

Gabriele d'Annunzio

LA FIGLIA DI IORIO

edizione critica a cura di

Raffaella Bertazzoli

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE
E SIGLE

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo di:

Comitato per l'Edizione Nazionale
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

Fondazione Cab
Istituto di Cultura "Giovanni Folonari"

Regione Abruzzo
Assessorato Promozione Culturale

© 2004 *Il Vittoriale degli Italiani*
Grafiche Fiorini - Verona
I edizione marzo 2004

Abbreviazioni bibliografiche

- BERTAZZOLI, *In margine all'autografo*: Raffaella Bertazzoli, *In margine all'autografo della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio* [Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 24-26 ottobre 1985], Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 235-246.
- BERTAZZOLI, *Il mito raggiunto*: Ead., *Il mito raggiunto. Preistoria creativa e vicenda testuale nella «Figlia di Iorio»*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 9-82.
- BRUERS: Antonio Bruers, *Nuovi saggi dannunziani. Seconda serie*, Bologna, Zanichelli, 1942, pp. 140-142.
- CARTEGGIO... : si citano i nomi dei corrispondenti; in mancanza di altra indicazione si intende che le lettere si conservano negli Archivi del Vittoriale.
- CARTEGGIO HÉRELLE: Carteggio tra D'Annunzio e Georges Hérèlle (Biblioteca di Troyes, Archivi del Vittoriale). Parzialmente edito, in francese, da Guy Tosi (*D'Annunzio à Georges Hérèlle. Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpins. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi*, Paris, Denoël, 1946). Ora parzialmente pubblicato in italiano da Maria Giovanna Sanjust, *Lettere a Georges Hérèlle 1891-1923*, Bari, Palomar, 1993.
- CARTEGGIO MASCIANTONIO: *Caro Pascal. Carteggio D'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di Enrico Di Carlo, Chieti, Ianieri Editore, 2001.
- CARTEGGIO PASCOLI: *Carteggi Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, a cura di Augusto Vicinelli, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 347-419.
- CARTEGGIO TREVES: *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999.
- CATALOGO: *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, in «Quaderni dannunziani», XLII-XLIII, 1976, voll. 2.
- CATALOGO DE «L'OLEANDRO»: *Io ho quel che ho donato. Edizioni ed autografi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti, Associazione Culturale «L'oleandro», Centro nazionale di studi dannunziani, Sulmona, 1996. Schedatura della Collezione Guabello-Bellora.

CIANI: Ivanos Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio* [Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 24-26 ottobre 1985], Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 43-54. Ora in *Esercizi dannunziani*, a cura di Milva Maria Cappellini e Giuseppe Papponetti, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 2001, pp. 433-446.

COMMENTAIRE: nota, a firma del traduttore, posposta a *La fille de Iorio. Tragédie pastorale de Gabriele d'Annunzio traduite par Georges Hérelle*, Paris, Calmann-Lévy, MCMV (ma 1906).

DE MEDICI: Giulio de Medici, *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Edizioni del Centauro, 1929.

DE NINO: Antonio De Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze, Barbera, 1879-1897, voll. 6.

FINAMORE: Gennaro Finamore, *Tradizioni popolari abruzzesi*, Lanciano, Carabba, 1882-1886, voll. 2.

GAVAZZENI: Franco Gavazzeni, *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio* [Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 24-26 ottobre 1985], Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 55-101.

GUABELLO: *Catalogo ragionato della collezione di libri e autografi di Gabriele d'Annunzio, riunita da MARIO GUABELLO laniero biellese per suo spasso libraio o se vuoi libraio per sua pena laniero, con riproduzione di inediti, cimeli, ritratti, dell'«Ode a Umberto», e una prefazione di Pietro Paolo Trompeo della Regia Università di Roma*, Biella, Stab. Tip. G. Ferrara, s.d. [1937] (seconda edizione accresciuta, ivi 1948).

INVENTARIO: *Inventario dei manoscritti di Gabriele d'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», XXXVI-XXXVII, 1968.

MARIANO: Emilio Mariano, *Appunti sulla «Figlia di Iorio»*, in «Quaderni dannunziani», VIII-IX, 1958, pp. 47-73.

PARENTI: Giovanni Parenti, *La traduzione francese della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio* [Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 24-26 ottobre, 1985], Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, pp. 165-189.

ROSINA: Tito Rosina, *Mezzo secolo de «La figlia di Iorio»*, Milano-Messina, Principato, 1955.

SILLANI: Tomaso Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

TOMMASEO: *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, raccolti e illustrati da

Niccolò Tommaseo, Venezia, Stab. Tip. G. Tasso, 1841-1842 [vol. I: *Canti toscani*; vol. II: *Canti corsi*; vol. III: *Canti greci*; vol. IV: *Canti illirici*].

TOMMASEO-BELLINI: Niccolò Tommaseo - Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879.

Sigle

Testimoni

- A* minuta autografa
B bella copia autografa
st stampe, e segnatamente:
tr: *La figlia di Iorio*, Milano, Treves, 1904
nz: *La figlia di Iorio*, Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio (Verona, Mondadori), 1927
ol¹: *La figlia di Iorio*, Roma, Per l'Oleandro (Verona, Mondadori), 1931
ol²: *La figlia di Iorio*, Roma, Per l'Oleandro, 1936

Collocazione

- R* Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II» - Fondo Vittorio Emanuele e Fondo Gentili
C Chieti, Museo d'Arte «Costantino Barbella»
G Gardone Riviera, Archivio Personale del Vittoriale
F Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale - Fondo Nuove Accessioni
S Settignano (Firenze), Collezione privata già di Andrea Nasini

Progetti e minute (in Appendice)

- P* Progetti compositivi e abbozzi
M Minute del libretto d'opera

Abbreviature e segni diacritici

- agg.* aggiunta marginale (al testo base, a un inserimento, a un ampliamento, etc.)
cass. cassato
++,+++,+,,,, lettera o lettere cassate e illeggibili
[] completamento congetturale (or[nato])
deest lacune in testimoni
prima lezione in rigo precedente la lezione a testo e cassata

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE E SIGLE

- segue* lezione in rigo seguente la lezione a testo e cassata
su lezione ricalcata su altra cassata
spscr. a lezione scritta nell'interlinea sopra altra cassata
stscr. a lezione scritta nell'interlinea sotto altra cassata
da lezione ricavata da una precedente, quale che sia il modo in cui viene attuata (per ricalco, inserimento, sovrascrittura, etc.)
ins. inserimento di una o più parole, di uno o più versi, nella lezione base
corr. in lezione transitoria corretta in altra lezione
testo lezione a testo
*** asterisco premesso al segmento di testo interessato da variante
|| segno di a-capo oppure di cambio di carta

INTRODUZIONE

La vicenda creativa¹

Si sarebbe più volte soffermato Gabriele d'Annunzio, nei suoi numerosi accenni alla genesi della *Figlia di Iorio*, sul profondo divario cronologico intercorso tra il primo spunto della tragedia e la sua definitiva stesura, e con la precisa volontà di sottolineare come ad una lunga gestazione mentale fosse seguita una creazione quasi di getto. Ne fa preciso riferimento a Jarro (*nom de plume* del giornalista Giulio Piccini), in un'intervista a tutto campo sulla sua produzione passata e *in fieri*:

La prima idea della *Figlia di Iorio* l'ho avuta sin dal 1887 e l'ho scritta nel 1903, nella Villa Borghese, a Nettuno. La scrissi in trentatré giorni, di estate, con un vero furore. L'estate è, per me, la stagione più propizia al lavoro. Tutti i miei lavori furono scritti nel dolce tempo.²

Affermazione ribadita in forma iperbolica in un testo anamnastico come il *Libro segreto*, dove il tempo della scrittura tragica si contrae fino a coagularsi in una composizione frenetica, durata «diciotto giorni».³

Ad accreditare stesure velocissime e «furiose» di certo D'Annunzio non era nuovo: basti per tutte la volontà manifestata a Pepi Treves, nel luglio del 1899, di scrivere l'*Alcyone* tutto «d'un fiato».⁴ Iperboli a parte, i dati raccolti sulla vicenda del testo tragico sembrano suffragare le affermazioni dannunziane, sia coeve alla stesura dell'opera, sia fatte *a postero-*

¹ Queste pagine raccolgono dati e risultati di studi già pubblicati da chi scrive: *In margine all'autografo*, pp. 235-246; *Il mito raggiunto*, pp. 9-82.

² L'intervista, concessa a Jarro, uscì su «La Nazione» il 15 luglio 1914 con il titolo *Confessioni di Gabriele d'Annunzio a Jarro*, ma risale a parecchi anni prima. Alcuni stralci dell'intervista furono ripresi e riproposti su «Il piccolo giornale d'Italia» il 18 luglio 1914. Molti anni prima, sulla «Tribuna» del 25 aprile 1905, D'Annunzio aveva avuto modo di precisare che lo spunto della tragedia era sopraggiunto improvviso, quasi a scompaginare progetti già definiti: «La Figlia di Iorio mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il Sigismondo Malatesta e fu anche rapidamente eseguita».

³ «Io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti», in G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Prose di ricerca*, II, Milano, Mondadori, 1968, p. 749.

⁴ CARTEGGIO TREVES, lettera del 7 luglio 1899, p. 547: «In questi giorni, in fondo alla mia barca, ho composto alcune *Laudi* che sembrano veramente figlie delle acque e dei raggi, tutte penetrate di aria e di salsedine. Sento che in un mese o due potrei, d'un fiato, comporre tutto il volume».

ri: la tragedia fu composta in pochi giorni, tra il luglio e l'agosto del 1903, a Nettuno, come è attestato dal manoscritto che la tramanda.⁵

A fronte di una documentazione che circoscrive cronologicamente la stesura all'estate del 1903, esiste tutta una serie di dati a corredo che spostano la prima «idea» della tragedia in tempi molto lontani e anche precedenti il 1887, data esplicitamente consegnata dalla testimonianza di D'Annunzio a Jarro. Elementi che permettono di tracciare una storia, per così dire, mentale dell'opera, individuando tappe di un *iter* cronologico preciso, ma eccentrico rispetto al *modus operandi* dannunziano, basato sull'appunto, sull'idea estemporanea fissata velocemente sulla carta. I *Taccuini*, per tacer d'altro, rappresentano ricchissimi serbatoi di materiali sistematicamente ripresi e rielaborati al momento della stesura delle opere. Nulla di tutto questo per *La figlia di Iorio*.

Gli unici riferimenti diretti alla tragedia, raccolti prima della sua stesura, sono consegnati a un'intervista a Romain Rolland del settembre 1899 e successivamente a un incontro con Edmondo De Amicis, del gennaio 1902.⁶ Parlando dei suoi impegni futuri lo scrittore accenna esplicitamente a un'opera in gestazione, strettamente correlata ad un quadro di Francesco Paolo Michetti: ne riferisce lo stesso De Amicis sulla «Tribuna» del 10 giugno 1902:

Domandato dei nuovi lavori che avesse in mente, avendomi risposto che pensava una tragedia rustica d'argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro del Michetti: *La Figlia di Iorio*, gli chiesi notizie del grande pittore.⁷

L'accento al Michetti è importante. Il percorso mentale del testo tragico si intreccia, infatti, quasi inestricabilmente, alla vicenda compositiva

⁵ La figlia Ciccuzza trascorse l'estate con D'Annunzio a Nettuno e ricorda il padre intento a comporre: «Mio padre scriveva la «Figlia di Iorio». Si era fatto uno studio in una soffitta della villa [...] e la finestra spaziava sul mare. Lavorava lì buona parte della notte» («Il Tempo», 8 gennaio 1950).

⁶ L'esplicito accenno alla *Figlia di Iorio* è in *Journal intime* (martedì 5 settembre 1899 fol. 272). Cfr. G. Tosi, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, in «Il Ponte», marzo 1963, p. 349. Tosi riporta, riassumendola, una pagina del *Journal* che si trova tra le carte del fondo Romain Rolland alla Biblioteca Nazionale di Parigi, ora in riordino. Cfr. anche CIANI, p. 441.

⁷ L'intervista al De Amicis (*Gabriele d'Annunzio per Edmondo De Amicis*) apparve su «La Tribuna» mesi dopo, il 10 giugno 1902. Fu riproposta nel volume E. De Amicis, *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves, 1920, pp. 158-159. È sempre nell'intervista D'Annunzio ribadisce: «Le mie migliori pagine sono preparate in me molto tempo avanti d'essere scritte. Una pagina bella non può essere l'effetto d'uno sforzo compiuto nell'atto di scriverla». Cfr. quindi *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, p. 16.

di uno dei quadri più noti del pittore, sodale e amico del circolo di Francavilla. La versione pittorica della *Figlia di Iorio* rappresenta, per certi versi, l'espressione iconica dell'idea tragica, la sintesi visiva di un progetto che, fin dalla sua prima apparizione, e nella sua lunga evoluzione, avrebbe influenzato l'opera dannunziana.

Nella lettera inviata all'amico pittore, il 31 agosto 1903, a pochi giorni dalla conclusione della tragedia, D'Annunzio richiama espressamente alla memoria l'archetipo pittorico della *Figlia di Iorio*, presentato all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Milano del 1881, e riconosce al Michetti una sorta di paternità del soggetto tragico:

Queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra. Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent'anni, col capo sotto un *dramma di nubi*.⁸

Attribuzione ribadita qualche mese più tardi, in una lettera del 14 gennaio 1904, da Milano:

Ti abbraccio, o primo padre della nostra grande Figlia.⁹

La vicenda che lega le due opere inizia, infatti, nei primi anni Ottanta. All'Esposizione milanese del 1881 Michetti presenta, con numerose altre opere, una *gouache* di ridotte dimensioni e con un soggetto simile a quello del futuro quadro intitolato *La figlia di Iorio*¹⁰. Gabriele, a quel tempo,

⁸ SILLANI, p. 113. Facsimile della lettera in G. d'Annunzio, *Lettere da Nettuno e altri manoscritti estate-autunno 1903*, a cura di B. La Padula, Nettuno, Le edizioni del Gonfalone, 2001, pp. 69-76. Il 31 agosto scrive anche a Pasquale Masciantonio: «ho terminata una grande tragedia pastorale: *La figlia di Iorio*. Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta» (in CARTEGGIO MASCANTONIO, p. 293).

⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰ Secondo la testimonianza del critico Luigi Chirtani, il quadro non aveva un titolo, ma portava sulla cornice «un punto interrogativo e tre puntini» (*L'Esposizione Artistica: La scuola meridionale*, saggio contenuto nel volume *Milano e l'Esposizione Nazionale Industriale ed Artistica del 1881*, Milano, Treves, 1881, p. 102). Un disegno del quadro fu eseguito dallo stesso Michetti per l'*Album-Ricordo dell'Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Esposizione Artistica*, Milano, Treves, [1881], e per l'*Illustrazione Italiana*, VIII, n. 37 (11 settembre 1881). Il disegno era accompagnato da un trafiletto, dove compare già il titolo definitivo all'interno del seguente commento: «*La figlia di Iorio*», il quadro acquistato dal comm. Annaboldi, era il più bello forse fra tutti; quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono e ne ammirano con rammarico la bellezza» (p. 8).

era convittore del Collegio Cicognini di Prato, dove stava per concludere gli studi liceali. L'impegno quotidiano dello studio non gli impediva di pensare agli amici abruzzesi e di informarsi sulle loro vicende. Il 29 aprile 1881 così scriveva all'amico Paolo De Cecco:

Sai che fra due mesi ci rivedremo? Io proprio mi struggo di essere tra voi, ed affretto col desiderio le belle giornate francavillesi nella casina del caro Ciccillo. Poi andrò all'Esposizione di Milano. [...] Che esporrà Ciccillo a Milano?¹¹

L'intenzione sarebbe rimasta sulla carta perché, in realtà, D'Annunzio a Milano non ci andò. Echi del successo dell'amico, tuttavia, giungevano numerosi, rimbalzando nelle lettere al De Cecco. Quella del 16 maggio 1881 è una vera e propria dichiarazione d'esultanza:

Il trionfo del nostro divino incantatore a Milano mi ha dato dei fremiti strani, ho parlato e parlato spesso di lui qui: sono eloquentissimo, parola d'onore.¹²

Quella prima stesura pittorica della *Figlia di Iorio* sarebbe rimasta per sempre nell'immaginario del poeta, e attraverso la lettura critica del quadro michettiano fatta da Nino Costa, che si concludeva in una *climax* drammatica:

L'idea di avere sdraiati come animali quei villani giudici sull'erba, lasciando là ritta sola la donna che è forse colpevole, è fine, nobile ed umana. [...] Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un *dramma di nubi*, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso.¹³

¹¹ *Lettere di D'Annunzio a Paolo De Cecco*, a cura di F. Di Tizio, in «Quaderni del Vittoriale», n. 37, gennaio-febbraio 1983, pp. 57-75 (la cit. è a p. 62). Cenni all'Esposizione milanese sono anche in una lettera di un anno prima (12 agosto 1880), a Cesare Fontana: «Quest'altro anno, se l'Esposizione c'è in agosto, verrò a Milano probabilissimamente, e libero cittadino, per giunta», in G. Fatini, *Gabriele d'Annunzio collegiale a Prato*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 190 (ristampa anastatica di *Il Cigno e la Cicogna: Gabriele d'Annunzio collegiale*, Firenze, La Nuova Italia, 1935).

¹² *Ibid.*, p. 63. Confermava l'intenzione di recarsi a Milano anche in una lettera a Giselda Zucconi del 31 maggio 1881: «io spero che potrò vederti nel settembre andando a Milano e ritornandone», e in un'altra di simile tenore del 1 settembre (in G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, pp. 61-62).

¹³ La nota critica di Nino Costa, dal titolo *L'arte all'Esposizione di Milano. Lettere agli Artisti: Francesco Paolo Michetti*, fu pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» il 19 giugno 1881. Questo il testo: «Il numero 36 rappresenta una giovine villana che passa vergognosa sulla strada di campagna mentre dei compaesani sdraiati sul prato, guardandola, fanno dei commenti poco lusinghieri, ciascuno a seconda della propria età e del proprio carattere. Questa è per me una delle migliori composizioni che abbia trovato fino ad ora il Michetti, e forma un quadro dei più felici dell'Esposizione di Milano. Regna in esso la più grande ar-

Un'«idea», per così dire, indelebile, se dopo più di vent'anni, nella lettera, scritta al Michetti nell'agosto 1903, vero e proprio suggello dell'opera, D'Annunzio recupera l'espressione del Costa («*dramma di nubi*»), che allora aveva acceso la sua fantasia.¹⁴

Passati altri vent'anni, nel 1921, in un'intervista rilasciata a Filippo Surico, il poeta ritorna sulla vicenda compositiva della *Figlia di Iorio*, ma, in un certo senso, ne ribalta i termini. Allentati i rapporti con l'esperienza pittorica michettiana, D'Annunzio riconduce lo spunto genetico della tragedia all'*Erlebnis*, ad un fatto realmente accaduto e dagli arcaici contorni folklorico-rituali (l'«incanata»), cui avrebbe assistito insieme all'amico pittore.¹⁵ La scena violenta, per il suo alto valore simbolico, rimanda ai pagani riti agresti, mentre la foga dell'*eros* meridiano si indirizza, secondo ritualità apotropaiche, verso la femmina che passa accanto al campo, reso *sacer*, dopo la mietitura. Di qui l'avvio – dice D'Annunzio – anche per l'opera pittorica del Michetti.¹⁶

monia tra le figure, e il paesaggio, la linea e il movimento della testa è ben pensato, variato e fine nelle espressioni; la figura della donna che stacca sul cielo è gentilissima, quantunque senta troppo della giapponese nella sagoma e nel colore; l'idea di avere sdraiati come animali quei villani giudici sull'erba, lasciando là ritta sola la donna che è forse colpevole, è fine, nobile ed umana; la linea del terreno è giusta e necessaria. Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un *dramma di nubi*, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso». Di un certo interesse l'interpretazione offerta dal critico Luigi Chirtani che lesse il quadro secondo parametri sociologici, non estranei alla prima intenzione del Michetti di scrivere una storia a tappe della giovane donna: «Quella nota [cupa] risuona dal quadro esposto col n. 36, e distinto sulla cornice con un punto interrogativo e tre puntini. Nel quadro siamo sempre in Abruzzo; il tempo è coperto; delle nubi di tono caldo, miste a cirri bianchi, coprono il cielo [...]. Di là e sul margine del sentiero sono sdraiati cinque contadini di diverse età [...]. Passa una contadina davanti a loro ed è già in fondo al sentiero, a sinistra del quadro. Quella contadina ha una storia che non si stenta a capire. È bellissima, sa di essere bella, ha gusti che non sono della sua condizione, porta il costume del suo paese modificato in senso signorile. I villani non le poteano piacere, ha amato senza dubbio un signore, ha sperato di diventar signora, lo spera forse tuttavia; tra qualche mese sarà madre, lo si scorge a prima vista [...]. Quella superba creatura finirà come tant'altre lontana da' suoi monti, in città? Avrà fortuna?» (*L'Esposizione Artistica: La scuola meridionale*, cit., p. 102). Sulla completa vicenda del quadro, dalla prima stesura alla redazione definitiva, cfr. F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Pescara, Laboratorio Litografico Brandolini, 1980, pp. 131-167; BERTAZZOLI, *Il mito raggiunto*, p. 15 e *passim*.

¹⁴ Molti anni più tardi, soffermandosi a descrivere un quadro di William Turner, D'Annunzio riprenderà lo stilema del Costa: «Un cielo di Turner, con un dramma di nubi» (*Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 640 e in *Prose di ricerca*, II, cit., p. 858).

¹⁵ Ricondurre lo spunto al rito agreste dell'«incanata» è certamente funzionale ad un'interpretazione della tragedia in senso mitico-arcaico. Sul dato dell'*Erlebnis* cfr. MARIANO, p. 47.

¹⁶ Nell'estate del 1880, stagione in cui dovrebbe essere accaduto il fatto ricordato da D'An-

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo, chiamato Tocco Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro: ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta: e infine scrissi la tragedia.¹⁷

Le parole conclusive riprendono e ribadiscono un concetto già espresso nell'intervista a Jarro:

Il soggetto dei miei lavori è stato sempre molto elaborato. Dopo che ho cresciuto il germe mi piace lasciarlo libero, svilupparsi gradatamente nello spirito.¹⁸

In quell'incontro con Jarro D'Annunzio fa risalire nel tempo anche l'idea di un coinvolgimento diretto del Michetti per la realizzazione delle scene della tragedia:

I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887: ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*. Ne meditai il soggetto a Francavilla. Credevo nella comunione delle arti: credevo che avremmo potuto col Michetti far opera collettiva: grandiosi e nuovi scenari, cercai una nuova applicazione della pittura, uscir da' quadri da cavalletto. E l'idea doveva maturarsi lentamente.¹⁹

Il *terminus a quo* è ancora quel lontano 1887, che è anno importante per lo scrittore. D'Annunzio visita con gli amici francavillesi molti luoghi

nunzio (tempo estivo precedente la prima stesura della *Figlia di Iorio* michettiana, avvenuta nella primavera del 1881 per l'Esposizione di Milano) non è certo che i due artisti si conoscessero (cfr. CIANI, p. 435). Pare più probabile che la loro amicizia sia nata solo nell'autunno inoltrato di quell'anno: lo confermerebbero alcune lettere a Lalla (Giselda Zucconi) del luglio e in particolar modo quella inviata il 12 ottobre 1881 da Tocco Casauria, durante il viaggio compiuto col Michetti (cfr. G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, cit., pp. 222-223 e 252-253). Alcune testimonianze epistolari di D'Annunzio, relative al 1880, contengono la menzione a Michetti, ma non già forse nelle veste di amico.

¹⁷ F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio*, Roma, Urbs, 1939, pp. 39-40.

¹⁸ *Confessioni di Gabriele d'Annunzio a Jarro*, cit.

¹⁹ *Ibid.* Cenni al connubio artistico anche nel telegramma di D'Annunzio al Michetti (senza data, ma del 10 settembre 1927), spedito in occasione della rappresentazione della *Figlia di Iorio* al Vittoriale: «Forse immagini che io rivivo con te e in te, mentre la tua creatura soffre e s'inalza. Ti abbraccio con profonda malinconia e fedele amore» (F. Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti (Carteggio inedito 1927-1929)*, in «Rassegna Dannunziana», a. IX, n. 19, 1991, p. XXIV). Cfr. inoltre Id., *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Chieti, Ianieri, 2002.

dell'Abruzzo, alla ricerca di un mondo arcaico, custode di antiche tradizioni popolari e di culti superstiziosi, puntualmente rielaborati nella sua opera. Numerose lettere a Barbara Leoni parlano di quell'esperienza e una di queste, datata 15 giugno 1887, si sofferma sul vivace cromatismo dei costumi indossati dagli abitanti dei luoghi visitati: quelli stessi che troveremo dipinti nel quadro michettiano e che vestiranno i protagonisti della *Figlia di Iorio*:

Partimmo jer l'altro e passammo il pomeriggio e la notte a Orsogna che è un paese di pietra, sotto alla gran madre Majella, tutto lindo, abitato da uomini vestiti di lino bianco e da donne vestite d'azzurro e di sanguigno.²⁰

Una tappa importante per la storia creativa della tela michettiana è rappresentata dall'Esposizione romana del 1893. Dalla *gouache* milanese a un ciclo: questa, infatti, l'evoluzione dell'idea pittorica, che si fa narrativa in una serie di abbozzi che intendono sviluppare la storia della giovane, bella e perduta per amore, alla quale il destino ha riservato il ruolo di «lupa» ammalatrice.²¹

Uno dei quadri porta l'idea conclusiva di quel ciclo a lei dedicato, come avrebbe detto lo stesso Michetti a Ettore Janni, che ne riferirà in un lungo articolo dedicato al pittore:

Uno dei grandi quadri – il più possente forse – doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la Figlia di Iorio arriva, sola e terribile, chiusa nella sua bellezza come in un'armatura, e il suo passo verso i gradini della Casa del Signore sembra di sfida.²²

Su un altro cartone, il Michetti traccia la figura di una donna a capo chino che procede tra due compagne su un viottolo di campagna. Sullo

²⁰ G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, Firenze, Sansoni, 1954, p. 9.

²¹ Michetti aveva dichiarato in un'intervista a Ettore Janni di voler comporre un ciclo pittorico incentrato sulla figura di una giovane donna che si concede per amore, subisce l'onta del rifiuto da parte di chi l'ha violata e viene successivamente bandita dal proprio nucleo sociale. Janni ne offre testimonianza nell'articolo *F. P. Michetti*, apparso su «La Lettera», n. 11, X, novembre 1910, pp. 961-973. Se ne riportano alcuni stralci: «nella mente geniale dell'artista la Figlia di Iorio non era soltanto un quadro: era un poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti - un poema di passione, di peccato, di odio, come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stesse la tragedia d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale. [...] Ella è bella, e la colpa le ha messo come una magica aureola alla fronte. Si rialza, si guarda intorno, si vede gli uomini fiutar la lascivia nel solco ardente del suo passaggio. Ora compirà la sua vendetta».

²² *Ibid.*, p. 968.

sfondo alcuni uomini osservano la scena. Sarà proprio D'Annunzio a commentare questi abbozzi sulla «Tribuna Illustrata» nel maggio del 1893:

Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della céra; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi irrealmente nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita.²³

D'Annunzio avrebbe fatto tesoro di quel ciclo narrativo della *Figlia di Iorio* michettiana. Infatti, a queste suggestioni pittoriche parrebbero legarsi gli abbozzi di due scene, nelle quali il poeta ritrascrive in forma drammatica le suggestioni della prosa critica.²⁴

L'idea del primo atto, così come ce la consegnano le carte (qui riportate in *Appendice I*) è incentrata sul rito dell'«incanata» e configura la scena sullo sfondo di una «prateria presso il Santuario».²⁵ Anche un cartone del Michetti (il «più possente», a giudizio dello stesso pittore), presenta alcune figure in movimento, alle spalle delle quali si innalza la sagoma di una chiesa. Luoghi di suggestione, come devono essere apparsi a D'Annunzio e all'amico pittore nelle loro peregrinazioni all'interno dell'Abruzzo: a Casalbordino, soprattutto, per la ricorrenza sacra del *Corpus Domini*. Ricordi che interessano anche il *Trionfo della Morte*, che andava compendosi proprio in quei primi anni Novanta:

²³ G. d'Annunzio, *I nostri artisti. F. P. Michetti*, in «Tribuna Illustrata», maggio 1893, pp. 133-138. Con qualche breve aggiunta e con il titolo *Nota su Francesco Paolo Michetti*, l'articolo verrà riproposto sul «Convito», VIII, luglio-dicembre 1896. In questa veste sarà quindi riversato in *Prose di ricerca*, III, Milano, Mondadori, 1950, pp. 353-364, con il titolo *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*. Ora anche in G. d'Annunzio, *Prose scelte. Antologia d'Autore (1906)*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1995, pp. 39-48.

²⁴ Questi mss. fanno parte di un gruppo di carte legate alla genesi della tragedia e sono conservati nell'Archivio Personale del Vittoriale, a Gardone Riviera (G 748.9777-9783). Le carte, corrispondenti ai nri 9778-9779, furono pubblicate per la prima volta dal BRUERS, pp. 140-142; successivamente l'intero gruppo venne pubblicato da MARIANO, pp. 47-50. Per l'analisi degli abbozzi cfr. BERTAZZOLI, *In margine all'autografo*, pp. 235-246.

²⁵ In anni precedenti D'Annunzio aveva commentato anche altri quadri del Michetti. Nell'articolo *Il voto* (in «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883) si riconoscono parti riversate successivamente nell'episodio degli idolatri del *Trionfo della Morte*: «Mucchi di corpi umani inerti ingombravano il pavimento; tra mezzo ai quali apparivano volti lividi, bocche sanguinanti, fronti polverose, cranii calvi, capelli bianchi. Erano quasi tutti vecchi, svenuti per lo spasimo davanti all'altare, portati là a braccia, ammassati come cadaveri in tempo di pestilenza», G. d'Annunzio, *Trionfo della Morte*, in *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1988, pp. 882-883.

– Ecco il Santuario! – esclamò Ippolita indicando un edificio di mattone rosso che sorgeva nel centro di una vasta prateria ingombra.²⁶

I commenti dannunziani alle tele servono anche per tracciare la figura di Favetta, la sposa non tocca di Aligi, che sembra presaga del dramma incombente: «Appare Favetta la vergine che va al santuario tra le due sorelle di Laimo che portano i ceri, smorta, tenuta dalla malia» (G 748. 9779).

D'Annunzio fissa una sorta di impianto della tragedia, ambientata in una società «rustica» (come era quella menzionata nell'intervista a Jarro), sfondo a un arcaico conflitto generazionale, con assoluta centralità della scena lussuriosa. L'interesse per la manifestazione di violenza primitiva e tribale, riconducibile al rito dell'«incanata», si colloca coerentemente negli anni in cui D'Annunzio lavorava al *Trionfo della Morte*, al quale le stesure abbozzate sembrano vicine: la stagione naturalistica, prima di concludersi, produceva gli ultimi frutti. La tragedia, iniziata e conclusa nell'estate del 1903, ribalterà le premesse da cui era mossa per acquistare un grande respiro mitico-tragico.

Accreditano una cronologia alta degli abbozzi anche i dati materiali relativi alla filigrana della carta (di cui si dà conto nell'*Appendice I*). Quella usata per gli appunti dei primi due atti compare, *grosso modo*, fino a metà degli anni Novanta, mentre la carta con filigrana BAYARD, su cui è stesa la tragedia, appartiene ad anni successivi. Partendo dalla Capponcina per i lidi laziali, nel giugno del 1903, D'Annunzio aveva con sé della «buona carta» (così al Pascoli), tutta di uno stesso tipo, sulla quale per l'appunto stese le «pagine primitive» della tragedia e le copie in pulito.

Insieme agli abbozzi del primo e secondo atto, il manipolo di autografi conservati al Vittoriale contiene anche un elenco provvisorio e incompleto delle *dramatis personae* (*Appendice I*) ricomposto e ampliato in una fase successiva,²⁷ e per il quale si sono riscontrati recuperi vistosi dai testi del folklore che D'Annunzio compulsava con maggiore profitto proprio in quegli anni Novanta: una lettera ad Antonio De Nino del luglio 1893 sollecita, infatti, l'invio di alcuni volumi sulle tradizioni folkloriche abruzzesi:

ho bisogno subito del 1° e 2° volume dei tuoi *Usi e costumi*; ma ne ho bisogno subito. [...]

P. S. Ti sarei riconoscentissimo se tu volessi mandarmi anche i *Proverbi abruzzesi* e *Il Messia d'Abruzzo*.²⁸

²⁶ G. d'Annunzio, *Trionfo della Morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 871.

²⁷ Archivio Personale del Vittoriale (G 748. 9783).

²⁸ B. Mosca, *Un amico abruzzese di D'Annunzio e Michetti: Antonio De Nino*, in «Il libro italiano», a. 3, n. 4, aprile 1939, p. 208, e Id., *Antonio De Nino. Note e documenti*, Lanciano,

i progetti e grande l'entusiasmo per quella nuova stagione di lavoro. Li comunica a Giuseppe Treves il 21 giugno:

Anch'io ho preso un appartamento nell'immensa Villa Borghese a Nettuno. E farò l'esperimento della pace. Desidero d'essere già là per il primo di luglio, pronto al lavoro. Come Ulisse, molte cose conobbi e patii e godetti; e, in verità, nulla è paragonabile all'ebbrezza del lavoro. Il resto è fango o fumo. Prego la Natura che mi dia la stessa felice abbondanza mentale onde mi rallegrò nell'estate scorsa. Oggi è il solstizio! Tira un gran vento, che passa attraverso i nervi come attraverso un canneto gemebondo.³¹

E sempre in giugno, ancora a Pepi:

Il cervello intanto bolle; e ho tanti disegni che il difficile m'è risolvermi a scegliere quelli da eseguire immediatamente.³²

Qualche giorno più tardi, il 5 luglio, D'Annunzio descrive il suo stato mentale, materializzandolo in un'immagine significativa:

Io anelo alla pace e al lavoro. Sono più "incinto" della mia levriera Crissa che fra due settimane partorirà una mezza dozzina di cucciolotti.³³

Altre testimonianze ci restano a ricordare quei giorni febbrili. Con una lettera non datata, ma presumibilmente della metà di luglio, il poeta comunica al De Carolis l'intenzione di mettersi al lavoro l'indomani:

Ti scrivo in fretta. Fra poco monterò a cavallo per andare alla selva di Astura. La campagna è divina e dalla terrazza Borghesiana si scopre l'immenso mare. Il corno dogale del Circeo è là, nel cielo netto. Spero che tu mi verrai a trovare. Mi metterò al lavoro domani.³⁴

Nel pieno del lavoro, il 7 agosto, ancora al De Carolis:

Sono nella febbre del lavoro, in quella febbre che fa dileguare il mondo dinanzi all'anima ansante.³⁵

E solo qualche giorno più tardi, l'11 agosto, D'Annunzio può annunciare all'amico, con buona approssimazione, la data presunta della conclusione dell'opera:

³¹ CARTEGGIO TREVES, p. 608.

³² *Ibid.*, p. 610.

³³ *Ibid.*, p. 612.

³⁴ CARTEGGIO DE CAROLIS, poi in ROSINA (p. 99), che pubblica una parte del carteggio.

³⁵ *Ibid.* e ROSINA, p. 100.

Io finirò la tragedia pastorale tra il 20 e il 25 di agosto. Mi pare di lavorar bene e di dar frutto con le radici nella terra natale.³⁶

Nel frattempo D'Annunzio scrive a Emilio Treves, al quale manifesta la propria soddisfazione per l'energia nuova data all'opera. La tragedia si arricchiva fra le mani del suo autore, assumendo una forma «impreveduta», e un andamento musicale di «canzone popolare». E «canto dell'antico sangue», tra melodia e ritualità, sarebbe stata definita l'opera nella dedica. Così a Pepi Treves il primo di agosto:

Io lavoro; e, per ora, sono contento dei risultati. Da tempo non rinfrescavo le mie radici abruzzesi. Al contatto di questo soggetto rurale, d'una semplicità e d'una potenza *antiche*, sento le forze moltiplicarsi. Vedrai una forma *impreveduta* di tragedia pastorale: una forma nuova e straordinariamente efficace (in versi).³⁷

Proprio in quei giorni, lasciata da parte qualche antica incompienza, D'Annunzio si riavvicina al Pascoli, che gli risponde cortesemente e lo saluta con quella formula amicale, divenuta poi consuetudinaria, di «fratello minore e maggiore». Il poeta di Barga sarebbe stato testimone della nascita dell'opera. Una lettera di D'Annunzio del 16 luglio lo informa dell'imminente stesura della tragedia:

sono qui – dinanzi al Mare neroniano, in vista del Promontorio Circeo –; e ricomincio a lavorare. Oggi è per me giorno di grande purità: ho qui su la tavola la buona carta su cui sto per scrivere i primi versi d'una tragedia pastorale: giorno favorevole per mandare un saluto dal profondo del cuore al poeta solitario cui l'anima mia soave deve taluna delle sue più alte gioie.³⁸

E a Giuseppe Gargano, che aveva assunto il ruolo di paciere tra i due poeti, D'Annunzio precisa:

Oggi – dopo una silenziosa meditazione di alcuni giorni – comincio a scrivere la prima scena della mia tragedia. Il rinnovato patto di fraternità con Giovanni m'è d'augurio felice. Se farò cosa degna di lui, gliela dedicherò.³⁹

Anche il Pascoli si sarebbe compiaciuto di quella rinnovata amicizia. E

³⁶ *Ibid.*, anche in V. Salierno, *Gli illustratori di D'Annunzio*, Chieti, Solfanelli, 1989, p. 102, dove si pubblica parte del carteggio.

³⁷ CARTEGGIO TREVES, p. 615.

³⁸ CARTEGGIO PASCOLI, p. 400.

³⁹ La lettera al Gargano è del 16 luglio 1903, in A. Rossi, «La figlia di Iorio» e il Tommaseo, in *La figlia di Iorio* [Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 24-26 ottobre 1985], Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1986, p. 158.

rispondendo il 20 luglio, con parole cordiali, augura al «buon Gabriele» un momento di felice operosità:

non vedo l'ora di stringerti quella mano che scrive cose tanto alte per tutti e così dolci per me che tu hai segnalato quando era nell'oscurità, e sollevato (mi ricordo) quando era nel dolore. [...] Oh! che bel giorno sarà quello, in cospetto della Pania sublime che per un pezzo abbiamo contemplata tutti e due, sebbene tu da una parte e io da un'altra; ma nel medesimo tempo, con lo stesso cuore! In tanto sgorghi di vena la tua tragedia pastorale.⁴⁰

Sul filo di questi nuovi sentimenti D'Annunzio avrebbe scritto all'amico ritrovato (3 settembre) di voler dedicare proprio a lui quell'opera, cui aveva lavorato alacremente tutta l'estate:

la mia tragedia pastorale è terminata. Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde. Mi consenti di dedicartela in testimonianza d'amore?⁴¹

E qualche giorno più tardi, il 18 settembre, ribadisce: «Io t'accompagnerò il mio poema tragico con un carne».⁴²

La decisione sarebbe rientrata, non senza aver lasciato chiara testimonianza di sé in una carta, nella quale D'Annunzio prevedeva per la tragedia una struttura composita:

La figlia di Iorio tragedia | pastorale di Gabriele d'Annunzio | preceduta da un carne al poeta | Giovanni Pascoli e seguita da | un commiato e da un commento | del medesimo autore.⁴³

Abbandonato il progetto di dedicare l'opera al Pascoli in favore della più intima e misterica invocazione ad un mondo ultraterreno, popolato di presenze familiari e di etnie antiche, D'Annunzio avrebbe indirizzato all'amico ritrovato i versi del *Commiato di Alcyone*, anticipati sul «Marzocco» l'11 novembre del 1903.⁴⁴

⁴⁰ CARTEGGIO PASCOLI, pp. 401-402.

⁴¹ *Ibid.*, p. 402.

⁴² *Ibid.*, p. 404.

⁴³ Archivio Personale del Vittoriale (G 748. 9778).

⁴⁴ Il 2 marzo 1904, nel giorno della prima a Milano, un articolo sul «Giornale d'Italia» offre ai lettori alcune coordinate genetiche della tragedia: «L'opera è stata scritta di slancio in una quieta villa della campagna romana, a Nettuno, ma fu concepita sul quadro di Francesco Paolo Michetti, alla vista della figura di mezzo, ritta a fissare la fuggitiva ammantata, con nello sguardo non so che mistico ardore commisto a un terrore religioso, come dinnanzi a un malefizio. Nella mente del poeta, la figura prese contorni di vita [...]. Così nacque la tragedia, dal fondo autoctono della stirpe abruzzese», in L. Granatella, «Arrestate l'autore!», cit., p. 422.

L'idea della tragedia era dunque uscita dal suo lungo periodo di gestazione per compiersi in un tempo brevissimo di convulsa attività.

Presumibilmente, in quei primi giorni del luglio 1903, D'Annunzio non era approdato a Nettuno con molti strumenti di lavoro. Lo accompagnavano di certo l'inseparabile vocabolario del Tommaseo, probabilmente unito ai *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, raccolti dallo stesso autore, nonché gli *Usi e costumi abruzzesi* (1879-1897) del De Nino e i due volumi delle *Tradizioni popolari abruzzesi* di Gennaro Finamore (1882-1886). A questo specifico testo D'Annunzio non fa mai riferimento, anche se viene da lui abbondantemente saccheggiato nella sezione dei canti religiosi. Non se ne trova menzione neppure tra le fonti riportate nel *Commentaire* alla traduzione francese.⁴⁵

D'Annunzio avrebbe fatto tesoro anche di opere precedenti che avevano parlato dell'Abruzzo, concludendo con la tragedia quella parabola folklorica che, partendo da *Terra vergine* (1882) e attraverso il *Trionfo della Morte* (1894), si era riannodata alle *Novelle della Pescara* (1902), testo composito e comprensivo di precedenti esperimenti naturalistici. A tutti questi scritti D'Annunzio si rivolge per attingere spunti tematici, calchi onomastici, presenze significanti. Il romanzo, in particolare, rappresenta l'esperienza misterica con cui D'Annunzio concepisce il rapporto con le proprie radici, puntualmente riaffermato anche nella tragedia:

La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. Una montagna sorgeva dal centro, come un immenso ceppo originale, in forma d'una mammella, ricoperta di nevi perpetue; e bagnava le coste falcate e i promontorii sacri all'olivo un mare mutevole. [...] Vie larghe come fiumi, verdeggianti d'erbe e sparse di macigni e qua e là segnate d'orme gigantesche, discendevano per le alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi. Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in generazione senza mutamento.⁴⁶

⁴⁵ L'unico testo del Finamore che Hérelle cita nel *Commentaire* è l'edizione Clausen (1890) delle *Credenze usi e costumi abruzzesi*, che non comprende i testi religiosi effettivamente utilizzati dallo scrittore. Cfr. a questo proposito il passo di una lettera di D'Annunzio a Hérelle del 5 marzo 1905 che dice tra l'altro: «Vorrei che questo volume [*La fille de Iorio*] riuscisse a dare una idea dell'opera originale. Voi avete veduto - dalla miseria della critica - che nessuno ha compreso il carattere di questa tragedia. Che desolazione! Credo utilissimo fare quei richiami al *Trionfo della Morte* e citare quelle pagine che ho indicate. Il libro del Finamore è inutile. Io non l'ho, e non l'ho adoperato. Se riuscirò a trovarlo, ve lo manderò. Ma non è necessario affatto», in PARENTI, p. 188.

⁴⁶ G. d'Annunzio, *Trionfo della Morte*, in *Prose di romanzi*, 1, cit., p. 845. Anche nel *Fuoco*

Nella pagina affiorano con prepotenza le suggestioni legate al mito collettivo, le descrizioni delle antiche ritualità abruzzesi, che tanta parte avranno nell'impianto profondo della futura struttura tragica. Evocazioni di un mondo arcaico, immobile, che si erano già colte in altri luoghi, volti a celebrare l'arte michettiana, con parole divenute quasi emblematiche. Così nella «Tribuna Illustrata» del maggio 1893:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a simiglianza delle migrazioni primordiali. [...] Tutti i drammi e tutti gli idillii, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, le profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditario.⁴⁷

Ben più che di semplice *Stimmung* tematica bisognerebbe parlare per il testo progettato, ma non compiuto, della canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio*, e probabilmente risolto nei versi del duello rusticano nel *Ditirambo I* di *Alcyone*. L'indicazione del titolo, relativo ai progetti dei *Canti della Morte e della Gloria* di *Elettra*, compare già nel ms. 418, il più antico progetto tramandato delle *Laudi*.⁴⁸

D'Annunzio avrebbe ricordato il moto lento e metastorico delle greggi del suo Abruzzo, forme di atavica ritualità: «Poi passavano le greggi, lungo la riva del mare: venivano dalla montagna, andavano verso le pianure della Puglia, da una pastura ad un'altra pastura. Le pecore lanose camminando imitavano il movimento delle onde; ma il mare era quasi sempre quieto, quando passavano le greggi con i loro pastori» (*Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1989, p. 377). Immagini simili erano già apparse nella *Laude dell'Iliaudato*: «Entrando negli intrichi dei labirinti più perigliosi io non ho mai dimenticato quelle vie larghe come fiumane, verdeggianti d'erbe e sparse di macigni, qua e là segnate d'orme gigantesche, che discendono per le nostre alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi» (*Il libro ascetico della giovane Italia*, in *Prose di Ricerca*, I, Milano, Mondadori, 1958, p. 465). Anche sul «Mattino» di Napoli del 30-31 marzo 1892, nell'articolo *L'Abazia abbandonata*, D'Annunzio ricorre ad una prosa poetica per descrivere i luoghi dove sorge l'abazia di San Clemente a Casauria: «Una calma infinita era intorno, sui luoghi solitari e grandiosi, su quell'ampia via d'erbe e di pietre deserta, ineguale, come stampata d'orme gigantesche, tacita, la cui origine si perdeva nel mistero delle montagne lontane e sacre».

⁴⁷ G. d'Annunzio, *I nostri artisti*. F. P. Michetti, cit., pp. 137-138

⁴⁸ Cfr. P. Gibellini, *Per la cronologia di «Alcyone»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 393-424; F. Gavazzoni, *Le sinopie di «Alcione»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

L'onomastica precisa («Lazaro di Roio»), e la condizione sociale di «agricoltore» si ricollegano direttamente alla tragedia, che attribuisce quel nome, completo del suo patronimico, al padre di Aligi. Interessa qui notare che negli abbozzi dei primi due atti (*Appendice D*)⁴⁹ i nomi dei personaggi, giusta il carattere estemporaneo delle annotazioni, non erano ancora definiti: nella c. 9779 D'Annunzio introduce la figura dell'agricoltore violento come «padre di Laimo»; nella c. 9780 con il nome di «Lazzaro», e successivamente, in c. 9781, come «padre di Lazzaro». La canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio*, rimasta nell'elenco dei testi delle *Laudi* fino alla primavera del 1903, sarebbe stata poi definitivamente espunta.

Sulla scorta di elementi, colti in testi cronologicamente limitrofi, è forse possibile congetturare che l'episodio tragico della canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio* dovesse avere qualche riferimento con uno scontro rusticano al coltello. Forse la prima spora tematica appartiene proprio a quel passo della «Tribuna Illustrata» del maggio 1893 a commento delle tele michettiane, dove si allude ad una lotta rituale:

Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche.⁵⁰

Motivo che sarebbe entrato nella carte preparatorie del *Sogno d'un mezzogiorno d'estate* (novembre 1898), già utilizzate per la stesura dell'*Annunzio* e alcuni versi di *Maia*⁵¹. E che sarebbe stato successivamente tradotto in forma poetica nei versi dell'alcionio *Ditirambo I* dell'agosto 1902. Nel te-

A tal proposito CIANI, p. 443: «E se questo fosse stato [...] il *Ditirambo I* del futuro *Alcyone* (il cui autografo reca la data "calen d'agosto MCMII")», nelle reiterate interrogative dell'esordio (dall'enfasi ben imparentata a quella delle odi di *Elettra*) sembra proprio richiamare temi che, come abbiamo visto, D'Annunzio aveva associato alla pittura di Michetti e aveva raccomandato alla propria immaginazione?».

⁴⁹ Archivio Personale del Vittoriale (G 9779-9781)

⁵⁰ G. d'Annunzio, *I nostri artisti*. F. P. Michetti, cit., p. 137 e nel «Convito», VIII, luglio-dicembre del 1896.

⁵¹ Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 396. Luoghi analoghi nel *Trionfo della Morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 923: «La torma gli rispondeva con immensi clamori che echeggiavano per tutti i seni, mentre nel ferro delle falci si accendevano i baleni vesperali e sul culmine delle biche il covone alzato pareva una fiamma»; *Maia, Laus vitae*, II: «furonvi donne per lume | d'oro emule dell'estate | e dell'incendio, | simili a biade | lussurianti | che non toccò la falce | ma che divora il fuoco | degli astri sotto un cielo immitte», vv. 153-160 (in *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, p. 21); *Maia, L'annunzio*, vv. 79-90: «e tutto | il silenzio dei piani | l'adorava offerendo al suo fuoco le messi | altrici delle stirpi, i mietitori genuflessi | dalle consacrate mani, | e le

sto poetico D'Annunzio riscrive il fatto di sangue destoricizzandolo e spostandolo in un passato mitico, quello dei riti pagani, nel tempo rituale della mietitura e nell'orgia delle passioni dionisiache:

Ove la femmina bella
coperta di loppe e di reste
come d'ori e di gemme?
Ove gli scherni, le risse,
le nude coltella,
il sangue che fuma e che bolle,
il giovine ucciso che cade
nelle sue biade
asperse del suo ricco sangue
e del vin suo vermiglio?⁵²

Questi versi del *Ditirambo I* sono dunque un coacervo di reminiscenze. Il recupero dello stilema «femmina bella» ci porta direttamente al commento alle tele michettiane. La donna del quadro, che eccita il desiderio maschile fino allo scontro cruento, e incarnando un'idea archetipica dell'eros, sarà anche matrice della figura complessa di Mila di Codra. Siamo in presenza di una donna carica di sensualità e di malia, ornata di «loppe e di reste» a dannare gli uomini che si battono per lei. Qui sembra prefigurarsi la Mila michettiana, quella femmina la cui «terribilità distruttiva» D'Annunzio aveva già preannunciato nella lettera al pittore del 1 dicembre 1893, a commento di un bozzetto creato per il ciclo della *Figlia di Iorio*:

Tu hai compresa come nessun altro la terribilità distruttiva della donna, ed hai formata una creatura spaventosamente bella: Cornadoro.⁵³

Per concludere, varrà ricordare che la prima descrizione della Mila dannunziana si sarebbe conformata alla stessa immagine, usata dal poeta per descrivere la donna contesa nel *Ditirambo I*, ma col segno mutato: Mila, «coperta di polvere e pruni», cercando di sfuggire ai mietitori imbestiati, annuncerà il dramma e il sacrificio del martirio, cui sarà inesorabilmente destinata.

falci terribili, e i vasi d'argilla proni | onde l'acqua trasuda, simili alle fronti | madide nella fatica» (in *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 8).

⁵² G. d'Annunzio, *Alcyone, Ditirambo I*, vv. 18-27, in *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 443.
⁵³ *D'Annunzio e Michetti. Cinque lettere del poeta al maestro abruzzese*, in «Rassegna Italiana», gennaio 1934, pp. 5-10 (la citazione è a p. 7). L'abbozzo del Michetti in realtà porta una iscrizione alla base del quadro di questo tenore: «Corna di dio | nun tuccà 'sa piente che la fi seccà». Cfr. G. Papponetti, *Antonio De Nino e la terra natia*, in «Abruzzo», a. XL, gennaio-dicembre 2002, pp. 281-304.

Anche la tragedia avrebbe riproposto l'episodio di uno scontro rituale per la conquista della femmina. Ne saranno protagonisti Lazaro di Roio e Rainero dell'Orno. Il fatto verrà annunciato dai mietitori di Norca per indurre i familiari di Lazaro a scacciare di casa l'intrusa. L'episodio, pur marginale nell'opera, si può dunque ricollegare a quella lontana partitura non scritta, ma solo annunciata nel titolo, della canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio* e che configura il *Ditirambo I*, nel luogo citato, come testo di passaggio, come snodo tematico tra la progettata canzone e la tragedia, anche se nella realizzazione drammatica l'episodio verrà spostato *ex tou dramatos*, evocato più che rappresentato.

La tragedia, pur traendo spunto dalla storia a tappe che il Michetti aveva narrato negli abbozzi e nelle tele, si sarebbe formalizzata in quell'esito mitico, cui (pur in modi e forme diverse) anche il ciclo pittorico era approdato. E proprio alla forza evocatrice del mito si era richiamato anche Ettore Janni nel suo importante saggio sull'arte michettiana, apparso su «La Lettura» nel 1910, nel quale si riferivano le parole del pittore intorno al ciclo della *Figlia di Iorio*. Forte delle suggestioni che la tragedia aveva offerto a posteriori per l'interpretazione della tela, Janni parafrasa – forse inconsapevolmente – alcuni versi del terzo atto della tragedia, citandoli come fossero le parole che il Michetti aveva pronunciato per narrare la vicenda tragica di Mila:

È morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù, in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile; ma il suo spirito è ancora per le terre, e passa nei veli d'una leggenda che è di peccato, ma più di patimento e di tristezza.⁵⁴

I riferimenti alla scena finale della tragedia sono evidenti. Prima che Mila riappaia per farsi giudicare e giustiziare, le voci dei contadini ricordano la femmina che credono morta in qualche crepaccio della montagna, insepolta e destinata ad eterna inquietudine. È Femo di Nerfa che dà voce all'immaginazione popolare:

Cercata per gli stazzi fu molto
ma nessuna traccia lasciò.
I pastori non l'hanno veduta.
Solo Cosma, il santo dei monti,
dice averla veduta e che in qualche
forra è andata a gittar l'ossa sue.⁵⁵

⁵⁴ E. Janni, *F. P. Michetti*, cit., p. 969.

⁵⁵ G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, atto III, vv. 2244-2249, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, Milano, Mondadori, 1968, p. 906.

Con l'esclusione della scena realistica dell'«incanata» si formalizza, nella versione definitiva dell'opera, la necessità di una maggiore dilatazione del dramma. La morte di Lazaro, per mano del figlio Aligi, si colorirà dei toni dell'incesto, ricacciando in uno spazio lontanissimo e arcaico le ragioni del misfatto. Il parricidio avverrà in uno stato di totale straniamento, sotto il segno dell'ineluttabilità del fato che incombe sulla vita dei personaggi. L'atto violento si configura come violazione dei *nomoi*, delle leggi antiche e immutabili, il dettato si sposta verso una realtà assoluta, atemporale, come voleva la didascalia: «*Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*». E che il percorso poematologico della tragedia andasse verso un' indefinibile lontananza, collocata in un tempo regolato ritualmente e liturgicamente, lo testimonia anche un significativo intervento correttivo, proprio nella didascalia, con il quale D'Annunzio opera una maggiore dilatazione dei contorni spazio-temporali della tragedia: alla prima lezione che recava: «*Nella nostra vecchia terra d'Abruzzi*» (eco della lettera al Martoglio dell'aprile), D'Annunzio sostituisce la più convincente soluzione *ne varietur*: «*Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*».

Nel suo disegno poetico definitivo la tragedia, dunque, conferma quella linea di sviluppo evidenziata da D'Annunzio già nei lontani anni Novanta, legata all'interesse per la lettura di Nietzsche e al viaggio in Grecia alla ricerca del sogno classico. Dall'Ellade mitica, riscoperta per contatto diretto, nascono opere come *Laus vitae*, *La città morta*, *Maia e Alcyone*, la cui porzione finale segue la composizione della *Figlia di Iorio*. La parentesi delle *Novelle della Pescara* del 1902, silloge ricomposta dalle precedenti raccolte (*Libro delle vergini*, *San Pantaleone*), con criteri già esperiti nella versione francese *Episcopo et Cie*, ha dunque il senso di un'operazione conclusiva più che un ritorno a temi naturalistici, abbandonati definitivamente con il *Trionfo della Morte*. Ed è proprio in questa svolta cruciale, tra *Città morta* e *Laudi*, che si spiega la rapida stesura della tragedia. Con la nuova e definitiva dedica alla sua terra (abrasa quella al Pascoli), correlata alla didascalia «*Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*», *La figlia di Iorio* individua e formalizza l'aspetto centrale ed originale dell'operazione poematologica dannunziana di quel momento: la trascrizione folklorica, metastorica ed insieme cristianizzata dell'Abruzzo dei grandi conflitti archetipali, in cui le *dramatis personae* assumono la funzione di caratteri metatemporali e fissi. Alle fonti su cui aveva edificato la sua Grecia nietzschiana (i *Baedeker* archeologici, i testi tragici e lirici della letteratura ellenica, i neoclassici francesi), D'Annunzio sostituisce ora le fonti etnografiche e i testi sacri, ma non senza aver prima compiuto un processo di profonda riappropriazione della materia, tra allusività e citazione. È lo stesso autore ad affermarlo durante la lunga confessione let-

teraria riportata dal Surico, nella quale, seppur in forma paradossale, suggerisce al lettore le coordinate interpretative dell'opera:

Alcuni affermarono – e anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il *linguaggio*; e che il folklore da me sfruttato mi aveva assai agevolato. Ebbene io ho semplicemente «inventato» tutto ciò che parve «folklore»: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica... E poi: oh se bastasse il folklore!...⁵⁶

⁵⁶ F. Surico, *Ora luminosa*, cit., p. 39. Cfr. G. Barberi Squarotti, *I miti de «La figlia di Iorio»*, in «Critica letteraria», a. XXIV, n.ri 91-92, 1996, pp. 57-90.

Il manoscritto della tragedia

Nella minuta autografa (*A*) della *Figlia di Iorio*, conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (V. E. 1507), è rappresentata tutta la vicenda elaborativa dell'opera nella forma in cui ci è pervenuta. Il «fascio» delle carte su cui venne stesa la tragedia fu donato da D'Annunzio a Francesco Paolo Michetti, «compagno d'invenzione» e di una fortunata stagione creativa.

L'incerta sorte del carteggio Michetti (se si fa eccezione per alcune testimonianze), non ci ha permesso di conoscere la vicenda di questa donazione, che venne ufficialmente certificata solo nel momento del passaggio di proprietà delle carte dannunziane dagli eredi Michetti al conte Giovanni Treccani degli Alfieri, nel 1937. L'autenticità degli autografi venne sottoscritta, a pochi mesi dalla morte, dallo stesso D'Annunzio con una lettera accompagnatoria del manoscritto, datata 2 dicembre 1937:

Esiste nel mondo della bellezza laboriosa un solo manoscritto – veramente sudato – della *Figlia di Iorio*.

Fu donato da me al mio compagno d'invenzione e di perdizione – dico perdizione – Francesco Paolo Michetti. Ogni altro preteso manoscritto appartiene alla innumerevole serie delle correzioni parziali di uno scrittore incontentabile.

V'è – ripeto – un solo manoscritto vero e primitivo: quello da me donato a F.P. Michetti – Gabriele d'Annunzio
2 dicembre 1937 – Gabriele d'Annunzio¹

Affianca *A* una bella copia autografa (*B*), donata da D'Annunzio alla città di Chieti nel luglio del 1904, in occasione della sua nomina a cittadino onorario.

Non si conosce l'esistenza di abbozzi, appunti, prove di penna o liste ripudiate di versi contemporanei alla stesura della tragedia, fatta eccezione per tre carte, conservate al Vittoriale (G 748. 9777-9778 e G 748. 9782) e riportate in *Appendice I*, che recano il titolo della tragedia, il progetto di dedica al Pascoli e le *Persone della tragedia*, anche se in una forma non definitiva. Se prove parziali vi furono a testimoniare un'elaborazione

¹ La lettera di D'Annunzio accompagna l'autografo, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (V.E. 1507). È contenuta in una cartella recante l'*ex libris* di Giovanni Treccani degli Alfieri, che aveva acquistato il manoscritto dagli eredi Michetti. La vicenda del passaggio di proprietà dell'autografo dannunziano è confermata dallo stesso Giovanni Treccani degli Alfieri in una nota alla c. 218 v.

più complessa e tormentata di quella che ci consegna l'autografo – ed è probabile che vi furono – queste (fino a prova contraria) vennero accuratamente eliminate dall'autore, che intese sempre accreditare stesure di getto e senza ripensamenti.

Il frontespizio dell'autografo cita espressamente il tempo di stesura della tragedia: «*luglio – agosto | MCMIII.», due estremi cronologici che si precisano all'interno del manoscritto. Gli occhielli, con l'indicazione degli atti e delle date vergate in calce, cadenzano i giorni della composizione che l'autore ci tramanda come certi: *Atto primo* (*18-31 luglio | 1903); *Atto secondo* (*9 agosto-16 agosto | 1903); *Atto terzo* (22 agosto-29 agosto | *1903.).

L'occhiello che reca l'indicazione dell'*Atto primo* e della data è steso su una carta non numerata: ciò farebbe pensare ad una sua stesura posteriore, probabilmente ad atto compiuto. Gli occhielli del secondo e terzo atto invece recano una numerazione progressiva delle carte (cc. 74 e 152). Più arduo ricostruire se le date apposte da D'Annunzio sotto le indicazioni di «*Atto secondo*» e «*Atto terzo*», e che indicano il tempo di stesura dei singoli atti, siano state vergate prima della composizione delle due parti, in una sorta di programmazione dei tempi necessari per la scrittura; oppure a conclusione dei singoli atti o addirittura a tragedia ultimata. Le correzioni apportate con un ricalco del «9» (già «8») nella data del secondo atto e del «22» (forse su «20») nella cronologia del terzo potrebbero far pensare ad un aggiustamento *a posteriori* su date già indicate, ma anche a una correzione fatta *currenti calamo*, per un *lapsus* memoriale.

Il manoscritto, composto di 218 fogli sciolti, nel formato in quarto grande, scritti sul solo *recto* con numerazione autografa 1-204, reca sul frontespizio un'impressione in oro con la dicitura «VILLA BORGHESE | NETTUNO NEL LAZIO» e il motto «*obturatis auribus*». L'impressione, fatta su fogli con filigrane BAYARD e E. MAGNANI, veniva ad impreziosire la «buona carta» – come D'Annunzio avrebbe scritto al Pascoli – che doveva accogliere i versi della sua tragedia, non più «rustica», come aveva detto al De Amicis, ma «pastorale».

La prima carta porta il titolo definitivo «*La figlia di Iorio* | tragedia pastorale | di | *Gabriele d'Annunzio* || * luglio – agosto | MCMIII.». Esplicitato nel sottotitolo il genere «pastorale», mentre la c. G 748. 9777, riconosciuta come coeva alla stesura dell'opera, porta solamente l'indicazione «*La figlia di Iorio* | tragedia». Contrassegnati con le lettere «a» e «b» i fogli (stesi a tragedia ultimata) che recano la redazione definitiva delle *Persone della tragedia*, per le quali si conserva una stesura coeva con varianti nella citata c. G 748. 9782 degli abbozzi. Sia nell'elenco in minuta, che in quello definitivo, D'Annunzio arricchisce di dettagli onomastici

personaggi come «Mònica della Cogna», «La Catalana delle Tre Bisacce» e «Felàvia Sèsara», che, all'attribuzione delle battute in *A* sono semplicemente presentate come «Mònica», «La Catalana» e «Felàvia». L'elenco definitivo delle *Personae* di *A* avrebbe subito nelle stampe qualche minimo ritocco: «Femo di Nerfa» e «Ienne dell'Eta» perdono il loro attributo di «bifolco», mentre «Teodula di Cinzio» in Oleandro 1936 (*ol²*) acquisirà l'accento grave: «Teòdula». Accanto ad alcuni personaggi compaiono in *A* i nomi degli attori che avrebbero dovuto interpretare la tragedia, scritti a lapis da D'Annunzio (Lazaro di Roio, Calabresi; Candia, Aliprandi; Aligi, Ruggeri; Splendore, Cappucci; Favetta, Donelli; e altri).

Segni in inchiostro rosso definiscono nell'elenco delle *dramatis personae* i gruppi parentali e le affinità tra i personaggi: la suddivisione è indicata con una barra orizzontale di divisione sotto il nome dell'ultimo personaggio che compone il gruppo. «Ornella» chiude l'elenco dei componenti della famiglia di Lazaro di Roio. «Vienda» fa gruppo con la madre, «Maria di Giave». «Maria Cora» definisce il gruppo delle parenti. «Mila di Codra», personaggio centrale, campeggia in assoluta solitudine. «L'indemoniato» chiude il gruppo dei personaggi di contorno del secondo atto. Segue quindi il gruppo dei quattro personaggi generici: «Un pastore», «Un altro pastore», «Un mietitore», «Un altro mietitore». La voce della coscienza collettiva è interpretata da «La turba». Seguono quindi i tre «cori»: delle parenti, dei mietitori, delle lamentatrici. Nelle stampe (ad eccezione di *ol²*, in cui i nomi dei personaggi sono stampati uno sotto l'altro) i gruppi, distinti da spazi bianchi, si configurano nel modo seguente: da «Lazaro di Roio» a «Vienda»; da «Teodula di Cinzio» a «Maria Cora»; «Mila di Codra»; da «Femo di Nerfa» a «L'indemoniato»; da «Un pastore» a «Un altro mietitore»; «La turba»; da «Il coro delle parenti» a «Il coro delle lamentatrici».

La didascalia, apposta a piè di pagina, «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni», è priva di sottolineatura e si perfeziona nell'essenzialità della sua forma definitiva dopo aver scalzato la lezione: «Nella nostra vecchia terra d'Abruzzi», testimoniata in G 748.9782. Tale importante didascalia, connotativa di una voluta atemporalità, registra la caduta della virgola tra i due membri della frase a partire dall'Edizione Nazionale del 1927 (*nz*), per una probabile svista tipografica. Conforta tale presunzione d'errore la testimonianza di una copia di *nz*, già impaginata, ma rifiutata per numerosi refusi, nella quale invece compare la virgola. Si è dunque reintegrata la virgola in *ol²*, ultima stampa in vita e assunta come testo-base per la presente edizione, secondo un procedimento di *emendatio* che interessa altri casi, non numerosi.

La minuta (*A*) è priva della dedica («Alla terra d'Abruzzi»), come pure

la bella copia autografa (*B*). Tale dato consegnerebbe *B* come copia per la stampa, in quanto la dedica venne scritta in tipografia.

La tragedia nella forma definitiva si compone di 2897 versi. Il manoscritto *A*, che reca una numerazione autografa, condotta generalmente per gruppi di dieci versi, si chiude invece con l'indicazione del v. 2950, cui seguono i 7 versi finali per un complessivo computo di 2957 versi. Per la registrazione delle discrepanze tra la numerazione definitiva e quella autografa e per il commento, carta per carta, delle fasi stratigrafiche del testo si rimanda al paragrafo *I manoscritti*.

Precisiamo fin d'ora che *A* include 19 versi che non compaiono a stampa. Di questi, 18 sono contenuti nel primo atto (cc. 7 e 8), 10 non cassati e 8 cancellati con un frego. Il diciannovesimo verso, che non presenta alcun segno di cassatura, fa parte del terzo atto (c. 200 «portatemi al primo supplizio») e venne eliminato – forse per una svista – nella trascrizione in bella copia. Esso, infatti, non compare neppure in *B*.

Il divario che intercorre tra la numerazione definitiva e quella dell'autografo trova riscontro nelle seguenti ragioni: nell'espunzione dei 19 versi che, pur numerati da D'Annunzio, non compaiono a stampa; nei numerosi errori meccanici o *lapsus* del computo numerico dovuti allo stesso autore; nell'inserimento tardivo, in luoghi già numerati, di altri versi che la numerazione autografa quindi non comprende. Se ne offrono qui alcuni esempi, lasciando alla descrizione minuta del manoscritto l'analisi di ogni singolo caso.

Esempio vistoso è quello delle cc. 31 e 32, dove, tra le due indicazioni estreme dei vv. 360 (383 *ne varietur*) e 413, calcato su 370 (392 *ne varietur*), compaiono 9 versi. La discrasia tra la numerazione e la reale presenza dei versi rivela che D'Annunzio, a quel punto, ha aggiustato la numerazione inserendo i versi non numerati alle cc. 12 *bis*, 13, 13 *bis*, 13 *ter*. La rinumerazione rivela anche che i 18 versi a c. 7 e a c. 8 (poi eliminati) a quel momento non erano ancora stati espunti. Siamo in un punto cruciale per la narrazione: l'entrata in scena della «Sconosciuta» e il suo appello alla pietà. È questo forse uno degli snodi cruciali della narrazione, poi ininterrotta, della tragedia, come avrebbe ricordato D'Annunzio nell'importante intervista alla «Tribuna» dell'aprile 1905:

La *Figlia di Iorio* mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta* e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'«incanata»: ero giunto alla metà del primo atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto non ebbi più interruzioni di sorta.

Casi di divario tra la numerazione autografa e quella definitiva sono

anche creati da interpolazioni seriori: in questi luoghi il numero effettivo dei versi è superiore a quello indicato dal computo condotto dall'autore. Si consideri l'esempio alle cc. 67-70, in cui dal v. 920 (889 *nv*) si passa direttamente al v. 950 (921 *nv*) senza numerare le decine intermedie e con l'effettivo inserimento di 32 versi. Sulla complessa stesura del passo, l'autore ritornò probabilmente in due momenti diversi, inserendo nella seconda fase i due versi eccedenti la numerazione autografa, da noi individuati nei vv. 898 e 902 *nv*.

L'esame attento del testo chiarisce, dunque, le varie fasi stratigrafiche, evidenziando gli interventi seriori rispetto ad una prima stesura, considerata dall'autore, anche se temporaneamente, definitiva. La numerazione autografa distingue cronologicamente queste fasi e perciò la descrizione analitica del manoscritto diviene integrazione essenziale dell'apparato variantistico.

Non sempre il salto numerico a lato di un gruppo di versi denuncia un errore nel computo, come si può notare, tra le altre, alle cc. 117-118, dove tra il v. 1610 (1576 *nv*) e il v. 1630 (1596 *nv*) si conta l'effettiva presenza di venti versi.

Le correzioni, molto numerose, dell'autografo paiono caratterizzarsi per una loro sostanziale contemporaneità alla stesura dell'opera, secondo una elaborazione fatta *currenti calamo*, non inconsueta nell'esperienza dannunziana. E per interventi contemporanei si intendono quei restauri importanti che ebbero ad incidere nel tessuto del testo (altra cosa saranno i ritocchi, pur numerosi, ma marginali, per la stampa) e che non superarono cronologicamente la stesura della tragedia. Tali considerazioni nascono dall'analisi della natura delle varianti, quasi sempre operate durante la scrittura del verso, o per interventi evolutivi e aggiuntivi dopo un gruppo di versi. In questa operatività convulsa, che toccò lo spazio di un mese, o poco più, l'autore tornò naturalmente sul testo già compiuto. In qualche caso è addirittura possibile identificare ritocchi attribuibili ad una fase di rilettura, come nel caso del verbo «guarda», organicamente mutato in «guata»; simile il procedimento attestato per «muove», sistematicamente corretto in «move». Certamente condotta a rilettura del primo atto l'uniforme trasformazione, nelle didascalie, del tempo verbale dal presente al futuro. Analogo intervento si precisa anche per «Le voci dei mietitori», sempre mutate in «Il coro dei mietitori», tendenza che tocca la lezione «Le voci delle donne», trasformata in «Il coro delle donne» e quindi in «Il coro delle parenti».

Numerosi interventi caratterizzano quasi ogni carta del manoscritto. Per le carte che contengono versi in pulito, o con varianti minime, si presume una loro inserzione in bella copia, dopo elaborazioni su fogli di prova. Si vedano, come esempio, due carte estreme: la c. 11 del primo atto

(vv. 102-118 *nv*) e l'ultima, la c. 204 del III atto (vv. 2881-2897 *nv*), che recano inequivocabilmente una grafia di bella copia, a definire una probabile complessa stesura dei versi finali. Sono spesso le parti cruciali dell'opera ad essere presenti in forma quasi in pulito, come nel caso dei versi della preghiera che Mila rivolge a Candia nel primo atto e contenuti nelle carte 52-53 e 55-56 (vv. 671-687 e vv. 705-726 *nv*). I minimi ritocchi apportati alla stesura sono probabilmente posteriori a tutta la sofferta elaborazione dell'invocazione alla pietà, come appare anche dall'inserzione del v. 712 *nv* («Se mi stronchi, e Dio ti perdona»), eccedente rispetto alla numerazione autografa e con quel caso di paraipotassi che viene ad impreziosire il dettato, forse per corto circuito con l'altro, vicinissimo (e unico) caso dei vv. 675-676 (vv. 641-642 *nv*): «se uscita non sei, | e noi sforzeremo la porta».

Non raramente i fogli con modeste correzioni recano un numero di versi superiore a quello che abitualmente D'Annunzio consegna ad ogni singola carta, a conferma di una loro probabile trascrizione in bella copia. Si vedano, a questo proposito, i gruppi di versi, relativi al secondo atto, consegnati ai fogli 87-89 (vv. 1135-1205 *nv*) e 92 (vv. 1240-1259 *nv*), cioè incentrati sul racconto di Aligi, che mette a parte Cosma del fatto cruciale della tragedia: il rito tribale dell'«incanata» e l'apparizione della sconosciuta nella propria casa durante la celebrazione delle nozze.

Tutta la scena I dell'atto primo vede un progressivo ripensamento riguardo ai nomi dei personaggi. In un primo tempo D'Annunzio aveva escluso la presenza di Ornella per includere quella di Candia, la cui definizione onomastica completa in Candia della Leonessa e l'attribuzione del ruolo di madre di Aligi si chiariscono solo a c. 9. Si veda a mo' d'esempio la c. 3, dove Splendore apre la scena con il recitativo di un distico, che viene successivamente suddiviso tra lei e Candia, e quindi, abrasa Candia, definitivamente con Favetta. Da tale fatto si evince come la prima didascalia dell'atto I (c. 2) sia stata stesa in un momento successivo, in quanto contiene la citazione corretta dei nomi delle tre sorelle. Altra testimonianza a confermare la stesura più tarda della didascalia a c. 2, cui s'aggiunge per omologazione anche l'introduzione all'atto I (cc. 1 e 2), dove si descrive l'interno della casa di Candia, è data dalla presenza dei verbi stesi subito al futuro, mentre in tutte le didascalie dell'atto I - come già ricordato - è sempre attestata la correzione delle forme verbali dal presente al futuro.

Qualche osservazione s'impone per minime correzioni e segni tracciati in inchiostro rosso. Sono questi probabilmente eseguiti in un secondo tempo, a tragedia ultimata, e riguardano, tra l'altro, l'onomastica della protagonista della tragedia. Per due volte Mila viene sostituito con La

sconosciuta (cc. 35 e 37), in quanto il nome proprio comparirà solo al disvelamento dell'identità della donna che si è rifugiata nella casa di Candia e quando verrà denunciata la sua mala fama di donna perduta. Al nome, «Mila», D'Annunzio aggiungerà sempre in rosso «di Codra» (c. 45). Per una probabile svista, D'Annunzio non corregge a c. 28 «La voce di Mila», che verrà invece sostituita nella stampa con «La voce della sconosciuta».

Sempre in rosso la cassatura alle cc. 126-127 di una parte della didascalia introduttiva alla scena v dell'atto II. Il testo, ivi rifiutato, viene ripreso e riportato su cartiglio, aggiunto lateralmente a c. 97. L'anticipazione di tale didascalia (inserita nella scena III del secondo atto) si giustifica nell'intento di offrire una più dettagliata descrizione dei due personaggi introdotti: Anna Onna e Malde. È seriore anche l'inserimento in rosso di due sottolineature alla «Scena VII» a c. 136, cui D'Annunzio fa seguire tre crocette, pure in inchiostro rosso.

A c. 154 due parentesi graffe tracciate con inchiostro rosso delimitano i versi della lauda recitata dal coro: «Iesu Cristo, Iesu Cristo [...] la sua faccia ricuoprire», e i due versi di ripresa: «Ahi, ah! Lazaro, Lazaro, Lazaro! | Ahi, che pianto si piange per te!»: tale indicazione marginale serve a definire la funzione importante del distico attribuito al coro e il conseguente stacco tipografico. Qualche intervento correttivo in rosso a c. 156. A c. 204, ultima, in rosso la data di compimento della tragedia contrassegnata dalla croce stellata a significare l'importanza dell'evento «**Nettuno: il 29 di agosto - alle sette di sera - 1903*».

Altri interventi sostanziali, condotti in fasi seriori, sono operati su cartigli, con i quali D'Annunzio evita o il rifacimento della carta, o l'inserimento di fogli *bis* e *ter* etc. Se ne trovano a c. 21 (vv. 292-296 *nv*). A c. 73 viene aggiunta (sul lato inferiore del foglio) una parte della didascalia finale del primo atto, che originariamente si doveva concludere con le parole «per nascondersi la faccia». All'atto II, c. 97, un cartiglio aggiunto sul lato destro del foglio porta la didascalia in parte recuperata dalla cassatura alle cc. 126-127, di cui già si è detto («I due pastori trascineranno l'indemoniato. [...] Il santo si volgerà dal limitare, verso l'ospite»). La c. 160 presenta un'aggiunta posteriore (cartiglio sul lato destro) dei vv. 2184-2188 *nv*.

Una doppia numerazione presentano le cc. 75 e 76 che compaiono nella sequenza: 74, 75, 76, 75, 76, 77 etc. (vv. 950-977 *nv*). Una numerazione ripetuta mostra anche il gruppo di fogli che contengono parte della seconda scena e parte della terza del terzo atto, e cioè i vv. 2387-2439 *nv*. Tali carte sono così numerate: a partire dalla c. 175, D'Annunzio riprende a contare con c. 172 e ricontando fino a 175; ripete quindi l'ultima cifra ancora una volta: la c. 175 compare quindi tre volte; abbiamo infatti la sequenza: 175, 172, 173, 174, 175, 175, 176 etc.

Per la decifrazione delle varianti, spesso poco perspicue perché cassate interamente con un frego o rese illeggibili dal ricalco della lezione successiva, ci ha aiutato il *ductus* delle correzioni dannunziane e il controllo sugli strumenti lessicali usati dallo scrittore. Seguendo l'*iter* correttivo che viene definendosi sui fogli della stesura della tragedia, possiamo quindi osservare come la lingua sia improntata a un'idea di arcaica primitività, indistinta e composita, che è il frutto di un disegno che, forse non del tutto chiaro alle prime battute, doveva essersi precisato ben presto. D'Annunzio lavora su una materia che spesso ha recuperi vistosi dal popolare, anche nella sua struttura sintattica, e sulla quale l'autore innesta un lessico composto da arcaismi, formule dialettali, strutture e formule latine, assunzioni lessicali dai campi del folklore e del mondo della religiosità popolare.

In tale composito intreccio D'Annunzio incide con correzioni mirate, con una predilezione per la voce più letteraria, e fra le letterarie per quella più arcaica. Serbatoio inesauribile il consultatissimo dizionario del Tommaseo, che D'Annunzio aveva con sé nel soggiorno a Nettuno, e che, da alcuni riscontri, risulta fonte diretta o indiretta di molti recuperi. Non esclusa la presenza sullo scrittoio anche dei *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, curati dallo stesso autore.² Valga qui per tutti, a chiarire il processo di assunzione vocabolaristica, spesso attuato dallo scrittore, l'esempio costituito dalla variante «grassa» soprascritta a «buona» a c. 147 («Nel giaccio del pecoraio | non avesti per certo la <buona> grassa | pasciona», a. II, sc. VIII, vv. 2034-2036 *nv*), che è probabile rivisitazione di una citazione riportata dal Tommaseo alla voce «pasciona» e alla quale sicuramente D'Annunzio ha attinto per la costruzione del suo verso: «Per la buona pasciona e' diventò sì grasso» (Firenzuola, *Discorsi*).

Da ultimo occorre precisare che la *ratio* interpretativa delle varianti ha dovuto anche tener conto delle indicazioni metriche fornite dallo stesso autore, il quale ha costruito la sua tragedia «sur deux grands ordres de rythmes»: l'endecasillabo, con ritmo giambico nelle parti in cui dominano l'emozione religiosa e le grandi passioni; il novenario, con ritmo dattilico nelle parti di violenza o di terrore.³

² Uno spoglio accurato dei *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, raccolti dal TOMMASEO e dei contatti vocabolaristici della tragedia è stato compiuto da M. M. Cappellini (*La figlia di Iorio*, Milano, Mondadori, 1995).

³ D'Annunzio chiarì nel COMMENTAIRE alla traduzione francese (pp. 180-181) la scelta metrica operata per la *Figlia di Iorio*. Per un'analisi approfondita e completa dei metri della tragedia anche in rapporto a testi limitrofi come *Maia* e *Alcyone* cfr. CAVAZZENI. Si veda anche la lettera a Hérelle del 4 gennaio 1905, in cui D'Annunzio chiarisce la funzione del ritmo

INTRODUZIONE

Alla revisione definitiva del testo, conclusa al termine del soggiorno laziale, dopo circa un mese di febbrile lavoro, sarebbe subentrata la preparazione per la stampa, che implica ancora numerosi, anche se poco significativi, interventi. Di questa ulteriore rifinitura dà conto il manoscritto donato alla città di Chieti (*B*), assimilabile alla *princeps*.

spezzato del verso: «I miei novenarii – nel testo – ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonarii e decasillabi. E l'accento si sposta - specialmente nel primo emistichio - di continuo. Nessuna regolarità» (CARTEGGIO HÉRELE).

La *princeps* e le altre stampe

Durante la stesura della tragedia D'Annunzio dispone già per la stampa della sua opera. Scrivendo a Giuseppe Treves il 1 agosto 1903 accenna alla veste editoriale della *Figlia di Iorio*:

Trovare una buona carta gialletta (*lievemente*) per la copertina è molto importante, perché nello stesso formato desidero stampare la *Figlia di Iorio* (che sarà finita tra un paio di settimane); e ornerò la mia tragedia pastorale con pochi legnetti. [...] Ti raccomando anco una volta la carta, la carta, la carta.¹

Per le incisioni aveva già preso accordi con Adolfo De Carolis. Con sorprendente tempestività, il 19 luglio (la tragedia era iniziata solo il giorno prima) scrive all'artista:

Sto lavorando alla tragedia pastorale. Questa dobbiamo ornarla di legni. Quando l'avrò terminata, spero che tu vorrai venire.²

E il giorno seguente:

Vorrei con te trovare – per la mia prossima tragedia in versi – una forma di libro bella e *non costosa*.³

Ancora il 25 agosto:

Io terminerò intanto la mia pastorale martedì o mercoledì. Ti scriverò facendoti una proposta.⁴

Annunciata all'amico Michetti la conclusione della tragedia, con una lettera (31 agosto 1903) che riconosce l'antecedente ideale dell'opera nella prima, lontana forma pittorica della *Figlia di Iorio*, D'Annunzio scrive a Benigno Palmerio il 3 settembre:

Sabato scorso, al tramonto, terminai la «Figlia di Iorio» che mi sembra la più alta opera da me composta fin qui, profonda e semplice. Ho sentito, scrivendola, le mie radici nella terra natale. Ora ho ripreso il lavoro per condurre a termine le poche cose che mancano al secondo volume delle *Laudi*; poi subito metterò mano

¹ CARTEGGIO TREVES, p. 614.

² CARTEGGIO DE CAROLIS; ROSINA, p. 100.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

a una commedia. Così avrò provveduto all'inverno, cantando come la cicala ingiustamente accusata dalla formica.⁵

Nel contempo lo scrittore inaugura un fitto carteggio con tutti i collaboratori che avrebbero avuto parte nella realizzazione editoriale e scenica della tragedia. Convoca tempestivamente il De Carolis, che assiste a Nettuno, probabilmente in compagnia del Borgese, alla lettura dell'opera. Così il 19 settembre:

Sarò libero verso il 28, e sarò molto contento se tu potrai venire. Torneremo poi insieme a Firenze, verso il 10 di ottobre.⁶

D'Annunzio mostra, come sempre, una cura quasi ossessiva nella scelta della carta, degli inchiostri, dei disegni e ribadisce al De Carolis:

Poi vorrei che tu mi ornassi il volume della tragedia pastorale, con incisioni in legno. E intanto ti prego di disegnarmi (disegno *semplicissimo* a contorni) un *angelo* (un vero angelo cristiano) per la filigrana della carta. Ti accludo il formato. L'angelo dev'essere di tal grandezza che entri nella pagina. Mandami subito questo disegno, ché ordino la carta al Miliani di Fabriano.⁷

E ancora allo stesso, il 16 ottobre 1903:

Parto domani per Roma (Grand Hôtel), dove resterò quattro o cinque giorni. Poi verrò a Settignano. Pensi a Mila di Codra? Lavori?⁸

Nonostante le continue sollecitazioni di D'Annunzio, nel gennaio 1904 i problemi per le xilografie dell'opera non sono ancora del tutto risolti. A volume già impaginato, mancano le incisioni del pittore, al quale D'Annunzio chiede *in extremis* di disegnare anche la nuova offerta «Alla terra d'Abruzzi», in sostituzione della promessa dedica al Pascoli. Scrive, in tal senso, il 16 febbraio all'incisore:

ti ho telegrafato dianzi per aver notizie dei legni. Come ti dissi, rinunzio alle inquadrate. Puoi usare per le *Persone della Tragedia* quella già incisa, mettendo nello spazio vuoto un finaletto: un simbolo tragico, o la sampogna pastorale. Ti mando la dedica – semplice. Credo che si potrebbero nel legno *incidere* anche le parole; e ornare la pagina si potrebbe con i motivi ricorrenti nelle altre pagine ornate. È necessaria la massima sollecitudine. Il volume è già tutto impaginato.⁹

⁵ B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 148.

⁶ CARTEGGIO DE CAROLIS; ROSINA, p. 117.

⁷ *Ibid.* Quindi in V. Salierno, *Gli illustratori*, cit., p. 102.

⁸ *Ibid.*, ora in ROSINA, p. 117.

⁹ *Ibid.*; riportata anche in V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di*

La *princeps* trevesiana (*tr*) esce in tempo per celebrare degnamente la prima rappresentazione teatrale dell'opera, allestita al teatro Lirico di Milano per il 2 marzo 1904. La copia, fresca di stampa, viene offerta in teatro da D'Annunzio a Virginio Talli: «per commemorare un'amicizia quasi d'infanzia, che s'è riaccesa al fuoco della poesia. Il poeta riconoscente».¹⁰

La trevesiana avrebbe avuto numerose ristampe, la 17^a, e ultima, nel 1928. Sarà anche da ricordare che una stampa americana (Vincent Ciocia Press, Washington-New York), di poco anteriore all'edizione Treves (1904) ed a questa conforme (manca, tuttavia, della dedica), esce negli Stati Uniti per salvaguardare i diritti di stampa in quel paese.¹¹

Parallelamente alle singole edizioni, anche se con molta lentezza, si va facendo spazio l'impresa editoriale dell'*Opera Omnia*: il progetto, che avrebbe dovuto raccogliere tutte le opere dannunziane in un'unica collezione editoriale, risale al 1905. Scriveva D'Annunzio in quel tempo al De Carolis:

bisogna trovare un disegno da servire a tutte le copertine dell'*Opera omnia*, cominciando dalle prossime *Elegie Romane*.¹²

L'impresa avrebbe dovuto portare l'insegna della casa Treves. Tuttavia, le cose andarono per le lunghe. Prima a causa del forzato

Gabriele d'Annunzio, Milano, Angeli, 1992, p. 207. Il facsimile d'autografo della dedica, che si dice sia stata scritta di getto in tipografia su un foglio di carta, venne pubblicata su «Il Tirso-Giornale dei Teatri» il 3 luglio 1904. Il numero, insieme a quello del 23 giugno, è interamente dedicato a D'Annunzio e all'Abruzzo, con articoli e fotografie tratte dall'allestimento della *Figlia di Iorio*.

¹⁰ Secondo DE MEDICI e GUABELLO la stampa vide la luce il 3 marzo 1904. Qualche minima anticipazione avevano avuto i lettori del «Marzocco» (a. IX, n. 7, 14 febbraio 1904), che riporta un segmento di testo del terzo atto della tragedia (vv. 2255-2267). Il «Giornale d'Italia» (2 marzo 1904) riproduce alcuni versi del primo atto (scene I e II) e il riassunto del secondo e terzo atto. Il «Secolo XX» (gennaio-febbraio 1904) riporta dal primo atto la didascalia introduttiva e, con soluzione di continuità, i vv. 1-211; i disegni che ornano i fogli sono del Ferraguti, i fregi del Giovannini. Di un'altra pubblicazione parziale ci informa lo stesso D'Annunzio in una lettera a Pepi Treves del 3 maggio 1904: «Il maestro Mastrigli, mio vecchio ed innocuo amico, mi mostrò una lettera della Casa, relativa alla pubblicazione da lui fatta – in un giornale mondano – d'alcuni brani della «Figlia di Iorio». Posso accertarti che egli non aveva alcuna intenzione ladra, e che ora è spaventatissimo della minaccia. È un povero diavolo, e ti sarò grato se gli perdonerai la colpa. – Vidi Emilio, al Grand Hôtel, seppi da lui che la *Figlia di Iorio* è al quattordicesimo migliaio. È vero? certo la popolarità dell'opera è grandissima. A Roma se ne recitano brani a memoria, perfino nelle osterie trasteverine; e certi modi sembrano divenuti proverbiali» (CARTEGGIO TREVES, p. 625).

¹¹ CATALOGO DE «L'OLEANDRO», p. 23.

¹² CARTEGGIO DE CAROLIS.

esilio in Francia del poeta, poi per gli eventi bellici. Le trattative si riaccendono nei primi anni Venti, dopo che D'Annunzio si è ormai definitivamente stabilito nella villa di Gardone, il futuro Vittoriale, sul lago di Garda.

Per riannodare i fili della grande impresa nazionale, e per richiamare l'interesse dei Treves, che indugiano, viene fondato l'Istituto per l'Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio. Perdurando, tuttavia, la titubanza dei Treves, D'Annunzio decide di risolvere l'accordo e rivolgersi ad altro editore. In una lettera del 2 agosto 1923 scrive deciso a Mondadori: «la casa Treves non avrà le mie opere nuove»; e nel contempo, a Mussolini (27 agosto 1925):

Il mio conflitto col mio ingiusto e ottuso editore mi toglie il modo di stampare i miei libri nuovi;¹³

e allo stesso il 4 settembre del medesimo anno:

Tu puoi tuttavia aiutarmi a definire l'impresa «*Opera Omnia*», che da quattro anni fluttua tra furberia e viltà.¹⁴

Una lettera del 26 aprile 1926 chiarisce a Mussolini la pendenza con la casa Treves:

Io do questa lettera a uno de' miei editori nuovi, mentre son riuscito a troncare ogni legame con la vecchia e melensa Casa Treves e mentre si compie il quinto anno di criminosa negligenza verso «Tutte le Opere», che certo nella storia della coltura italiana valgono assai più di una Enciclopedia faticosa.¹⁵

Sempre il 26 aprile del 1926, D'Annunzio scrive a Mondadori, disperando ormai nel progetto:

L'impresa di «Tutte le Opere» è destinata a divenir «postuma». Da cinque anni il mio contratto con la Casa Treves è bovinamente inadempito!¹⁶

Finalmente il 12 maggio 1926 Mussolini comunica a D'Annunzio che:

¹³ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice ed E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971, p. 161.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164. Le lettere si intrecciano numerose. Il 9 ottobre ancora a Mussolini: «Io sono in grande travaglio; e son di nerissimo umore. Non si riesce ancora, in questa Italia di mecenati e stampatori, non si riesce a definire la questione delle mie Opere!» (p. 167).

¹⁵ *Ibid.* p. 187.

¹⁶ CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI. Quindi nel giorno dell'Ascensione del 1926 scrive sempre a Mondadori: «Ora sono incrollabilmente convinto che *L'Istituto nazionale* non può e non deve curare l'edizione delle mie opere nuove, né l'edizione comune delle vecchie» (*ibid.*).

L'Istituto Nazionale per la pubblicazione *Omnia* è nato ed è vitale.¹⁷

L'Istituto Nazionale è ufficialmente costituito il 21 giugno 1926 sotto il patronato del re e del capo del governo con la presidenza di Pietro Fedele; Arnoldo Mondadori è investito delle cariche di amministratore delegato e direttore generale; Luigi Barduzzi e Domenico Bartolini membri del comitato esecutivo.

Incalzano quindi pressanti insistenze del poeta che intende dar forma all'importante impresa. A Mondadori il 12 luglio 1926:

Ora occorre ricominciare la stampa: Raffaello Bertieri mi scrive che è ben preparato e prontissimo.

Trascorso quasi un anno, il 6 giugno 1927 D'Annunzio indica le priorità di stampa e scrive ad Arnoldo Mondadori:

Ecco l'elenco delle Opere compiutissimo.

E aggiunge: «*Occorre che io riveda le prove di stampa*». Il 21 giugno 1927, dopo aver ricevuto il primo dei 48 volumi dell'*Omnia*, D'Annunzio scrive entusiasta a Mussolini:

¹⁷ *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 189. Inizia così per D'Annunzio un periodo molto intenso di lavoro, in cui si occupa attivamente della veste editoriale delle sue opere. Da tempo con il De Carolis aveva studiato le illustrazioni e i disegni. Gli accordi risalgono già al febbraio del 1922, quando ancora l'impegno con la casa Treves non era venuto meno: «Ti supplico di spedire subito gli altri disegni per lo specimen [...] si tratta di un monumento letterario e tipografico» (CARTEGGIO DE CAROLIS). Di questo accordo si conserva negli Archivi del Vittoriale copia sottoscritta da D'Annunzio, per conto dei Treves, e dal De Carolis. Bozza di contratto datata 14 maggio 1922: «Tra Gabriele d'Annunzio - per la Casa Treves - e il pittore Adolfo de Carolis è convenuto: a) Adolfo de Carolis eseguirà nel tempo di un anno da oggi circa cento disegni (30 testate, 30 finali, 30 [disegni *cas.*] figure per i frontespizii [allusivi *cas.*] allusive all'opera, tre sigle, il modello per la rilegatura, il motivo - *sibi non sibi* - per il foglio di guardia) a ornamento delle *Opera Omnia* di Gabriele d'Annunzio» (G 1712, nri 23457-23459; LXXXII, 3). Molta importanza D'Annunzio attribuisce anche alla scelta dei caratteri di stampa. Il 7 settembre 1926 scrive: «La questione dei caratteri bodoniani è degna d'essere meditata stop non vale la pena di adoperare i caratteri comuni stop Voglio quelli della *Tempesta* di Shakespeare, o preferisco ritornare ai primi saggi di Raffaello Bertieri stop Per la filigrana bisogna ridurre a disegno lineare il tondo «Io ho quel che ho donato» (CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI). Il 13 settembre 1926 Mondadori risponde: «I caratteri [...] saranno, come Ella prescelse, quelli bodoniani usati per la *Tempesta* dello Shakespeare nella nota edizione dell'officina Bodoni» (*ibid.*). Finalmente, l'11 febbraio 1927, D'Annunzio approva la stampa con una nota sulla copia in bozze di *Alcione* (ancora con tale grafia), primo testo ad inaugurare la collana: «Questo volume, stampato con perfetti caratteri bodoniani, risponde a quella nobile semplicità che io desiderai e proposi. Il "saggio" valga per tutte le Opere. *Ex variis unitas*» (*ibid.*).

Ti avevo annunziato ieri il compimento del primo volume di *Tutte le Opere*, in questo Solstizio d'Estate a cui è consacrato il libro marino e divino di *Alcione*. Ti annunzio oggi *gaudium magnum*. Il volume è oggi tra le mie mani tremanti di felicità. Ti dico che esso mi sembra vincere in purezza e in bellezza i migliori esemplari di Giambattista Bodoni. Son certo che, quando potrai vederlo, sarai contento di aver legato il tuo nome a questa severissima impresa di italiani stampatori.¹⁸

La figlia di Iorio esce dalle officine Mondadori nel 1927, uno dei primi titoli ad essere stampati. L'edizione intera incontra il consenso dell'autore, che avrebbe scritto a Mondadori il 13 gennaio 1928:

Ho ricevuto i bellissimoi volumi; e ho scritto ad Agnolo quanto dolce tregua mi abbian dato nell'avversità.¹⁹

Soddisfazione mostra anche per l'impegno sostenuto dalla casa Mondadori nella diffusione dell'opera (24 aprile 1928):

so che la tua attività per la diffusione di «Tutte le opere» si moltiplica; ed è bene.²⁰

L'edizione mondadoriana dell'*opera omnia* di D'Annunzio, molto costosa e stampata in un numero limitato di copie, dopo breve tempo viene affiancata da un'altra impresa, sempre affidata alle stamperie veronesi: l'impegno è di ripubblicare tutte le opere in *editio minor* nel Sodalizio dell'Oleandro. Così Arnaldo Mondadori il 25 settembre 1930:

Per l'amore che portiamo all'opera sua, per rompere il troppo lungo indugio delle stampe avrei deciso salvo suo benessere et colle direttive tracciatemi di costituire et annunciare il Sodalizio nel giorno anniversario di Cattaro.²¹

¹⁸ Carteggio *D'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 224.

¹⁹ CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI. «Agnolo» è l'editore Angelo Sodini.

²⁰ *Ibid.* Accanto alle testimonianze di gratitudine inviate all'editore, D'Annunzio ritorna costantemente sulla necessità di una maggiore cura editoriale. Le lettere che accompagnano la vicenda dell'Edizione Nazionale trovano un comune *leitmotiv* nella preoccupazione per i refusi tipografici che D'Annunzio rileva nonostante la cura del «buon» Sodini. L'impresa dell'Edizione Nazionale aveva dato inizio, infatti, a una revisione dei testi dell'intero *corpus*, con interventi anche sulla *Figlia di Iorio*. D'Annunzio, volendo dedicare alla nuova edizione le maggiori cure possibili, aveva affidato nuovamente la supervisione ad Angelo Sodini. Nonostante le continue e quasi ossessive raccomandazioni del poeta, l'edizione non risultò impeccabile se, nell'opuscolo del 1931 (DILIGENTISSIME IMPRESSIT || OFFICINE DEL VITTORIALE) D'Annunzio poteva menzionare, segnalati da Roberto Forcella, i numerosi refusi di *nz* rispetto alle precedenti edizioni; molte le opere prese in esame per riscontri comparativi, tra le quali: *Il Piacere*, *Le Novelle della Pescara*, *Elettra*, *Il fuoco*, *Francesca da Rimini*, *Laus vitae*, *Contemplazione della Morte*, *La figlia di Iorio*, per cui si segnalava solamente un luogo da emendare. Una prima copia della *Figlia di Iorio* (come già ricordato), era stata rifiutata da D'Annunzio per i numerosi refusi.

²¹ CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI. Pochi giorni dopo, il 1 ottobre 1930, D'Annunzio scri-

E quindi, il 31 dicembre 1930, Felici conferma a D'Annunzio che:

Presidente tribunale Roma Gaetano Sasso fece oggi urgentemente omologazione atto costitutivo Oleandro onde domani iniziassi ufficialmente primo anno nostro Sodalizio.²²

Il 9 febbraio 1931 D'Annunzio sollecita Mondadori a definire l'organigramma del progetto editoriale:

Il Sodalizio deve ristampare opere numerose che già hanno il lor testo corretto e definitivo in «Opera omnia». Io attendo dallo stampatore semplicemente il saggio dei formati, dei frontespizii e dei caratteri interni. Non ho nulla, fino a oggi! [...] Io esigo che le ristampe siano incominciate senz'altri indugi. Altrimenti denunzio il mediocre contratto.²³

E precisa ancora a Remo Mondadori il 13 agosto 1931 (superstiziosamente indicato con «14-1=12+1»):

Il motto greco è per i poemi; il latino è per i drammi; l'italico è per i romanzi e per l'altre prose. [...] Ti accludo i frontespizii e i titoli de' tre primi tomi. Desidero vederne e approvarne le prime stampe.²⁴

Persiste, tuttavia, la preoccupazione per i refusi (che pare non riguardino la tragedia), così inesorabilmente testimoniati da una lista del Forcella e quindi da una nota a rinalzo del Bruers, stilata il 12 agosto 1931:

Ho saputo che sono a buon punto i primi volumi della Vostra nuova edizione. Vi scongiuro di impartire ordini *rigorosi* circa la correzione del testo, ciò perché

ve ad Alfredo Felici, curatore dei suoi interessi editoriali, di voler parlare dell'impresa: «È bene che tu venga prima degli altri, ché ho da consultarti su una proposta di "sodalizio" per le mie Ristampe» (CARTEGGIO FELICI). Ma nello stesso tempo si lamenta, sempre con il Felici, dei danni a lui procurati da una non seria amministrazione (26 ottobre 1930): «Da anni non so nulla della *Società degli Autori*, che amministra i miei drammi! La Figlia di Iorio si rappresenta da per tutto a ufo. A ufo non canta il cieco - si dice in Toscana -; ma Ornella canta» (*ibid.*). Il 19 dicembre 1930 D'Annunzio comunica al Sodini l'avvenuta approvazione dell'impresa: «Ho da Roma notizie che alfine - con fervido assenso del Capo - è statuito il Sodalizio librario sotto il segno dell'Oleandro» (CARTEGGIO SODINI).

²² CARTEGGIO FELICI. Parzialmente pubblicato da P. Alatri, *D'Annunzio negli anni del tramonto 1930-1938*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 19.

²³ CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI.

²⁴ CARTEGGIO REMO MONDADORI. Sconfortato, D'Annunzio scrive in fretta al Felici: «Esaminando le famose stampe bodoniane io passo di orrore in orrore stop Stampo una nuova lista di asinità sodiniane e montadoresche». E quindi, ancora nell'agosto al Felici: «Tra le altre tristezze ho quella di aver trovato numerosi e gravissimi errori tipografici in Opera Omnia stop La delusione e lo stupore sono senza misura, ma non parlarne stop Attendi la mia lettera e i documenti inoppugnabili» (CARTEGGIO FELICI).

l'edizione maggiore contiene molti e *gravissimi* errori di stampa: dolorosa notizia che ho appreso in questi giorni.²⁵

Anche D'Annunzio non si risparmia e scrive a Mondadori il 5 settembre 1931:

Sono sfinite. Ti mando le stampe oramai castigate con tanta minuziosa cura che posso pretendere di avere in compenso il libro ben corretto.²⁶

Il primo volume ristampato sotto l'impresa dell'Oleandro è *Alcyone*, che compare con grafia mutata. I volumi portano impresso il motto «Brilla di rose il lauro trionfale nella corona di rosato allora» e sono stampati in caratteri Pastonchi negli stabilimenti Mondadori di Verona. Il sodalizio ha vita breve e finisce di stampare nel 1935. *La figlia di Iorio* esce nel 1931, in 16° con il motto «*eligo*» in sero e con cornucopia del De Carolis, e il motto «Io ho quel che ho donato» sul piatto posteriore.

Una nuova ristampa dell'*Omnia* viene assunta di lì a poco dalla Libreria dello Stato di Roma. Dal 1932 comincia a ristampare le opere dannun-

²⁵ CARTEGGIO ANTONIO BRUERS.

²⁶ CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI. Quindi il 7 settembre: «il buon Sodini moltiplica la sua attenzione, e così riscatta gli errori della edizione nazionale» (CARTEGGIO ARNOLDO MONDADORI). Ma un telegramma al Felici del 30 marzo 1932 precisa: «Mando a Pietro Fedele le stampe corrette sebbene ormai delle mie opere io non capisca più nulla». E ancora al Felici il 29 novembre 1932: «questo Mondadori è una malattia dell'Oleandro che ne perirà». La tragedia fu una delle prime opere dell'elenco «compiutissimo» ad essere ristampata senza sostanziali interventi rispetto a *nz*. In un secondo tempo i collaboratori tentano di sollevare D'Annunzio dalla revisione diretta delle ristampe Oleandro, come testimonia la lettera del 2 agosto 1932 di Domenico Bartolini ad Alfredo Felici: «Non mi sembra possibile sottoporre il nostro Rettore [D'Annunzio] alla fatica immane di esaminare i molti errori tipografici nei quali sono incorse tutte le edizioni, e purtroppo anche quelle dell'*Omnia*, e decidere su tutti. [...] Per la parte ortografica, che nelle varie edizioni è la più maltrattata, il Rettore potrebbe darci delle indicazioni precise e, direi quasi, i canoni che possano servire di guida pel correttore [...] per evitare che nella stessa pagina, la stessa parola, avente lo stesso significato, appaia stampata in due forme differenti, così come si rileva nelle edizioni precedenti» (Archivio Generale del Vittoriale, xci, 4, cartella «Oleandro (L')»). D'Annunzio, tuttavia, continuava a lavorare, come egli stesso afferma al Felici in una lettera del 9 luglio 1933: «Ho voluto differire l'incontro con i triumviri dell'Oleandro perché voglio nel settembre consegnarvi la mia somma di lavoro compiuta». Sulla necessità di una uniformazione grafica si esprime anche Raffaele Contu in una lettera al Bartolini (6 aprile 1933) in cui scrive: «Perciò desidererei domandare, per un orientamento generale [...] quali forme ortografiche dovrebbero essere eseguite fra le coppie dell'elenco annesso» (in G 240/b 2323; xxi, 2). Quindi fa seguire alcune pagine di un elenco comparativo su cui attende indicazioni. Una lettera a Remo Mondadori del 7 giugno 1935 conferma, tuttavia, che D'Annunzio lavorava ancora attivamente e combatteva una battaglia impari per la revisione dei suoi testi: «Sono sfinite, e quasi accecato. Ho dato tutto me *senza speranza* contro l'inesorabile Fato dell'Errore. Non posso dar più nulla» (CARTEGGIO REMO MONDADORI).

ziane nelle Officine dell'Oleandro in caratteri italici.²⁷ L'edizione della *Figlia di Iorio* esce con data 1936 in 8° grande, e piace in particolar modo a D'Annunzio, che il 15 aprile del 1937 scrive a Emilio Bodrero:

Ti dono questo libro. È una edizione novissima della *Figlia di Iorio*, stampata dal più grande stampatore italiano: dal Provveditor generale Domenico Bartolini. Egli, egli solo, ha saputo creare il libro che respira: il libro respirante. Considera gli spazi e gli intervalli. L'attore è ammaestrato meglio che dalla mia parola plastica. Guarda una pagina corale della tragedia: il coro respira, si atteggia, si arresta, accorda le piene voci. È questa la veste vera di un Poema.²⁸

Il testo, che viene ulteriormente emendato rispetto all'edizione del 1931, è stampato anche in edizione per bibliofili su carta speciale di Fabriano e con stampa dicroma rossa e nera.

Nello stesso 1936 D'Annunzio progetta con Antonio Bruers una nuova ristampa delle proprie opere, per la quale, secondo le attestazioni dello stesso Bruers, il poeta pensa ad una ristrutturazione generale dell'intero corpus, in cinque sezioni. Nella proposta del Bruers questo è l'ordine: I *Poesie*, II *Teatro*, III *Novelle e Romanzi*, IV *Prose varie*, V *Prose politiche*, poi corretto da D'Annunzio in *Prose d'ordine politico*; l'elenco è poi postillato in questa sequenza: I *Le Poesie*, II *Le Rappresentazioni*, III *Le Narrazioni*, IV *Le prose di ventura*, V *Le maestrie di guerra e di pace*.²⁹

²⁷ In DE MEDICI e GUABELLO l'edizione «in Roma per l'Oleandro», stampata dal Poligrafico dello Stato, porta la data del 1937.

²⁸ Donazione Giuseppe Napoli del giugno 1990. Fotocopia della lettera in Archivio Personale (G 36326-27). Il volume della *Figlia di Iorio* era stato inviato a D'Annunzio dal Bartolini, che il 22 dicembre 1936 gli aveva scritto: «ti ho oggi spedito i primi quattro volumi delle tue opere teatrali stampati dall'Oleandro: la Francesca da Rimini, la Nave, la Fiaccola sotto il moggio e la Figlia di Iorio» (Archivio Generale, xci, 3, cartella «Bartolini»).

²⁹ Archivio del Vittoriale degli Italiani (G 1159b, nro 16638; LXXII, 5). Il progetto editoriale del Bruers è accolto dal poeta anche se diviene oggetto di alcuni aggiustamenti. Tra le varie proposte (l'inserzione delle *Cronache romane*, la raccolta delle liriche stravaganti, la pubblicazione delle diverse edizioni di opere completamente rielaborate quali *Canto novo* e *Intermezzo*), la *Figlia di Iorio* non trova un'attenzione specifica, entrando nelle bozze del *Disegno della nuova edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio* impresso per l'occasione, al settimo posto della seconda serie che porta il titolo *Le Rappresentazioni* (G 1688, nro 23176; LXXXI, 5 e G 1172f, nro 17065; LXXXIII, 2). Nella bozza inviata dal Bruers a D'Annunzio si riscontra una doppia barra ad inchiostro rosso, segnata a margine dal poeta, con «Si, Si, Si» che evidenzia la frase del Bruers: «Chiudo, finalmente, con un rilievo sulla correzione del testo. Il testo deve essere intieramente e minuziosamente riveduto per togliere errori e incertezze che sussistono, e in non lieve misura, nell'edizione nazionale». Allegato al *Disegno*, Bruers invia a D'Annunzio, perché possa prenderne visione, un passo delle *Novelle* e del *Piacere* (il testo risulta identico all'edizione Treves in quanto non tiene conto delle varianti già introdotte da D'Annunzio per la sua raccolta antologica delle *Prose scelte* del 1906), sui quali il

Il passaggio di proprietà dell'autografo della tragedia dagli eredi Michetti al conte Giovanni Treccani degli Alfieri nel 1937 fa conoscere il vero «fascio delle carte primitive» dell'opera.³⁰ L'interesse per il manoscritto si conferma subito con una pubblicazione in facsimile dell'autografo che l'editore Bestetti fece uscire nello stesso 1937. Qualche mese più tardi, il Bruers decide di ristampare il facsimile d'autografo, ponendo a fronte il testo a stampa della *princeps*. Questa edizione appare con la data simbolica del 1 marzo 1938, giorno della morte del poeta, sempre per i tipi dell'editore Bestetti. Ne verrà offerta una ulteriore ristampa nel 1969, a cura di Emilio Mariano.

In appendice al saggio *La figlia di Iorio nel manoscritto originale di Gabriele d'Annunzio*, in cui commenta la sua edizione monumentale, il Bruers afferma di aver adottato per il testo a stampa la *princeps*, emendata in alcuni luoghi con varianti accolte dall'Edizione nazionale del 1927. Egli aggiunge di aver apportato altri mutamenti, a lui direttamente suggeriti da D'Annunzio.³¹ L'appendice offre anche la collazione tra il ma-

poeta annota: «I criteri tuoi sono i miei». A questo proposito, si veda l'articolo di Silvio Muzii, *D'Annunzio, Bruers e il progetto dell'ultima edizione di tutte le opere del Poeta*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio* [Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia-Gardone Riviera-Pescara 7-13 ottobre 1963], Milano, Mondadori, 1968, pp. 663-673. Il lavoro di revisione del piano editoriale occupa D'Annunzio per una decina di giorni. La relazione viene infatti inviata il 1 dicembre e restituita il 12 con le annotazioni citate, ed altre non relative alla *Figlia di Iorio*. Tuttavia, nonostante il lavoro attento e assiduo del Bruers per completare il progetto, D'Annunzio non doveva considerare l'accordo vincolante se poteva stringere nello stesso tempo con Mondadori un contratto per la pubblicazione di un'edizione «popolare» delle sue opere con la supervisione dello stesso Bruers e di Maroni. Ne resta testimonianza in una sua lettera a Maroni, in data 3 dicembre 1937. La morte del poeta, il 1 marzo 1938, annulla l'accordo con Mondadori e naturalmente anche il progetto presentato dal Bruers. Da quest'ultimo disegno, pur embrionale, ma su cui intervenne lo stesso poeta, emergono alcuni dati interessanti. Si evidenziano alcune linee di tendenza di D'Annunzio in funzione di un'edizione completa delle sue opere, nelle quali permane un criterio ragionevolmente selettivo (suggerisce l'espunzione di alcuni testi giovanili) e nel contempo innovativo, ridisegnando un piano organico del corpus.

³⁰ Una lettera autografa di D'Annunzio, attestante l'autenticità, accompagna il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (V. E. 1507).

³¹ A. Bruers, *La figlia di Iorio nel manoscritto originale di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bestetti, 1938. Stampe a latere sono quelle in dialetto siciliano e abruzzese. Nel 1904, previo accordo con D'Annunzio, Giuseppe Antonio Borgese traduce in siciliano la tragedia con il titolo di *'A figghia di Ioriu*. Per la traduzione il Borgese si avvale di vocabolari, come ricorda in una sua testimonianza: «feci venire da Palermo il dizionario del Traina; m'ingolfai in letture del Meli e di altri poeti, e infine stesi giù una *Figghia di Ioriu* in siciliano illustre e letterario, ricalcata sull'originale perfino nel numero dei versi e nelle assonanze e vergata su carta a mano [...] in quella scrittura del tempo coi caratteri ritti che parevano baionette (G.

noscritto e le stampe *tr* e *nz*, condotta in collaborazione col Forcella e nella quale si evidenziano numerose lacune.

Passando ora ad esaminare i rapporti tra le stampe, messe a confronto nelle tavole sinottiche accluse, si avverte che sono state considerate tutte le edizioni in vita (*tr*, *nz*, *ol*, *ol'*) e due postume, Bestetti (*bt*) e Mondadori (*md*).

La *princeps* (Treves 1904) presenta numerose ma non sostanziali lezioni difformi rispetto al manoscritto (qui registrate in apparato), e risulta essere conforme a *B*, la bella copia autografa, donata alla città di Chieti («pagine primitive» le disse enfaticamente D'Annunzio), che dunque potrebbe essere nata come copia per la stampa; questa differisce da *tr* solo per qualche minima variante, soprattutto nella definizione degli accenti.

Sorvegliata da D'Annunzio, *tr* mostra la tendenza precisa ad un maggior uso degli accenti, come si può osservare in termini quali «téli», «incubo», «garòfali», «solatio», «risedére», «compagnia», «scampanio», «affèrrala», «trùcioli», «forcina», «apostàtico», etc., presenti in *A* in forma non accentata. La *princeps* ebbe numerose ristampe (ultima la 17^a impressione, nel 1928) tra le quali si registrano minime difformità grafiche:

	<i>tr</i> 1 ^a	<i>tr</i> 17 ^a
I,ii,did.	ALIGI.	ALIGI
II,vii,2023	Aligi. Dio	Aligi, Dio
II,viii,2045	penso,	penso
III,i,2124	miserà!	miserà.

A. Borgese, *Grasso allo zenit*, in «Il Corriere della Sera», 19 ottobre 1930). La rappresentazione dell'opera in dialetto siciliano fu allestita al Teatro Costanzi di Palermo con grande soddisfazione dell'autore che aveva apprezzato la riduzione del Borgese (cfr. *La figlia di Iorio tra lingua e dialetti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, La Cantinella, 1997 con redazione in abruzzese e siciliano e storia di tutte le rappresentazioni teatrali). Dopo l'esperimento della traduzione siciliana, D'Annunzio lesse a Filippo de Titta la tragedia, affidandogli la trasposizione in dialetto abruzzese: «Senti? È il canto dell'antico sangue nostro. E tu e Cesare ne farete la traduzione in abruzzese riportando la *Figlia di Iorio* alla legittima dizione materna» (*La figlia di Iorio in Abruzzese*, articolo di Cesare de Titta ne «Il Giornale d'Italia», 18 settembre 1923). La traduzione venne iniziata subito, ma ebbe tempi lunghissimi di composizione; il 20 marzo 1910 D'Annunzio scrive al de Titta esortandolo a terminare il lavoro; l'opera verrà conclusa nel luglio del 1923 e rappresentata nel giardino della villa del Marchese De Felici a Castellamare di Pescara (cfr. G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, con a fronte la traduzione abruzzese di C. de Titta, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1988 e quindi G. d'Annunzio *La figlia di Iorio (La fije de Iorie)*. Tragedia pastorale in tre atti. Trasposizione e traduzione integrale in dialetto abruzzese con note aggiuntive di A. Giammarco, Pescara, Tracce, 2000.

INTRODUZIONE

All'edizione nazionale (*nz*) fanno seguito le due stampe *ol'* e *ol'*, edite rispettivamente nelle officine mondadoriane di Verona nel 1931 e dal Poligrafico dello Stato nel 1936. Saranno da ricordare anche le minime varianti che intercorrono tra la prima edizione Oleandro 1931 (*ol'*) e una sua ristampa del 1933 che differisce nei seguenti luoghi:

	<i>ol'</i> 1931	<i>ol'</i> 1933
II,iii,did.	cavatesori;	cavatesori,
II,v,1785	lupària	lupària

L'edizione Bestetti (*bt*) mette a fronte del manoscritto la stampa Treves (*tr*) introducendo qualche ritocco. La mondadoriana (*md*), ultima nella nostra tavola sinottica, tiene come base *nz*, apportando alcune varianti arbitrarie.

Nella stesura delle tavole delle stampe si è proceduto segnalando la variante innovativa, mentre gli spazi bianchi sottintendono i casi di persistenza. Le lezioni palesemente erronee sono state registrate in corsivo.

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

ATTO PRIMO

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>ol'</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
did.	d'Abruzzi,	d'Abruzzi			d'Abruzzi,	
I, did.	un degli		uno degli	un degli		
I,i,29	le piana					la piana
I,i,61	Sole					sole
I,i,73	Sole					sole
I,ii,86	Oh Aligi, Aligi,			Oh, Aligi, Aligi,	Oh Aligi, Aligi,	Oh Aligi, Aligi
I,ii,88	déste	deste			déste	
I,ii,129	compagnia	compagnia				
I,ii,139	su la	sulla			su la	
I,ii,141	qual'è	qual è			qual'è	qual è
I,ii,155	garòfali	garofali			garòfali	garofali
I,ii,186	contra	contra				contro
I,ii,194	cardini	cardini				cardini
I,iii,256	abbàiano	abbaiano			abbàiano	abbaiano
I,iii,263	mercè	mercè				mercè
I,iii,265	mercè	mercè				mercè
I,iii,306	voto	vóto			voto	vóto
I,iv,did.	sui trespoli					su i trespoli
I,iv,340	compagnia	compagnia			compagnia	compagnia
I,iv,did.	ancora	ancóra			ancora	ancóra
I,v,did.	Teodula	Teodula				Teòdula
I,v,384	Santa	Santa				santa
I,v,495	tiénulo	tiènilo			tiénulo	tiènilo

INTRODUZIONE

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>ol^a</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
I, v, did.	gioviette					gioviette
I, v, did.	faccia				faccia,	faccia
I, v, did.	scalpiccio	scalpiccio			scalpiccio	scalpiccio
I, v, did.	vocio	vocio			vocio	vocio
I, v, 424	rispondete,				rispondete	rispondete,
I, v, 452	dàtela	dàtela			dàtela	dàtela
I, v, 458	Non				non	Non
I, v, 471	Afferrala	Afferrala			Afferrala	Afferrala
I, v, 522	Dàtecela	Dàtecela			Dàtecela	Dàtecela
I, v, did.	vitupero	vitupero			vitupero	vitupero
I, v, 571	uomo;	uomo;			uomo;	uomo;
I, v, 577	tiènitela	tiènitela			tiènitela	tiènitela
I, v, 581	dàtele, dàtele	dàtele, dàtele			dàtele, dàtele	dàtele, dàtele
I, v, 605	Fuori, fuori!	Fuori fuori!			Fuori, fuori!	Fuori, fuori!
I, v, 614	dèsti	dèsti			dèsti	dèsti
I, v, did.	scampanio	scampanio			scampanio	scampanio
I, v, 692	radica				scampanio	radica
I, v, 739	<i>vedi,</i>					<i>vedi</i>
I, v, 773	contro		contra	contro		contra
I, v, 780	<i>notte,</i>	notte,			<i>notte</i>	<i>notte,</i>
I, v, 781	<i>notte,</i>					<i>notte</i>
I, v, 800	verso	verso,				verso
I, v, 804	<i>quegli</i>					<i>quegli</i>
I, v, 818	mettigliela	mettigliela			mettigliela	quelli

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>ol^a</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
I, v, 826	ménala	ménala			ménala	
I, v, 842	ancora	ancóra			ancóra	ancóra
I, v, did.	s'arresterà,	s'arresterà			s'arresterà,	
I, v, 844	Mercé					Mercé
I, v, did.	ancora	ancóra			ancóra	ancóra
I, v, 930	Sol					sol
I, v, did.	<i>invocazione</i>	invocazione,				
I, v, did.	Sollevatosi					<i>Sollevandosi</i>
I, v, 940	<i>predicanda</i>	praedicanda				
I, v, did.	ancora	ancóra			ancóra	ancóra
I, v, did.	Poi,					<i>Poi</i>

ATTO SECONDO

<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>ol²</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
II,i,1961	s' addia				s' addia
II,i,1972	s' addia				s' addia
II,i,1974	ancora			ancora	ancóra
II,i,1993	Pastori		pastori		Pastori
II,i,1994	uguanno;			uguanno;	uguanno:
II,i,1995	Schiavonia			Schiavonia	Schiavonia
II,i,1030	tua;			tua;	tua:
II,i,1035	della			della	
I,i,1055	nemica			nemica	
II,i,1058	sorelle.»			sorelle.»	sorelle.»
II,i,1070	cospetto				cospetto
II,i,did.	volto			volto	vòlto
II,i,1100	passare.»			passare.»	passare...»
II,ii,1110	volti			volti	vòlto
II,ii,1117	ancora			ancora	ancóra
II,ii,1124	perchè				
II,ii,1192	bruciare!»				<i>bruciar</i>
II,ii,1193	dice...				<i>dice.</i>
II,ii,1197	sanano			sanano	
II,ii,1199	forcina				
II,ii,1204	voi				Voi
II,ii,1210	Aligi/		Aligi?	Aligi!	Aligi?
II,ii,1217	radiche				radiche

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>ol²</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
II,ii,1229	fatto				fatta
II,ii,1230	Qual'era			Qual'era	Qual era
II,ii,1236	lui				Lui
II,ii,1249	persona				<i>sua persona</i>
II,ii,1278	pastori		pastori		Pastori
II,ii,1285	Cosma; la				Cosma: La
II,iii,1315	non				Non
II,iii,1319	rotolarsi			rotolarsi	
II,iii,did.	cavatesori,		rotolarsi,		
II,iii,1338	interroga		cavatesori,		Interroga
II,iii,did.	volto			volto	vòlto
II,iii,did.	udrà,			volto	
II,iii,1358	lámpana			udrà,	
II,iii,did.	ancora			ancora	ancóra
II,iii,1385	hai				<i>tu hai</i>
II,iii,did.	<i>fuori cruda</i>				<i>fuori cruda</i>
II,iii,did.	palpebre				palpebre
II,ii,1467	ancora			ancora	ancóra
II,iii,1474	ancora			ancora	ancóra
II,iv,1541	chi				Chi
II,iv,1571	mercè,			mercè,	mercè,
II,iv,1592	gengive			gengive	gengive
II,iv,1708	consòlo				
II,iv,1734	da			da	Da

INTRODUZIONE

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>of'</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
II, v, 1750	giovine	<i>giovine</i>		giovine		
II, v, 1766	dai		dai	dai		dai
II, v, 1782	dai		dai	da		dai
II, v, 1785	lupària		lupària	lupària		
II, vi, 1813	filiggine	filiggine			ben	Ben
II, vi, 1834	ben	Ben			legamela	
II, vi, 1852	legamela	legamela				
II, vii, 1909	<i>mentecato</i>	mentecatto				
II, vii, 1967	ancora	ancóra			ancora	ancóra
II, vii, 1971	non	non				Non
II, vii, 1974	non	non				Non
II, vii, 2014	Ah,	Ah			Ah,	
II, vii, did.	ancora	ancóra			ancora	ancóra
II, viii, 2020	Ma, finché,	Ma, finché				
II, viii, 2023	Fa cuore, Aligi	Fa cuore, Aligi.				
II, viii, 2031	ancora	ancóra			ancora	ancóra
II, viii, 2045	ci penso a	ci penso, a				
II, viii, did.	perdutamente,	perdutamente,		perdutamente	perdutamente	perdutamente,
II, viii, did.	ancora	ancóra		ancora	ancóra	ancóra

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

ATTO TERZO

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol'</i>	<i>of'</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
III, i, did.	fiatile, il frantoio,	<i>fiatile il frantoio</i>			fiatile, il frantoio,	<i>fiatile il frantoio</i>
III, i, 2078	Sole					sole
III, i, 2092	parlate	parlate			parlate	parlate
III, i, 2102	consòlo	consòlo				
III, i, 2146	dico	dico				dico:
III, i, 2147	«Ecco viene».	«Ecco viene».			«Ecco viene.»	<i>Ecco viene.</i>
III, i, 2149	Ah	Ah		Ah,	Ah	
III, i, 2210	consòlo	consòlo				
III, i, 2211	tàgino		taglino	tàgino		
III, i, 2219	<i>perché</i>	perché				
III, i, 2229	<i>dié</i>	diè				
III, i, 2236	l'angelo	l'Angelo			l'angelo	l'Angelo
III, i, 2247	santo	santo	Santo	santo		
III, i, 2266	volti	vòliti			volti	
III, ii, 2285	Gesù Gesù,	Gesù Gesù,			Gesù, Gesù,	
III, ii, 2294	pianeta	pianeta	pianeta,	pianeta	pianeta,	pianeta,
III, ii, 2324	<i>perché</i>	perché				
III, ii, 2336	settecent'anni,	settecent'anni,				settecent'anni;
III, ii, 2350	consòlo	consòlo				
III, ii, 2357	mazza,					mazza;
III, ii, 2368	a fianco, nel	a fianco, nel			a fianco nel	a fianco, nel
III, ii, 2371	sicuro	sicuro	<i>sicura</i>	sicuro		
III, ii, 2384	radica	radica				radica

INTRODUZIONE

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol¹</i>	<i>ol²</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
	III,ii,2402	lagrime				<i>lacryme</i>
	III,ii,2403	donnel			donnel	penitente
	III,ii,2406	Penitente			nero,	trascinatési
	III,iii,did.	nero,			trascinatési	
	III,iii,did.	trascinatési				
	III,iii,did.	<i>perché</i>				
	III,iii,2424	penitente	Penitente	penitente		
	III,iii,2430	consòlo				
	III,iii,2431	penitente	Penitente	penitente		
	III,iii,did.	consòlo				
	III,iii,2491	<i>ahimé</i>				
	III,iii,2511	ancora			ancora	ancóra
	III,iii,2524	paradiso			Paradiso	
	III,iii,2536	Paradiso			Paradiso	
	III,iii,2547	Màrtiri			Màrtiri	
	III,iii,2551	andiamo,			andiamo,	andiamo
	III,iii,2553	dilàceri			dilàceri	
	III,iii,2581	recatale			recatale	recatale
	III,iii,did.	vocio				
	III,iii,did.	grida? perché			grida? Perché	
	III,iii,2590	turba,			turba,	turba
	sc.ul.,did.	Malificio			Malificio	Malificio,
	sc.ul.,2606	Santo			santo	
	sc.ul.,2610	cospetto			cospetto	
	sc.ul.,2612	dàccela			dàccela	
	sc.ul.,2626					

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

	<i>tr</i>	<i>nz</i>	<i>ol¹</i>	<i>ol²</i>	<i>bt</i>	<i>md</i>
	sc.ul.,2641	nominarti)				nominarti),
	sc.ul.,2666	santo	Santo		santo	
	sc.ul.,2686	d'Iddio		<i>I'Iddio</i>	d'Iddio	
	sc.ul.,did.	costretto			costretto	
	sc.ul.,2738	seno.)			seno.)	seno.)
	sc.ul.,2747	pensasti)				<i>pensasti</i>),
	sc.ul.,2751	cospetto			cospetto	
	sc.ul.,2766	<i>m'aveva</i>				
	sc.ul.,2791	Togliolo			Togliolo	Togliolo
	sc.ul.,2792	Levagli			Levagli	Levagli
	sc.ul.,2792	Ridacelo			Ridacelo	Ridacelo
	sc.ul.,did.	invaso			invaso	
	sc.ul.,2809	oggi			oggi	
	sc.ul.,2819	mettilo			mettilo	mettilo
	sc.ul.,2834	Rempietemi	Rempietemi	<i>Rempietemi</i>	Rempietemi	
	sc.ul.,2855	consòlo				
	sc.ul.,2890	Alle				-Alle
	sc.ul.,2893	Alla				-Alla

Alle lezioni, segnalate nelle tavole, saranno da aggiungere varianti che toccano le parti non strettamente poetiche del testo, come l'elenco delle *Persone della tragedia*. I nomi vengono stampati secondo criteri diversi: l'uno di seguito all'altro in maiuscoletto con separazione di un fregio o di un punto (*tr*, *nz*, *ol'*) e tenendo conto degli stacchi indicati da D'Annunzio per definire i gruppi dei personaggi. In successione, uno sotto l'altro e in tondo minuscolo con punto fermo dopo ogni singolo nome, si presenta invece l'elenco in *ol'*. Mentre le *Persone* saranno in tondo minuscolo in *md* e in maiscoletto in *bt*, sempre rispettando gli stacchi. Il nome Teòdula compare accentato solo nell'elenco delle *Persone* in *ol'* e in *md*. All'interno del testo si registra sempre la lezione non accentata, con eccezione di *md*. Per uniformità con l'uso di *ol'*, che accenta il nome Teòdula nella forma non maiuscola, si è intervenuti accentandolo in una didascalia del I Atto.

Nelle didascalie introduttive alle singole scene (e solo in quelle) *tr* stampa i nomi propri in maiuscoletto, interpretando la doppia sottolineatura (non costante) del manoscritto in tali luoghi. Similmente si comporta *bt*. Le altre edizioni non registrano difformità nella stampa dei nomi nelle didascalie, presenti sempre in minuscolo. Alterna appare nelle varie edizioni l'indicazione delle scene, che vedono sia la lezione esplicitata «Scena prima» (*tr*, *nz*, *ol'*), sia quella accompagnata dal numero romano «Scena I» (*ol'*).

La didascalia iniziale «In terra d'Abruzzi, or è molt'anni», a partire da *nz*, per probabile refuso, compare senza virgola tra i due membri della frase: la svista, non emendata, si perpetua in *ol'* e *ol'*.

La tavola delle varianti permette di seguire il processo di trasformazione operato via via nelle varie edizioni per arrivare ad una volontà di uniformazione grafica e accentuativa, peraltro mai raggiunte. Le stampe successive alla *princeps*, nella quale si riscontra una maggiore incidenza degli accenti rispetto ad *A*, mostrano un processo inverso di semplificazione grafica, che si formalizza da *nz*. Vengono eliminati molti accenti in termini non semanticamente equivoci, quali «dèste», «compagnia», «garòfali», «tiènitela», «dàtele». Tale indicazione viene rispettata anche nelle successive edizioni *ol'* e *ol'* ed è in parte confermata in *md*; *bt* invece si conforma nella maggioranza dei casi alla lezione di *tr*.

Dall'acquisizione da parte del Vittoriale delle bozze di stampa della tragedia, corrette da Angelo Sodini per l'Edizione Nazionale, si può notare come tale linea di semplificazione del regime degli accenti fosse stata promossa, su larga scala e da applicarsi a tutte le opere, dallo stesso Sodini, che ritocca molti luoghi. Per alcuni termini, tuttavia, sarebbe persistita, evidentemente per volontà di D'Annunzio, la lezione anteriore. Tali

correzioni del Sodini, sottoposte al vaglio dell'autore, ci aiutano inoltre a definire alcuni criteri da seguire nella tavola degli emendamenti.

Con processo contrario, termini come: «vocio», «scalpiccio» e «vitupèro» acquistano a partire da *nz* l'accentazione corretta, conservandola in tutte le altre stampe. Da *nz* si corregge la lezione trevesiana «predicanda» in «praedicanda».

Si conferma da *nz* l'uso accentato di termini come «ancóra», nel suo significato di avverbio iterativo; di «vóto», nel senso di fervore religioso, di «vólto» come participio passato di «volgere» e di «lâmpana», che da questa edizione cambierà, poco significativamente, l'accento da acuto in grave. Si modificherà, sempre a partire dell'edizione nazionale (*nz*), la grafia di «consólo», che nel manoscritto e in *tr* era con accento grave. Proprio sul regime dell'accento di tale termine, D'Annunzio interviene con una postilla alla pagina 107 delle bozze di *nz* (G 2536. 31453) accreditando (contro l'attestazione del Sodini) la grafia «consòlo», secondo la lezione del vocabolario toscano del Fanfani. Accetterà, tuttavia, più oltre, il suggerimento del Sodini, telegrafando il 26 novembre 1927: «Mi arrendo alle tue minuziose osservazioni e accetto l'accento acuto».³²

Nel regime delle maiuscole sono stati spesso seguiti criteri difformi, anche quando le lezioni erano in tutto simili. Paradigmatici due luoghi del secondo atto, che presentano entrambi in *A* «Pastore dei pastori», e, mentre in *tr* e *nz* si alternano le lezioni «Pastore dei Pastori» (II,1,993) e «Pastore dei pastori» (II,11,1278), *ol'* legge in entrambi i luoghi «Pastore dei Pastori» e *ol'* correttamente «Pastore dei pastori»; *bt* quindi riporta la lezione corretta, mentre in *md* si ritorna alla lezione «Pastore dei Pastori».

Conferma la tendenza di *nz* l'edizione *ol'*, che se ne discosta per minimi interventi, quali la riduzione alla forma maiuscola dei termini «Penitente» e «Santo». Certamente errata nella didascalia del primo atto la lezione di *ol'* «uno degli stipiti» in luogo del già attestato «un degli stipiti».

L'edizione *ol'*, l'ultima ad essere sorvegliata dall'autore, emenda alcune appariscenti sviste di *ol'*. Fatta eccezione della breve nota sul termine «consólo», non si sono trovati riferimenti diretti di D'Annunzio agli editori per gli errori tipografici della tragedia.

Persistono, tuttavia, alcuni refusi e oscillazioni grafiche. A mo' d'esempio si veda il verso «quegli degli anni dimenticati» (I,v,804), lezione presente da *tr* a *bt*, ma probabilmente erronea, sia per il riscontro con *A* che legge «quelli degli anni dimenticati», sia per confronto con altro

³² A. Sodini, *Asterischi dannunziani a proposito della edizione nazionale di "Tutte le Opere"*, Milano, Almanacco Letterario, 1930, p. 15.

luogo del testo che ripropone lo stesso verso e legge correttamente «quelli degli anni dimenticati» (III, sc.ul., 2866). Si registra quindi l'alternanza della lettera minuscola o maiuscola dopo i due punti. Il Sodini opta per quest'ultima in un tentativo di uniformazione grafica che non si riconosce, tuttavia, neppure nel manoscritto: in questo caso si è creduto di rispettare le lezioni alterne (minuscolo e maiuscolo) che persistono invariate da *tr* all'ultima stampa in vita *ol*², e per le quali si trova conferma anche in *A*. Si è quindi intervenuti a correggere la banalizzazione di *ol*² che legge «Rimpietemi» per «Rempietemi».

L'edizione *md* accoglie le varianti di *nz*, ma interviene in alcuni casi, emendando sviste appariscenti, come nel caso del recupero della virgola nella didascalia iniziale «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni», scomparsa da *nz*. Si riappropria di alcuni accenti per termini come «càrdini», «tiènilo», «ràdica», «dài». Incorre nell'uso di «contro» per «contra» (I,ii,186), mentre successivamente ripristina «contra» (I,v,773); legge «lacrime» per «lagrime» (III,ii,2402) e riduce con azione arbitraria il participio passato «fatto» in «fatta» per concordarlo ad un sostantivo femminile: «È una parola | di labbra s'era fatta pegno eterno» (II,ii,1229); infine omologa sempre nella lezione «giovanette» anche i luoghi che leggono in *A* «giovinette» (I,v,did.). Dalla sesta ristampa muta arbitrariamente «la persona» in «la sua persona» (II,iii,1249) e «hai» in «tu hai» (II,iii,1385) al fine di portare a computo regolare due endecasillabi ipometrici.³³ L'edizione mondadoriana, inoltre, decide di ridurre alla lettera maiuscola tutte le parole che compaiono dopo i due punti e all'interno di una battuta più ampia.

Un discorso particolare s'impone per l'edizione Bestetti, che segue di pochissimo la morte del poeta e viene curata dal Bruers. Il volume, che riproduce in facsimile l'autografo (*A*), porta a fronte la stampa *tr*, la cui scelta il curatore così giustifica in una breve nota:

Trattandosi, nel caso della presente edizione Treccani, di una pubblicazione nella quale, a parte la sua monumentale magnificenza, prevale il carattere di documento storico, inteso a porre in evidenza il manoscritto, ho creduto doveroso attenermi al testo dell'edizione principe (Treves 1904) coetanea al manoscritto e a questo intimamente connessa, limitandomi alla rettifica dei rarissimi casi nei quali era evidente una svista di stampa, all'inserzione di alcune delle varianti dell'edizione nazionale e a qualche lievissimo ritocco suggerito da disposizioni

³³ Cfr. E. De Michelis, *Ancora D'Annunzio*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987, pp.251-313.

dell'Autore, le quali, in più ampia misura, saranno applicate a una futura edizione *ne varietur* delle sue opere.³⁴

Gli interventi originali, che il curatore dice aver concordato con D'Annunzio, si deducono da un confronto tra le stampe (*tr*, *nz*, *bt*), salva la possibilità di refusi in *bt*. Questi i luoghi difformi di *bt* rispetto a *tr* e *nz*:

(I,v,did.)	la faccia, nascosta
(I,v,424)	rispondete
(I,v,458)	Abbi pietà! non aprire!
(II,i,993)	Pastore dei pastori
(II,i,995)	Schiavonia
(II,iii,did.)	Una voce, di fuori, cruda
(III,i,2147)	«Ecco viene.»
(III,iii,2536)	Paradiso
(III,sc.ul.,2610)	santo

³⁴ A. Bruers, *La figlia di Iorio*, cit., p. 25. La citazione fa da premessa all'Appendice. Bruers evidentemente pensava al progetto di riorganizzazione dell'*Opera omnia* che aveva concordato con D'Annunzio e che la morte del poeta aveva fatto accantonare. Tutto il processo di revisione condotto dal Bruers per la stampa dell'autografo della *Figlia di Iorio* è documentato dalle carte, conservate in una cassa intestata alla «Figlia di Iorio», del «Fondo Bruers» della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Criteria di edizione

Dopo aver concluso la collazione delle stampe della *Figlia di Iorio*, dalla quale sono emerse varianti che investono nella maggioranza dei casi la grafia, gli accenti, il regime delle maiuscole, l'introduzione o l'espunzione di errori meccanici, si è assunta come testo base per la presente edizione *ol*^o (1936), ultima stampa apparsa in vita di D'Annunzio e che il poeta poté sorvegliare. Su questa si è però intervenuti emendando i seguenti luoghi:

	<i>ol</i> ^o	<i>emendatio</i>
did.	d'Abruzzi	d'Abruzzi,
I,ii,86	Oh, Aligi	Oh Aligi
I,v, did.	Teodula	Teòdula
I,v, did.	faccia	faccia,
I,v,739	vedi,	vedi
I,v,773	contro	contra
I,v,781	notte,	notte
I,v,804	quegli	quelli
I,v, did.	Forsennato	Forsennato,
II,i,1055	dalla falsa	della falsa
II,i,1058	alle sorelle.	alle sorelle.->
II,ii,1285	Cosma;	Cosma:
II,ii, did.	fuori gridando	fuori, gridando
II,iii,1319	rotolarsi,	rotolarsi
II,iii, did.	fuori gridando	fuori, gridando
II,iii, did.	udrà	udrà,
II,iii, did.	fuori cruda	fuori, cruda
II,iv,1571	mercè.	mercè,
II,vii,2014	Ah	Ah,
II,viii, did.	perdutamente	perdutamente,
III,i, did.	fienile il frantoio	fienile, il frantoio,
III,i,2147	«Ecco viene».	«Ecco viene.»
III,ii,2294	pianeta	pianeta,
III,ii,2336	settecent'anni,	settecent'anni;
III,ii,2357	mazza,	mazza;
III,ii,2403	donne.	donnel
III,ii,2406	Penitente	penitente
III,iii,2536	paradiso	Paradiso
III,iii,2547	paradiso	Paradiso
III,sc.ul., did.	turba	turba,
III,sc.ul.,2610	Santo	santo
III,sc.ul.,2666	Santo	santo
III,sc.ul.,2686	l'Iddio,	d'Iddio,

CRITERI DI EDIZIONE

III,sc.ul., did.	invasato	invaso
III,sc.ul.,2809	ogni	oggi
III,sc.ul.,2834	Riempietemi	Rempietemi
III,sc.ul.,2890	Alle fiamme	- Alle fiamme
III,sc.ul.,2893	Alla catasta!	- Alla catasta!

Come si è visto, il percorso creativo della *Figlia di Iorio* fu molto esteso nella sua gestazione mentale e brevissimo nella sua vicenda compositiva. Dei lunghi anni di creatività latente ci restano solo alcuni abbozzi con l'impianto, ancora incerto, dei primi due atti della tragedia. Gli autografi, conservati nell'Archivio Personale del Vittoriale, si legano dunque a quella che possiamo definire una prima fase progettuale dell'opera, e che abbiamo quindi distinto dalla storia testuale della *Figlia di Iorio*. I materiali ad essa relativi sono stati collocati in *Appendice I* e contraddistinti con la sigla *P* (Progetti compositivi e abbozzi).

In *Appendice II* abbiamo riportato il libretto che D'Annunzio ricavò dal testo della tragedia, per accompagnarlo alla musica di Alberto Franchetti, e alcuni materiali pertinenti a tale elaborazione. La scelta si giustifica sia perché il libretto della *Figlia di Iorio* rappresenta, per dir così, un ramo testuale distaccatosi dal tronco principale della tragedia; sia perché è possibile, in questo modo, consegnare inequivocabilmente ad una fase posteriore, legata alle esigenze della messa in musica, quelle carte autografe che sono state in passato erroneamente collegate all'elaborazione della tragedia. I materiali sono contraddistinti con la sigla *M* (Minute del libretto e bozze di stampa con correzioni e interventi autografi). In *Appendice III* sono state analiticamente indicate le fonti folkloriche alle quali D'Annunzio ha attinto per la stesura della tragedia. La messa a punto di simile materiale offre un supporto essenziale alla comprensione dell'intera vicenda compositiva.

L'autografo (*A*) della *Figlia di Iorio* mostra una complessa elaborazione, della quale danno conto le numerosissime correzioni che l'autore operò *currenti calamo*. In alcuni casi, tuttavia, correzioni, inserzioni interlineari di versi o di didascalie denunciano elaborazioni successive. Ciò vale per tutte le didascalie del primo atto, stese in un primo tempo al presente e ritoccate, a stesura dell'atto stesso, al futuro. Lo stesso dicasi per inserimenti di versi interlineari o marginali, per i quali l'elaborazione è sovrappiù dopo una fase - temporaneamente definita - di un gruppo ridotto di versi, o dopo la stesura di un'intera carta o anche di porzioni più estese di testo. Attraverso l'esame di tali interventi si possono seguire, nella loro diacronia, le fasi di composizione dell'opera, che abbiamo riassunto in calce alla descrizione del manoscritto.

Si registra quindi la vicenda elaborativa della *Figlia di Iorio* nell'apparato delle varianti, redatto sulla scorta dei seguenti testimoni:

A prima stesura autografa

B bella copia autografa

st stampe; e segnatamente:

tr. *La figlia di Iorio*, Milano, Treves, 1904

nz. *La figlia di Iorio*, Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio (Verona, Mondadori), 1927

ol. *La figlia di Iorio*, Roma, Per l'Oleandro (Verona, Mondadori), 1931

ol. *La figlia di Iorio*, Roma, Per l'Oleandro, 1936

L'apparato, formato da una sola fascia, riporta tutte le varianti che, nella maggioranza dei casi, sono interne ad *A*. Nel registrare le varianti che separano la lezione a testo da quella dei testimoni si è proceduto riportando a lato della porzione di testo definitivo, interessato alla variante, e delimitato in chiusa da parentesi quadra, le lezioni divergenti seguite dalla sigla dei testimoni che le recano:

139. sulla] su la *A tr*

155. garofali] garòfali *B tr*

Nel caso in cui la variante coinvolga una porzione estesa di testo ci si è regolati come segue: registrando solamente il numero o i numeri dei versi estremi, quando la variante coinvolga interi versi; riportando il numero o i numeri dei versi accanto alla parola iniziale e finale della porzione di testo soggetta a variante, separate da puntini di lacuna, nel caso la variante non coinvolga interi versi e delimitata in chiusa da parentesi quadra. All'interno di una fase elaborativa gli a-capo dei versi sono indicati con una barra verticale. Le didascalie usate per descrivere la fase elaborativa sono riferite all'ultima parola della lezione. Qualora il riferimento coinvolga un intero segmento questo viene indicato con un asterisco (*) premesso al segmento stesso.

Per le varianti che toccano le parti in prosa si è proceduto con uno stacco di a-capo e premettendo la lettera «d.» tra parentesi quadra ([d.]). Per la registrazione delle varianti si è proceduto conformemente: riportando, accanto alla porzione di testo definitivo interessato alla variante (per le parti estese, si sono indicate le due parole estreme con puntini di lacuna), e delimitato in chiusa da parentesi quadra, le lezioni divergenti seguite dalla sigla dei testimoni. Una doppia barra (||) indica gli a-capo o il cambio di carta delle parti in prosa.

Quando si è reso necessario distinguere più fasi del procedimento dinamico, relative a una porzione di testo piuttosto estesa e molto elaborata

(la cui lezione ultima corrisponda o no alla lezione a testo), si sono adottati esponenti alfabetici, premessi a ciascuna fase. Questo perché l'indicazione parcellizzata dei singoli ritocchi non avrebbe consentito di fornire una chiara rappresentazione delle fasi dell'*iter* correttorio. Ad esempio:

1, v [d.] Un gran... ratterranno.] ^{a*}Un gran (*spscr.* a Un sordo) furore s'ammassa nelle donne assemblate. ^b[Un gran furore] entrerà [nelle donne] del parentado. Ma si ratterranno. ^c[Un gran...del] parentado, ma elle [si ratterranno.] *A B*

In questo caso, la fase *c*, ultima, reca l'indicazione dei testimoni *A* e *B*, suggerendo che la lezione a testo e quella delle altre stampe diverge da quella degli autografi. Nelle varie fasi le porzioni di testo che persistono invariate sono poste tra parentesi quadra.

Diversamente, se l'ultima fase coincide con la lezione a testo, ciò è reso con: = *testo*. Si veda l'esempio:

1 [d.] Al... caci.] ^a[dell'acqua.] || Due finestrette (-*tte ins. e spscr.*) quadre ^b[dell'acqua.] || Al (*su Dal*) soffitto è sospesa con funi una lunga tavola ^c*carica di caci. (*su che sopporta c[aci]*) ^c= *testo*

Per le correzioni che toccano i nomi propri, si è indicato come riferimento il numero del verso, tra parentesi quadra, con cui il personaggio viene introdotto nel dialogo. Si è conservata la grafia di maiuscolo e il punto fermo per la lezione a testo, secondo la stampa *ol.*:

[27.] ORNELLA.] Ornella *su Favetta*

La parte più significativa e complessa dell'elaborazione della *Figlia di Iorio* è consegnata alle correzioni operate sull'autografo (*A*). Nel trascriverle ci si è basati su un criterio diacronico, cercando tuttavia di offrire anche una loro rappresentazione topografica, mediante le didascalie *su, da, spscr. a, stscr. a, ins., agg.* Sono indicate anche inserzioni o aggiunte esterne al testo (*su cartigli*).

Nella maggioranza dei casi la lezione seriore di *A* coincide con quella definitiva. Nei casi in cui permanga una divergenza tra la lezione a testo e quella di *A*, si procede registrando la variante di *A* senza alcuna didascalia e senza l'indicazione del testimone:

61. Sole] sole

Nel caso invece fossero interessati alla variante più testimoni, fra cui anche *A*, questi vengono registrati in sequenza senza l'indicazione di alcuna didascalia:

1110. vòlti] volti *A B tr*

Per le fasi interne di *A* (e sempre per i casi in cui la lezione finale diverga da quella a testo) si sono adottate le solite didascalie *su*, *da*, *spscr. a*, *stscr. a*, *ins.*, *agg.*, registrando il processo evolutivo della variante:

59 Plaia] Serra *spscr. a* Plaia *su* plaia

Dall'esempio si deduce che *ol*² legge, con *B* e le stampe «Plaia» mentre *A* porta nella sua lezione definitiva «Serra». Alla lezione di *A* «Serra», D'Annunzio giunse dopo aver risolto l'oscillazione di «Plaia» ricalcato su «plaia».

Ai non numerosi casi di persistente difformità tra le stampe e *A* si contrappone una ricchissima serie di correzioni interne ad *A*, che conduce nella sua fase seriore alla lezione definitiva.

Per le correzioni contestuali alla scrittura di base si è indicato con *prima* la lezione in rigo precedente la lezione a testo e cassata:

326. mi fa acqua *spscr. a* sta (*prima è*) a mare

Nel caso sopra esposto abbiamo registrato come la lezione a testo «mi fa acqua» abbia scalzato la lezione originaria «sta a mare», la quale, a sua volta, si perfezionò, anche se temporaneamente, dopo aver risolto l'iniziale oscillazione tra «è» e «sta».

Uniformemente, si è registrato con *segue* la lezione in rigo seguente la lezione a testo e cassata:

1991. costui *segue* quel che fa

Per gli interventi successivi alla scrittura di base si sono usate le didascalie che forniscono indicazioni sulle modalità di attuazione; si sono contemplati i seguenti casi:

su, per lezione ricalcata su altra cassata:

23. viene *su* suona

spscr. a, per lezione scritta nell'interlinea sopra altra cassata:

17. Vienda nostra *spscr. a* cognata cara

stscr. a, per lezione scritta nell'interlinea sotto altra cassata:

349. di per di *stscr. a* grazie a Dio

da, per lezione ricavata da una precedente, quale che sia il modo in cui viene attuata (per ricalco, inserimento, sovrascrittura, etc.):

261. *da* Gesù Maria, che vampa di sole!

ins., per inserimento, inserzione di una o più parole, di uno o più versi nella lezione base:

[263.] ORNELLA.] Ornella *ins.*

agg., per lezione aggiunta a margine o ad altro inserimento:

I [*d.*] conocchia... malefizii. *da* conocchia. *con ins.* e presso un degli stipiti penderà (*su* sarà appesa) una croce di cera, (*da* cera.) *contro gli incantesimi. *agg.* i malefizii.] gli incantesimi. un degli] uno degli *ol*

corr. in, per lezione transitoria corretta in altra lezione:

463. *da* *di mala feb[bre] *corr. in* il demonio di mezzo giorno,

Da ultimo si avverte che abbreviature sono usate anche per definire cassature di versi (*cass.*) o lacune in testimoni (*deest*). Didascalie indicano aggiunte su cartigli. Lettere o intere parole indecifrate, sotto cassatura o ricalco, sono state indicate con una serie di crocette in misura proporzionata alla lunghezza della lezione illeggibile.