazio della città dei da Polenta viene accennato tramite le battute dei personaggi, per Rimini d'Annunzio disegna una "mappa" cittadina affidata a torreggiani e balestrieri durante la battaglia che si svolge presso la torre di casa Malatesta: «V'è tumulto in contrada San Cataldo. / La fazione è incominciata al Ponte/ Membruto su la Fossa / Patara. Si combatte alla Gualchiera, / sotto la Torre del Moschetto, lungo/ la Masdogna»[302] e poco oltre «È la campana di Santa Colomba!».

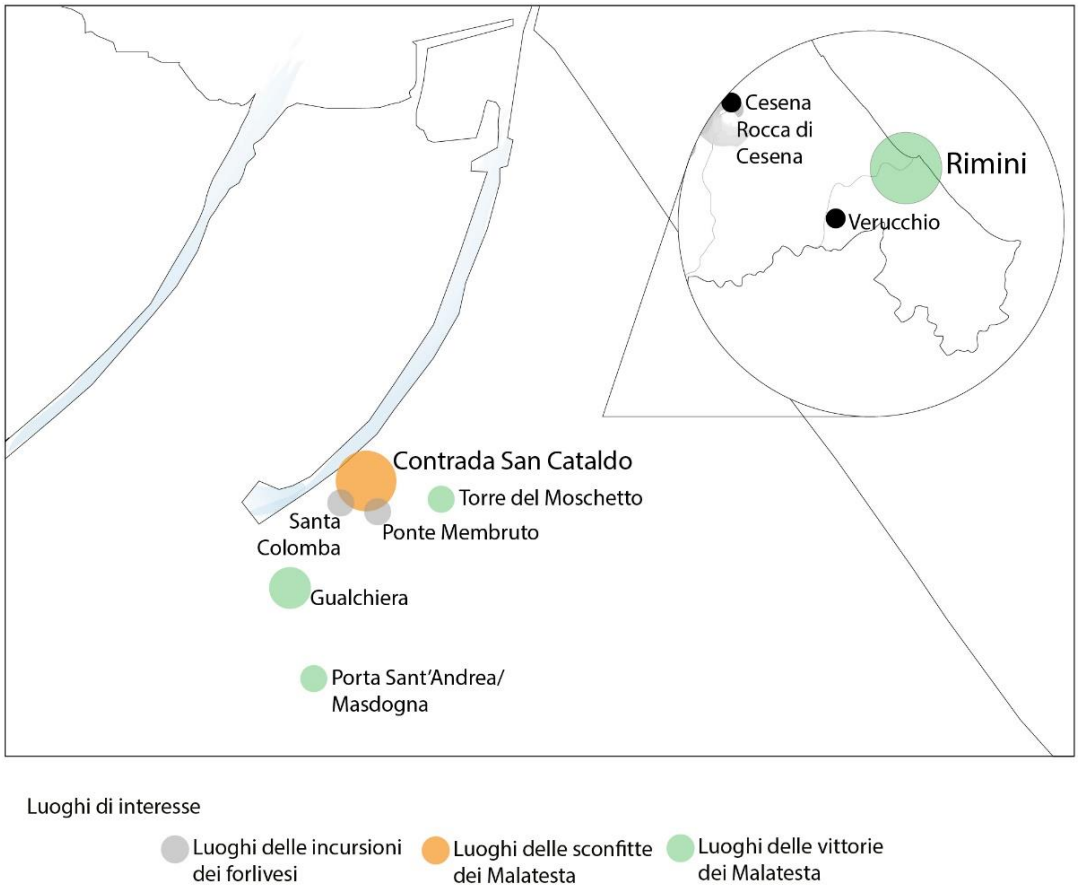
[299] Recita la didascalia d'apertura del II atto: «una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico» mentre nel III atto sarà la camera di Francesca a protendersi verso il mare «a sinistra, un uscio coverto […], una finestra che guarda il Mare Adriatico» (d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 517 e p. 567).

[300] Cfr. ivi, p. 515: «Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'una di contro all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è celata dalla fronda».

[301] Cfr. Artioli, *Il combattimento invisibile*, cit.

[302] D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 531 e segg.

Anche i diversi toponimi presenti in questi brani estrapolati sono reperibili negli studi di Tonini[303].



La descrizione della battaglia segue l'andamento già esperito per la narrazione dell'incendio del Bucentoro e la riscoperta delle tombe degli Atridi, che avviene fuori scena, dunque un ritmo incalzante e concitato che permette di delineare nell'immaginario dello spettatore la scena.
Come accade anche per altre *piecès*, lo spazio del dramma è molto più ampio di quello che in prima istanza si viene a configurare dalle indicazioni in *ex ergo* e dalle didascalie.
Gli arricchimenti della geografia della *Francesca* avvengono sia tramite le battute affidate ai personaggi, come appunto il giullare e Ostasio, ma anche grazie alla presenza di Smaragdi, la schiava cipriota, introdotta originalmente da d'Annunzio, il cui nome rievoca al contempo uno

[303] Cfr. Luigi Tonini, *Guida illustrata di Rimini del comm. Luigi Tonini con aggiunte del figlio Carlo*, Rimini, Tipografia di Emilio Renzetti, 1893, l'autore aveva già dato alle stampe un altro lavoro sul medesimo argomento nel decennio prima: cfr. ID., *Rimini nella signoria de' Malatesti*, Rimini, Tipografia Albertini e C.,1880.

degli esarchi di Ravenna e la preziosa gemma. Smaragdi rende così in figura il richiamo all'Oriente, ponendosi come un braccio proteso oltre i confini della penisola a puntualizzare anche il ruolo di Ravenna quale centro dell'esarcato.

Il ventaglio geografico si modifica ulteriormente con l'apparizione sulla scena del mercante di stoffe il quale, come avverrà di lì a pochi anni con Edia Fura nella *Fiaccola*, diviene emblema visivo delle maggiori rotte commerciali dell'epoca ed espande i confini disegnando una *mappa mundi* in forma di catalogo[304]: «panni d'Osta, di Dondiscatte,/ di Bruggia/, di Tornai, di Terramondo/ e di Mostavolieri in Normandia,/ saie di Como […] manda i suoi fattori nel Ponente/ sino in Irlanda e nel Levante sino/ al Cattaio» che continua anche poco oltre «a comprar lane/ per' monasteri d'Inghilterra, a Chinna/ a Biliguassi a Croccostrande a Isticchi/ a Diolacresca a Giùttebi a Bufeltro/ in Cornovaglia»[305].

Le sue parole delineano un percorso ricco di pericoli – quasi viaggio dai connotati eroici – prendendo, in tal senso, le distanze dal "volo ad uccello" che caratterizza, invece, l'incedere del serparo. Se da una parte, dunque, il mercante e Edia Fura hanno il compito chiaro di sfondare le pareti proprie del palcoscenico dilatandone gli spazi a dismisura, è anche vero però che le modalità in cui i due personaggi si muovono sulla scena sono ben diversi così come il loro passaggio per le diverse terre.

Secondo quanto segnalato dai Meridiani, le battute del mercante hanno dei precisi referenti letterari, infatti, «mentre i nomi delle stoffe trovano riscontro nel Tommaseo-Bellini, quelli dei luoghi fanno capo alla *Pratica della Mercatura* del Pegolotti (reperito attraverso Wilhelm Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen-âge*)»[306].

L'esemplare di Heyd conservato al Vittoriale, nell'Officina, reca non pochi segni di lettura e alcuni cartigli di mano dannunziana, la maggior parte dei quali si trovano nel secondo volume dell'opera dedicata, come dice il sovra titolo, alle merci di scambio tra Oriente e Occidente. Il tomo secondo inizia la sua analisi proprio a partire dall'isola di Cipro.

> Tandis que la vie commerciale était à pau près entièrement concentrée à Famagouste, la résidence de la cour, de la noblesse et du gouvernement se trouvait dans l'intérieur de l'ile, à Nicosie. La situation de Famagouste, sur la côte orientale, lui assurait un énorme avantage

[304] Dondiscatte (Hondschoote) è una località della Francia settentrionale, situata presso il confine con il Belgio, Terramondo è Termonde, Osta è OOstaker, Bruggia è Bruges, Tornai è Toiirnai (secondo le indicazioni di Pegolotti). Mostavolieri indica Montivilliers una località vicino Parigi. Vengono poi nominati l'Irlanda e Il Cattaio, vale a dire la parte settentrionale della China. Tutte località inglesi le successive Biliguassi come pure Croccostrande, Isticchi e Diolacresca mentre Giuttebi e Bufeltro si trovano in Cornovaglia.

[305] D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, cit., I, pp. 583-584.

[306] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 1216.

> sur Limisso, bâtie sur la côte méridoinale. […] A Famagouste, toutes les nations d'Occident donnaient rendez-vous et faisaient leurs affaires[307].

Non sorprende allora che il mercante, occidentale, appunto dichiari di aver un magazzino proprio a Famagosta e non altrove.

La mappa che deriva da questa ricca lista disegna con precisione le piste commerciali maggiormente battute e riflette quel disegno "mediterraneo" di cui la produzione dannunziana si fa animatrice in seno alle posizioni coeve di Helbig e Diehl. Proprio quest'ultimo nel suo studio *Les monuments de l'Orient*, testo presente e annotato al Vittoriale, aveva descritto Cipro come «morceau d'Europe féodale transporté sous le ciel d'Orient»[308].

Data la profonda penetrazione dannunziana nella questione mediterranea, di cui si è detto conosce di prima mano i principali portavoce e studiosi, si può ipotizzare una lettura della *Francesca* derivante da questo contesto culturale: vale a dire che la predilezione ravennate (obbligata dall'intreccio, ma anche dettata dalla volontà di portare sulla scena una città bizantina di cui non mettere in luce solo l'aspetto della "decadenza" diffuso grandemente nella bizantinistica contemporanea) diviene un tutt'uno con la scelta di posizionare sulla scena una schiava cipriota e un mercante che traffichi, fonti alla mano, per il *mare nostrum*.

Tutto il contesto sotteso a questa prima tragedia malatestiana ovviamente trova un suo naturale sbocco anche nella *Parisina*.

Scritta durante il quinquennio francese[309], ma ideata molto indietro[310], Parisina si presenta come un dramma con un unico grande movimento instauratosi tra i quattro atti che la compongono: dalla villa estense di Belfiore presso Ferrara al santuario di Loreto, e viceversa, sulle tracce di Ugo e Parisina pellegrini, mentre pur non esplicitato mai nelle battute dei personaggi, ma termine di paragone presentissimo in molte delle didascalie, è il palazzo Schifanoia sempre a Ferrara, visitato dall'autore nel 1902 quando il cantiere della tragedia è in fermento.

La grande spazialità che anima la tragedia di Paolo e Francesca si declina in maniera diversa nella seconda *pièce* del ciclo malatestiano.

---

[307] Wilhelm Heyd, *Histoire du commerce du Levant au Moyen-âge*, 2 voll., Germania, Leipzig, 1885-1886, p. 7.

[308] Charles Diehl, *Les monuments de l'Orient latin*, in «Revue de l'Orient latin», V (1897), pp. 293-310 poi confluito in *Études byzantines*, Paris, A. Picard, 1905, pp. 198-216.

[309] Nell'edizione a stampa d'Annunzio pone in *exergo* il luogo e la data: nelle lande di Guienna, marzo 1912 (cfr. Gabriele d'Annunzio, *Parisina*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 764). Come ha dimostrato Carlo Santoli durante la permanenza forzata oltralpe i modelli drammaturgici dannunziani vengono a rinnovarsi alla luce dei balletti russi e dell'influsso di Leon Bakst che trasformano la messa in scena dei suoi drammi (cfr. Carlo Santoli, *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du* Martyre de saint Sébastien, *de la* Pisanelle *et de* Phèdre *à travers* Cabiria, Paris, PUPS, 2009).

[310] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, pp. 1229-1231.

I principali altri luoghi che si possono rintracciare nel tessuto drammaturgico sono quelli di provenienza dei personaggi, che spesso all'interno dei dialoghi sono seguiti dall'attributo toponomastico: così sappiamo che Stella dell'Assassino è senese, mentre Parisina è di Cesena. Inoltre, abbiamo alcuni brevi accenni agli spostamenti degli altri personaggi come quello della crociata a Gerusalemme di Nicolò d'Este e anche la presenza dei corsari piceni approdati a Loreto per privare il santuario della sua sacra reliquia.

Se per questa vicenda la mappa geografica appare più contenuta ciò accade anche a causa dell'assenza di due personaggi che nella rappresentazione del 1901 avevano contribuito enormemente a estendere lo spazio cioè il giullare e il mercante. Venendo meno queste due figure, la dinamica dello spazio si fa più statica, anche perché dato il decennio che separa ideazione e realizzazione nel frattempo nell'orizzonte drammaturgico dannunziano sono penetrati altri modelli[311].

Il tema del cancello come luogo che separa non soltanto due spazi bensì due "vite" è, invece, più accentuato all'interno di questo fatto di sangue. Quasi *Leitmotiv* della triste vicenda, il cancello appare nel primo atto in senso figurato nelle durissime parole di Stella dell'Assassino («Non io ti strapperò con le mie mani alla soglia non tua»[312]), mentre nella sua concretezza fisica si manifesta nel momento in cui sangue e amore si trovano nuovamente a essere rappresentati come binomio imprescindibile, vale a dire nel II atto quando all'assalto dei corsari e alla cruenta cacciata che ne consegue, si viene a intrecciare la dichiarazione tra Ugo e Parisina[313]. Infine, il cancello separatore dei condannati e degli innocenti sarà ancora una volta centrale nella scena finale[314], nella quale i due amanti si presentano di fronte al pubblico e ai lettori come personaggi già al di là dello Stige, anime ormai appartenenti al mondo degli inferi. Le scene finali si svolgono nella torre del Leone, la maggiore delle torri del palazzo estense di Ferrara, presso le segrete, anche in questo caso lo spazio delle prigioni vere e proprie si apre sul mondo esterno per tramite di un «saldo e rude cancello»[315].

Un elemento che accomuna la scelta scenografica e didascalica delle due *pièces* è l'apertura verso l'Adriatico[316], ricerca che conferma quella volontà dannunziana di voler mettere in primo piano un'Italia protesa verso l'Oriente.

---

[311] Cfr. Carlo Santoli, *L'originalità di* Parisina, *tragedia lirica e libretto d'opera di Gabriele d'Annunzio*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*. Atti del Convegno di Studi (Salerno, 15-16 novembre 2012), introduzione e cura di Rosa Giulio, Napoli, Liguori, 2013, pp. 428-438.
[312] d'Annunzio, *Parisina*, in ID., *Tragedie*, cit., I, p. 699.
[313] Ivi, p. 718: «Parisina, abbracciata alle sbarre dei cancelli».
[314] Ivi, p. 753: «Ugo e Parisina sono di là dal cancello».
[315] *Ibid*.
[316] Ivi, p. 706: «Di là dal laureto splende il Mare Adriatico».

Interessante ancora notare come sia proprio l'itinerario già compiuto da Francesca (da Ravenna a Rimini[317]) ad essere evocato quale retaggio inalienabile di fronte alla scoperta dell'intrigo amoroso da parte di Nicolò, attraverso quelle parole Parisina vuole non soltanto sottolineare la discendenza di sangue, ma anche quanto quella spaziale diventi portatrice di un comune destino in cui amore e morte si trovano congiunti.

Sebbene a una lettura maggiormente incentrata sulla spazialità della tragedia, *Parisina* appaia più articolata rispetto alla scarna dualità Ferrara-Loreto, non si trova però lo stesso utilizzo della geografia che, invece, si è riscontrato nella *Francesca* venendo così meno anche quella spinta maggiormente innovativa verso l'abbattimento delle pareti sul palcoscenico.

IV. 9 *Venezia, l'Oriente e il mare: lo spazio de* La Nave

Se per narrare il dramma della Gradeniga d'Annunzio sceglie di non portare sulla scena il Bucintoro in cui la strage ignea avviene, per la tragedia "adriatica"[318] la scenografia d'apertura è totalmente incentrata sulla nave di cui è riproposta sul palco la carena oltre alla inerente strumentazione tecnica. Un rovesciamento prospettico totale che sposta il punto di vista della narrazione facendo del vascello in costruzione il luogo in cui si accentra lo sguardo dello spettatore e non tanto quello dell'attore-personaggio in scena.

L'isola di Torcello è la località in cui approdano i profughi romani e dove il processo di nascita della futura Venezia ha inizio. L'eco potente dei versi dannunziani si riverbera, in epoca moderna, sulla volontà diffusasi di conoscere i possibili luoghi in area lagunare da cui d'Annunzio ha tratto ispirazione: da questa esigenza è nato un itinerario guidato organizzato nel 2013[319] avente come tappe proprio quegli ambienti della tragedia in esame e dunque Torcello e il luogo in cui verosimilmente ci sarebbe potuta essere la Fossa Fuia[320].

Come ha notato Raffaele Mellace: «Con l'eccezione della *Città morta*, forse nessun altro testo teatrale dannunziano quanto *La nave* contempla sin dal titolo un'implicazione *lato sensu* paesaggistica, un richiamo esplicito e prescrittivo a uno spazio geografico connotato e

[317] Ivi, p. 737: «A Rimino sposata fui, menata/ a Ravenna il dì due di aprile. Intendi?/ Feci a ritroso la sua via»
[318] Il termine deriva da d'Annunzio stesso che lo pone in calce all'edizione a stampa della *pièce* e che si riverbera nella scelta di apporre al *Prologo* i versi dedicati all'Adriatico cfr. d'Annunzio, *La nave*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 366.
[319] Notizie di questa iniziativa si leggono al link http://www.agendavenezia.org/it/evento-28540.htm (ultima consultazione 27-08-2019).
[320] Cfr. Benigni, *La letteratura italiana per il turismo culturale*, cit.

significativo»[321]. I fatti drammatici introdotti per questo inno alla storia antica di Venezia – che assurge però a storia antica d'Italia –, si svolgono in diversi luoghi.

D'Annunzio immagina un'azione scenica completamente slegata dagli interni domestici: tutto avviene al di fuori delle dimore dei personaggi, questa volta nemmeno presenti sullo sfondo come invece era accaduto per il primo dei *Sogni*. Lo spettatore è indotto a immaginarsi un ambiente marino, dato il titolo sovrastante, ma al contrario la grandiosa apertura che lascia esterrefatto il pubblico della *première* riporta in scena gli albori della Serenissima in cui troneggia la presenza della carena di una nave e lo scheletro di una basilica, ma nessun orizzonte marino.

Su tutto passa il fermento della costruzione[322]. Il complesso naturalistico di canali e paludi, l'habitat marino che dovrebbe essere il naturale sfondo del dramma, è invece già deformato dalla presenza e dall'azione dell'uomo che, difatti, vi ha eretto grandi cantieri navali e architettonici per dare corpo all'imponente basilica di San Marco tra le cui fondamenta avvengono accese dispute politico-teologiche.

Con il primo episodio[323] ci spostiamo presso la dantesca Fossa Fuia: una bolgia infernale dove si assiste alla commistione tra eros e thanatos, già altrove esperita dal drammaturgo. La fossa accoglie i nemici di Gràtico, personaggio in cui si sente l'eco dei versi de *Il re giovine* di *Elettra*[324], ed è descritta con diversi attributi che ne delineano i connotati "naturali" (*selvosa, radici, pini, pietre*), in cui la presenza dell'uomo non si è ancora imposta trasformandone radicalmente i connotati. Inoltre, secondo quanto d'Annunzio affida alla seconda parte della didascalia, le fattezze della fossa sembrano evocare la forma di una nave attraverso molteplici elementi come la presenza della *vela latina* che domina il fossato, o ancora il *timone* su cui fu

[321] Raffaele Mellace, *Su le soglie del lido. Spazio e paesaggio nella* Nave, *tra d'Annunzio e Montemezzi*, in «Archivio d'Annunzio», 4 (ottobre 2016), pp. 81-96, p. 81.

[322] D'Annunzio, *La nave*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 171: «Appare il pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei pròfughi […] costruisce se le velme, su le tumbe e se le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine. Da una banda sorge la Basilica non compiuta, rivolta a oriente, col suo narcete esterno su sei colonne ingombro di arche. Dall'altra banda nereggiano contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti. Nel fondo, le palafitte di làrice e di ontano cèlano l'Estuario immenso; e di là dalle palafitte sopravànzano le alte poppe del navilio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne […]. Ferve il lavoro delle maestranze intorno alla Basilica, lungo le palafitte, sotto i loggiati, negli scali scoperti. Ovunque il saio veneto azzurreggia».

[323] Sulla scia dell'operazione fatta per il *Più che l'amore*, anche in questo dramma d'Annunzio rinuncia alla suddivisione per atti, preferendo strutturare l'opera secondo episodi.

[324] La poesia scritta per l'uccisione di Umberto I, avvenuta a Monza il 29 luglio 1900 per mano di Bresci, inneggia al nuovo Re d'Italia, salutato con ardore dal poeta data la sua simbolica incoronazione marina (cfr. d'Annunzio, *Al re giovine*, in *Elettra*, in ID., *Versi*, cit., II, pp. 261-267). Già qui la potenza navale e il tema del mare si mescolano all'afflato mistico, elementi che tornano nella tragedia in maniera ancora più evidente.

issato nella sua elezione Marco Gràtico, l'*ancora* e perfino elementi decorativi effigiati a mo' di delfino, anatra e pesce.

> Appare un rialto di terra selvosa, raffermato dagli attorcigliamenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti diritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue fòlgori sul limite dell'Estuario. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. […]. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo, è come un àdito alla più ritirata parte, intra due pilastri sui quali è figurato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta della fiòcina tricùspide. Un'àncora a due marre dal grosso ceppo ferrato, un rostro di bronzo a becco d'aquila, un remo e un ràffio sono sospesi alla fronte della loggia come insegne. […] All'aperto, poco discosto dal primo intercolunnio, è messo a guisa di sedile su due càprie navali il timone ricurvo su cui nella sera di gloria la corporazione dei timonieri sollevò il Tribuno eletto[325].

Mentre il secondo episodio si svolge all'interno della basilica, in una commistione ancora più marcata di misticismo ed erotismo di cui ancora una volta il fuoco principale è Basiliola. Come puntualmente registra l'apparato dei Meridiani, l'ambientazione scenica, in particolare per questa parte della tragedia, molto dipende dai romanzi bizantini, in particolare quelli di Lombard e di Adam, la cui diffusione a fine secolo era stata ampia, ma anche da documenti storici come il *Chronicon Altinate*, come pure dagli studi di Molmenti[326] e di Gugliemotti, nonché dall'osservazione diretta dell'autore che aveva redatto diverse note durante la sua visita alla Basilica di Grado (di ciò recano traccia i *Taccuini*) riutilizzate in questa sede[327], anche i mosaici ravennati, di cui si è detto per la scenografia della *Francesca da Rimini*, fanno sentire la propria eco in questa ambientazione. Dunque, ancora una volta il laboratorio dannunziano si avvale di tessere differenti intrecciate tra loro in maniera del tutto originale.

Perfettamente ciclica la struttura messa in campo per la tragedia nell'ultimo episodio ci riporta allo spazio ampio del *Prologo* con il cantiere navale, cuore del nuovo nucleo cittadino che estenderà la propria potenza sul mare, in cui giganteggia la compiuta nave pronta a fare vela verso l'Adriatico come conferma la didascalia: «Appare la Nave grande "Totus Mundus" ancor fosca di contro all'alba su lo scalo, ben costrutta, guernita di càssero a poppa e di castello a

[325] D'Annunzio, *La nave*, in ID., *Tragedie*, cit., II, p. 229.

[326] Non si dimentichi che Pompeo Molmenti è uno degli autori che collabora al progetto della serie artistica italiana promossa dall'Istituto di Arti Grafiche e che a lungo, tra i due secoli, si era occupato della storia e della geografia di Venezia cfr. Pompeo Molmenti, *Venezia*, Bergamo, Istituto Arti Grafiche, 1903. Ma al Vittoriale sono conservate diverse opere di questo autore a cui d'Annunzio deve molte delle sue competenze in materia di storia veneta: come il testo di Molmenti e Dino Mantovani, *Le isole della laguna veneta* ma è noto per esempio il ruolo de *La dogaressa di Venezia* per la stesura sia di questa tragedia che del *Fuoco* o ancora il suo intervento alle *Conferenze fiorentine*.

[327] Cfr. Andreoli, *Note e notizie*, in d'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 1578.

prua, con l'attrezzatura latina e l'armamento e il remeggio di trenta banchi sotto coperta, già pronta a scendere nell'Adriatico»[328].

Lo stesso palcoscenico, rispetto a quanto normalmente avveniva sulle sue assi, fu allestito creando il massimo possibile di profondità per dare spazio al corpo navale messo in piedi dall'artigiano tiberino Massimo Cupellini[329], mentre gli altri allestimenti si basavano sui modelli delle cattedrali medievali[330].

Nonostante questi diversi quadri immaginati per dare localizzazione al dramma, ciò che davvero si costituisce come spazio dell'azione è, invece, "l'Altrove" costituito proprio dal mare a cui continuamente si rinvia nel testo.

A tal proposito ha osservato Mellace:

> Tanto la tragedia quanto l'opera che fedelmente ne deriva si configurano dunque come una bellicosa *invitation au voyage*. Mettono cioè in scena un'azione protesa per tutto l'arco della sua durata verso un Altrove, un *là-bas* carico di promesse di gloria: un luogo marino, anzi un mare preciso, l'Adriatico, lo stesso su cui si affaccia anche Fiume, che determina la tensione spasmodica dell'intero dramma, dal cantiere su cui il sipario si apre al varo sul quale esso si chiude. Il dramma, per così dire, non insiste sull'isola in cui l'azione si svolge, ma si proietta, nelle motivazioni interiori dei personaggi, verso l'orizzonte marino di quella missione eroica che costituisce, col tema erotico, uno dei poli della sua dialettica[331].

Il ruolo occupato dalla conquista dell'Africa che aveva animato Corrado Brando è qui sostituito dall'elemento fluido: non un territorio specifico da conquistare, bensì un intenso programma da rispettare nel quale intravedere la signoria delle repubbliche marinare e più in generale un momento della storia nazionale in cui il mediterraneo era il cuore dell'intero mondo.

Il mare, dunque, si fa presenza sulla scena calcata dai personaggi, eppure esso è costantemente negato alla percezione degli spettatori secondo quanto dispongono le didascalie, anche nell'ultimo episodio in cui si assiste al varo del *Totus mundus* che avviene praticamente nell'acqua. Particolare tale scelta dell'autore, che in altre occasioni aveva ricercato quell'apertura verso il mare insistentemente – si pensi al caso della *Gioconda* – e che qui, invece, viene meno forse a causa della continua allusione che vi si fa nei dialoghi tra i personaggi: l'inneggiare reiterato non richiede l'esplicitazione nella prospettiva spaziale.

Altro grande centro del dramma è questa città in potenza: Venezia, i cui colori e il rapporto importante e mai estinto con l'Adriatico avevano già attratto d'Annunzio che difatti ne aveva

[328] D'Annunzio, *La Nave*, in *Tragedie*, cit., II, p. 335.
[329] Cfr. Piero Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, introduzione di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1978.
[330] Carlo Cresti, *Il Medioevo nelle scenografie del teatro dannunziano*, in «Quaderni del Vittoriale». Nuova serie, 10 (2015), pp. 11-19.
[331] Mellace, *Su le soglie del lido*, cit., pp. 83-84.

fatto la protagonista del suo primo romanzo novecentesco, *Il fuoco*[332]. Notissimo è quanto Venezia sia pietra miliare nell'immaginazione dell'autore che già nella prosa l'aveva eletta "città di vita" e ne aveva fatto palcoscenico ideale per una riflessione sull'arte drammaturgica. Il romanzo di Foscarina e Stelio è, infatti, tutto pervaso da riferimenti teatrali tanto da potersi considerare scritto teorico da cui partire per interpretare il disegno dannunziano sul palcoscenico[333].

Ma rispetto all'atmosfera scelta per la prosa, nel dramma si fa predominante la connessione con il mondo bizantino, anche a causa della scelta cronologica. Il rapporto tra Bisanzio e Venezia, tra l'Italia e l'Oriente, torna a farsi protagonista in quest'opera che difatti è salutata da pubblico e critica con calda partecipazione, sensibile barometro di quello spirito nazionalista che andava maturando e che, di lì a poco, contribuirà allo scoppio della Prima guerra mondiale.

Fedele però alla rilettura degli studi coevi che prediligevano nel bizantinismo l'aspetto mistico-sacro e non più quello lascivo-decadente: la libertà e la gioia mistica entrano in circuito poi visivamente nella strana danza messa in atto da Basiliola attorno alla Fossa Fuia, danza che rievoca quella occultata alla vista di Pantea, la meretrice che incarna la formula conflittuale di sacro e profano.

Il teatro-messaggio patriottico già esperito, sebbene con nessun successo ne *La Gloria* e nel *Più che l'amore*, trova una nuova declinazione in questo testo teso a veicolare verso il popolo, verso la massa che non a caso ha un ruolo forte nelle scene, la riscoperta degli antichi valori della Patria e della Fede, a fare delle nostre Origini – sulle quali molto si era soffermato il giovane interlocutore di Monaci – il mito fondativo.

Come ha sostenuto Silvia Ronchey a parte la tragedia della Comnèna, le tessere propriamente bizantine sono tutte saldate al mondo adriatico e anzitutto veneziano:

> Venezia, Ravenna: sono questi i due poli del bizantinismo "pubblico" di d'Annunzio, nato e cresciuto sul "mar greco", alla fine legato all'Adriatico nell'avventura politica di Fiume, ma tra l'uno e l'altro estremo biografico sempre costante nella passione per la "piccola Bisanzio" lagunare e nella fascinazione per la capitale dell'esarcato[334].

[332] Sul rapporto tra la città lagunare e il poeta molti studi critici sono stati fatti a partire dalle importantissime analisi di Gino Damerini (*D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943) al convegno di studi promosso da Emilio Mariano (*D'Annunzio e Venezia*. Atti del convegno (Venezia 28-30 ottobre 1988), Roma, Lucarini, 1991) fino ai più recenti interventi di Maria Rosa Giacon (*I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009).

[333] Cfr. Giovanni Isgrò, *La rivoluzione teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in *Dialoghi mediterranei*, 1 settembre 2017 (http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-rivoluzione-teatrale-di-gabriele-dannunzio/ ultima consultazione 27-08-2019).

[334] Ronchey, *Su d'Annunzio e Bisanzio*, cit., p. 150.

Ed effettivamente prima di mettere in scena Venezia o Bisanzio, il drammaturgo ricrea un'atmosfera privilegiata in cui la potenza della laguna è tutta in divenire, la si presagisce certo ma è di là da venire, così come fa sentire concretamente l'influsso orientale. Qui il bizantinismo di fine Ottocento, di cui si è detto quanto la biblioteca dannunziana rechi tracce, esplode nelle sue caratteristiche predominanti (lussuria, fasto e crudeltà)[335] portando alle estreme conseguenze tratti messi in luce in altri personaggi e in altre opere.

Altro elemento che contribuisce a fare dello spazio di questa tragedia non semplice *décor* bensì elemento costitutivo dell'azione è la compenetrazione tra il personaggio della diaconessa Ema e la basilica in costruzione. In più *loci* testuali[336] si esplicita questo rapporto, e sebbene d'Annunzio abbia abituato i suoi lettori a questo tipo di fusione, è sorprendente vedere come tale tecnica raggiunga qui importanti risultati: la diaconessa infatti è presente sulla scena soltanto in concomitanza dello spazio sacro della basilica, altrimenti è relegata ad uno spazio "altro" che è di fatto esilio coatto. Gli altri personaggi riconoscono tale legame consustanziale e lo esprimono rivolgendosi alla diaconessa tracciandone i connotati secondo le architetture proprie dell'edificio in costruzione.

Infine, ultima fisionomia su cui ai fini di questa analisi ci si vuol soffermare è il tracciato geopolitico che emerge da alcune battute dei protagonisti dalle quali si delinea perfettamente la situazione di crisi vissuta dalla laguna per la sua particolare conformazione geografica. Dice, infatti, il pilota nel *Prologo*: «Tengono il monte i Franchi, la pianura/ i Goti, i Greci la maremma. Stenda/ il Signore pei Veneti la mano/ sopra il mare!»[337] e poco dopo tocca proprio a Marco Gratico sottolineare la difficile situazione politica: «Nemici d'ogn'intorno, da Ravenna/ all'Istria; dall'Isonzo al Po trabocco/ di fiumi; da Cavàrgile al Lupànio/ urto di flutti; popoli asserviti/ in tutto il Regno; Roma veneranda/ sforzata, svergognata, trasmutata/ in sasso ignudo all'ombra della morte»[338]. Da qui lo sprone a porre le proprie fondamenta, la propria forza, non sulla terraferma bensì sul mare, su quell' "amarissimo Adriatico"[339] a cui fa ascendere la propria mitografia anche il neonato del brigantino Irene.

---

[335] A tal proposito fondamentale risulta il celebre saggio *Medioevo bizantino* di Giorgio Pasquali (cfr. Giorgio Pasquali, *Medioevo bizantino*, Firenze, La Nuova Italia, 1941 riedito nel 1951 in *Stravaganze quarte e supreme*).

[336] Cfr. d'Annunzio, *La Nave*, in *Tragedie*, cit., II, p. 190: «La sua faccia non è di bronzo? Il petto/ suo non è come un muro cementato? / O voi che la vedere su la porta, / non è come gli stipiti?» e p. 208: «Tu sei la colonna della Basilica,/ la lampada sospesa nella pergola,/ il velo teso nell'intercolunnio».

[337] Ivi, p. 177.

[338] Ivi, p. 219.

[339] Celeberrimo appellativo dannunziano affibbiato al mare Adriatico in occasione del banchetto tenuto per la prima della *Nave* e con il quale si alludeva alla dominazione austriaca sulle coste orientali.

Conclusione

Attraverso l'analisi condotta in queste pagine è emersa una vasta rete sottesa alla scrittura dannunziana che, nel teatro come in altri generi, ha contribuito a sollecitare l'autore. Un mondo di stimoli variegato, fedele alla prospettiva di fine secolo nella quale la confusione tra generi e competenze non subiva la volontà catalogatrice propria del Novecento, entra nella sua scrittura collaborando alla nascita di opere dall'alto tasso di letterarietà.

I suggerimenti che vengono a d'Annunzio dal mondo dell'arte come da quello della scrittura considerata in qualche modo "minore" lavorano costantemente nella sua immaginazione fino a far vacillare i limiti tra autore e collaboratori facendo spazio a un'opera in qualche modo collettiva che si avvale del dialogo costante con il mondo della cultura contemporaneo: Ricci, Conti, Bérard, Novati e molti altri non rappresentano semplicemente una fonte per la scrittura delle tragedie, ma molto più precisamente collaborano a definirne le linee.

L'idea del passato che si fa presente, assunto da cui muove il drammaturgo ai suoi esordi, è strettamente connessa con la natura, con lo spazio rappresentato e questa prospettiva deve i propri fondamenti anche al dibattito intorno al problema del restauro, a cui si interessano diversi intellettuali del nostro panorama culturale e d'oltralpe, nonché figure prossime al *coté* dannunziano.

Secondo questa lettura, le tracce del tempo – dello scorrere del tempo lungo della storia – si devono mantenere visibili e devono essere preservate dall'intervento antropico invasivo. Si diffonde così un sentire nuovo intorno ai monumenti, che assumono maggiormente l'accezione di rovine, facendo prevalere un valore diverso rispetto a quello romantico in quanto l'accento si pone sul recupero dell'elemento monumentale nel seno della natura.

Proprio alla luce di tale diffusa responsabilità nei confronti delle vestigia di epoche passate, tra i vari interlocutori dannunziani prende piede una lettura dell'epoca non come "decadenza", non come qualcosa che subisce un lento sfiorire, bensì – in campi diversi – il loro operare muove dalla volontà di reintegrare i monumenti nello spazio naturale e nello scenario coevo, di rivitalizzarli sulla scorta dell'estetica antica. Principio animatore anche del pensiero drammaturgico dannunziano.

In tale chiave è stata letta la relazione tra Ricci e d'Annunzio, così come grazie alle osservazioni mirate alla ricostruzione del quadro d'insieme nel quale l'autore ha operato, si è potuto comprendere meglio la petizione lanciata da Ricci riguardo al restauro di San Vitale a Ravenna.

Azione conforme alla viva discussione, risolta a favore del restauro dei mosaici nella loro forma originaria poiché, in quel caso, il restauro è interpretato come azione di riappropriazione di elementi la cui funzione artistica aveva ancora un valore nel presente.

Inoltre, nei medesimi anni si fa sempre più diffusa una nuova interpretazione del bizantinismo imperante alla fine dell'Ottocento, svincolato dalle accezioni di decadenza e di lussuria, ma fondato proprio sull'esigenza estetica che porta alla ribalta la stretta correlazione tra luogo e cultura. Gli studi coevi capovolgono i remoti parametri tradizionali intorno al bizantinismo, prediligendone una lettura mistica: ecco così prendere corpo la figura di Basiliola, personaggio in cui tale afflato mistico si interseca con il tema erotico conformemente al sentire contemporaneo, ma anche gli altri caratteri "bizantini" del teatro dannunziano, come Comnèna e Francesca, partecipano di tale riflessione, sebbene con modalità diverse.

L'analisi condotta in queste pagine ha ricostruito tale significativo quadro, nel quale si susseguono i nomi dei più importanti interlocutori dannunziani, sia libreschi sia personali, facendone strumento d'indagine delle tragedie.

Il punto focale sul quale lo studio si è concentrato, ovvero la spazialità delle varie *pièces*, ha fatto emergere una interpretazione geografica che nel contempo si profila anche politica: l'Italia di fine secolo è davvero ancora un'entità tutta da fare e il Vate nazionale non si tira indietro di fronte al compito "civile" della letteratura volendo in questo modo, attraverso i mezzi che gli sono propri, contribuire a creare una unità nazionale partendo proprio da quelle grandi realtà del passato ora silenziose, per riprendere un tema caro alla sua vena lirica, e rivolgendo lo sguardo sulla grandezza che le ha contraddistinte.

Le regioni, con i loro limiti e statuti imposti dall'alto, sono sentite come qualcosa di estraneo al territorio peninsulare, in quanto per la loro costituzione non si è tenuto alcun conto della originale conformazione storico-geografico-etnografica del paese. Così come gran parte dell'élite culturale coeva, d'Annunzio reagisce a tale discrasia indagando, leggendo e approfondendo le questioni inerenti al contesto della ripartizione nazionale.

Sin dalla fine dell'Ottocento e ancora oltre l'acquisto della villa di Cargnacco, d'Annunzio colleziona guide, cartoline, testi odeporici e ne fa strumento per la scrittura letteraria. Il vasto corpus ricostruito nel capitolo terzo testimonia proprio tale istanza dannunziana da decifrare in consonanza al più generico quadro nazionale. Soprattutto emerge in maniera più chiara quanto le fonti come le guide e i testi odeporici costituiscano un sistema di referenze costante e organico nella prassi creativa dell'autore e permette di tracciare con precisione la rete di intellettuali che si muove intorno al drammaturgo, arricchendo e a volte precisando il mosaico dell'intertestualità.

La sete di conoscenza, di osservazione diretta, di esplorazione stimolante per gli intellettuali coevi, pungolo a sondare le nostre regioni italiane più interne o meno conosciute e a descriverne caratteristiche, tesori archeologici come pure usi e costumi, risponde a tale intima esigenza che muove quasi come un solo corpo l'intera nazione. D'Annunzio percepisce questo bisogno che si fa strada nella penisola e lo fa proprio, dandogli forma attraverso l'intera sua produzione letteraria sempre tesa a un rinnovamento socio-culturale in termini nazionali. Le opere, anche quelle non spiccatamente politiche, diventano strumento per parlare alla nazione, per ridisegnare una geografia nazionale unitaria.

Questa ricostruzione contestualizza l'autore all'interno dell'ampia cultura in cui si è formato e in cui le sue opere, drammarturgiche e di altri generi come si visto, sono nate puntando l'attenzione sul mondo intellettuale e artistico coevo che è stato fondamentale nella determinazione del processo di rivolgimento della scena naturalistica da lui attuato.

Il teatro in quanto comunicazione diretta con la massa, con la folla, gli permette di portare questa riflessione nell'espressione artistica e di farne il fulcro del dialogo tra autore e spettatore. Se l'esordio sul palcoscenico è sancito dal primo *Sogno*, prodotto di più spinte - da una parte la Duse dall'altra il riconoscimento dell'importanza archetipica del ritmo delle stagioni - in cui la volontà dell'autore di rompere gli schemi del teatro imperante porta alla completa eliminazione del salotto borghese, le opere successive, invece, si interfacciano meno drasticamente con questo connotato proprio dell'epoca vigente. Durante tutto il secolo, com'è noto, quasi invariabilmente la scena teatrale presenta all'occhio dello spettatore un interno domestico entro il quale i personaggi conversano e drammatizzano le vicende individuali. Mentre nel teatro dannunziano, al di là della riuscita della rappresentazione, si instaura nella maggior parte dei casi una comunicazione con uno spazio esterno che preme contro le pareti dell'interno portato in scena cercando di forzare, in una ulteriore dimensione, quella formula consolidata propria del teatro contemporaneo.

Nella stessa *Città morta*, per quanto sul palcoscenico tutto avvenga in un vano domestico, si sente la presenza di Micene che si fa strada negli interstizi, anzi è proprio quel passato rappresentato dalla città antica, dai suoi resti riemersi, e tornato attuale tramite le arcaiche anime redivive, a riuscire a dialogare con il mondo presente.

La variazione su questo tema forte della disgregazione delle pareti proprie della scena conosce svolgimenti diversi – anche perché nell'arte drammatica il rapporto con l'autore non è mai esclusivo basandosi sempre sulla interpretazione attoriale e sulle possibili concretizzazioni sceniche –: ruolo di primo piano è occupato dalle aperture verso altri luoghi che i personaggi mettono in scena con le loro battute. Il caso di Edia Fura, per esempio, è emblematico di questo

uso ma anche lo spazio immaginato nelle didascalie è importantissimo perché vi è demandato il compito di farsi molto più che *décor*.

Questo spazio è cercato dall'autore proprio per rompere gli schemi appropriandosi di quei medesimi strumenti usati dal teatro contemporaneo: ecco allora in ritorno agli interni borghesi sfondo della maggior parte delle sue tragedie, che al contempo contengono però le aperture, le finestre, il mare, il paesaggio dialogante con l'ambiente chiuso messo in scena. Basti a tal proposito pensare alla *Gioconda*, dramma nel quale l'ambiente domestico dei Settala si distende nella campagna francescana o ancora nell'orizzonte marino dello scioglimento finale. Oppure l'esigenza di nuovi confini è affidata alle parole dei personaggi, come accade per la Sicilia evocata da Bianca Maria, come pure da un taglio prospettico che evade da quel luogo finto e chiuso portato sulla scena per dare corpo a un possibile altrove, alternativo a quello vissuto nella rappresentazione, ed è quanto fanno Cosimo Dalbo e Corrado Brando nei rispettivi drammi.

Se Pirandello combatterà la sua battaglia contro il teatro verista sovvertendone le regole attraverso il tema del personaggio-figura, d'Annunzio trova, in anticipo sui tempi, un modo suo originale di ingaggiare la scommessa di un recupero non semplice del tragico antico adeguato alle esigenze moderne.

Aprire la superficie scenica, smorzare i limiti delle canoniche tre pareti con un'operazione diversa da quella messa in atto da Pirandello negli anni Venti, ma che muove da un contesto del tutto simile: questo è il tratto costante che emerge da una disamina della spazialità delle tragedie dannunziane.

Il percorso messo in atto da d'Annunzio se da una parte tiene a mente un obiettivo generale, quello appunto di mettere in comunicazione il dramma antico con il mondo moderno in una chiave prospettica di storia nazionale, dall'altra procede per tentativi: *La figlia di Iorio* e *La fiaccola* affrontano una medesima area, appunto quella abruzzese, con modalità del tutto diverse (l'atemporalità e la precisione storico-geografica, il binomio pianura-montagna e l'unico ambiente di Anversa degli Abruzzi sul quale agiscono però una pluralità di luoghi vissuti o evocati). Si è visto come anche l'impiego di un territorio conosciuto profondamente presupponga però sempre un confronto con delle fonti geografiche di cui la *Guida* di Abate per l'Abruzzo è soltanto uno dei molteplici esempi.

Il modus agendi dannunziano alla prova della scrittura drammaturgica non rinuncia a tutta un'ampia selezione di testi-guida, opere nate da esigenze pratiche e non a fini letterari, per sostanziare la composizione spaziale dell'opera. La così cospicua presenza di guide turistiche e di volumi di viaggio nella Prioria testimonia inequivocabilmente questa attenzione d'autore.

Il drammaturgo che agli esordi della propria carriera porta sulla scena un'ambientazione meno convenzionale con il bosco-giardino del primo *Sogno*, cercando sin da subito di rendere la fusione con l'ambiente aperto che il suo pensiero teorico (sebbene in maniera implicita, non affidato a uno scritto organico) aveva già elaborato, negli anni successivi stempera questa brusca rottura lasciando il posto a una serie di interventi che mirano a mettere di fronte allo spettatore uno spazio decisamente meno angusto rispetto a quello dell'interno borghese pur standone all'interno.

Dall'analisi qui condotta, infatti, è emerso come spesso nelle tragedie, anche se l'azione si condensa in una dimora, d'Annunzio ampli il ventaglio geografico forzando le pareti limitate della scena, attraverso una serie di accorgimenti letterari e di tecniche, e facendo dell'intero bacino del Mediterraneo il protagonista dei suoi drammi e dunque del suo tentativo di ricostruzione di storia patria. Su questa spinta profonda molto deve aver inciso la lezione, culturale, molto più che letterale, di Ernesto Monaci che sancisce nella immaginazione del giovane collegiale del Cicognini di Prato la continuità tra passato e presente.

APPENDICE

Sogno d'un mattino di primavera

Toscana

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 5.	«Un loggiato vasto, in un'antica villa toscana, detta l'Armiranda, aperto su colonne di pietra, chiaro e tranquillo, simile all'ala d'un chiostro. Su ciascuna delle due pareti laterali è una porta dall'architrave scolpito, tra due statue alzate su piedistalli. Per entro gli archi svelti, che solo orna il nido della rondine, appare un giardino intercluso da siepi di cipressi e di bossolo donde si levano, a distanze uguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde. Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vita di ferro, coì suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie. A destra e a manca, poggiate ai muri di cinta, si prolungano le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi, A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti»
Ivi, p. 27	*Ella spia il cancello chiuso, pel quale si scorge il bosco profondo ove brillano i giochi del sole.* Io entrerò nel bosco, piano piano, senza il che cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascerò d'erba le mani
Ivi, p. 38	«Io mi son levato all'alba, su la collina, quando le stelle palpitavano ancora nel cielo. Ho veduto, nella valle ancora immersa nell'ombra, il fiume farsi tutto roseo come se l'aurora vi si bagnasse: infinito e intimo come se circondasse e alimentasse l'anima mia»
Descrizione di Beatrice per bocca di Isabella. Ivi, p. 41	«Ella sembra scaturita da tutto il dolore della nostra casa, come una vena d'acqua da una montagna tavagliata»

Sogno d'un tramonto d'autunno

Brenta

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 51	*Il dominio d'un patrizio veneto, su la riva della Brenta, lasciato da uno degli ultimi Dogi alla Serenissima Vedova che quivi dimora come un'esule. Il giorno autunnale volge al tramonto. Si scorge da presso un'ala della villa: un'architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda, che racchiude la scala – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira. La meravigliosa scala aerea di corona d'una loggia - nascosta dall'arco scenico – donde si scopre tutto il giardino e il fiume e la campagna lontana. In basso, dinanzi alla porta è uno spazio libero, una specie di atrio scoperto, ornato di statue, di torcieri, di scanni, di tappeti damaschini, separato dal giardino per mezzo di cancelli sostenuti da pilastri in cui sono infissi grandi fanali dorati che un tempo si alzarono su le prore delle galèe. I cancelli di ferro – simili a quelli che circondano le Arche degli Scaligeri veronesi – appaiono sottilmente lavorati come gianchi, eleganti come opere di ricamo, snodati per modo che il vento talvolta li muove con lievi stridori. A traverso si scorge l'immenso giardino di delizie e di poma, un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfiorenti, di frutti strafatti, inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanche che s'inchini verso uno specchio*
La prima apparizione della dogaressa sancita dal tema del cancello. Ivi, p. 52	*Gradeniga sta con la faccia contro il cancello alle cui maglie nere le sue mani pallide e inanellate si aggrappano nell'impazienza furiosa dell'aspettazione. La trama ferrea, premuta dal corpo convulso, piegasi e oscilla.*
Gradeniga pronuncia le battute già in bocca a Foscarina. Ivi, p. 54	«Bisogna morire, bisogna morire....»
Ivi, p. 54	«Tutto il mio sarà tuo: i miei ori, le mie turchesi, i miei vai, le mie cinture, le mie coltri, il mio palazzo a San Luca, le mie case a Rialto, il mio podere di Villabona»
Ivi, p. 58	«E tu mi tornasti con quella maga di Schiavonia»
Ivi, p. 60	*Ella si affaccia ai cancelli, vi si abbandona come in una rete [...]. Ella insinua le mani pallide e*

	inanellate per entro alle maglie di gerro, tendendole verso le melagrane che brillano da presso fendute e stillanti.
Ivi, p. 70	«Le vaste nuvole s'imporporano nell'aria immobile»
Ivi, p. 76	«S'alza un gran clamore laggiù, verso le Porte...Si vede come un balenìo... Tutto il fiume è nell'ombra»
Ivi, p. 79	«Le nuvole sono paonazze sul giardino invaso da un'ombra cupa»
Ivi, p. 79	«Si vede un fuoco sul fiume, verso le Porte...Si fa sempre più grande; pare un incendio, pare che s'avvicini, pare che si muova su l'acqua come un vascello ardente... È un fuoco di gioia. Che strani colori! Vi si Vedono per entro ombre nere, come di gente che danzi...Si fa sempre più grande...»
Ivi, p. 86	*L'ombra cade dal cielo, ove le nuvole sembrano roghi velati di cenere*

La città morta

Micene

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 93.	*Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradici di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. In ciascuna parete laterale della stanza sono due usci che conducono agli appartamenti inerni e alla scalinata. Una grande tavola è ingombra di carte, di libri, di statuette, di vasi. Ovunque, lungo le pareti, negli spazii liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina*
Ivi, p. 98	«una nuvola d'oro, che ha la forma d'un'ala. Tutti i giorni passano le nuvole nel cielo azzurro: salgono di laggiù, dal Golfo Argolico, e vanno

	verso Corinto. Le vedo nascere e tramontare. Talune sono meravigliose. Qualche volta rimangono lungamente su l'orizzonte e la sera s'accendono come roghi» poco dopo sempre Bianca «Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello, due anni fa, era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo. Tutta la pianura d'Argo, dietro di noi, era un lago di fiamme. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse [...] Cercammo la fonte Perseia nell'avvallamento, sotto la cittadella. [...] Questa terra maligna, ch'egli smuove senza tregua, fino ad oggi non gli ha dato se non una febbre senza tregua».
Ivi, pp. 108-109	«Vorreste trovarvi ora in un giardino siciliano? [...] A Siracusa camminavamo nei boschi d'aranci, vedendo fra i tronchi splendere il mare: gli alberi avevano su i rami gli antichi frutti e i nuovi fiori; i petali ci cadevano sul capo come una neve odorante»
Ivi, p. 114	«Ho attraversato l'Inaco che non ha una stilla d'acqua»
Ivi, p. 132	*Una stanza nell'appartamento di Leonardo. Lungo le pareti, dipinte d'un colo rosso cupo, sorgono grandi scaffali a varii palchi, che contengono i tesori trovati nei sepolcri dell'Agora. Le coppe, i pettorali, le maschere, i diademi, le else, le cinture d'oro brillano confusi nell'ombra. Su due tavole inclinate in forma di bare sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e di Cassandra, per modo che gli abbigliamenti e gli ornamenti disegnano le figure di corpi assenti. Alcuni cofani pieni di ori, alcuni vasi di rame pieni di ceneri sono a piè delle due tavole. Una porta chiusa è nella parete destra. Nel fondo un balcone è aperto e guarda la pianura di Argo e le montagne lontane.*
Ivi, p. 136	«Ha veramente l'aspetto febrile del sitibondo, questo paese inaridito. Ogni paese si addolcisce e respira, quando s'approssima la notte. Questo racconta il supplizio della sua sete pur alla notte. Fin nel più tardo crepuscolo si vedono biancheggiare dolorosamente i letti dei suoi fiumi disseccati. Le montagne laggiù non vi dànno imagine d'una mandra di enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano? [...] Guardate laggiù l'Aracnèo come s'infiamma!»

Ivi, p. 139.	«Io navigava, per la prima volta, dalla Puglia verso le acque della Grecia. Fu nel Golfo di Corinto, nella baia di Sàlona, all'ancoraggio d'Itèa dove io doveva approdare per salire a Delfo» poi Bianca «Sàlona! Mi ricordo: una baia azzurra, tutta a piccoli seni segreti come fondi di conchiglie, rosei come conchiglie, verso sera...Per le montagne cavernose, tra i macigni, in qualche lembo di terriccio rosso, ondeggiavano poche spighe magre, miste a cespugli di erbe aromatiche»
Ivi, p. 147	«Forse alla fonte Perseia. Quello è il luogo ch'egli predilige quando desidera d'esser solo. L'acqua! L'acqua! Ah, che cosa al mondo è più bella dell'acqua? Tutto qui è disseccato; dovunque è la sete, la sete…Quello è l'unico rifugio: v'è un mormorio dolce che sopisce, che sopisce i pensieri. L'acqua! L'acqua»
Motivo cromatico del rosso e dell'arancio continuamente reiterato. Ivi, p. 152.	«È un tramonto meraviglioso. Dietro l'Artemisio tutto il cielo è di fuoco. La cima dell'Aracnèo arde come una fiaccola. Giunge fin qui il riflesso rosso»
Ivi, p. 158	«Ogni volta che io le guardo, la sera, faccio un atto spontaneo di adorazione verso la loro divinità. In nessuna terra, come in questa, si sente quel che v'è di sacro nell'aspetto delle montagne lontane»
Ivi, p. 161	«Avremmo passata la primavera a Zacinto, sul mare, poco lontano…[…] Ora però bisogna partire senza indugio, bisogna andare verso le acque, verso i boschi, verso le terre verdi…Bisogna che tu ti lasci abbracciare da una bella terra verde, che tu dorma i tuoi sonni affondato nell'erba»
Ivi, p. 189	«Andavamo a Megara, lungo il golfo di Egina»
Ivi, p. 174	«Tutti siamo attirati verso di lei come verso una sorgente di vita. Non è ella forse la sola cosa viva in questo luogo, dove tutto è morto e bruciato? Ella sola estingue la nostra sete; e tutta la seta che è in noi si tende avidamente verso la sua freschezza. S'ella non fosse, nessuno potrebbe vivere qui: tutti moriremmo d'arsura»
Ivi, p. 212	«Il cielo è tutto libero. Cominciano ad apparire le stelle. La falce della lune è in cima all'Acropoli. Il vento fa un rombo singolare, nella città morta: forse ingolfandosi nelle buche dei sepolcri»
Ivi, p. 217.	*Un luogo solitario e selvaggio, presso un*

	avvallamento che si profonda tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca

La Gioconda

Firenze e Marina di Pisa

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 227	*Una stanza quadrata e calma, ove la disposizione di tutte le cose rivela la ricerca di un'armonia singolare, indica il segreto di una rispondenza profonda tra le linee visibili e la qualità dell'anima abitatrice che le scelse e le ama. Tutto intorno sembra ordinato dalle mani di una Grazia pensierosa. L'imagina di una vita dolce e raccolta si genera dall'aspetto del luogo.* *Due grandi finestre sono aperte sul giardino sottostante; pel vano di una si scorge sul campo sereno del cielo il poggio di San Miniato, e la sua chiara basilica, e il Convento, e la chiesa del Cronaca, "la Bella Villanella", il più puro vaso della semplicità francescana [...] È il pomeriggio. Per entrambe le finestre entrano il lume, il fiato e la melodia*
Ivi, p. 229	*il suo viso campeggia nell'aria cerulea dove sfonda il bel poggio religioso*
Ivi, pp. 229-230	«A volte tutto quel che fu, tutto l'orribile peso della memoria, si addensa, si aggrava, si fa compatto e opaco e duro come una muraglia, come una roccia che io non debba sormontare giammai…» Silvia associa sin dalle sue prime battute le sue sensazioni a elementi paesaggistici. Lei trasfigura ciò che vede in natura: lo fa con Lucio («quel pezzo di creta dove egli gettò il primo seme del suo sogno come in una zolla feconda» ibidem) e con Beata («quando ella ride, io so quale sia la gioia dei fiori che si riempiono di rugiada fino all'orlo del calice»)
Differentemente che in altre descrizioni, l'elemento artistico non è messo in risalto dalla didascalia d'apertura, bensì dallo sguardo congiunto di Silvia e Lorenzo. Ivi, p. 232	«Ricordate la donna del Verrocchio, la Donna dal mazzolino, quella dai capelli a grappoli? Ah, è là!»

Ivi, p. 234	«Ha qualche inquietudine per l'abbandono in cui crede sia rimasto il suo studio, laggiù, sul Mugnone»
Ivi, p. 236	«Cosimo è tornato dal Cairo; è arrivato iersera a Firenze»
Ivi, p. 239-240	«Quando la cosa avvenne, mia sorella non era qui: era da nostra madre, a Pisa, con Beata. La cosa avvenne nello studio, là, sul Mugnone, verso sera. […] la vigilanza fiera e silenziosa con cui ella custodiva la soglia come per impedire il passaggio alla morte»
Ivi, p. 242	*guarda la collina disegnata puramente sul cielo d'aprile*
Dalbo compara l'Egitto alla Toscana. Ivi, pp. 242-43	«Ah, mio caro, cose meravigliose hanno mirato i miei occhi e hanno bevuto una luce al cui paragone anche questa sembra smorta; ma quando rivedo una semplice linea come quella là (guarda là San Miniato!), mi sembra di ritrovar tutto me stesso dopo un intervallo di errore. Guarda là il poggio benedetto! La piramide di Chèope non fa dimenticare la Bella Villanella; e più d'una volta, nei giardini di Koubbeh e di Gizeh, serbatoi di miele, masticando un grando di resina, ho pensato a uno svelto cipresso toscano sul limete di un oliveto magro. [...] le violette del Deserto. Le ho colte nel giardino di un monastero persiano, in vicinanza della Tebaide, ai fianchi del Mokattam, su un'altura di sabbia. Là, in una caverna scavata nel monte, coperta di tappeti e di cuscini, i monaci offrono al visitatore un té d'un sapore speciale [...] Salivo per una lunga scala di pietra, diritta, che conduce dal piede della montagna alla porta dei Bectaschiti. Il Deserto era intorno: una immensa aridità allucinante [...] Guardavo sul Nilo passare a torme le barche dalle grandi vele latine, bianche, lente, di continuo, di continuo, come fiocca la neve. E a poco a poco mi rapiva un'estasi che tu non puoi ancora aver conosciuto: l'estasi della luce»
Ivi, p. 244	«La prima volta che la vidi di notte, al lume delle stelle, profondata nella sabbia che conservava ancora l'impronta violenta dei turbini. Soltanto la faccia e la groppa emergevano da quella specie di gorgo placato, la forma umana e la bestiale. [...] in quell'ora mi parve bellissima: calma, augusta e cerulea come la notte [...] La rividi, poi, di giorno»

Ivi, p. 246	«San Miniato è d'oro: sfolgora! C'è una luce più gloriosa a Tebe?»
Ivi, p. 247	«In certe ore il Nilo diventa la fiumana dei topazii, il "miro gurge". Come un sasso nell'acqua, un gesto nell'aria suscita mille e mille onde. Tutte le cose nuotano nella luce; tutte le foglie ne stillano»
Ivi, p. 248	«Nell'isola d'Elefantina avevo un'amica di quattordici anni […] t'ho portato un bell'arco, che ho comperato ad Assuan e che le somiglia un poco»
Il sogno di Lucio di tornare a una vita artistica si confonde con quello per l'esplorazione delle terre egiziane. Ivi, p. 248	«Io avrò una casa bianca sul Nilo: farò le mie statue col limo del fiume e le alzerò in quella tua luce che me le convertirà in oro…»
Ivi, p. 249	«Ma il Khamsin? Quando tutti il Deserto si solleverà contro il Sole?»
Ivi, p. 251	«Amuleti contro ogni male, talismani per la felicità. Sul Gebel-el-Tair, in un convento copto, ho trovato il più virtuoso degli scarabei»
Ivi, p. 252	*Il sole declinante indora la stanza. Pel vano delle finestre appare il cielo impallidito; San Miniato splende su l'altura; l'aria è dolce, senza mutamento*
Ivi, p. 253	«Come dev'esser buona la primavera a Bocca d'Arno! Non vorresti andare là, un poco?»
Ivi, p. 256	*Il tramonto sembra un'aurora*
Ivi, p. 257	*La medesima stanza, la medesima ora. Appare per le finestre un cielo ingombro e mutevole*
Ivi, p. 260	«Il luogo dove ho sognato, dove ho lavorato, dove ho pianto di gioia, dove ho chiamata la gloria, dove ho veduta la morte, è la sua conquista. Ella sa che io non potrò starne lontano o rinunziarvi, che la parte più preziosa della mia sostanza è là diffusa»
Ivi, p. 266	«non più rammaricarmi di aver lasciato su l'altra riva un glorioso parco popolato di lauri, di cipressi, di mirti, di marmi e di sogni...»
Ivi, p. 266	«io vorrei che tu andassi per ora a Bocca d'Arno, come avevi disegnato. Là, tra il bosco e il mare, tu ritroverai un po' di calma per considerare quale debba essere la tua attitudine; e ritroverai anche la bontà che ti darà lume…»
Ivi, p. 272	«Conosco la campagna pisana, San Rossore, il Gombo, San pietro in Grado; ma non mi sono mai spinto sino alla foce. So che la spiaggia è

	bellissima»
Ibid.	«Deliziosa in questa stagione: una spiaggia aperta, bassa, di sabbia fina; il mare, il fiume, il bosco; l'odore delle alghe, l'odore della ragia; i gabbiani, gli usignoli... [...] Nostra madre ha là una casa molto modesta, ma grande: una casa bianca di dentro e di fuori, in una macchia d'olendri e di tamerici»
Ivi, pp. 284-285	*Involontariamente, ella si sofferma e volge gli occhi in giro come per abbracciare con uno sguardo tutte le cose predilette. Le cortine palpitano; la pioggia scroscia. Ella aspira la fragranza umida che entra per le finestre. Solo per un attimo, l'arco teso della sua volontà si allenta*
Ivi, p. 287	«Una stanza alta e spaziosa, illuminata da un lucernario, coperta di tappezzerie cupe. Nella parete di fondo è un'apertura rettangolare, assai più larga di una porta, che mette nello studio attiguo dello scultore. Su l'architrave sono fissi alcuni frammaenti del fregio fidiaco delle Panatenaiche; contro i due stipiti sono erette due grandi figure alate "vestite di vento": la Nike di Samotracia e qualla scolpita da Poenios [...] occupa il vano una cortina rossa. […] Amplissimi divani, coperti di drappi e di cuscini, ricorrono in torno. Le figure sono disposte ad arte […]. Il sentimento espresso dall'aspetto del luogo è diversissimo da quello che addolcisce la stanza dell'altra casa in vista del poggio mistico. La scelta e le analogie di tutte le forme rivelano qui l'aspirazione verso la vita carnale, vittoriosa e creatrice»
Ivi, p. 288	*Sembra ch'ella cerchi di riconoscere le cose, quasi di rendersele novamente familiari, di ristabilire una comunione con esse, di non sentirsi estranea.*
Ivi, p. 289	«Ci dev'essere là un'uscita segreta. *Seguendo il ricordo, va verso il muro dov'è l'uscio dissimulato: cerca, trova, apre. Un'onda di luce la investe.* Vedi? Si passa di qui nella stanza dei modelli, poi in un corridoio. In fondo al corridooio v'è una porta che mette sul Mugnone»
Ivi, pp. 291-292	*Silvia si volge verso la cortina rossa che pende*

	tra le due Vittorie. Ai suoi piedi, come una linea divisiva, si allunga la sottile zona di sole. […] immobile e muta davanti alla cortina chiusa, da cui la separa la zona lucente […] Silvia fa un passo, di là dai raggi, quasi con impeto, come per varcare un ostacolo; con un gesto rapido solleva un lembo, s'insinua tra le pieghe, sparisce. La cortina si richiude dietro di lei, grave e folta. […] D'improvviso, per entro al cupo colore di porpora, riappare la faccia pallidissima dell'eroina
Ivi, p. 294	*Da prima, ella non scorge l'avversaria, poihcé viene dalla luce nell'ombra e un velo denso le nasconde tutto il viso*
Ivi, p. 299	*Silvia Settala si volge verso la cortina; fa qualche passo, lentamente, con l'apparenza d'un atto involontario, quasi che obbedisca a un'attrazione misteriosa*
Ivi, p. 300	«Voi non potete sentirvi sicura qui come nella vostra casa. Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori dalle leggi e fuori dei diritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli strumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno strumento dell'arte sua»
Ivi, p. 308	*Una stanza terrena, tutta bianca, semplice, con due pareti – che fanno angolo – quasi interamente aperte alla luce per un ordine di vetrate, al modo di un tepidario. Le stoie sono alzate: a traverso i cristalli si vedono gli oleandri, le tamerici, i giunchi, i pini, le arene d'oro sparse d'alghe morte, il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno, di là dal fiume le macchie selvagge del Gombo, le Cascine di San Rossore, le lontane montagne di Carrara marmifera. [...] È un pomeriggio di settembre. Il sorriso dell'Estate sparente sembra incantare tutte le cose.*
Ivi, p. 309	*Di fuori, tra gli oleandri folti, appare una figura feminina – la Sirenetta – che ha la sembianza di una fata e di una mendicante, in atto di chi spia. Ella s'insinua verso le vetrate con un passo furtivo, reggendo in una mano il lembo del grembiule ripieno di alghe, di nicchi e di stelle marine […]. Rimane di fuori, in modo che la sua figura appare tra il luccichio dei cristalli, i quali*

	sembrano continuare intorno a lei il tremito raggiante e incessante delle grandi acque
Ivi, p. 321	«Il mare vi giova. Il mare è pur sempre il gran consolatore. Laggiù, al Forte dei Marmi, si pensava molto a voi»
Ibid.	«Come si vedono bene oggi le montagne di Carrara! Si possono contare le punte a una a una. Non mi ricordo una giornata più limpida di questa»
Ivi, p. 323	«Quando vedo passare i cammelli carichi di fascine, là, oltr'Arno, nelle macchie del Gombo, ripenso all'arrivo di Cosimo Dalbo, all'allegrezza di quella sera, allo scarabeo»
Ivi, p. 327	*È l'ora estatica. Il giorno è più limpido che i cristalli della stanza bianca; il mare è soave come il fiore del lino, immobile così che le lunghe imagini delle vele rispecchiate sembrano toccarne il fondo; il fiume sembra generare quel gran riposo, versandovi l'onda perenne della sua pace; i boschi salubri, tutti penetrati di fluido oro, si alleggeriscono meravigliosamente, quasi che perdano le radici per nuotare nella delizia del loro aroma; le Alpi marmifere in lontananza segnano nel cielo una linea di bellezza.*

La Gloria

Roma

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 335	*Una grande sala nuda, dalle vertebre di pietra palesi e robuste. Una tavola greve occupa il mezzo [...] Su gli architravi delle quattro porte è scolpita l'imprisa della fiamma che vigoreggia al soffio del vento avverso, col motto "Vim ex vi". [...] Nel fondo s'apre un balcone sopra la Città smisurata che si scolora nel crepuscolo mentre i lumi cominciano ad apparirvi come le faville d'un incendio che sia per ravvivarsi di sotto alle ceneri.*
Ivi, p. 351	«egli non ha mai potuto vincere l'orrore fisico della folla, il raccapriccio istintivo che gli dà il contatto col mostro. Per dominarsi e per dominare egli ha bisogno di essere materialmente più in alto, di avere il respiro libero»
Ivi, p. 352	«Un'arme formidabile e lucente [...] Quelle due

	alette metalliche che portava al cappello, non ti ricordavano la scure a due tagli?»
Ibid.	«Bisanzio e Roma!» Fauro: «Imagina il fantasma vivente del Basso Impero su questa immane convulsione d'agonia, l'ombra perfida di Bisanzio su la terza Roma.»
Ivi, p. 361	«*Egli va verso il balcone, e guarda.* Roma! *Trae un lung respiro.* E laggiù, di là dalle mura, il silenzio dell'Agro, con la sua arba alta che odora»
Ivi, p. 365	*Un velo denso le avvolge la faccia, a traverso il quale rilucono le scaglie metalliche del cappello simile a un elmetto alato. [...] Ella non porta altro gioiello che una piccola testa di Medusa, scintillante sul petto come su un usbergo*
Ivi, p. 373	*Una stanza severa, parata di damasco cremisi, ornata di busti romani che posano su mensole di marmo paonazzo in forma di erme. Su i due lati alte e gravi portiere nascondono le porte; ma di una lasciano libero il vano, occupato dall'ombra. Una finestra è nel fondo aperta ma con le tende abbassate; per mezzo ai cui lembi, che agita il soffio della notte, s'intravede il cielo scintillante. Una sola lampada arde in un triangolo, su uno stelo di bronzo, con una luce velata e calma*
Ivi, p. 375	«Voleva esser portato nell'aperta campagna, in una barella, da quattro soldati, e lasciato là, in pace, a dar l'ultimo respiro. "Su la terra, su la terra, voglio essere coricato su la terra»
Ivi, p. 389	«Allora, dopo la battaglia...Non debbo ricordarmi d'altro, sorella, per aver pace...Dopo la battaglia, lasciato per morto sul campo, una sera di primavera... Rinvengo, apro gli occhi: un gran silenzio intorno, sopra di me il cielo stellato, sotto di me le zolle abberverate del mio sangue con i germogli del grano […] e il mio cuore che sembra il cuore della terra»
Ivi, p. 391	«Una galleria istoriata d'affreschi. Nei vani profondi delle finestre, piccole vasche di porfido, in forma di coppe, ove tremolano brevi zampilli. Il sole entra pei vetri e gioca con la mobilità dell'acqua. Il tremolìo luminoso si riflette su le istorie pagane della volta, delle mura, come su un bel giardino pensile»
Ivi, p. 395	«Ma i Guelfi temporeggiano. La cattività di Babilonia durerà ancora. Gli architetti della Repubblica restaurano il palazzo d'Avignone»

Ivi, p. 396	«Tutta la sollevazione delle campagne si è compiuta nel verbo di Marco Agrate […]. Gli Inviati delle Federazioni rurali vengono a instaurare questa specie di Legge Sempronia, e Marco Agrate è il loro Gracco»
Ivi, p. 398	«Gli Inviati sono circa duemila […]. Li vidi ieri mattina alle Terme di Caracalla, adunati in assemblea. Marco Agrate li arringava. Mi parvero ammirabili, in quel luogo, con quella loro tranquillità poderosa e franca, tra quelle muraglie colossali. Avevano l'aspetto di conquistatori placati, venuti a ricevere il dominio della terra»
Ivi, p. 418	«Ah, tu sei giovine, Elena, ma la tua anima è antica quanto il mondo! Tutta la vecchiezza del mondo pesa nei tuoi pensieri. Io avevo sognato una gloria più nuova»
Ivi, p. 421	*Una stanza di meditazione, le cui pareti in giro sono occupate da alte biblioteche di quercia, che separano l'una dall'altra bande di arazzo emblematiche e sovrasta un fregio ricorrente di festoni e di bucranii. Nella parete di fondo un'apertura quadrata mette in un andito composto di larghi cristalli come un aquario, che guarda su una terrazza solatìa. Un gran rosaio esterno si spande su per i cristalli carico d'innumerevoli rose porporine.*
Ivi, p. 426	«Va verso un'altura, per trarre il suo respiro...Verso il Gianicolo? Verso l'Aventino? Ti ricordi, Daniele? Ti ricordi? Salivamo di corsa, ansanti, anelanti, come se perdessimo un regno perdendo quell'attimo di luce suprema. Ti trascinavo. Io avevo il cuore tra i denti...Ti ricordi? Come l'amammo! Come ci sembrò dolce e terribile la bellezza di Roma!» Daniele risp «ella è immobile, sicura e antica; unica nata, in un giorno d'aprile, senza sorelle e senza fratelli nei secoli. È un'amante terribile. Si nutre con le midolle degli uomini forti. Il suo braccio è atroce come il dolore. Ed è gelosa. Si vendica contro chi, avendole dato tutto l'amore, osa riprenderlo»
Ivi, p. 439	*lo spazio sembra più vasto [...] Pel balcone aperto si scorge un cielo vespertino ove le nubi folte dànno imagine d'una selva accesa che si spenga fumigando. Sotto quel fuoco torbido la Città appare immensa in un contrasto violento di luci e di ombre che, trasfigurando gli edifizii e le vie, la fa simile a un'adunazione di rupi in cui sia scavato un labirinto di abissi.*

Francesca da Rimini

Ravenna e Rimini

D'Annunzio, *Tragedie*, cit, I, p. 457	*Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. [...] Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempiuta di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio*
Ivi, pp. 458-460	Vengono nominate diverse città durante il colloquio con il giullare: Bologna, Ferrara, Forlì L'introduzione del tema del sangue è affidata proprio a questa figura comica che è una novità nell'episodio dantesco che d'Annunzio riprende da Corrado Ricci.
Ivi, p. 476	«Non ho ronzino, e venni/ a piedi dal castello / di Calboli»
Ivi, pp. 481- 482	« il mio padre/ le diede per nutrice/ una sua spada di meravigliosa/ tempera, quella / ch'egli bagnò nel sangue di Cesena […]. Questa sera torna/ mio padre da Valdoppio»
Ivi, p. 483	«E chi son mai costoro/ da Verucchio? Per questo matrimonio/ avremo noi Cesena/ Cervia Faenza Forlì Civitella/ mezza Romagna? […] E Dovadola e Gello e Motagnuto/ son forse in nostro potere?»
Ivi, pp. 485-486	Ponte di San Procolo, Reversano, Rocca di Cesena, Colle di Valdesa, Marca Anconitana, Sant'Agata e Porta San Mamante, San Simone e Porta San Vittore
Ivi, p. 501	«La foresta era muta come l'ombra/ sopra le tombe;/ Ravenna, cupa come una città/ depredata al cadere della notte./ Tememmo di morire, sotto il nembo sospeso. Ti sovviene?»
A Francesca è affidato l'accenno alle meraviglie bizantine della città, riferimento artistico chiaramente sotteso alla costruzione dell'intera tragedia sospesa tra due poli: Italia e Bisanzio. Ivi, p. 503	«Le vergini di Sant'Apollinare/ non ardono così nel loro cielo/ d'oro»
Ivi, p. 515	«Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'una di contro all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è celata dalla fronda».
Ivi, p. 517	*Appare una sala a crociera, nelle case dei Malatesti, con grandi costole da rilievo e pilastri*

	gagliardi; su due de' quali, nel fondo, gira un arco che nel suo vano, per un breve andito chiuso tra due muraglie pertugiate dalle balestriere, mette alla piazza d'una torre rotonda. Due scale laterali di dieci gradici salgono dall'andito al battuto della torre; una terza scala, fra le due, scende dal battuto ai sottoposti solai, passando per una botola. Un mangano poderoso leva la testa […]. La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Rimino donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. [...] una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico
Ivi, p. 531	Contrada San Cataldo, Ponte Membruto, Fossa Patara, Gualchiera, Torre del Moschetto, Masdogna
Ivi, p. 567	*Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa […]. A destra, nell'angolo, è un letto nascosto da cortine ricchissime; a sinistra, un uscio coverto da una portiera grave; in fondo una finestra che guarda il Mare Adriatico, e un vaso di basilico è sul davanzale. Dalla parte dell'uscio è sollevato da terra due braccia, un coretto per i musici con compartimenti ornati di gentili trafori. Presso la finestra è un leggio con suvvi aperto il libro della Historia di Lancillotto del Lago. Accanto v'è un lettuccio, una sorta di ciscranna senza spalliera e bracciuoli, con molti cuscini di sciamito, posto quasi a paro del davanzale, onde chi vi s'adagi scopre tutta la marina di Rimino* è marzo è passato quasi un anno dall'inizio della tragedia
	Messer Malatesta è a Sant'Arcangelo e Malatestino a Roncofreddo
Ivi, pp. 583-584	«panni d'Osta, di Dondiscatte, / di Bruggia/, di Tornai, di Terramondo/ e di Mostavolieri in Normandia, / saie di Como […] manda i suoi fattori nel Ponente/ sino in Irlanda e nel Levante sino/ al Cattaio» Il catalogo continua poco dopo «a comprar lane/ per' monasteri d'Inghilterra, a Chinna/ a Biliguassi a Croccostrande a Isticchi/ a Diolacresca a Giùttebi a Bufeltro/ in

	Cornovaglia». Il percorso compiuto è ricco di pericoli, è quasi un viaggio eroico secondo le parole del mercante e dunque si discosta dal volo ad uccello che caratterizza, invece, l'incedere del serparo.
Ivi, p. 590	Famagosta, Chionodes, Chitria, Limisso
Ivi, p. 599	*La sala si abbuia. Il riverbero del fuoco arrossa l'ombra ove Paolo e Francesca sono rimasti soli*
Ivi, p. 614	*Appare una sala ottagona, di pietra bigia, con cinque de' suoi lati in prospetto. In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di liocorni in campo d'oro. Nella parte di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondenza della parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta […]. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro*

La Parisina

Ferrara

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 685	*Per le sovrapposte logge del palagio appariscono le fanti e i garzoni ai telai, alle opere dell'ago, alle opere dei profumi, ai giuochi, ai concerti, aggruppati e atteggiati come saran più tardi sotto il reggimento di Borso nei freschi di Schifanoia. […] Nel barco estense – che si spande con i suoi vivai, con i suoi serbatoi, con le sue peschiere sino ai margini dell'isola*
Ivi, p. 689	«Odo il mio sangue/ cantare come tutte le fontane/ di Belfiore. Entro il petto/ il cor vivo mi balza/ come il cerbiatto che il mio padre insegue/ nelle selve di Po»
Ivi, p. 698	*Parisina Maltesta appare in cima alla scala […] come nel trionfo di Venere su la parete di Schifanoia*
Ivi, p. 699	«Non io ti strapperò con le mie mani alla soglia non tua»
Ivi, p. 706	*Appare la Casa di Nazareth, la semplice casa di Gioachino e di Anna, costrutta di pietre rossastre, con una porta, con una finestra, con un focolare,*

	con un altare, quella che nella notte di maggio gli Angeli traslatarono su le loro ali alla spiaggia di Schiavonia e nella notte di decembre all'opposta riva, alla Marca d'Ancona, entro la selva dei lauri. […] Di là dal laureto splende il Mare Adriatico.
Ivi, p. 717	«I corsali di Schiavonia!»
Ivi, p. 718	*Sul Santuario, sugli Ospizii, sul laureto, sul mare il vespro di maggio accende ed eccita i suoi fuochi. Parisina, abbracciata alle sbarre dei cancelli, è perduta con gli occhi e con l'ansia nell'Imagine di cedro*
Ivi, p. 721	*Sui lauri curvati e schiantati l'Idolo s'alza immobile contro i roghi consunti dell'orizzonte marino, in un cerchio irto di spuntoni, di mannaresi e di corsesche*
Ivi, p. 724	*La camera è profonda e ricca. Il gran letto è involto nelle cortine. I doppieri sono spenti. Sola arde una lanterna posta sul pavimento. […] Parisina […] inganna l'attesa leggendo il Romanzo di Tristano. […] La finestra è aperta alla notte bella e all'orezzo dei verzieri in fiore*
Ivi, p. 737	«A Rimino sposata fui, menata/ a Ravenna il dì due di aprile. Intendi?/ Feci a ritroso la sua via»
Ivi, p. 742	«Stormir riodo i lauri. Per le mura, per le cortine, s'alzano/ i lauri, e crosciano al vento del mare,/ beverati di strage;/ e contra i tronchi giacciono gli uccisi»
Ivi, p. 755	*le Segrete. Un archivolto sopra due pilastri tozzi, aperto nella muraglia maestra, lascia scorgere il luogo della giustizia a traverso un saldo e rude cancello di ferro. Un'apertura verticale, lunga e stretta come una balestriera, è l'unico occhio del carcere; ma non vi passa alcun barlume, essendo ancor notte, poco innanzi mattutino [...] Ugo e Parisina sono di là dal cancello*

La figlia di Iorio

Abruzzo

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., I, p. 767	*Si vedrà una stanza di terreno in una casa rustica. La porta grande sarà aperta su l'aia assolata; e vi sarà tesa una banda di lana scarlatta per traverso, a impedimento del passo, e alla banda*

	saranno poggiati un bidente e una conocchia; e presso un degli stipiti penderà una croce di cera contro i malefizii. Un uscio chiuso, con l'architrave adornato di mortella, sarà nella parete a man dritta; e lungh'essa la parete saranno tre arche di legname. A manca, nella grossezza del muro, sarà un camino con la sua cappa molto prominente; e, poco pià in là, un usciuolo; e, quivi presso, un telaio. E vi saranno nella stanza varii utensili e suppellettili, ai loro luoghi, come stipi, scancìe, trespoli, aspi, fusi, matasse di canapa e di lana appese a una cordella tirata fra due chiodi, mortai, boccali, scodelle, alberelli e fiasche fatti di zucche votate e secche. E vi sarà una madia vecchissima che portarà scolpita l'imagine di Nostra Donna; e vi sarà l'orcio dell'acqua, e il desco. AL soffitto sarà sospesca co funi una lunga tavola carica di caci. Due finestrette inferriate, alte dal terreno quattro o cinque braccia, faranno lume ai lati della porta grande; e ciascuna avrà la sua spiga di meliga rossa, contro i malefizii.
Ivi, p. 810	*Si vedrà una caverna montana, in parte rivestita di assi, di stipa, di paglia, largamente aperta verso un sentiere petroso. Si discopriranno per l'ampia bocca i pascoli verdi, i gioghi nevati, le nuvole erranti. Vi saranno giacigli di pelli pecorine, un panconcello per lavorar di tornio e d'intaglio, con suvvi l'asce, il pialletto lunato, il coltello a petto, la lima, il tagliolo, altri strumenti, e da presso le cose lavorate: conocchie, fusa, mestole, cucchiai, mortai, pestelli, cennamelle, sùfoli, candellieri; un ceppo di noce che in basso apparirà ancora informe nella sua corteccia e in alto porterà di tutto tondo la figura di un angelo appena disgrossata fino alla cintola dallo scalpello ma già con le ali quasi rifinite. Una lampanetta d'olio d'oliva arderà dinanzi all'imagine di Nostra Donna, in una incavatura della rupe come in una nicchia*
Ivi, p. 813	«Verso Roma farà viaggio Aligi»
Ivi, p. 815	«Odi odi il canto della compagnia/ che varca la montagna per andare/ forse a Santa Maria della Potenza;/ Aligi, verso la tua terra, verso/ la tua casa […] Gli dirai: " Buon crocifero, ti priego,/ se passi pel vallone di San Biagio,/ per la contrada detta l'Acquanova, / domanda della casa d'una donna/»

Ivi, p. 819	«Dal pian di Puglia mi tornai a monte/ con la mia mandra il dì del Corpusdomini»
Ivi, p. 822	«Mi partii per lo stazzo dopo vespro, / la vigilia di San Giovanni. All'alba/ io mi trovai di sopra a Capracinta/ e stetti ad aspettare il sole»
Ivi, p. 858	*Si vedrà un'aia grande; e al fondo una quercia venerabile per vecchiezza; e, dietro il tronco, la campagna limitata dai monti, solcata dalla fiumana. Si vedrà a manca la casa di Lazaro, la porta aperta, il portico ingombro di strumenti rurali; a dritta, il fienile il frantoio il pagliao*.

Più che l'amore

Roma

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 40	*Appare una stanza spaziosa e imbiancata, nella casa di Virginio Vesta, ingegnere d'acque; che sta lungo il Tevere, alla Marmorata, tra l'Aventino e il Testaccio. [...] È un pomeriggio di marzo, mutevole, in cui s'avvicendano gli scrosci di pioggia e gli sprazzi di sole. Per la finestra si scorgono i lecci i pini i cipressi dell'Aventino, Santa Maria del Priorato, la villa dei Cavalieri di Malta, i mandorli sul clivio erboso, le vecchie muraglie coperte di edera*
Ivi, p. 43	«Sono di quelli che portano dentro di sé la bestia selvaggia e, lontani dal Deserto, nella ressa degli uomini, non hanno altra scelta se non tra la cupidigia e l'ignavia»
Ivi, p. 45	«Per ciò io che tratto i fiumi con argini e burghe, con chiuse e incili ardisco tenere accanto all'archipenzolo il calco d'una statua fluviale che ornava la fronte del Partenone. Quando io freno un torrente con le mie briglie e le mie traverse, quando imprigiono la polla dei monti nel mio tubo di ghisa e la conduco alla città distante, quando traggo la massima forza dalla corrente e dalla cascata con la mia ruota e la mia turbìna, io credo avere nel mio polso il battito dei ritmi fluidi; e l'eterna pulsazione dell'Elemento accompagna e infervora i miei calcoli esatti»
Ivi, p. 46	«Il mio più gran sogno aderiva alla mia vita, una notte di marzo, laggiù nel paese di Galla, di

	contro alla montagna coronata di fuochi, mentre giungeva di tratto in tratto al nostro piccolo campo il grido di guerra [...] fitta nel centro della mia volontà la mèta come un cùneo, tutta vivente intorno a me l'immensità del Continente nero, nelle narici quell'odore d'Africa che non abbandona mai più il cervello di chi l'ha fiutato una volta. Coricato sentivo la mia anca imprimersi nella terra molle con un cavo che poteva anche essere il principio della mia fossa; e allora tutte le tombe italiane sparse nelle vie tenebrose mi risplendevano innanzi all'anima più che i fuochi dei Galla sul monte, mentre udivo nelle tregue del clamore nemico il respiro dei miei Sudanesi e dei miei Somali»
Ivi, p. 48	«"L'uomo dalle spalle quadrate" dicono "è Corrado Brando, quello del Giuba"»
Ivi, p. 49	«A Burgi, su la via del Daua che primo aveva percorso, egli ha per monumento un ramo secco fitto in un mucchio di terra, agguagliato nel sepolcro ai capi della gente Amarr [..] andar più oltre, assai più oltre, risalire il Daua, cercar di sciogliere l'enigma del fiume Omo.... [...] quando di là da Imi entrammo nella regione ignota [...] Ancora vedo i branchi d'avvoltoi e di cicogne levarsi su Uèbi, odo il fischio dell'aquila pescatrice...»
Ivi, pp. 49-50	«su la via Cassia quando ci smarrimmo e a notte ci ritrovammo su l'Arrone e tu volesti salire la rupe vulcanica per entrare nelle rovine di Galera»
Ivi, p. 52-53	«Quando nell'altipiano fra l'Auata e il Daua gli uomini divorarono l'ultima razione […] in realtà, ora tu distruggi una bellezza creata dalla vicenda delle alluvioni, dalla miseria degli uomini, dalla crosta dei secoli; in realtà, tu cancelli i segni d'una scrittura venerabile, per sostituirvi un muraglione […] tornare in Sardegna, al Monteferru, a saggiar qualche miniera esausta?»
Ivi, p. 54	«Guarda le Terme di Cherchell, il foro di Thimgad, il pretorio di Lambesi. Intorno a un campo trincerato per contenere i nòmadi, ecco sorgere di sùbito una città marziale, alzata dalle coorti dei veterani! Ebbene, io sono modesto: oggi mi contento di rischiare la pelle per sapere se l'Omo appartenga al sistema del Nilo o sbocchi nel lago Rodolfo [....]. La mia sete io non la estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar»

Ivi, p. 60	«Andando alla mia impresa, non tanto cerco la gloria quanto la lontananza. O Virginio, per sapere che sia la potenza della solitudine, bisogna aver piantato i piedi in una di quelle regioni incognite ove l'uomo crede sentire sotto di sé la totalità della Terra. O forse basta guardare quella maschera di Titano»
Il tema della casa come protezione era già tema del dramma di Silvia Settala. Ivi, p. 63	«Questa è la tua casa. Quando io sono entrato, tu lavoravi in pace, al sicuro. Tu tiravi le tue linee. Tutto era semplice. La luce di quella finestra ti bastava. Queste quattro mura ti proteggevano»
Ivi, p. 63 e p. 65	«ti ricordi di quella stanza che avevamo in due, nelle vicinanze dell'Istituto Tecnico, a San Pietro in Vincoli» poco oltre Virginio dice «cercai di riconoscere la vecchia casa. Era sventrata. Alzai gli occhi all'ultimo piano che non aveva più tetto»
Ivi, p. 70	«Alla Fontanella di Borghese. Sono venuta a piedi da San Silvestro fin qui! C'era ancora il sole. Lo scroscio m'ha presa al Ponte Sisto. Ho seguitato a camminare. Poi mi sono rifugiata sotto il portico di Santa Maria in Cosmedin»
Ibid.	«l'ombra delle boscaglie nell'alto di Daua t'è parsa meno terribile che l'ombra delle leggi nella tua patria»
Ivi, p. 73	«Che bella nuvola su l'Aventino! Guarda Santa Maria del Priorato: sembra d'alabastro in quello sprazzo d'oro. I lecci e i cipressi di cent'anni ringiovaniscono. Non c'è più un fiore su i mandorli; il frutto allega. E quei poveri vecchi dell'Opsizio di San Michele, che stanno a guardare dietro i vetri di quelle finestre tutte uguali! […] Certo piove laggiù, verso i Monti Albani. Vedi? Quella barca porta il vino di Gaeta a Ripa Grande. Ti ricordi della nostra giornata di Fiumicino? […] Bisognerebbe che io la potessi condurre per una settimana ad Anzio, a camminare su la spiaggia dietro i giumenti che vengono dalle carbonaie di Conca…»
Ivi, p. 75	«Vuoi che t'accompagni a Perugia?»
Ivi, p. 87	«Ho incontrato Corrado Brando per la Salara»
Ivi, p. 99	«quel giorno di febbraio, quel bel giorno di sole, quando salimmo al Celio e vedemmo il primo mandorlo in fiore e ci fermammo a San Saba, entrammo nel giardino, ci sedemmo sotto gli

	aranci, e non dicemmo nulla»
Ivi, pp. 105-106	*Appare una stanza tutta parata di tela grezza da tende, nella casa di Corrado Brando posta tra il Muro di Servio e il Foro Traiano. Su le apreti sono sospesi i trofei – dattorno a cranii di elefanti e di antilopi – gli utensili e le armi delle tribù nere sparse lungo le fiumane misteriose, dalla valle del Uèbi al Gouràr Ganàna: i grandi coltelli dei Sidàma adunchi, le lance dei Bòran con la cuspide a foglia di lauro, le targhe dei Gurra in cuoio di giraffa inciso, gli archi dei Gubahin a triplice curvatura, le faretre piene di giavellotti a testa mobile, i lacci di banano per catturare le fiere, le trombe foggiate con le corna dell'orige, i campani di conchiglia per capretti, di legno per cammelli; e gli appoggiatoi che su la mezza lunetta sostennero le nuche oleose dei guerrieri giacenti; e le ghirbe di palma che contennero l'acqua terrigna dei pozzi di Errer; e le sferze, tagliate nella pelle dell'ippopotamo, che fecero sanguinare le schiene dei mercenarii malfidi. Un uscio chiuso è nella parete di faccia: una finestra a manca. Sopra un divano basso è distesa una pelle di leone, e vi s'accumulano a guisa di cuscini i sacchi di Bululta, tessuti di fibre vegetalia disegni neri e gialli. Sopra una tavola coperta d'una stuoia di Lugh sono disposte le carabine da caccia grossa nelle loro custodie, le rivoltelle di gran calibro nelle loro fonde, le tasche e le cintole da cartucce – bocche di fuoco infallibili e munizioni eccellenti – tutta la batteria già sperimentata nel cammino da Berbera a Bardèra […]. In mezzo alla stanza, […] è una robusta cassa cerchiata di ferro […] con l'impronta dell'avventura lontana, con l'odore indefinibile del Sud*
Ivi, p. 128	*Il servo Rudu rimane in piedi, attento. Egli è di membra snello asciutto e muscoloso come quei veltri sardeschi addestrati alla "piga" contro la bestia e l'uomo, fosco in viso come un indigeno dell'Alto Egitto, raso i neri capelli, nerissimo gli occhi sagaci tra cigli lunghi e folti, con tutti i piani faciali dalla fronte al mento ridotti su l'osso alla più semplice singolarità quali nel masso calcàrio li scolpiva l'arte egizia dell'Antico Impero*
Ivi, p. 132	«Ti ricordi la felicità di quella sera quando per la prima volta rimanemmo soli, con la piccola scorta, prima di giungere a Milmil, in quel mare

	d'erba dove pascolavano le antilopi e gli onagri?»
Ibid.	Rudu: «Tu vinci sempre, *Môti»* Corrado: «Sempre, ma nel Deserto»
Ivi, p. 135	«Ti duole ritornare lassù a Santu Lussurgiu, al tuo vulcano nericcio, dove ti trovai? Sei nato dentro un cratère spento, che si ridesterà. Che fiera culla, Rudu! Non ti sta nel cuore? Fra il Logudoro e l'Arborea, tra i sepolcreti giganteschi delle più antiche stirpi, tutta chiusa in una chiostra di basalto e aperta soltanto a ostrolibeccio, al soffio dell'Africa»
Ivi, p. 137	«Guarda i pini della Villa Aldobrandina come s'arrossano! Pensa che risentirai l'odore degli aranceti di Milis»
Ivi, p. 138	«la mia sete io non l'estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar»
L'azione può avvenire solo nella confusione tra i due luoghi, tra Roma e l'Africa dove egli si sente immortale e invincibile. Ivi, p. 153	«Salgo di corsa su per la Trinità dei Monti come per l'erta di Bulùlta!»

Fiaccola sotto il moggio

Anversa degli Abruzzi

In esergo	*Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I*
Ivi, p. 907	*Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro costrutta sul dosso ineguale del monte. Alla robustezza della primitiva ossatura normanna tutte le età han sovrapposto le loro testimonianze di pietra e di cotto, dal regno degli Angioini al regno dei Borboni. Ricorre all'intorno un ballatoio ricco di sculture, sopra arcate profonde; delle quali alcune sono tuttora aperte, altre sono richiuse, altre sono rette da puntelli. Delle tre in prospetto, la mediana prolunga la sua volta verso il giardino che splende, di là da un cancello di ferro, con i suoi cipressi le sue statue i suoi vivai; la destra mette a una scala che ascende e si perde nell'ombra; la sinistra, ornata in ciascun fianco da un mausoleo, s'incurva su la porta della cappella gentilizia che a traverso i trafori di*

	un rosone spande il chiarore delle sue lampade votive. A destra gli archi, più leggeri, sorretti da pilastri isolati, si aprono su una loggetta del Rinascimento a cui fa capo un ramo della scala che discende nella corte. A sinistra, nel muramento d'un arco è praticata una piccola porta; e quivi presso, armadii, e scaffali son carichi di rotoli e di filze. Cumuli di vecchie pergamene ingombrano anche il pavimento sconnesso, sopraccàricano una tavola massiccia intorno a cui son seggioloni e scranne. Busti illustri su alte mensole, grandi torcieri di ferro battuto, cassapanche scolpite, una portantina dipinta, alcuni frammenti marmorei compiscono la pellellèttile. Una fontana di gentile lavoro, dominata da una statuetta muliebre, alza nel mezzo dell'aula la sua conca vacua. E il tutto è vetusto, consunto, corroso, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire
Ivi, p. 908	«È Probo di Gonnàri/ che dà fuoco alla mina,/ che rompe i massi con le mine al monte,/ al Monte Picco delli Tre confini/ in Serra Grande»
Ivi, p. 909	«il pietrame/ si sgretola, si scioglie/ in sabbia, come tubo; anco il mattone,/ peggio che crudo fosse»
Ivi, p. 909	«Anco la fontanella di Gioietta/ ammutolita s'è. La gromma intasa/ tutto: le tre cannelle sono secche»
Ivi, p. 910	«A cogliere papaveri selvaggi?/ Ma di quel rosso non si fa ghirlanda./ Men sùbito s'accaglia il sangue sparso/ che quello non si guasti»
Il tempo ciclico descritto da Annabella è quasi vissuto in medias res dalla nutrice che "ha vision" dell'andare di Gigliola. Ivi, p. 911	«Va per la casa, per le cento stanze/ va come ieri andò, come andrà sempre, con quel suo cuore che tanto le pesa./ Tanto le pesa che s'è fatta curva./ E non ha pace, e non si stanca mai./ E va di porta in porta,/ ecco apre un uscio, dietro a sé lo chiude, / sale una scala, scende un'altra scala,/ piglia un andito, passa un corridore, una loggia s'affaccia,/ attraversa una corte,/ sparisce in un androne; / e risale e riscende e non ha pace/ e cerca cerca cerca e mai non trova…/ Ah, questa casa chi la fabbricò/ tanto grande? E perché con tante porte?/ A quanti mali ei volle dare albergo?»
Ivi, p. 912	«È il fiume/ che mugghia, è il Sagittario che

	si gonfia/ nelle gole. Si sciolgono le nevi/ ai monti, alla Terrata, all'Argatone;/ e il Sagittario sùbito s'infuria»
Ivi, p. 914	«Vien dal Fùcino, dai boschi/ dei Marsi»
Ivi, pp. 916-020	«Non t'appenare. Non ti divorare/ così l'anima tua./ Giovine sei. Pensa a una casa nova,/ pensa al nido ove un giorno/ tu ricomincerai la tua canzone/ con la tua gola fresca […] Sei devastata,/ sei disperata fino a dentro, sei bruciata fino alla radice. Tutto/ quel che è misero e offeso/ e rotto e agonizzante/ parla per la tua bocca. Sei la voce/ della nostra ruina,/ di tutte le ruine senza scampo»
Ivi, p. 941	«Non aver parole/ di tenerezza per la creatura/ abbandonata nell'orrore, sola,/ come in fondo al burrone, / come in mezzo al ghiacciaio.»
Ivi, p. 945	«in te che m'eri il fiore/ di questo tronco guasto»
Ivi, p. 949	«Serva, tu sei esperta di veleni./ Lo so. Tu sei dei Marsi. Porti il nome/ della montagna amara».
Ivi, p. 953	«È il Sagittario in piena, / che romba»
Ibid.	«Va a vedere il Sagittario,/ Simonetto. Va fino alla spianata./ È tutto spume, fa l'arcobaleno, / bello a vederlo».
Ibid.	«E che fa/ Gioietta? Qualche cosa mi mancava/ e non sapevo che;/ ed era la sua voce./ […] È chiusa/ anche la vita di Gioietta! Le hanno / tolto il gioco di ridere/ e di piangere a un tempo con tre piccole/ bocche».
Ivi, p. 956	«Voglio andare/ a Cappadòcia, dalla zia Costanza./ Mettetemi sul mulo/ che sa la strada. Ah come si respira/ nei boschi di castagni!/ Voglio ancóra/ il mio schioppo e i miei cani/ pezzati, bianchi e neri, bianchi e falbi […] e le sorgenti fredde/ dei Liri tra i macigni»
Ivi, p. 964	«Ho guardato il mio viso nello specchio/ e non mi son riconosciuto. Allora/ gli ho dato un colpo e l'ho spezzato. L'anima/ è andata in mille pezzi,/ s'è sparpagliata giù pel pavimento; / e mi rivedo mille,/ e non mi riconosco. E veramente/ non so la verità»
Ivi, pp. 982-983	«E nel tenitorio/ di Luco e in tutto il popolo dei Marsi/ non v'è nòvero delle geniture / di nostro ceppo, ch'ebber la virtù./ E si nasce col ferro della mula/ di Foligno, segnato su i due polsi/ (ci segna il Tutelare, /fin dal ventre, a

	quest'arte);/ e la genìa serpigna riconosce la nostra padronanza»
Ivi, p. 989	«Sopra Luco evvi un monte erto e seroposo/ nomato Angizia, come la matrigna/ tua; dove salgo per far preda. E v'era/ una città, nei tempi, una città / di re indovini. E sonvi le muraglie/ di macigni ed i tumuli/ di scheggioni pel dosso. E quivi su,/ cercando in luogo cavo,/ trovai dintorno ad uno ossame tre/ vasi di terra nera coperchiati./ E nel primo trovai farro, nell'altro/ fiòcini d'uva e trìtoli di fave,/ nel terzo queste cose che ti dono»
Ivi, p. 1000	«È bello il Sagittario, sai? Si rompe/ e schiuma, giù per i macigni, mugghia, trascina tronchi, tetti di capanne,/ zàngole, anche le pecore e gli agnelli/ che ha rapito alla montagna. È bello,/ sai?»
Ivi, p. 1011	«Accendi là nella cappella tutti/ i candelabri, tutte/ le lampade. Ch'io trovi la gran luce/ quando ritorni.»

Fedra

Trezene e Marina di Limna

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 369	*Trezene è il luogo, "vestibolo della terra di Pelope".* *E appare, nel palagio di Pitteo, il grande e nudo lineamento di un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte, con sublimi colonne, con profonde muraglie, con larghi aditi aperti fra alte ante. Per alcuno degli aditi non si scorge se non l'ignota ombra interna; ma l'ardente luce occidua e il soffio salmastro entrano per alcun altro che guarda la pianura febea di Limna, il porto sinuoso di Celènderi, la faccia raggiante del Mare Sarònico e la cerula Calàuria sacra all'ippico Re Poseidone*
Ivi, p. 402	«Un cratère d'argento, […] opera d'un artefice sidonio,/ recato al porto argolico/ da mercanti fenicii»
Ivi, p. 423:	«Gorgo, tutta la sete dell'Argolide s'infiamma?»
Ivi, p. 429	*Dipinto a liste a rosette a meandri di color variato appare il peristilio che precede la dimora delle donne; intorno a cui per l'alto ricorre il fregio d'alabastro incrostato di quel*

	vetro che i Fenicii colorano con la gruma cerulea generata dal rame immerso nella feccia del vino o con l'ocra azzurra di Cipro. Si scopre nel lato orientale fra due ante lo splendore del Mare Saronico per mezzo alla selva degli antichi cipressi
Ivi, p. 455	«vieni di Lacònia?// Da Psàmato, dal Porto/ delle Quaglie, di sotto/ il Tènaro»
Ivi, p. 459	«Fosti sino a Memfi, Chèlubo?»
Ivi, p. 460	«Guarda questo pugnale con sul manico/ quattro teste […]. Lo presi a Faro, nella scorreria,/ non senza sangue»
Ivi, p. 464	«Già dissi Taso, l'isola dell'Oro;/ e l'Eubèa dico, l'isola dei Buoi;/ dico Sìchino, l'isola del Vino;/ l'isola della Porpora, Citèra;/ e l'isola del Marmo, Paro; e Nasso/ ritonda, e tutto il coro delle Cicladi/ che conduce la sacra Delo; e tutti/ i porti su la via/ marina che da Rodi sale al Bòsforo».
Ivi, p. 502	*Appare un selvaggio anfratto nella marina di Limna, compreso tra il grande argine dell'Ippodromo e la radice della rupe trezenia sul cui vertice Fedra in opera d'amore, costrusse il il tempio sacro ad Afrodite catascopia per guardar di lassù l'efebo esercitarsi agli agoni ginnici ed ippici nel duplice terreno arginato lungo il litorale. Dietro l'argine è il bosco di Artemide Saronia, tutto lentischi oleastri terebinti spineti, folta bassa opaca macchia sotto il glauco cielo crepuscolare che l'arco del novilunio segna. In sommo dell'argine è l'altare ove fu sacrificato a Poseidone il toro bianco*

La nave

Venezia

D'Annunzio, *Tragedie*, cit., II, p. 171	*Appare il pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei pròfughi […] costruisce se le velme, su le tumbe e se le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine. Da una banda sorge la Basilica non compiuta, rivolta a oriente, col suo narcete esterno su sei colonne ingombro di arche. Dall'altra banda nereggiano contro il cielo affocato le*

	travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pini, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali scoperti. Nel fondo, le palafitte di làrice e di ontano cèlano l'Estuario immenso; e di là dalle palafitte sopravànzano le alte poppe del navilio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle artie e delle antenne […]. Ferve il lavoro delle maestranze intorno alla Basilica, lungo le palafitte, sotto i loggiati, negli scali scoperti. Ovunque il saio veneto azzurreggia.
Ivi, p. 172	«Giorgio Magadiso leva/ l'àncora per Ravenna»
Ivi, p. 174	«A Roma, in Tevere,/ dinanzi il ponte Valentiniano/ io ne vidi ingegnati su le barche/ da Belisario di Bisanzio, quando/ v'era ad assedio Vìtige coi Goti»
Ivi, p. 177	«Tengono il monte i Franchi, la pianura/ i Goti, i Greci la maremma. Stenda/ il Signore pei Veneti la mano/ sopra il mare!»
Ivi, p. 190	«La sua faccia non è di bronzo? Il petto/ suo non è come un muro cementato?/ O voi che la vedere su la porta,/ non è come gli stipiti?»
Ivi, p. 191	«Preso hai Campalto, Tèssera,/ San Michele del Quarto lungo il Sile,/ la valle di Ribuga./ -In tutto il lido/ della Livenza e nel Pineto hai messo / tuoi servi e tuoi liberti./ - Ti sei fatto/ il principe di tutte le paludi/ sino alla Piave»
Ivi, p. 208	«Tu sei la colonna della Basilica,/ la lampada sospesa nella pergola,/ il velo teso nell'intercolunnio»
Ivi, p. 211	*Dal luogo santo, dalla riva, dalle acque i tre cori si spandono e si fondono signoreggiando il rombo dell'elemento e il tumulto degli uomini*.
Ivi, p. 214	«O pastore di genti, se tu vivi,/ cammina e va, passa da Cona, passa/ dalla Duba, da Stròbilo, per ivi/ sangue vedere, per ivi vedere/ cadaveri. […] Pigliarono Opitergio,/ pigliarono anche Altino, ed Aquilea/ la splendida pigliarono»
Ivi, pp. 219-220	«libertà perpetua dei Veneti!/ L'antichissimo sangue grida in voi?/ Romana era la forza ove seppelliremo/ i nostri morti; e son romane quelle/ colonne che porremo ai quattro canti/ del nostro altare […]. Nemici d'ogn'intorno, da Ravenna/ all'Istria; dall'Isonzo al Po trabocco/ di fiumi; da Cavàrgile al Lupànio/

	urto di flutti; popoli asserviti/ in tutto il Regno; Roma veneranda/ sforzata, svergognata, trasmutata/ in sasso ignudo all'ombra della morte»
Ivi, p. 229	*Appare un rialto di terra selvosa, raffermato dagli attorcigliamenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti diritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue fòlgori sul limite dell'Estuario. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo, è come un àdito alla più ritirata parte, intra due pilastri sui quali è figurato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta della fiòcina tricùspide. Un'àncora a due marre dal grosso ceppo ferrato, un rostro di bronzo a becco d'aquila, un remo e un ràffio sono sospesi alla fronte della loggia come insegne. […] All'aperto, poco discosto dal primo intercolunnio, è messo a guisa di sedile su due càprie navali il timone ricurvo su cui nella sera di gloria la corporazione dei timonieri sollevò il Tribuno eletto.*
Ivi, p. 276	*Appare costrutto di marmi raccogliticci l'atrio quadrilatero della Basilica, nell'angolo formato dal portico settentrionale che ricorre sul cielo e dal portico orientale che s'addossa alla parte inferiore della facciata. […] La porta maggiore della Basilica è spalancata: e si discopre pel largo vano tutta la nave centrale fino all'abside.*
Ivi, p. 335	*Appare la Nave grande "Totus Mundus" ancor fosca di contro all'alba su lo scalo, ben costrutta, guernita di càssero a poppa e di castello a prua, con l'attrezzatura latina e l'armamento e il remeggio di trenta banchi sotto coperta, già pronta a scendere nell'Adriatico.*

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Opere di d'Annunzio

- Antonio Bruers, Gabriele d'Annunzio, *Carteggio d'Annunzio-Bruers*, a cura di Mirko Menna e Raffaella Castagnola, con un saggio di Leonardo Lattarulo, Lanciano, Carabba, 2011;
- Gabriele d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti. Con una notizia di Ermindo Campana*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1939;
- Gabriele d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985;
- Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, I, a cura e con una intr. di Annamaria Andreoli, Testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996;
- Gabriele d'Annunzio, *La Nemica: il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1998;
- Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999;
- Gabriele d'Annunzio, *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Maria Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002;
- Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura e con una intr. di Annamaria Andreoli, Testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003;
- Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2voll., a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini**,** edizione diretta da Ezio Raimondi**,** Milano, Mondadori, 2005;
- Gabriele d'Annunzio, *Prose di Ricerca*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2005;
- Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013;
- Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 2voll., a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, pref. di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 2013;
- Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2009;
- Gabriele d'Annunzio, Guido Boggiani, Georges Hérelle, Edoardo Scarfoglio. *La crociera della Fantasia. Diari di viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895*), a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010;
- Gabriele d'Annunzio, Aldolfo De Carolis, «L'infinito della melodia». *Carteggio 1901-1927*, a cura di Valentina Raimondo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018;
- Gabriele d'Annunzio, Filippo De Titta, *D'Annunzio e Filippo De Titta: carteggio (1880-1922) e altri documenti dannunziani*, a cura di Enrico Di Carlo, Lanciano, Carabba, 2007;
- Gabriele d'Annunzio, Alessandra Di Rudinì, *Carteggio*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014;
- Gabriele d'Annunzio, Mariano Fortuny, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-*

1930), a cura di Maria Rosa Giacon, Lanciano, Carabba, 2017;

- Gabriele d'Annunzio, Georges Hérelle, *Carteggio (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004;
- Gabriele d'Annunzio, Gian Francesco Malipiero, *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipero: 1910-1938*; con un saggio introduttivo di Chiara Bianchi, Clusone, Ferrari, 1997;
- Gabriele d'Annunzio, Giuseppina Giorgi Mancini, «Io per te. Tu per me». *Gabriele d'Annunzio e Giuseppina Giorgi Mancini. Carteggio 1906-1938*, a cura di Francesca Martinelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017;
- Gabriele d'Annunzio, Giancarlo Maroni, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito D'Annunzio-Maroni*, a cura di Franco Di Tizio, Pescara, Ianieri, 2009;
- Gabriele d'Annunzio, Pascale Masciantonio, «Caro Pascal». *Carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di Enrico Di Carlo, presentazione di Gianni Oliva, Casoli, Mario Ianieri editore, 2001;
- Gabriele d'Annunzio, Ugo Ojetti, *Carteggio D'Annunzio-Ojetti: (1894-1937*), a cura di Cosimo Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979;
- Gabriele d'Annunzio, Annibale Tenneroni, *Al candido fratello….Carteggio Gabriele d'Annunzio-Annibale Tenneroni (1825-1928)*, a cura di Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2007;
- Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, «Come il mare io ti parlo». *Lettere 1894-1923*, a cura di Franca Minnucci, Milano, Bompiani, 2014;

Opere di altri autori:

- Joseph Bèdier, *Fabliaux. Étude de littérature populaire et histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, Boullon, 1893;
- Carlo Beni, *Guida illustrata del Casentino*, con premessa di Mantegazza, Firenze, Luigi Niccolai, 1889;
- Victor Bérard, *Les phéniciens et l'Odyssée*, 2 tomi, Paris, Armand, 1902;
- Luigi Vittorio Bertarelli, *Premessa* a *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, 2 voll., in *Guida d'Italia del TCI*, Milano, 1925;
- Antonio Bruers, *Il Vittoriale degli italiani. Breve guida*, Roma, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1941;
- Gabriel Boissy, *La Dramaturgie d'Orange. Essai sur les origines et la formation d'un nouvel art théâtral*, Paris, Bernard Grasset, 1907;
- Vittorio Bottego, *La spedizione Bottego alle sorgenti del Giuba, carta geografica e 11 illustrazioni*, in «Emporium», I, n. 4 (aprile 1895), pp. 287-301 (estratto dal volume *Esplorazione del Giuba e suoi affluenti: con uno schizzo originale dell'itinerario*, Roma, Società Geografica Italiana, 1894);
- Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di Luigi Banfi, Milano, Mursia, 1987;
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972;

- ID., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2014;
- Angelo Conti, *La beata riva. Trattato sull'oblio*, Milano, Treves, 1900;
- Antonio De Nino, *Tradizioni popolari abruzzesi (Scritti inediti e rari)*, a cura di Bruno Mosca, 2 voll., L'Aquila, Japadre, 1970;
- Charles Diehl, *Figure byzantine*, traduz. Maria Stella Ruffolo, Torino, Einaudi, 2007;
- Ernesto Galli della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, il Mulino, 1998;
- Wolfgang Helbig, *L'epopée homérique expliquée par les monuments*, Traduction française de M. Fl. Trawinski, Paris, Firmin-Didot, 1894;
- Eric Leed, *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992;
- Paul Mariéton, *Le théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, Paris, Editions de la Provence, 1908;
- Giovanni Pascoli, *La siepe*, in «La Tribuna», 31 agosto 1897;
- Romain Rolland, *Le théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903;
- Edoardo Scarfoglio, *La crociera della Fantasia nel mare Egeo*, in «Illustrazione italiana», 16 agosto, 30 agosto e 6 settembre 1896;
- Antonio Stoppani, *Il bel paese*, a cura di Luca Clerici, Torino, Aragno, 2009;
- Ippolite Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866 ;
- Cesare Zolfanelli, *La Lunigiana e le Alpi Apuane. Studii*, Firenze, Barbèra, 1870.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Studi su geografia e letteratura

- *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009;
- *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, 3 voll., Torino, Einaudi, 2010-2012;
- Marc Augé, *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992;
- Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979;
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957;
- Paola Benigni, *La letteratura italiana per il turismo culturale: luoghi, forme e modelli*,

Roma, Universitalia, 2018;

- Claudio Cerreti, *In margine a un libro di Franco Moretti*: *lo spazio geografico e la letteratura*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», III, 1 (1998), pp. 141-148;
- Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Mimesis, 2018;
- *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti, Roma, Bulzoni, 1988;
- Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967;
- *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, a cura di Giulio Iacoli, Udine, Mimesis, 2012;
- Giampaolo Dossena, *Luoghi letterari. Paesaggi, opere e personaggi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1972;
- Anna Ferrari, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, Unione tipografica torinese, 2006;
- Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eteotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2001;
- Gérard Genette, *La littérature et l'espace. Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Giulio Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002;
- ID., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008;
- *I luoghi della letteratura italiana*, a cura Gino Ruozzi, Gian Mario Anselmi, Milano, Mondadori, 2003;
- *Il senso dello spazio*. Lo spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando editore, 2010;
- Serenella Iovino, *Filosofie dell'ambiente: natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004;
- Michael Issachoroff, *L'espace e la nouvelle*, Paris, Corti, 1976;
- ID., *Lieux comiques ou le temple de Janus. Essai sur le comique*, Paris, Corti, 1990;
- Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988;
- Eric Leed, *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992;
- Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi editore, 1976;
- *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di Francesco Fiorentino, Carla Solivetti, Macerata, Quodlibet, 2012;
- Jurij Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in ID., B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001 [1978], pp. 193-248;
- Marina Marengo, *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*, Bologna, Pàtron, 2016;

- Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997;
- ID., *Patterns and Interpretation*, in «Pamphlets of the Stanford Literary Lab», n. 15, sept. 2015, pp. 1-12,
- Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*, Milano, Rizzoli, 1980;
- *Piani sul mondo*: *le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2012;
- Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1968;
- Niccolò Scaffai, *Le prospettive della critica ecologica*, in «Siculorum Gymnasium», LXX, 3(2017), pp. 119-135;
- ID., *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017;
- Edward W. Soja, *Taking space personally*, in *The Spatial Turn, interdisciplinary perspective*, a cura di Warf Barney, Arias Santa, , Oxon, Routledge, 2009;
- Massimiliano Tortora, *Letteratura e... geografia /1*, in «La letteratura e noi», 5 luglio 2015;
- Bertand Westphal, *La Geocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007;
- ID., *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011;
- ID., *Oltre la torre d'avorio: Genesi della geocritica*, a cura di Roberto Baronti Marchiò, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2008, pp. 251-271.

Studi dannunziani

- Roberto Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, Milano, Principato, 1984;
- Roberto Alonge, *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2004;
- Annamaria Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Edizionio De Luca, 1993;
- EAD., *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, 2000;
- EAD., *Dalle serpi alla Pentecoste: l'origine della* Fiaccola sotto il moggio, in «Quaderni del Vittoriale», fascicolo 3 (2002), pp. 9-37;
- EAD., *Dantolatria fra Otto e Novecento: il caso d'Annunzio*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Atti del XVI Convegno internazionale della MOD (Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014), Pisa, ETS, 2015, pp. 37-52;
- EAD., *Il popolo autore nella "Figlia di Iorio" di Gabriele d'Annunzio*, Avellino, Edizioni

Sinestesie («Biblioteca di Sinestesie», 18), 2014;

- EAD., *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017;
- Umberto Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972;
- ID., *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995;
- Guido Baldi, *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori, 2009;
- Marino Alberto Balducci, *Un grido lacerante. Strutture simboliche nella* Figlia di Iorio *e caratteri del tragico dannunziano*, in «Rassegna dannunziana», 23 (maggio 1993);
- Emilio Barbetti, *Gabriele d'Annunzio e la riforma del teatro*, in «Nuova Italia: rassegna critica mensile della cultura italiana e straniera», IX, 5 (1938), pp. 146-150;
- Henry Bérenger, *Le théâtre d'annunzien*, in «Revue des Revues», 1 decembre 1899, pp. 470-479,
- Eugenio Bertuetti, *Si prova* La Figlia di Iorio *nella platea erbosa al Vittoriale*, in «Scenario», VII, 4 (1938), pp. 227-228;
- Luigi Bianconi, *Arte muta e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo*, in «Bianco e Nero», (novembre 1942);
- Raffaele Biordi, *Gabriele D'Annunzio e la terra d'Abruzzo*, Roma, Palombi, 1965;
- Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, 1991;
- Ezio Burri, *La grotta della* Figlia di Iorio, in «Rassegna dannunziana», maggio 1992;
- Ilvano Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore: le fonti della Fedra*, in «Annali d'Italianistica», 5 (1987), pp. 207-221;
- Milva Maria Cappellini, *Tracce dannunziane alla Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, 33° convegno di studio, Pescara 17-18 novembre 2006, Pescara, Ediars, 2006, pp. 29-48,
- EAD., *Tra libri e lagune. Sulle fonti della* Nave, in «Io ho quel che ho donato», Atti del convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013), cit., pp. 187-207;
- Maria Rosa Chiapparo, *Mito e storia nella "Città morta" tra immaginario e riforma della scena*, Banca Dati "Nuovo Rinascimento"www.nuovorinascimento.org (immesso in rete il 5 maggio 2007);
- *Il Vittoriale degli italiani*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Skira, 2004;
- Maria Grazia Ciani, *Introduzione* a *Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio*. Fedra. *Variazioni sul mito*, a cura di EAD., Venezia, Marsilio, 2003, pp. 7-19:
- Ivanos Ciani, *Materiali per* La fiaccola sotto il moggio, in «Rassegna dannunziana», VI, 12 (dicembre 1987), pp. I-XIV;
- ID., *D'Annunzio e Pescara*, Pescara, Ediars, 1996;
- ID., *Fotogrammi dannunziani*, Pescara, Ediars, 1999;

- ID., *Dalla fiamma alla serpe*, in ID., *Esercizi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini, Pescara, Ediars, 2001;
- Simona Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini" dannunziani*, Firenze, Vallecchi, 1975;
- EAD., *D'Annunzio funambolo del moderno*, Verona, Gutenberg, 1991;
- EAD., *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012;
- *Dall'Abruzzo al Vittoriale. D'Annunzio 1938-1998*, a cura di Enrico Di Carlo, Colledara, Andreomeda editrice, 1998;
- *D'Annunzio a Napoli*, a cura di Angelo Pupino, Napoli, Liguori, 2005;
- *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia:* Le martyre de Saint Sébastien *e* La pisanelle, a cura di Carlo Santoli; Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015;
- *D'Annunzio musico imaginifico*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena 14-16 luglio 2005), Firenze, Olschki, 2008;
- *D'Annunzio e il teatro fra 800 e 900*, Convegno di studi (28-29 maggio 1999), Chieti-Francavilla al mare, Ediars, Pescara, 1999;
- Michel David, *Mito e tragedie di* Fedra *nella letteratura psicanalitica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», nn. 5-6 (1989), pp. 9-46:
- Rossano De Laurentis, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 116, IX, 2 (luglio-dicembre 2012=), pp. 443-495,
- Eurialo De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960;
- Giovanni Di Giusto, Emidio Agostinoni, *I paesi e le fonti della* Fiaccola sotto il moggio, estratto da «Il secolo XX», [S.l.: s.n., s.d.], pp. 402-418
- Gabriella Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella* Francesca da Rimini *di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1990;
- Franco Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri editore, 2009
- Angelo Fàvaro, *La* Fedra *di Gabriele d'Annunzio: note sull'inconfessabile ragione della passione nella nuova tragedia eruopea*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di Carlo Santoli, Avellino, Sinestesie, 2009, pp. 592-605;
- ID., «Questa non è la tragedia di Fedra». *Nel centenario dalla prima messa in scena della Fedra di d'Annunzio al Lirico di Milano*, in «Sincronie» (2010), vol. 24, pp. 119-130;
- ID., *Tra metafore e miti. Poesia e Teatro in Gabriele d'Annunzio*, in «Sinestesie» (2012), pp. 579-582;
- Fedra *da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, in «Quaderni dannunziani», nn. 5-6 (1989);
- Carla Ferri, *Studio sulle fonti della* Francesca da Rimini, in «Quaderni del Vittoriale», n. 21 (1980), pp. 15-65;

- Teresa Ferri, La città morta *di Gabriele d'Annunzio. Il mito come metafora*, in *La tentazione teatrale. Saggi su: Alfieri, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Pirandello*, a cura di Neuro Bonifazi, Falconara marittima, Tecnografica, 1982, pp. 80-97;
- Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaka, Cornell University Press, 2001;
- *Gabriele d'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale di Torino, (21-23 marzo 1988), Genova, Costa & Nolan, 1989;
- Giovanni Getto, *La città morta*, in «Lettere italiane», anno XXIV, n. 1(1972), Firenze, Olschki, 1972, pp. 45-96;
- Emerico Giachery, *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968;
- Ottaviano Giannangeli, *D'annunzio e l'Abruzzo del mito*, s.l., s.e., 1988;
- ID., La figlia di Iorio *e il canto popolare*, in *La figlia di Iorio.* Atti del VII Convegno di studi dannunziani (Pescara, 24-26 ottobre 1985), Pescara, Ediars, 1993, pp. 119-135;
- Pietro Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995;
- *"Gloria alla terra!" Gabriele d'Annunzio e l'Abruzzo*, a cura di Manlio Masci, Pescara, Editrice dannunziana pescarese, 1963;
- Irma Gramatica, *Quando fui Mila*, in «Il Dramma», XXXI (giugno 1955), n.s., n. 225
- Laura Granatella, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2voll., Roma, Bulzoni, 1993;
- Alberto Granese, *Preludi del linguaggio scenico moderno nei* Sogni *dannunziani*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, cit., pp. 79-93;
- Marziano Guglielminetti, *La Fedra di d'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., pp. 85-97;
- Angela Guidotti, *Il paesaggio emiliano-romagnolo nel teatro di Gabriele D'Annunzio: mediazioni letterarie* in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, a cura di Silvia Capecchi, Pescara, Ediars, 1999, pp. 455-477;
- *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*, a cura di Maria Pia Pagani, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018;
- *Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, pref. di Dacia Maraini, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2015;
- Maria Teresa Imbriani, *Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti*, in «Archivio d'Annunzio», I, (Ottobre 2014), pp. 123-139;
- EAD., *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica e a cura di EAD., Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2009;
- «Io ho quel che ho donato». Atti del convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013), pref. Raffaella Bertazzoli, a cura di Pietro Gibellini, Bologna, CLUEB, 2015;
- Tobia Iodice, *Come un sogno rapido e violento: Gabriele d'Annunzio e Napoli (1891-1893)*, Lanciano, Carabba, 2018

- Giovanni Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993;
- ID., *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia da d'Annunzio agli anni Trenta*, Roma, Bulzoni Editor, 2009;
- ID., *Tra le forme del teatro en plein air*, Roma, Bulzoni Editore, 2014;
- *L'Abruzzo nella vita e nell'opera di G. D'Annunzio*, Catalogo della mostra di cimeli e autografi nella casa del poeta nel centenario della nascita, a cura di Manlio Masci, Dino Tiboni, Pescara, editrice italica, 1963;
- *La figlia di Iorio*. Atti del VII convegno Internazionale di studi dannunziani, (Pescara 24-26 ottobre 1985), a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Centro di studi dannunziani, 1986;
- *La fiaccola sotto il moggio*. Atti del IX convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 7-9 maggio 1987), a cura di Edoardo Tiboni, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987;
- *La lingua del teatro dra d'Annunzio e Pirandello.* Atti del convegno di Macerata, (19-20 ottobre 2004), a cura di Laura Melosi, Diego Poli, Macerata, EUM, 2007;
- *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, 1968;
- *L' arte del tragico: l'avventura scenica del* Martyre de Saint Sébastien *di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi*; a cura di Carlo Santoli, prefazione di Annamaria Andreoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000;
- Elena Ledda, *L'allestimento al Vittoriale del 1927. L'arte scenica rinnovata*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», IX, fasc. 1, 17 (2005), Napoli, Loffredo, pp. 291-305;
- EAD., *Le Biblioteche del Vittoriale*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, 33° convegno di studio (Pescara 17-18 novembre 2006), Pescara, Ediars, 2006, pp. 7-20;
- Pietro Levi, *L'anima abruzzese ne* La figlia di Iorio, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1904;
- Nicola Longo, La fiaccola sotto il moggio: *Una proposta di lettura*, in **«**Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXV, 1 (Gennaio/Aprile 2006), pp. 67-78;
- Giorgio Luti, *La cenere dei sogni: studi dannunziani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973;
- Emilio Mariano, *Il teatro di d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», II, 11 (settembre-ottobre 1978), pp. 5-35;
- Manuele Marinoni, *Per una morfologia del tragico Memoria, archeologia e déjà-vu nella* Città morta *di d'Annunzio*, in «Sinestesieonline», (novembre 2016) consultabile online http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/novembre2016-03.pdf
- Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993;
- EAD., *La* Fedra*: d'Annunzio e il recupero del mito in chiave archetipica*, in «Nuovi quaderni del Vittoriale», 2 (1995), p. 47-72;
- Wanda Majo Montanaro, *Il "sogno bergamasco" di Gabriele d'Annunzio. Dal carteggio Novati*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», I-II, 22 (gennaio-aprile 1954), pp. 52-60;
- Vito Moretti, *Il dialetto in d'Annunzio*, in «Rassegna dannunziana», VI, 13 (giugno 1988), pp. XLVI-LI;

- Bruno Mosca, *Un amico abruzzese di d'Annunzio e Michetti: Antonio De Nino*, in «Rivista abruzzese. Rassegna trimestrale di cultura», II, 4 (ottobre-dicembre 1949), pp. 1-13;
- ID., *Antonio De Nino. Note e documenti*, Lanciano, CET, 1959;
- *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), Pescara, Centro di studi dannunziani, 1982;
- Gianni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992;
- Benigno Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938;
- Ettore Paratore, *Simonetto*, in *La fiaccola sotto il moggio*. Atti del IX convegno Internazionale di studi dannunziani (Pecara-Cocullo, 7-9 maggio 1987), pp. 93-97;
- Giovanna Piantoni, *Verso l'Ellade*, in *Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Gianna Piantoni, Maria Grazia Tolomeo e Marisa Volpi, Roma, Edizioni De Luca, 1996, pp. 47-52;
- Vittorio Pirlo, *Con la mazza del pastore e la camicia bianca. Dalla "platea erbosa" al "parlaggio"*, in «Quaderni de il Garda», I, 3 (2007), pp. 27-34;
- Carla Pisani, *Carteggio Pascoli-Ricci e carteggio d'Annunzio-Ricci*, in *Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010;
- Ildebrando Pizzetti, *La musica per* «La Nave» *di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista musicale italiana», XIV (1907), pp. 855-862;
- Mario Praz, *La* Francesca da Rimini *di Gabriele d'Annunzio: il dramma storico*, in «La Cultura», (15 marzo 1922), pp. 193-202;
- ID., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, [1930] 1973;
- Angelo R. Pupino, *D'Annunzio letteratura e vita*, Roma, Salerno Editrice, 2002;
- Paolo Puppa, *La parola alta*. *Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1993;
- Aldo Rossi, *Martini e d'Annunzio*, in «Poliorama», 3 (dicembre 1984);
- Carlo Santoli, *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du "Martyre de saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*, Paris, PUPS, 2009;
- ID., *Gabriele d'Annunzio: dal* Sogno d'un tramonto d'autunno *a* Parisina, Pisa, ETS, 2016;
- Alfredo Sgroi, *Ut pictura poesis. D'Annunzio, Fortuny e la scena totale*, in «Archivio d'Annunzio», vol. 3 (ottobre 2016), pp. 97-110;
- Renato Simoni, *L'origine e il significato della* Fedra *dannunziana*, in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, cit., pp. 137-151;
- Gaia Staniscia, *Il preraffaellismo nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2016;
- *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio***,** comprende *1: L' Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale* (20. Convegno internazionale, Pescara, 6-7 dicembre 1996), Sambuceto, Brandolini, 1996; *1/2: L' Abruzzo* (21 convegno internazionale, Pescara, 23 dicembre 1996), Pescara, Ediars, 1996; · *2/3: La Toscana, l'Emilia-Romagna,*

l'Umbria e la Francia (24 Convegno internazionale, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997), a cura di Silvia Capecchi, Chieti, Tecnovadue, 1999; · *4: Dal fuoco al Libro segreto: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia* (23 Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997), Pescara, Ediars, 1997; 5*: Sogni di terre lontane: dall'Adria velivolo al Benaco marino* (25 Convegno nazionale, Pescara-Francavilla al Mare, 22-23 maggio 1998), Sambuceto, Brandolini, 1998;

- Guy Tosi, *D'Annunzio en Gréce.* Laus Vitae *et la crocière de 1895 d'après des documents inèdits*, Paris, Calman-Lèvy, 1947 ;
- Ernesto Travi, *Storia e poesia nel carteggio d'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 17 (settembre-ottobre 1979), pp. 65-81;
- Katia Trifirò, *Il conio dell'ironia. Vita d'attore nelle novelle del giovane d'Annunzio*, in *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*, cit., pp. 15-32;
- Lara Sonja Uras, *Musiche popolari e paesaggi abruzzesi nelle* Novelle dannunziane, in «Archivio d'Annunzio», III, (Ottobre 2016), pp. 9-20;
- Valentina Valentini, *Studio sui paesaggi delle tragedie di Gabriele d'Annunzio (1897-1909)*, in «Ariel», 1-2 (gennaio-agosto 1990), pp. 107-126;
- EAD., *La tragedia moderna e mediterranea*. *Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1991;
- EAD., *Il poema invisibile*, Roma, Bulzoni, 1993;
- Giorgio Zanetti, *«Leggende d'amore». Le origini del* Sogno d'un mattino di primavera, in Gabriele d'Annunzio. *Letteratura e modernità*, a cura di Carlo Santoli, in «Sinestesie», VI-VII (2008-2009), pp. 425-433;
- Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaka, Cornell University Press, 2001;

Altri studi di riferimento

- Beatrice Alfonzetti, Il *trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, CUECM, 1984;
- EAD., *Drammaturgia della fine: da Eschilo a Paolini*, Roma, Bulzoni, 2008;
- Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento***,** Roma- Bari, Laterza, 2004;
- Lorenzo Cantatore, *Scelta ordinata e annotata*, Modena, Mucchi, 1999;
- Remo Ceserani, *Le antologie e le grandi opere come contributi alla co–struzione dei canoni*, Atti della giornata di studi, cit., in «Enthymema», XII (2017), pp. 16-21;
- Luca Clerici, *Introduzione* a *Scrittori italiani di viaggio*, a cura e con un saggio di ID., 2 voll., Milano, Mondadori, 2008;
- Giorgio Chiosso, *La stampa pedagogica e scolastica in Italia (1820–1943)*, Brescia, La Scuola, 1992;
- ID., *L'italia alfabeta. Libri di testo e editoria scolastica tra Otto e primo Novecento*, in «Quaderni del CIRSIL», 6 (2007), pp. 1–23;

- *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello,* a cura di Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962;
- Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015;
- *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio. La crociera della Fantasia. Diari di viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895*), a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010;
- *D'Annunzio politico*, Atti del convegno internazionale il Vittoriale degli italiani (Gardone, 9-10 ottobre 1985), a cura di Renzo De Felice, Pietro Gibellini, Milano, Garzanti, 1987;
- Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Il Paesaggio. Annali 5. Storia d'Italia*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-263;
- Leonardo Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità a oggi*, in *Il Paesaggio. Annali 5. Storia d'Italia*, a cura di Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 369-428;
- Alberto Francini, *Artisti contemporanei*: *Guido Marussig*, estratto da «Emporium», LX, 360 (dic. 1924), pp. 761-774;
- Pilade Frattini, Renato Ravanelli, *Il Novecento a Bergamo: Cronache di un secolo*, Novara, DeAgostini, 2013;
- Panfilo Gentile, *D'Annunzio deputato*, Pescara, Editrice dannunziana abruzzese, 1963;
- Paolo Giovannetti, *Florilegi, crestomanzie, storie letterarie: l'eclettismo necessario delle antologie scolastiche*, in «Per leggere», 11 (autunno 2006), pp. 217–220;
- Arturo Graf, *Prefazione* a *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, 2 voll., Torino, Loescher, 1882-1883, pp. VII- XII;
- *Il canone letterario del Novecento letterario*, a cura di Nicola Merola, Atti del convegno Arcavacata (11–13 novembre 1999), Soveria Mannelli, Rubettino, 2000;
- Loretta Innocenti, *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Roma, Bulzoni, 2000;
- Giuseppe Langella, *La letteratura del Novecento e il problema del canone*, Atti del Convegno MOD (Venezia, 17 giugno 2009), pp. 1–8;
- Romano Luperini, *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, in «Allegoria», IX, 26 (1997), pp. 5-13;
- ID., *Manuali e storie letterarie, appunti per un bilancio, con qualche proposta*, in «Allegoria», V, 14 (1993), pp. 59–71;
- Ilaria Macera, *L'opera di Aldo Palazzeschi nelle antologie scolastiche (1924–1963)*, in «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», anno 152 (luglio–settembre 2017), pp. 350–373;
- Anna Martinucci, *Le origini dell'Istituto italiano d'arti grafiche: per un'illustrazione di qualità*, in «Fabbrica del Libro», II, 15 (2009), pp. 7-14;
- Octave Mirbeau, *Maurice Maeterlinck*, in «Le Figaro», 24 août 1890;
- Marco Mozzo, *La raccolta di fotografie d'arte di Henry Thode e Gabriele d'Annunzio: un progetto di riordino e archiviazione informatica*, in «Quaderni del Vittoriale», n.s.,

5 (2009), pp. 91-103;

- Francesco Novati, *Le rappresentazioni del Natale nel Medio Evo. Illustrazioni di Luca Olivier Merson,* II, 12 (1895), pp. 409-424;
- ID., *L'epopea brettone nel Medio Evo*, IV, 21 (1896a), pp. 216-226;
- ID., *Artisti contemporanei: Arnoldo Boecklin*, IV, 22(1896b), pp. 243-259;
- ID., *Scoperte artistiche. Argo nel Castello Sforzesco di Milano*, VII, 38 (1898), pp. 154-160;
- ID., *Letterati contemporanei: Gaston Paris*, XVIII, 103 (1903), pp. 19-32;
- ID., *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, XXIV, 141(1906), pp. 181-209;
- ID., *Narratori medievali: Dame Marie, la prima poetessa francese,* XL, 238 (1914), pp. 255-263;
- ID., *Alessandro d'Ancona. (Ricordi d'un discepolo)*, XLI, 242 (1915), pp. 97-107;
- Ugo M. Olivieri, *Un canone per il terzo millennio*, Milano, Mondadori, 2001;
- Massimo Onofrii, *Il canone letterario*, Roma–Bari, Laterza, 2001;
- Romualdo Pantini, *Restauri fiorentini*, in «Emporium», XXII, 129 (1905), pp. 225-238;
- Roberto Papini, *I pittori di battaglie in Italia*, in «Emporium», XLI, 242 (1915), pp. 108-124;
- Sergio Pautasso, Paolo Giovannetti, *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004;
- Luciano Pazzaglia, *Editrice La Scuola 1904–2004. Catalogo storico,* Brescia, La Scuola, 2004;
- Luigi Pelandi, *L'Istituto italiano d'Arti Grafiche*, in «La Rivista di Bergamo», XIV, 2 (1923), pp. 703-716;
- Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia*, Roma, Bulzoni, 1990;
- Marino Raicich, *Di grammatica in retorica. Lingua, scuola, editoria nella Terza Italia*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996;
- Pietro Redondi, *Best-seller si nasce o si diventa?*, in *Un best-seller per l'Italia unita.* Il bel paese *di Antonio Stoppani con documenti annessi*, a cura di ID., Milano, Angelo Guerini, 2012, pp. 11-37;
- Corrado Ricci, *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, in «Emporium», VIII, 48 (1898), pp. 469-496;
- ID., *Concordato artistico*, in «Emporium», XII, 67 (1900), pp. 69-74;
- ID., *La serie Italiana artistica* in *Catalogo delle pubblicazioni librarie*, in «Emporium», XXX, 180 (1909), pp. 1-7;
- Gino Roncaglia, Giovanni Solimine, *Canone e canoni: opinioni a confronto*, in «Biblioteche oggi *Trends*», I, 2 (dicembre 2015), pp. 6-22;
- Silvia Ronchey, *Introduzione* a Charles Diehl, *Figure byzantine,* traduz. Maria Stella Ruffolo, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XIV;

- Giovanni Ronchini, *Il canone letterario*, in «Nuova informazione bibliografica», V, 4 (ottobre–dicembre 2008), pp. 645–647;
- Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903–2005)*, in «Paragrafo», 1 (2006);
- Daniele Solvi, *Arturo Graf e il mimo medievale di Roma*, in *La tradizione classica e l'unità d'Italia*. Atti del seminario (Napoli-Santa Maria Capua Vetere 2-4 ottobre 2013), a cura di Salvatore Cerasuolo, Maria Luisa Chirico, Serena Cannavale, Cristina Pepe, Natale Rampazzo, Napoli, Satura, 2014, pp. 277-292;
- Willam Spaggiari, *Carducci. Letteratura e storia*, Roma, Franco Cesati, 2014;
- Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004;
- Francesca Tomassini, *Né un pazzo, né un poeta. Pasolini e il teatro del Novecento*, prefazione di Marco Antonio Bazzocchi, Roma, Aracne, 2016;
- Gianfranco Tortorelli, *Antologie e manuali di letteratura italiana nell'Ottocento. Una riflessione sul canone*, in «History of Education and Children's Literature», VI, 1 (2011), pp. 419–430;
- Carmen Van den Bergh, "*Effetto canone". La forma "antologia" nella letteratura italiana contemporanea*, Atti della giornata di studi (Milano, Università IULM, 13 giugno 2016), a cura di Carmen Van den Bergh, Paolo Giovannetti, in «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», XII (2017), pp. 1-8;
- Monica Venturini, *L'Unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento*, Perugia, Morlacchi, 2016;
- Stefano Verdino, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materia*li, in «Nuova Corrente», 15 (gennaio-giugno 2004), pp. 75-98;
- Gioacchino Volpe, *Gabriele d'Annunzio. L'Italiano, il Politico, il Combattente*, prefazione di Ettore Paratore, Roma, Volpe, 1981;
- Eduardo Ximenes, *Villafranca nella storia e nell'arte*, estratto da «Emporium», XLIII, 255 (1916), pp. 184-196.