

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

26

La fiaccola sotto il moggio

Gabriele d'Annunzio

LA FIACCOLA
SOTTO IL MOGGIO

edizione critica a cura di
Maria Teresa Imbriani

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

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"

© 2009 *Il Vittoriale degli Italiani*

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE
E SIGLE

Abbreviazioni bibliografiche

- ABBATE, *Guida*: Enrico Abbate, *Guida dell'Abruzzo*, Roma, Club Alpino Italiano, 1903
- Altri taccuini*: Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976
- ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*: Annamaria Andreoli, *Dalle serpi alla Pentecoste: l'origine della «Fiaccola sotto il moggio»*, in «Quaderni del Vittoriale», 3, 2006, pp. 9-37
- ANDREOLI, *In margine*: A. Andreoli, *In margine alla «Figlia di Iorio»*, in «La Modernità Letteraria», 2, 2009, pp. 43-84
- ANDREOLI, *Vivere inimitabile*: A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000
- ANTONGINI: Tom Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938
- ATTI: *La Fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara – Cocullo, 7-9 maggio 1987, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987
- BERTAZZOLI, *Introduzione*: Gabriele d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, edizione critica a cura di Raffaella Bertazzoli, Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2004 «Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio»
- BOSISIO: Paolo Bosisio, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000
- CAPPELLINI, *Introduzione*: G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, Milano, Mondadori «Oscar Opere di Gabriele d'Annunzio», 1998
- CARTEGGIO HÉRELLE: *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891 – 1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004
- CARTEGGIO MASCIANTONIO: *Caro Pascal. Carteggio d'Annunzio – Masciantonio (1891 – 1922)*, a cura di Enrico Di Carlo, Presentazione di Gianni Oliva, Chieti, Ianieri, 2001
- CIANI, *Materiali*: Ivanos Ciani, *Materiali per la «Fiaccola sotto il moggio»*, in «Rassegna dannunziana», VI, 1987, 12, pp. I-XIV
- COLANTONI: Luigi Colantoni, *Storia dei Marsi. Dai tempi più antichi fino alla guerra marsica, italica o sociale*, Lanciano, Carabba, 1889

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE E SIGLE

- DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi I-VI*: Antonio De Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze, Barbèra, 1879-1897 [I: 1879; II: 1881; III *Fiabe*, 1883; IV *Sacre leggende*, 1887; V *Malattie e rimedi*, 1891; VI *Giuochi fanciulleschi*, 1897]
- GIBELLINI, *Introduzione*: Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1988 «Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio»
- GRANATELLA I e II: Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni, 1993, 2 voll.
- LETTERE AI TREVES: Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano, Garzanti, 1999
- MORETTI: Marino Moretti, *Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Milano, Mondadori, 1955
- MOSCA: Bruno Mosca, *Antonio De Nino. Note e documenti*, Prefazione di Paolo Toschi, Lanciano, Cooperativa Editoriale Tipografica, 1959
- PALMERIO: Benigno Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938
- Prose di ricerca*: G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e Giorgio Zanetti, Saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2005, 2 voll.
- Ricordi dannunziani*: Gabriellino d'Annunzio, *Ricordi dannunziani*, in «La Lettura», XII, 11, novembre 1912, pp. 989-996
- Rom. I e II*: G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1988-1989, 2 voll.
- Scritti giornalistici II*: Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1886-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2003
- SODINI: Angelo Sodini, *Ariel armato*, Milano, Mondadori, 1931
- Taccuini*: G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965
- VALENTINI: Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992

Sigle

Testimoni

- A* autografo
B bozza di stampa della *princeps* con correzioni autografe
st *stampe:*
tr: *La fiaccola sotto il moggio*, Milano, Treves, 1905
ny: *La fiaccola sotto il moggio*, New York, New York Press of Vincent Ciocia, 1905
nz: *La fiaccola sotto il moggio*, Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1929
ol: *La fiaccola sotto il moggio*, Roma, Per l'Oleandro, 1936

Collocazione

- AGV Archivio Generale del Vittoriale (G)
APV Archivio Privato del Vittoriale (G)
BNCR Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II»
G Gardone – Vittoriale degli Italiani

Abbreviature e segni diacritici

- da* per varianti sostitutive di fasi concluse
su per lezioni rimaste in tronco, non completate
ins. per inserimento, inserzione di una o più parole, di uno o più versi all'interno del testo
agg. per lezione aggiunta a margine o esterna al testo
deest per lacuna in testimoni
e testo per porzioni estese coincidenti con il testo definitivo all'interno di una fase correttoria
→ per indicare, all'interno di porzioni estese di testo, le fasi transitorie del processo di evoluzione testuale
> < per indicare lezione superata all'interno di una fase conclusa
* per parola la cui ricostruzione è dubbia
| per segnalare l'a-capo del verso
+ per sostituire una o più parole cassate, ma illeggibili

Ringraziamenti

Nel licenziare questo lavoro, sento il dovere di esprimere la mia riconoscenza al Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio che ne permette l'uscita e in particolare al Presidente, professor Pietro Gibellini, filologo raffinato e sensibile, che non mi ha fatto mai mancare il suo sostegno fattivo; alle professoresse Nadia Ebani e Clelia Martignoni, i cui suggerimenti decisivi hanno modellato un lavoro ancora acerbo; al Segretario, professor Giorgio Zanetti, che, sempre prodigo di consigli e indicazioni, ha aiutato chi scrive a non abbandonare l'impresa nei momenti di maggiore sconforto.

Non posso però dimenticare colei che è stata la vera mallevadrice di quest'opera nella sua doppia veste, fino a poco fa, di Presidente del Vittoriale degli Italiani (e dunque membro del Comitato Scientifico), e di docente dell'Università della Basilicata. Mi riferisco alla professoressa Annamaria Andreoli, senza la quale l'universo dannunziano mai mi si sarebbe rivelato nelle sue pieghe più remote.

A lei dedico il modesto frutto dei miei studi.

Maria Teresa Imbriani

INTRODUZIONE

La «perfetta» delle tragedie

Il 27 marzo 1905, a un anno di distanza dalla *Figlia di Iorio*, debutta al Teatro Manzoni di Milano *La fiaccola sotto il moggio*, prima fra le tragedie stilate senza «colei che all'arco [...] sonoro | pose la nova corda»: anche Mila infatti era nata con la voce della Duse, sebbene un accesso di tisi (c'è chi dice provvidenziale) le avesse impedito di vestirne i panni.¹ La tragedia di Glioli segue la scia della sorella maggiore e sarà abruzzese sia per replicare il trionfo che accompagna la *Figlia* nel corso del 1904, sia per rilanciarla, sul modello tanto classico quanto wagneriano, in un ciclo. Nell'inevaso progetto dannunziano, *Figlia e Fiaccola* dovevano appunto far parte di una trilogia (poi tetralogia) abruzzese, *Il Cristo e l'Erinni*, che, dopo i *Sogni*, è la sola a un passo dal compimento delle «trentatrè» promesse «ai Mani di Eschilo»² all'esordio della carriera teatrale. Insieme con le mai realizzate *Il dio scacciato* e *La primavera sacra*, le «quattro tragedie di popolo»³ offrono concretamente al drammaturgo l'opportunità di realizzare quel disegno ciclico di vasta fortuna anche sul versante della «cosiddetta letteratura popolare»,⁴ giacché affidano al palcoscenico miti classici e cristiani, connessi a quelli ancestrali e primitivi della terra natia, rinnovati in funzione europea: «Ranimons les légendes et les contes endormis», affermava Rolland, dando alle stampe *Le Théâtre du Peuple*. E, come lui, d'Annunzio rimescola per il suo teatro popolare «l'épopée historique», «le poème de la Terre», «le drame social».⁵

¹ Le circostanze della defezione della Duse restano poco chiare, ma assai persuasiva risulta la ricostruzione di ANDREOLI, *In margine*, pp. 43-46. Vd. anche Sarah Zappulla Muscarà – Enzo Zappulla, *Gabriele d'Annunzio. La figlia di Iorio tra lingua e dialetti*, Messina, La Cantinella, 1997, pp. 17-26; *La figlia di Iorio. «Era mia, era mia e me l'hanno presa!»*. *Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio*, a cura di Franca Minnucci, Chieti, Ianieri, 2004. Sul «patto d'alleanza» tra d'Annunzio e la Duse cfr. inoltre Pietro Gibellini, *Il Vate e la Divina*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 81-97. La cit. iniziale è tratta dalla dedicatoria di *Francesca da Rimini*.

² *Intervista a Febea*, in ANDREOLI, *Vivere inimitabile*, p. 312.

³ Lettera di d'Annunzio a Edoardo Boutet del 24 gennaio 1906, in VALENTINI, pp. 254-255: vd. *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*, nota 141.

⁴ Nicola Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa*, Bari, Laterza, 1979, p. 15 e sgg.

⁵ Romain Rolland, *Le théâtre du Peuple* [1903], Préface de Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, Complexe, 2003, pp. 109-114. Su Rolland e d'Annunzio cfr. il fondamentale saggio di Guy Tosi, *D'Annunzio visto da Romain Rolland*, in «Il Ponte», 3-4, 1964, pp. 339-362. La citazione di Rolland ci è stata suggerita dallo studio di ANDREOLI, *In margine*, che ne discute con ampi ragguagli in rapporto alla *Figlia*, in particolare alle pp. 59-64.

INTRODUZIONE

Se con Mila era stata messa in scena una trasposizione di Amore e Morte in un remoto mondo pastorale – la tragedia dell'*étrangère*, una Violetta tra i monti di un Abruzzo statico nel tempo –, in Gigliola s'incarna invece una frattura epocale, che, annunciando la fine dell'equilibrio tra vecchio e nuovo, rende manifesta la modernità. Testimone trasognata di verità impronunciabili, alla fanciulla «senza pàlpebre» al pari dei serpenti viene dato un nome che è calco trasparente di Elettra: come questa è *álek-tros*, senza nozze, così quella è «pura come un giglio». Vergini entrambe insomma, la figlia di Agamennone e Gigliola sono destinate alla custodia del focolare paterno: ma entrambe sorreggono una «casa che crolla».

Nel palazzo semidiroccato dei Sangro di Anversa, manifesto funebre assai più palese della reggia achea, tutto è già morto o sta per morire alla vigilia della Pentecoste, giorno in cui si celebra, su uno sfondo appena rischiarato dalla luce delle fiaccole, il primo anniversario della scomparsa della contessa Mònica, moglie di Tibaldo e madre di Gigliola e Simonetto. La triade delle Parche redivive, – le due nutrici, Annabella e Benedetta che filano la «lana nera» (v. 984), e la nonna Aldegrina che «scartabella» pergamene ammuffite (v. 1001), – insieme al *leit-motif* delle serpi, che migrano da un calcagno all'altro «perché più d'uno striscia nella polvere per essere calpestato essendo nel contempo calpestatore»,⁶ costituiscono quella «transmutation of ideas into images»,⁷ ricerca feconda fin dai tempi delle *Vergini delle rocce*.

Azione compiuta, la *Fiaccola* è governata dalle aristoteliche leggi della necessità e della verosimiglianza, che si esplicano innanzitutto nell'ambientazione spazio-temporale: l'Abruzzo dell'Appennino interno è ritratto al tempo di Ferdinando I di Borbone, sovrano di quel Regno delle Due Sicilie restaurato dopo l'età napoleonica ma destinato a scomparire per sempre di lì a poco. È invece il tempo ciclico, ossia la festa cristiana della Pentecoste, a collegare la tragedia ai riti pasquali della primavera e del mutamento: fiaccole e serpenti sono simboli paralleli («i due motivi della fiaccola e delle serpi», dirà d'Annunzio a De Carolis che si accinge a preparare i disegni dell'edizione trevesiana⁸), le prime della verità rivelata,

⁶ ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 9-37: 18. Alle prospettive inaugurate dall'Andreoli dobbiamo, come si vedrà, la parte più significativa del nostro lavoro. Sulla tragedia di Gigliola vd. anche ATTI; un'ampia bibliografia è in CAPPELLINI, *Introduzione*, pp. CXXIII-CXXVI.

⁷ Walter Pater, *Leonardo da Vinci*, in *The Renaissance. Studies in art and poetry*, London, Macmillan, 1888, p. 93. Su Pater e d'Annunzio si rimanda a Maria Teresa Imbriani, «Nascondere il brutto o volgerlo al sublime»: nel laboratorio delle «*Vergini delle rocce*», in «Quaderni del Vittoriale» - nuova serie - 3, 2006, pp. 39-130, in particolare le pp. 40-48 e 64-73.

⁸ Lettera a De Carolis senza data, ma dopo l'8 marzo 1905, in AGV, inv. 22646, su cui si veda il paragrafo *La princeps e le altre stampe*.

gli altri dello spirito tellurico, della «santità georgica».⁹ In funzione anti-frastica, le ragioni della storia e del mito amplificano la *fabula* sottolineando l'inevitabile rovina, personale e collettiva, di una famiglia feudale. In occasione della discesa dello Spirito santo, «fiaccola inconsunta» che dà «la potestà di calcar serpenti e scorpioni»,¹⁰ i serpenti si svegliano e anche Gigliola parla, preparando l'inutile sacrificio di sé, visto che con lei è destinato a scomparire, in una lenta e amara agonia, l'*ancien régime*. E la *catastrofe* è accelerata dalla presenza del Serparo, il *deus ex machina* che consegnerà alla fanciulla gli strumenti di morte.

Simbolo di un mondo millenario che non ha subito alterazioni nel passaggio dall'antichità arcaica alla romanità e dalla romanità al medioevo cristiano, l'uomo «ciurmato» proviene da Luco, il paesino dei Marsi dove «alla Pentecoste si celebra una festa caratteristica», e si reca, «sui confini precisi dei Marsi e dei Peligni»,¹¹ a Cocullo, limitrofo ad Anversa, luogo in cui, il primo giovedì di maggio, si tiene la processione delle serpi di San Domenico. Sono appunto questi serpenti che, come per la *Figlia*, hanno il loro antecedente in un quadro di Michetti, a radicare la tragedia nell'Abruzzo familiare, rivissuto con gli occhi dell'amico pittore. Il Serparo, che ha la «voce rude» del «bestiaio della Maremma» e quando parla abolisce «l'errore del tempo» animando «fin le tombe nascoste del sotto-suolo»,¹² li ha catturati nella stessa necropoli italica, da cui provengono i doni di morte per la figlia Angizia, andata sposa «a uno barone» (v. 1545). Proprio la serva «tortuosa» (v. 735) come un aspide, che invece rifiuta e scaccia l'uomo che bussa alla sua porta, è destinata a rappresentare l'apocalissi sociale, inutilmente rimandata dal gesto di Tibaldo: l'assassina di Mònica, colei che travolge la stabilità già minata della casa baronale, è infatti l'unica figlia del Serparo, il quale, anche lui come i rampolli della casata magnatizia, dopo di sé non avrà eredi che ne continuino l'«arte».

Un serpe era stato Oreste che addentava la madre alla mammel-

⁹ Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma - Bari, Laterza, 1995, p. 201.

¹⁰ «Fiaccola inconsunta» viene dalla *Pentecoste* di Alessandro Manzoni; l'altra cit. è evangelica: Lc. X 19. Si veda anche Mc. XVI 17-18: «cacceranno i demòni nel mio Nome, parleranno nuovi linguaggi. | Torranno via i serpenti: ed, avvenga che abbiano bevuta alcuna cosa mortifera, quella non farà loro alcun nocumento». (Le citt. bibliche sono tratte, qui e altrove, dall'edizione diodatina, conservata nella Biblioteca di G).

¹¹ Le due citt. in ABBATE, *Guida*, II p. 243 e p. 193, di cui si conserva un esemplare ampiamente annotato nella Biblioteca di G: vd. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 21-27. Cfr. qui il paragrafo *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*.

¹² Le citt. in G. d'Annunzio, *Dante gli stampatori e il bestiaio*, in «Corriere della Sera», 27 agosto 1911, ora in *Prose di ricerca*, pp. 1628-1629.

la,¹³ mettendo in relazione l'Abruzzo borbonico con le *Coefore* eschilee, così com'è segnalato puntualmente dai due versi, peraltro non contigui nella fonte, dell'epigrafe: ΧΟΡΟΣ | Δράσαντι παθεῖν | τριγέρων μῦθος ταδε φωνεῖ | ΗΛΕΚΤΡΑ | Πρέπει δακάμπτω μένει καθήκειν.¹⁴ Motivi e figure ripresi dai tragici antichi, Eschilo e Sofocle, si susseguono, a cominciare da spazio e tempo che, al pari della tragedia attica, hanno una precisa funzione simbolica. Alla reggia micenea corrisponde il palazzo dei Sangro d'Anversa, si è detto; al giorno della Pentecoste si collega l'anniversario della morte di Agamennone, alla cui tomba le portatrici di κόυς, le offerte funebri appunto, si recano. *L'incipit*, «La casa crolla?» (v. 4), introduce una situazione analoga a quella delle *Coefore*, dove si coglie anche quel contrasto luce/buio che è tradotto visivamente nel gioco delle fiaccole accese/spente, richiamate dal titolo evangelico: «Ahi, focolare di ogni miseria! Ahi, casa nell'abisso travolta! Tenebre impenetrabili al sole dai viventi aborrite, la casa ricoprono dopo la morte del re».¹⁵ Elemento nodale dello spazio scenico è, tanto nella tragedia antica quanto in quella moderna, la tomba; nella prima, quella di Agamennone, nella seconda, quella di Mònica, all'interno della cappella gentilizia. Le ombre di entrambi i defunti vivono attraverso le rispettive figlie risucchiandole in un atroce destino di morte: scomparsa dalla scena dopo il compimento della vendetta in Eschilo e Sofocle, a Elettra verrà destinato da Euripide, che la vuole sposa dell'amico di Oreste, Pilade, un «lieto fine». Vale la pena di ricordare però che nel *remake* di Hofmannsthal, presentato nel 1903 al pubblico di Dresda per la regia di Reinhardt (poi musicato da Richard Strauss) e non del tutto ignoto a d'Annunzio – lo vedremo –, Elektra, al pari di Gigliola, muore, dopo aver salutato con una spasmodica *totentanz* il compimento della vendetta.

Come in un gioco di specchi tuttavia, gli elementi noti del mito vengono tutti rivisti *a contrario*. L'inversione riguarda innanzitutto la vicenda: all'assassinio di Agamennone da parte della moglie Clitennestra con la complicità di Egisto qui corrisponde l'assassinio di Mònica da parte di Angizia con l'am-

¹³ Eschilo, *Coefore*, vv. 543-550: «Che se il serpe uscì dallo stesso grembo da dove io uscii, e fu avvolto nelle stesse fasce di me fanciullo; e aprì la sua bocca sulla mammella che fu la mia nutrice, mischiando un grumo di sangue al dolce latte; ed ella urlò di terrore a tale morso: ebbene, come la madre nutrì lo spaventoso mostro con il sangue, così con il sangue bisogna che muoia; e io sono il serpe, io sono che la uccido, come il sogno predice». Le traduzioni dal greco, salvo dove diversamente indicato, sono della curatrice.

¹⁴ Eschilo, *Coefore*, vv. 312-313: «[Coro] A chi ha fatto (patire) tocchi patire | Questo dice la sentenza tre volte antica»; v. 455 «[Elettra] Conviene scendere (alla vendetta) con inesorabile furia». Sul rapporto con il modello antico cfr. Marilena Giammarco, *Verso la riscrittura del tragico: La fiaccola sotto il moggio*, in Id., *La parola tramata. progettualità e invenzione nel testo di d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, pp. 145-167.

¹⁵ Eschilo, *Coefore*, vv. 50-53 (trad. di Manara Valgimigli).

bigua connivenza di Tibaldo. A Clitennestra, madre naturale di Elettra, assassina del marito, viene sovrapposta la serva; a Egisto, l'«effeminato» amante, si connette Tibaldo, padre di Gigliola, infiacchito sì, ma preda di angosce e infine capace di ribaltare l'azione. Inatteso è anche il rovesciamento che riguarda Oreste, il fratello di Elettra, colui che nella tradizione era l'unico degno di impugnare la fiaccola della vendetta: Simonetto è il suo esatto contrario, debole e malato, quasi «svanito» (v. 571), incapace di agire. Non che non voglia, come in Sofocle Crisòtemi, la sorella minore di Elettra irrimediabilmente sottomessa alla logica dei potenti, eppure non può, giacché la sua salute è minata dai veleni della matrigna: «Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato... | Oh! Oh! Altro non posso che morire...» (vv. 2002-2003), conclude, dopo aver cercato un «qualcosa» (v. 1992) – nella redazione del manoscritto «una lama», «una punta» – per la vendetta. Solo Gigliola incarna il carattere dell'antecedente, solo lei vede ciò che gli altri non vogliono vedere. E al di là di Elettra, ella ricorda la più celebre eroina delle saghe familiari antiche: «Gigliola è la vergine greca chiamata dalla fatalità alla vendetta di un orrendo delitto domestico, Antigone sovrapposta ad Elettra».¹⁶ Antigone appunto, la tragedia sofoclea presa a modello della perfezione del genere, imitata e tradotta fin dalla *Città morta* e additata a Gabriellino «celiando»: «La tua ambizione dev'essere di poter un giorno recitare l'Antigone di Sofocle, nella lingua originale, davanti ad una platea di grecisti», cartina al tornasole dell'ufficio dell'attore, «intermediario fra il grande Poeta e la folla vivente».¹⁷

I parenti serpenti, soggetto perfettamente tragico («Ma quando codeste catastrofi avvengono tra persone legate da vincoli di parentela, come quando, per esempio, un fratello uccide o mediti di uccidere un fratello, o un figlio il padre, o una madre il figlio, o un figlio la madre, o comunque l'uno nuoccia all'altro in qualche simile modo, ecco quali sono i soggetti veramente tragici che il poeta deve ricercare»¹⁸), traducono nella contemporaneità la saga degli Atridi, reinterprestandola secondo le «condizioni generali dello spirito e dei costumi presenti nell'epoca». Come l'*Oresteia* era il frutto di una determinata temperie, così una tragedia moderna deve «schiudersi» secondo «una rispondenza costante tra i fatti della vita reale e le finzioni che l'arte produce sotto l'influsso di quei fatti».¹⁹

¹⁶ Rodolfo Renier, *La fiaccola*, in «Fanfulla della Domenica», 25 giugno 1905 (poi in *Svaggi critici*, Bari, Laterza, 1910, pp. 245-257).

¹⁷ *Ricordi dannunziani*, p. 994: vd. *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*, nota 129.

¹⁸ Aristotele, *Poetica*, 1453 b (trad. di Armando Plebe, in Aristotele, *Opere*, X *Retorica Poetica*, Bari, Laterza, 1973).

¹⁹ Le citt. sono tratte da *Il caso Wagner III*, in «La Tribuna», 9 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 249-250.

INTRODUZIONE

Riproporre *tout court* l'Oresteia tuttavia non basta a creare la corrispondenza: è allora indispensabile servirsi dell'invariante fondamentale del mito di Elettra, ovvero la custodia della casa, rinnovandola con l'introduzione di quegli elementi che possano radicare la vicenda nella modernità. Nella saga degli Atridi, Elettra prende il posto della madre Clitennestra nella difesa del focolare paterno, violato da colei che, come moglie, era stata chiamata a preservarlo, attendendo il fratello Oreste, il maschio, cui appartiene la vendetta; nella *Fiaccola* invece Gigliola si assume il doppio compito della tutela e della vendetta. Sebbene il contrasto madre-figlia sia qui semplificato giacché l'erede dei Sangro è chiamata ad agire contro una matrigna e in nome della madre, il ruolo della fanciulla è comunque parallelo a quello dell'antecedente antica. Infatti lo spazio interno è, tanto nella mitologia greco-latina quanto in quella italica, prerogativa di Hestia/Vesta, che vive nella casa, in mezzo al focolare che mai abbandona; è lo spazio che, come l'ombelico, permette alla casa di radicarsi nella terra. La dea era grandemente venerata presso i popoli italici, e massimamente tra i Marsi, per i quali «rappresentava il fuoco centrale, segreto, inestinto e conservatore, che rende la terra feconda, ed il fuoco disponsato all'acqua, che genera la luce, [...] fondamento della istituzione domestica».²⁰ E non era il paese dei Marsi il primo scenario della tragedia? Proprio da lì giungono, sulle assi del palcoscenico, il Serparo, discendente diretto degli antichi sacerdoti, e la vergine vestale Gigliola, sua figlia elettiva, che, meglio ancora di Elettra, alimenterà il sacro fuoco di una casa in rovina.

Ragioni storiche e antropologiche conducono quindi d'Annunzio a miti e riti, che hanno già riassorbito il patrimonio delle antiche saghe: da un lato dunque sarà la religione cristiana a fornire il calendario e il lessico di riferimento per le connotazioni temporali e per i rimandi alle dinamiche psicologiche dei personaggi, e dall'altro la fiaba popolare, che costituisce il sedimento da sovrapporre al mito classico per assumerne la funzione, ossia la riconoscibilità della *fabula* da parte degli spettatori. Gli eroi micenei vanno sostituiti; il contesto cambiato; la scena trasportata non solo in un altro tempo e in un altro luogo, ma tra uomini con diversi usi e costumi e religioni: a tal fine viene utilizzata una fiaba che traspone nel mondo medievale e moderno il significato occulto del mito di Elettra. Non sfugge infatti a chi consulta con disinvoltura classici, fonti

²⁰ COLANTONI, p. 99. Abbiamo riletto l'autore abruzzese ai fini della *Fiaccola* grazie a ANDREOLI, *In margine*, pp. 65-66. Si veda inoltre qui *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*.

folkloriche d'ogni tipo e studi specialistici, repertori, dizionari, guide turistiche, il filo sottile che lega una fiaba popolare abruzzese al matricidio antico. Se l'*Oresteia* segnava di certo il trionfo del patriarcato, espresso senza ambiguità con il perdono di Oreste da parte della dea Atena, scesa nell'Aeropago a far pendere la bilancia dal lato dell'assoluzione, nella *Mala matrè*, la fiaba raccolta dal sulmonese Antonio De Nino, la madre, l'elemento «mobile la cui circolazione stabilisce un legame tra gruppi familiari diversi, mentre l'uomo rimane fissato al suo focolare domestico», genera figli altrettanto estranei, che possono essere esiliati dalla casa del padre.²¹ Variante della più nota *Cenerentola*, depurata poi in sede colta – ma non si dimentichi che il matricidio emerge anche nella *Gatta Cenerentola* di Giambattista Basile²² (*Lo cunto de li cunti* è sul tavolo di lavoro insieme alla traduzione francese degli *Chants populaires de la Bretagne* durante la stesura della *Figlia di Iorio*²³) –, la fiaba deniniana simboleggia il conflitto primordiale tra il diritto del padre e quello della madre, adombrando il desiderio occulto delle società patriarcali (era stato anche dei greci),²⁴ di una generazione che escluda la madre, o meglio che la scelga, ribaltato poi dall'anfibologia della matrigna, destinata alla persecuzione dei figli, come appunto l'Angizia della *Fiaccola*. Nella *Mala matrè* i figli, ricalcando le impronte di Oreste, commettono il matricidio, istigati tuttavia da colei che, occupando il focolare, li renderà nemici del padre.

²¹ Eschilo, *Eumenidi*, vv. 658-661: «Non è la madre a partorire l'essere che si chiama suo figlio [...] chi partorisce è l'uomo che feconda; la madre protegge la giovane pianticella come una straniera lo straniero» su cui Jean-Pierre Vernant, *Hestia – Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci*, in *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 147-200: cit. a p. 156.

²² Qui il matricidio è commesso dalla figlia su una matrigna: «“Ora susso”, le precaie la maestra, “siente buono, apre l'aurecchie e te venerà lo pane ianco comm'a li shiure. Comme esce patreto, di a matrejata ca vuoi no vestito de chille vecchie che stanno drinto lo cascione granne de lo retretto, pe sparagnare chisto che puorte 'n cuollo. Essa, che te vo' vedere tutta pezze e peruoglie, aprerà lo cascione e dirrà: - Tiene lo copierchio. E tu, tenennolo, mentre iarrà scervecano pe drinto, lassalo cadere de botta, ca se romparrà lo cuollo. Fatto chesto, tu sai ca patreto farria moneta fauza pe contentarete e tu, quando te fa carizze, pregalo a pigliareme pe moglie, ca viata te, ca sarrai la patrona de la vita mia”».

²³ Cfr. la lettera di d'Annunzio ad Annibale Tenneroni in *Lettere da Nettuno e altri manoscritti estate-autunno 1903*, a cura di Benedetto La Padula, Nettuno, Edizioni del Gonnalione, 2001, pp. 51-52: «Caro Annibale, sono in ricerche folkloriste. Potresti tu procurarmi e portarmi mercoledì questi due libri: | I *Lo Cunto de li Cunte* (Pentamerone del Cavaliere Giovan Battista Basile). Ve ne sono diverse edizioni, più o meno corrette. | II *Chants populaires de la Bretagne* par le Visconte H. de la Villemarqué [...]». Vd. anche BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. XXVI.

²⁴ «Questo sogno di un'eredità puramente paterna non ha mai cessato di occupare la fantasia greca»: cfr. J.P. Vernant, *Hestia – Hermes...* cit., pp. 157-158.

INTRODUZIONE

C'era una volta un certo Pantaleone e una certa Menca, marito e moglie, che si volevano un gran bene. Avevano due figli: un maschietto e una femminuccia. I figli andavano alla scuola tutti i giorni. La maestra voleva sposarsi Pantaleone, e disse agli scolari: «Se voi fate calare il coperchio dell'arcone sul capo della mamma vostra, che è tanto avara, io mi sposerò vostro padre, e vi farò scialare a mangiare, a bere e tutto».

I figli, una mattina, prima di andare a scuola, dissero alla madre: «Mamma, dàcci due noci». La mamma aprì il pesante coperchio dell'arcone, abbassò la testa, per discernere dove stavano le noci, e stese le mani in giù. Quelli allora fecero cadere il pesante coperchio, e la madre morì. Il padre credette che fosse stata una disgrazia, e si rassegnò al volere di Dio. E, quando lo seppe la maestra, si raddoppiarono le cure ai due scolari. Anzi un giorno ella disse: «Sapete che dovete fare? domandate al babbo, quando vuole riprendere moglie». I figli, la sera, dopo cena, dissero al padre: «Tata, quando vuoi riprender moglie?». Rispose il padre: «Quando si saranno ammuffite le scarpe della povera morta». Il giorno dopo, la maestra riseppe la risposta del vedovo; e consigliò agli orfani: «Ogni sera, prima di coricarvi, fate le cose vostre sopra le scarpe della mamma». Così fecero; e ripeterono l'operazione più volte, tanto che, a lungo andare, spuntarono sulle scarpe i fioracci della putredine. Allora il vedovo passò a seconde nozze, sposandosi la maestra.

La maestra, ottenuto il fine, mutò registro; e alle cure sostituì i maltrattamenti. A ogni piccola mancanza dei figliastri, digiuni e botte da orbi. E la sua inumanità giunse a segno, che un giorno ebbe il coraggio di dire al marito: «Sa che nuova c'è? levami dattorno coteste due mummie, se vogliamo vivere in pace». Il debole padre, per farla finita, avvertì i figli: «Domani, appena spunta l'alba, andremo al bosco: voglio che cominciate a imparare come si fa il fascio delle legna» [...].²⁵

A confermare la discendenza della *Fiaccola* da questa fiaba, oltre alla decollazione domestica di donna Mònica – e si noti la consonanza con Menca – ai fratellini solidali e al padre debole e succube, più volte nel manoscritto affiora il termine «arcone», utilizzato tuttavia non nel suo significato parodialettale di «cassapanca», ma come da Tommaseo-Bellini «grande arco», sistematicamente eliminato poi durante il breve ma intenso processo correttivo. La decapitazione con la cassapanca, immagine già vista nella novella giovanile *La madia*,²⁶ scatena gli eventi tragici, giocati

²⁵ *La mala matrè*, in DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi III*, pp. 88-92, ristampata in Appendice all'edizione della *Fiaccola sotto il moggio*, a cura di Milva Maria Cappellini, Milano, Mondadori «Oscar Opere di Gabriele d'Annunzio», 1998, pp. 171-175.

²⁶ In G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, pp. 311-316. Una decollazione domestica, qui di un marito contro la moglie, emerge anche nella novella XXII di Masuccio Salernitano: «[...] n'andò verso la moglie, che in buccuni stava all'urlo d'una cassa aperta, cercando certe gioie [...]; da che lui pi-

appunto sul contrasto tra madre naturale e matrigna, ovvero sull'occupazione del focolare domestico da parte di quegli estranei che ne hanno violato la sacralità. Alla vigilia della Pentecoste, è Gigliola, la muta custode che ha taciuto per un anno, a parlare, a rifuggire dall'idea di una «casa nova» (v. 162), a moltiplicare i suoi appelli perché la fiaccola, tratta da sotto il moggio, illumini «tutti coloro che sono in casa» (Mt. V 14-15). «Tous vous êtes ici couchés, il n'est resté que moi, moi seul je suis resté ici, pour allumer le feu», dice Iannik Skolan entrando nella casa della madre nel canto popolare omonimo tradotto da Villemarqué.²⁷ Il passo, sottolineato a matita e segnalato da un cartiglio autografo («Iannik Skolan»), conduce anch'esso alla casata magnatizia dei Sangro di Anversa, in un *continuum* di riferimenti che si tradurranno visivamente nella scena disegnata da De Carolis, secondo precise indicazioni d'autore.

Azione unica, la *Fiaccola*, costituisce dunque un tutto compiuto, basata com'è sull'unità della favola che, *ipse dixit*, non è costituita dalla presenza di un solo personaggio, ma dalla «composizione dei casi». Storico e poeta non differiscono perché l'uno scrive in versi, l'altro in prosa, ma perché l'uno descrive fatti realmente accaduti, l'altro fatti che possono accadere: «la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare». Sulla scena dunque si rappresenta quel mutamento epocale, invano ritardato dalla consapevolezza di Gigliola, o dall'apparizione del Serparo, entrambi ultimi rappresentanti di una civiltà destinata fatalmente a perire, dopo millenni di riconversioni. La novella Elettra diventa «moderna» attraverso l'elaborazione di elementi ripresi dal folklore e dalla religiosità popolare, che, sovrapposti al mito classico o a quello sostituiti, ne assumono la medesima funzione, quella cioè di riferirsi a un universo già noto al pubblico, portando sulla scena una sequenza di casi – azioni e vita, felicità e infelicità – necessari e verosimili. La saga degli Atridi viene insomma rideclinata attraverso i simboli della cultura popolare, e segna-

gliato il coverchio con tutte due le mano, e supra 'l collo de la moglie lasciatolo cascare, ed esso premendovi forte addosso, in maniera che, senza lei possere dire omei, lui la fe' morta remanere». In una fiaba dei fratelli Grimm, *Il ginepro*, è invece una matrigna a decapitare con il coperchio di un cassone l'odiato figliastro: «[...] quando il bimbo entrò, ispirata dal Maligno gli disse con finta dolcezza: "Figlio mio vuoi una mela?" e lo guardò stravolta. "Mamma" disse il bambino "hai una faccia che fa paura! Sì, dammi una mela!" E quando il bambino si chinò, il diavolo la consigliò e, paff!, ella sbattè il coperchio, così che la testa schizzò via e cadde fra le mele rosse». Cfr. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 19-20.

²⁷ *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*, Recueillis et Publiés avec une Traduction française, des Arguments, des Notes et les Melodies originales, par Théodore Hersart de la Villemarqué, Paris, Franck, 1846, *Iannik Skolan*, vol. II, p. 185, su cui vd. qui nota 23. Sui *Barzaz-Breiz* e *La figlia di Iorio* cfr. ANDREOLI, *In margine*, pp. 53-59.

INTRODUZIONE

tamente di quella abruzzese, portatrice di valori arcaici, o meglio antichi, millenari e pre-greci, a partire dal serpe *agatodènone*: «I Marsi adoravano il serpe, emblema della prudenza, di lunga vita e d'immortalità. Il loro serpe, attortigliato su un globo, rappresenta il correre de' secoli; che, succedendosi sempre, tutto producono e tutto distruggono per tornare novellamente a produrre e a distruggere».²⁸

Da letture molteplici e sovrapposte proviene questa sorta di folklore reinventato «come *intuendolo*»,²⁹ attraverso le cui figurazioni, Mila prima e Gigliola poi, rigenerano lo spirito dionisiaco secondo i canoni nietzschiani, affinché «la rivelazione della Bellezza»³⁰ raggiunga e coinvolga le masse popolari. La geniale mescolanza dell'elemento religioso insieme con il sedimento della cultura classica trasfondono «nuovo sangue» e rendono viva – così a proposito della *Figlia di Iorio* – «una forma drammatica che credevamo non esistere in noi latini: la forma tragica».³¹ D'altro canto, l'autore stesso, a più di cinque lustri di distanza dalla messa in scena, celebrava ancora la creatura nata dalla costola di Elettra, persuaso che fosse la «perfetta» delle tragedie, sia nella forma sia nell'«occulta» essenza del contenuto:

Caro Stelio,

figlia del «Fuoco» che fa «come natura face in foco», la «Fiaccola sotto il moggio» è la perfetta delle mie tragedie. Non è dominata se non dalla necessità della

²⁸ COLANTONI, p. 99. Le cit. precedenti sono tratte da Aristotele, *Poetica* cit., 1451 a e b.

²⁹ Filippo Sùrico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni con Gabriele d'Annunzio*, Roma, Urbs, 1939, p. 39. Cfr. anche BERTAZZOLI, *Introduzione*, pp. XXXVI-XXXVII.

³⁰ «Discesa all'ultimo grado dell'abiezione, divenuta un'industria ignobile nelle mani dei fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura, accomunata ai segreti artifizii con cui le cortigiane sapienti tentano di eccitare la lussuria senile, l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita. | Sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso»: *La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897, ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 262-265.

³¹ Il giornale teatrale «Il Tirso» era nato appunto sulla scia del rinnovamento della forma tragica prodotto dall'irruzione di Mila, come si legge nella breve premessa indirizzata ai lettori il 12 maggio 1904: «Gabriele d'Annunzio – battezzando il nostro giornale con un nome che rievoca il Dio della scena – ci risparmia la fatica d'un programma e ci ammonisce che il teatro – come presso i Greci – presso di noi deve oggi rivendicare le sue originarie caratteristiche nobili e sacre: oggi che Egli vi ha trasfuso nuovo sangue vivificando una forma drammatica che credevamo non esistere in noi latini: la forma tragica. Perciò noi giovani animati dalla più schietta sincerità ci accingiamo a combattere per un solo ideale, l'Arte, e tutto quello che non saprà di Arte combatteremo con la più fiera opposizione. | La Redazione | Luca Cortese – Ugo Falena – Enrico Fondi – Matteo Incagliati – Pilade Vecchietti».

grande arte. Osserva le tre unità: d'azione, di luogo, di tempo. È già classica: è rappresentata nel *Théâtre français* come i drammi di Jean Racine, che esemplare distante ebbero Sofocle.

Emma non nacque da Gigliola? Non ha vissuto il tormento di Gigliola nella sua lotta celata contro il destino sinistro?

«Occulti miranda potentia fati». Ecco l'impresa e il motto di Alamanno Salviati, che tremò nell'accostarsi a Michelagnolo.³²

Tremando nell'accostarsi a Sofocle, anche d'Annunzio aveva ammirato la potenza del fato nascosto nelle pieghe della creatura che si manifestava attraverso il patto con una stirpe millenaria. Perfetta e già classica doveva per forza apparire la tragedia in quel 1933 all'orecchio finissimo dell'ormai principe di Montenevoso, avendo rinnovato in profondità, oltre che il teatro, il linguaggio lirico e narrativo delle nuove generazioni: nipotini dei parenti serpenti animano scenari in decadenza, consumati e corrotti; prendono la voce di fanciulli e fontane malate; si riconoscono in quel prepotente «male di vivere» che non trova medicina né consolazione, e ha la «voce [...] di tutte le ruine senza scampo» (v. 298). Quel male è già con Gigliola «una pietra, una terra calcinata, | una stoppia riarsa» (vv. 306-307).³³ In modo tutt'altro che inconsapevole dunque, nella *Fiaccola*, d'Annunzio significava «la modernità»³⁴ fondendola con «l'antico spirito religioso».³⁵

La rinascenza della tragedia, l'articolo apparso sulla «Tribuna» del 2 agosto 1897, segna proprio a quell'anno il punto di avvio delle riflessioni

³² Lettera di d'Annunzio a Stelio Vernati, in occasione della messa in scena della *Fiaccola* da parte di Emma Gramatica, «*La fiaccola sotto il moggio*» all'*Odeon*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 1933.

³³ Se Piero Pieri, *La fiaccola sotto il moggio in Corazzini, Moretti, Palazzeschi e Govoni. La sorprendente alleanza crepuscolare di D'Annunzio*, in *Paradossi dell'intertestualità. D'Annunzio e i Crepuscolari. Michelstaedter e i Leonardiani*, Ravenna, Allori, 2004, pp. 27-88 (già in «Poetiche», 2, 2004, pp. 145-236), ha recentemente posto l'accento sul rapporto tra *La fiaccola* e la poesia crepuscolare, non può sfuggire l'altrettanto «sorprendente» coincidenza di linguaggio con il Montale degli *Ossi di seppia*, nonché quella di temi con il primo romanzo di Moravia.

³⁴ Precocemente, a proposito di Wagner, d'Annunzio aveva infatti affermato (*Il caso Wagner II*, in «La Tribuna», 3 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 242-244): «A questo punto il lettore, se ricorda quale sia l'essenza della dottrina di Federico Nietzsche e qual definizione il filosofo dia della Pietà, comprende senza fatica che i motivi dell'aspra inimicizia son di natura etica più tosto che estetica; ed anche comprende che il detrattore cerca di scemar l'importanza di quello straordinario artefice indicando come ignobile e intollerabile vizio nell'opera d'arte una condizione che in vece per noi ha grandissimo pregio: - Voglio dire la modernità. [...] Così il filosofo si mette fuori del suo tempo, mentre l'artefice rientra nel suo tempo. Ma l'uno, pur glorificando la vita, spazia in un dominio puramente speculativo; mentre l'altro realizza le sue astrazioni nella forma concreta dell'opera d'arte».

³⁵ *La rinascenza della tragedia* cit., in *Scritti giornalistici II*, p. 265.

sul carattere del teatro come rito collettivo, capace di corrispondere alla «vita ideale» degli spettatori. In un pubblico incolto e popolare – «i battellieri del Rodano, i bifolchi della Camarga, i setaiuoli di Avignone, i calafati di Arles» – sorpreso durante la visione dell'*Antigone* di Sofocle al risorto Teatro romano d'Orange, «la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo, reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli».³⁶ Quasi a sottolineare la lunga ricerca, quelle parole, che uguali appaiono a inizio del secolo nel *Fuoco*,³⁷ campeggeranno durante la *tournée* della *Fiaccola*:

Al teatro di Chieti per la *Figlia di Jorio*, e ultimamente a Livorno, per la *Fiaccola* io ho sentita tutta la magnificenza dell'anima popolare. Nessuna è più di essa sensibile e vibrante e rispondente a certi singolari inviti contenuti nelle parole di un poeta. Lo spettacolo di quei popolani, di quei marinai calafati intenti ad ascoltare un linguaggio inconsueto come se avessero un solo udito e una sola volontà è di una commovente e grande bellezza.³⁸

I «singolari inviti» erano stati appunto formulati, e nella *Figlia di Iorio* e nella *Fiaccola sotto il moggio*, per «cogliere ed esprimere la creazione del popolo inconsapevole», manifestando quella «bellezza riposta» della moltitudine, «dove il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre baleni». In tal modo l'arte si traduceva in azione, il verbo corrispondeva al gesto: «la parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto» liberatorio che dal teatro si espandeva alla «piazza» e alla «trincea».³⁹

³⁶ Ivi, pp. 263-264.

³⁷ G. d'Annunzio, *Il fuoco* [1900], in *Rom. II*, p. 298: «“Il popolo consiste di tutti coloro i quali sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana in cui servono e soffrono.” [...] Nelle anime rudi e ignare la sua arte, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo recava un turbamento profondo, simile a quello del prigioniero che sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spandeva a poco a poco nei più abietti; le fronti solcate si rischiaravano; le bocche, use alle vociferazioni violente, si dischiudevano alla meraviglia».

³⁸ Mos [Ettore Moschino], *Visita a Gabriele D'Annunzio. I prossimi lavori del poeta*, in «La Tribuna», 25 aprile 1905, ora in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva con la collaborazione di Maria Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 109-113. Ma vd. anche Luca Cortese, in «Il Tirso», 30 aprile 1905: «Nel politeama livornese i marinai abbronzati dal sole e rattivati dalla purificante brezza marina, han gridato – intuendo tutta la bellezza solenne della tragedia – l'evviva delirante. | Molti ancora credono aristocratica l'arte di Gabriele d'Annunzio. | Aristocratica sì se essi intendono significare con questo vocabolo tutto quello che la ricerca acuta di un artefice prezioso e singolare può raccogliere – a simiglianza d'una religiosa offerta votiva – intorno a un'opera d'arte. Ma popolare come non mai se la popolarità è l'espressione sana del pensiero animatore di una gente, della tradizione sacra di una stirpe [...]».

³⁹ G. d'Annunzio, *Il fuoco* [1900], in *Rom. II*, pp. 297-298.

Il teatro popolare – sempre al 1897 risale il primo progetto, di stampo wagneriano, di un'arena *en plein air* a un passo dalla realizzazione ad Albano Laziale – è in stretta connessione con l'attività pubblica dell'«operaio della parola», fin da quando tornava alla terra d'origine per essere eletto in Parlamento. Come veicolo privilegiato dell'«Idea», il palcoscenico costituisce infatti il luogo d'incontro dell'intellettuale con le masse: e perciò, negli appunti per i discorsi del candidato, affidati al taccuino del luglio-agosto 1897, l'argomentazione prende l'avvio dal *Sogno di un mattino di primavera*, che debutta, con la Duse, il 15 giugno di quell'anno a Parigi.

Io torno a voi dopo una prova audace, tentata in un paese straniero, dopo una prova che non è se non l'inizio di una vasta impresa d'arte che, forse con scarse forze ma certo con grandissima fede, io vorrò condurre a termine. In questa prova per la prima volta io ho comunicato, in una maniera diretta e sensibile, con una moltitudine adunata e per la prima volta ho cercato di suscitare il sentimento consolatore della Bellezza nell'anima innumerevole.⁴⁰

Il dramma è un «rito», conferma Stelio Effrena, sulla base delle riflessioni di chi ha già teorizzato l'analogia «tra l'abside e l'arco scenico, tra la nave del tempio e l'anfiteatro, tra l'officiante e l'attore».⁴¹ Il palcoscenico è il luogo eletto: ma bisogna aspettare *La figlia*, e subito dopo *La fiaccola*, affinché la cerimonia della Bellezza si celebri.

Che l'incontro tra l'«Aristocratico di massa»⁴² e il popolo sia avvenuto, e proprio per una replica della *Fiaccola*, è reso flagrante non solo dalle riflessioni di d'Annunzio, sempre pronto all'autologia, ma anche da una pagina di un Carlo Levi fortemente antidannunziano, eppure spettatore involontario del miracolo della poesia messa in scena. A Grassano, il paese lucano dov'è confinato, lo scrittore torinese assiste nel 1936 a un alle-

⁴⁰ *Altri taccuini*, pp. 70-71. Ma vd. anche ANDREOLI, *Vivere inimitabile*, pp. 308-309.

⁴¹ Intervista a Mario Morasso, in «Il Resto del Carlino», 19 ottobre 1897. Sull'argomento cfr. A. Andreoli, *Un inedito dannunziano: l'abozzo del "Sogno d'un meriggio d'estate"*, in «Filologia e critica», VII, 1982, pp. 398-419, in particolare le pp. 404-407.

⁴² P. Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 6. Sul rapporto aristocratico/popolare insiste a più riprese il giornale teatrale «Il Tirso» (su cui vd. nota 31), opportunamente guidato da d'Annunzio. Si veda a esempio Luca Cortese che, a proposito della *Figlia di Iorio*, riferisce: «Giungevo da Livorno e parlo del gran trionfo, colà della tragedia nova, specie in una serata popolare, affollatissima. E il d'Annunzio si compiaceva di questo trionfo, più di ogni altro, perché egli non vuole essere – come falsamente credono molti l'autore aristocratico dei pochi, ma – invece – il poeta dominatore della folla, che porge all'ardore delle genti un tesoro di bellezza, da stupire gli occhi meno atti a fissarlo, e le anime meno adeguate a comprenderlo» (*Conversando con Gabriele d'Annunzio*, in «Il Tirso», 29 maggio 1904).

INTRODUZIONE

stimento della tragedia da parte di una compagnia siciliana di attori girovaghi in uno «stanzone pieno zeppo di contadini, che aspettavano con meraviglia l'inizio della rappresentazione». Ad accogliere i «singolari inviti contenuti nelle parole del poeta» sono appunto gli spettatori, ai quali si palesa l'essenza catartica della tragedia, «feroce vicenda di passioni ferme, nel mondo senza tempo della terra».

I contadini partecipavano alla vicenda con interesse vivissimo. I paesi, i fiumi, i monti di cui si parlava, non erano lontani di qui. Così li conoscevano, erano delle terre come la loro e davano in esclamazioni di consenso sentendo quei nomi. Gli spiriti e i demoni che passano nella tragedia, e che si sentono dietro le vicende, erano gli stessi spiriti e demoni che abitano queste grotte e queste argille. Tutto diventava naturale, veniva riportato dal pubblico alla sua vera atmosfera, che è il mondo chiuso, disperato e senza espressione dei contadini. In quella serata, spogliata la tragedia, dagli attori e dal pubblico, di tutto il dannunzianesimo, restava soltanto un contenuto grezzo ed elementare, che i contadini sentivano proprio.⁴³

La ricezione dei contadini lucani è dunque parallela a quella degli spettatori teatini e livornesi osservati vent'anni prima dall'autore: la coincidenza è frutto della ricerca di quel comune patrimonio di miti e riti che costituiscono la base nascosta dell'opera teatrale e garantiscono quindi, così com'era stato per la tragedia classica, la consentaneità tra il poeta e il suo pubblico.

Le due tragedie abruzzesi offrono allora l'occasione di tradurre con chiarezza sul palcoscenico idee a lungo meditate. E la trasposizione prende corpo da quell'«aria natale» che rende fecondo lo spirito e la forza creatrice di chi riconosce «i legami sacri che congiungono – sono parole sue – la mia anima all'anima della mia razza e alle potenze del mio suolo».⁴⁴ Profetico, l'abruzzese Antonio De Nino, le cui ricerche avrebbero offerto non poca materia artistica, additava nell'«amico carissimo», e fin dal fatidico 1897, il novello cantore «dell'arte italo-ellenica».⁴⁵

⁴³ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Torino, Einaudi, 1990, p. 161, su cui ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 17-18. Vd. anche Vito Moretti, *Due note per «La fiaccola sotto il moggio»*, in «Rassegna dannunziana», XXIII, 2005, 47, pp. XLI-XLII e il recente contributo, anche se non in questa prospettiva, di Nicola Longo, *La Fiaccola sotto il moggio: una proposta di lettura*, in «Italianistica», XXXV, 2006, pp. 67-78.

⁴⁴ *Altri taccuini*, pp. 70-71.

⁴⁵ Il volume DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi VI* della Biblioteca di G contiene la seguente dedica autografa, datata Francavilla mare, 12 ottobre 1897: «Tu, Gabriele d'Annunzio, amico carissimo, contro le bieche previsioni presto recherai al freddo Montecitorio il caldo dell'arte italo-ellenica».

Dalla vicenda creativa alla rappresentazione

«Settimane di angoscia dionisiaca» avevano preceduto il parto della «nuova creatura» da gettare in pasto «ai cani che la straziano», avrebbe dichiarato d'Annunzio all'amico Adolfo Orvieto, una volta ultimata la *Fiaccola sotto il moggio*.¹ Assai breve, in verità, era stata la gestazione: la vicenda compositiva si snoda nell'arco di pochi mesi a partire dalla seconda metà dell'ottobre 1904. Il manoscritto, chiuso il 4 marzo alle «ore tre *ante lucem*», descrive almeno le tappe della stesura, collocando al febbraio del 1905 l'acme creativo: 14, 20 e 27 febbraio sono infatti le date apposte rispettivamente alla fine del primo, secondo e terzo atto.

Non subito era stata concepita la tragedia che esponeva Gigliola, la «fiaccola sotto il moggio», all'ovvio confronto con Mila, la «figlia di Iorio».² Anzi, conclusa quest'ultima nella prodigiosa estate di Nettuno, profilandosi nuovi lavori, il poeta annunciava, oltre al compimento delle *Laudi*, una commedia. Se già nel settembre del 1903 appariva complesso il ritorno al teatro tragico dopo «la più alta opera – così si era espresso – da me composta fin qui, profonda e semplice»,³ ancora più difficile doveva sembrare l'anno successivo e proprio a causa dello straordinario, e forse inaspettato da chi era ormai avvezzo a essere incompreso, successo della *Figlia*. La «*futura*», dichiara il drammaturgo a due mesi dal debutto di

¹ Lettera di d'Annunzio ad Adolfo Orvieto, [Milano], 11 marzo 1905, in Adolfo Orvieto, *Appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli*, a cura di Roberto Fedi, in Id. *Prose*, a cura di Carlo Pellegrini, Firenze, Olschki, 1979, p. 209 (anche in VALENTINI, pp. 242-243). È riportata integralmente qui alla nota 134.

² Dall'«ovvio confronto» tra Mila e Gigliola prende l'avvio appunto Ivanos Ciani, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della "Fiaccola sotto il moggio")*, in ATTI, pp. 5-29 (cit. a p. 10), ora in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini, prefazione di P. Gibellini, Pescara, Edizars, 2001, pp. 447-474. Il confronto si arricchisce di inedite prospettive nei recenti studi di ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste e In margine*.

³ Lettera del 3 settembre 1903, in PALMERIO, p. 148: «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 a una commedia. Così avrò provveduto all'inverno, cantando come la cicala ingiustamente accusata dalla formica».

INTRODUZIONE

Mila, nascerà spontanea e sarà scritta, come poi puntualmente avverrà, «quasi d'un fiato».⁴

Durante i festeggiamenti teatini del giugno 1904, quando d'Annunzio viene insignito della cittadinanza onoraria, ricompare l'intenzione «veramente italica», a detta di Ugo Falena che la riferisce, di cimentarsi con la forma comica.⁵ L'idea di una commedia «di tipo goldoniano», collegata a quei materiali abruzzesi emersi intorno ai primi anni del secolo durante l'allestimento delle *Novelle della Pescara*, avrebbe più tardi prodotto titolo e trama: *I pretendenti* dovevano essere lo svolgimento di un germe della novella *La vergine Anna*, «dove è rappresentata una vedova, una specie di Penelope, contesa da un gruppo di Proci».⁶ Ugualmente, dal motivo di un'altra novella, *La madia*, deriverà l'antefatto della *Fiaccola*.

Se «l'ardore del cielo» di luglio e «del lastrico» aveva fatto riprendere «all'improvviso le prime pagine obliate del *Sogno d'un meriggio d'estate*», progetto destinato a rimanere inevaso ma ancora in auge a inizio del 1906,⁷ l'estate passa senza novità di rilievo sul versante dell'impegno, ormai concretamente indirizzato a trarre il massimo profitto dal buon risultato della *Figlia*: la riduzione in libretto per Alberto Franchetti (la prima sarà del marzo 1906) e la versione francese, che, debuttando a Parigi il 9 febbraio 1905, comporta un fitto dialogo a distanza con Georges Hérold.⁸

Rimettersi al tavolino, e subito, è tuttavia indispensabile per soddisfare alla necessità di denaro, che da condizione costante diventa ora, tra il 1904 e il 1905, impellente: pressato dai debiti (deve anche, vedremo, 18.000 lire all'editore), incalzato da avvocati e giudici per la controversa relazione con Alessandra Di Rudinì, il «Signore del Rinascimento» è in-

⁴ «Io non so ancora ciò che scriverò di preciso; la maggiore soddisfazione, per me, apprestandomi al lavoro, è quello di non sapere, con precisione, l'opera che andò a compiere: nasce spontanea, e la scrivo quasi d'un fiato. Così è avvenuto per *La figlia di Jorio* così avverrà, certo, per la *futura*: intervista di L. Cortese, *Conversando con Gabriele d'Annunzio* cit., raccolta a Roma, dove d'Annunzio si era recato per assistere alle recite della compagnia di Giovanni Grasso, di lì a poco, nel settembre, impegnato nella versione siciliana della *Figlia*, procurata dal giovane Giuseppe Antonio Borgese.

⁵ «Il Tirso», 3 luglio 1904.

⁶ Emilio Mariano, *Il sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1973², p. 56.

⁷ SODINI, p. 353, colloca all'estate 1904 la lettera a Emilio Treves che in LETTERE AI TREVES, p. 243, è invece datata 3 luglio 1903. Dal maggio 1904 tuttavia era stata annunciata l'intenzione di «liberarsi» del volume dei *Sogni*: vd. la lettera a Giuseppe Treves del 3 maggio 1904, in LETTERE AI TREVES, p. 626. Si veda anche la lettera a Emilio del 2 gennaio 1906, ivi, p. 295: «Conto di darti presto il volume dei *Sogni* e un romanzo dei cicli».

⁸ Cfr. CARTEGGIO HÉRELLE, pp. 568-620.

fatti «in una grande “paccarazione”». ⁹ Sarà ora il teatro a garantire entrate cospicue da sottrarre alla voracità dei creditori, mentre un romanzo, sempre sul punto di essere concluso, verrà accantonato in attesa di tempi migliori. ¹⁰

A metà ottobre è la tragedia «marinaresca» a fare la sua apparizione ufficiale: la *Nave* ha soppiantato *Atalanta da Baglioni*, altro progetto destinato a rimanere incompiuto, e sta per essere conclusa, così riporta «Il Tirso» il 16 ottobre 1904, nel «ritiro di Marina di Pisa». ¹¹ Dal litorale toscano il 17 ottobre parte invece un messaggio per Mario Fumagalli, il cui rientro dalla lunga *tournée* in Germania è stato salutato in prima pagina sullo stesso settimanale teatrale, nato pochi mesi prima sotto l'egida del creatore di Aligi. ¹²

Caro Fumagalli,

La vedo riapparire con grande piacere su l'orizzonte italiano. Ho pur sempre

⁹ Così aveva scritto alla madre il 27 settembre 1904: vd. Raffaele Tiboni, *Lettere inedite di d'Annunzio alla famiglia d'origine*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. L'Abruzzo*, Pescara, Edgars, 1996, p. 100; sulla parola “paccarazione”, usata anche in un'altra lettera alla madre del 5 settembre 1903 (in Mario d'Annunzio, *Con mio padre sulla nave del ricordo*, Milano, Mondadori, 1950, p. 191) è intervenuto V. Moretti, *D'Annunzio pubblico e privato*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 88. Sul debito con l'editore cfr. LETTERE AI TREVES, p. 245; 249-250; per le controversie giudiziarie della relazione con Nike, vd. CARTEGGIO MASCANTONIO, pp. 312-323.

¹⁰ Ne scriveva a «Capo d'anno» a Emilio Treves (LETTERE AI TREVES, p. 254): «In aprile mi rimetterò al romanzo, con la trepidazione di un uomo che si riavvicina a un'amante abbandonata. So, per esperienza, che in questi casi il primo amplesso è formidabile. Spero nella più vigorosa erezione, per farmi perdonare la lunga infedeltà». Il romanzo era stato annunciato fin dal novembre a Hérèlle (CARTEGGIO HÉRELLE, p. 570), mentre era stato dato quasi per concluso il 5 gennaio 1905 a una signora inglese che si era offerta di tradurre *La figlia: «La Figlia di Iorio non è ancor tradotta; ma è un dramma in versi, irto d'innumerevoli difficoltà. | Fra breve avrò finito un romanzo; e Le riscriverò in proposito, e sarò molto lieto di accordarmi con Lei [...]»* (BNCR, ARC 21.5/29).

¹¹ Su *Atalanta da Baglioni* vd. Maurizio Pistelli, *D'Annunzio, Roland e il giovane Raffaello: intorno al progetto dell'Atalanta Baglioni*, in *Il «Divino Testimonio». D'Annunzio e il mito dell'eroica Rinascenza*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 111-153. Sui tanti progetti poi accantonati cfr. i due articoli di Camillo Antona-Traversi, *I libri che d'Annunzio pensò e non scrisse*, in «Nuova Antologia», 1 aprile 1929, pp. 279-293 (sull'*Atalanta*, pp. 292-293); 16 aprile 1929, pp. 409-428.

¹² Il 9 ottobre 1904 «Il Tirso», il settimanale teatrale nato il 12 maggio 1904 con un esplicito richiamo alla *Figlia di Iorio* di d'Annunzio (vd. *La «perfetta» delle tragedie*, nota 31), pubblica il ritratto fotografico di Fumagalli, annunciando un'intervista, poi non realizzata, da parte Sem Benelli. Si ricordi che l'attore aveva sottoscritto con d'Annunzio, fin dall'estate del 1900, un contratto quadriennale per l'esclusiva delle opere tradotte, ma per il pubblico d'oltralpe aveva portato in scena soltanto la *Città morta*: BOSISIO, pp. 191-192.

INTRODUZIONE

la stessa confidenza nella Sua volontà e nel Suo ingegno. Certo, scriverò per Lei un piccolo o un grande dramma. Ma mi sarebbe utile una maggior conoscenza del Suo stile.

Ero a Milano, ieri. Peccato ch'Ella non ci fosse!

Lasciamo stare le vecchie cose: l'*Episcopo* e l'*Innocente*. È periglioso difformare le opere già compiute e ben fondate.

Ho molto vin nuovo nelle mie botti.

Mi dica se sia possibile incontrarci, e come, e dove, e quando.

Saluti cordiali dal Suo

Gabriele d'Annunzio¹³

Che il «molto vin nuovo» comprenda la *Fiaccola sotto il moggio*, forse lo ignora, a questa data, anche il mittente, pronto comunque a rifiutare un eventuale *remake* dei trascorsi narrativi, ritenendo difformante – è bene sottolinearlo – il passaggio della *fabula* da un genere all'altro. D'altro canto, l'auspicato incontro con l'attore, al quale vengono richieste il 22 ottobre le date della *tournee* dell'*Otello*,¹⁴ non sarà poi così sollecito come i documenti lascerebbero immaginare. Fumagalli non viene raggiunto né a Milano né a Roma, mentre un abboccamento a Firenze, predisposto da Benigno Palmerio, il *factotum* degli anni della Capponcina, inviato a prenotare un palco alla Pergola per l'11 novembre, sarà disdetto all'ultimo momento.¹⁵

In un accavallarsi d'incombenze, che vedono ancora in primo piano *La figlia di Iorio* (ora anche nella versione siciliana di Borgese¹⁶) e la sua messa in scena paggina, per la quale sono interpellati Aurélien Lu-

¹³ BNCr, ARC 21.4/52. Alla lettera, datata appunto 17 ottobre 1904, è connessa una busta con timbro Firenze 27 febbraio 1905. In quello scorcio del 1904 d'Annunzio chiedeva informazioni sull'«arte» di Fumagalli anche a Corradini: vd. Andrea Ungari, *Corradini e D'Annunzio: un sodalizio politico e letterario*, in «Nuova storia contemporanea», II, 1998, 2, p. 104.

¹⁴ Telegramma di d'Annunzio a Fumagalli, datato Marina di Pisa 22 ottobre 1904: «Prego dirmi data stabilita per prima rappresentazione filodrammatici e per prima costanzi arrivederci Gabriele D'Annunzio» (BNCr, ARC 21.4/60).

¹⁵ Alla lettera di d'Annunzio a Benigno Palmerio, datata Marina di Pisa 8 novembre 1904 - «[...] Io sarò a Firenze il giorno 11, e parleremo di tutto. Ti prego di recarti alla Pergola e di chiedere dell'attore Mario Fumagalli. Cerca di vederlo, e digli che io verrò a Firenze per la prima rappresentazione e che lo prego di riserbarmi un palco (che pagherò)», in BNCr, ARC 21.4/41, ora in G. d'Annunzio, *Carteggio con Benigno Palmerio (1896-1936)*, a cura di M. M. Cappellini e Raffaella Castagnola, con una nota di Giordano Castellani, Torino, Aragno, 2003, p. 185, - segue il telegramma di d'Annunzio a Fumagalli, da Marina di Pisa 11 novembre 1904: «Mi duole di non poter partire oggi. Prego dirmi quali saranno rappresentazioni da domenica in poi. Grazie. Auguri caldissimi. Gabriele d'Annunzio» (BNCr, ARC 21.4/61).

¹⁶ Alla prima, il 17 settembre a Roma, partecipa d'Annunzio: cfr. U. Falena, *La Figlia di Iorio in siciliano*, in «Il Tirso», 18 settembre 1904. La compagnia di Giovanni Grasso, nei panni di Aligi, strappa unanimi consensi: cfr. L. Cortese, in «Il Tirso», 2 ottobre 1904.

gné-Poe e Suzanne Després,¹⁷ mentre si cerca d'impedirne la dissacrante parodia di Edoardo Scarpetta *alias* Sciosciamocca (interminabile controversia che coinvolgerà anche Benedetto Croce),¹⁸ è *La Nave* il «vin nuovo» delle sue «botti». Il 29 ottobre, quando «Il Corriere della Sera» pubblica la notizia, puntualmente rilanciata dalla stampa, che la tragedia sarà rappresentata in primavera da Eleonora Duse alla Scala di Milano con musiche di Franchetti,¹⁹ l'editore riceve una lunga informativa. Emilio Treves reclama infatti il pagamento delle 18.000 lire che il fratello Giuseppe, scomparso improvvisamente il 31 agosto, ha elargito a d'Annunzio, già in gran fretta a Milano per fornire spiegazioni:²⁰ il debito è garantito, si ribadisce ora, non dai «libri» ma dalle «rendite teatrali».²¹ Stia tranquillo insomma l'editore, giacché saranno ben due le opere da allestire a breve: al prevedibile «magnifico fato della *Nave*», si aggiunge infatti un non meglio precisato «dramma moderno».²²

Non è per il momento *La fiaccola* il dramma moderno, come si apprenderà dalle lettere a Irma Gramatica e Virgilio Talli, cioè alla compagnia che interpreta ancora trionfalmente *La figlia di Iorio*: «Intanto lavoro. La mia aspirazione è ambiziosa – d'Annunzio scrive all'attrice il 12 novembre – vorrei dare una moderna sorella alla Elettra delle «Coefore»».²³ Per il dramma, «di facilissimo allestimento», di «“caratteri” o meglio, di “volontà”», al capocomico potranno essere riservate le piazze di «Trieste, Roma e Firenze, lasciando libere Torino e Genova».²⁴ A Talli non è certamente sfuggito l'annuncio di una tragedia dannunziana nella prossima

¹⁷ Uno dei primi contatti avviene il 20 ottobre 1904, come si evince dalla lettera all'imprenditore francese in BNCR, ARC 21.5/22 «Chez Monsieur, | J'ai vu annoncé – dans les journaux de France – un voyage de M.me Suzanne Després à Bocca d'Arno, qui est la plage délicieuse où jadis je recontraï la Sirenetta et où je travaille à une nouvelle tragédie».

¹⁸ La parodia di Scarpetta andrà in scena a Napoli il 3 dicembre 1904: cfr. Emma Giammattei, «*Il figlio di Iorio*». D'Annunzio Scarpetta e Croce, 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. 255-262.

¹⁹ L'annuncio appare nella rubrica *Notizie teatrali*, in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1904 («Si dice che d'Annunzio prepari una tragedia marinara che sarà rappresentata dalla Compagnia Talli a Milano in Carnevale, nella quale sarebbero ritratti gli albori dell'indipendenza italiana») ed è poi ripreso, con l'aggiunta del nome della Duse, da «L'Illustrazione italiana», 30 ottobre 1904 e «Il Tirso», 30 ottobre 1904.

²⁰ È stato a Milano intorno al 15 ottobre: vd. la lettera a Fumagalli del 17 ottobre citata sopra e quella a Emilio Treves del 19 ottobre (LETTERE AI TREVES, p. 245).

²¹ Lettera a Emilio Treves, 19 ottobre 1904, in LETTERE AI TREVES, p. 245.

²² Lettera a Emilio Treves, 29 ottobre 1904, in LETTERE AI TREVES, p. 248.

²³ Lettera a Irma Gramatica, 12 novembre 1904, in VALENTINI, pp. 232-233.

²⁴ Lettera a Virgilio Talli, 12 novembre 1904, in VALENTINI, p. 232; GRANATELLA II, p. 578.

INTRODUZIONE

tournée di Fumagalli, apparso il 1° novembre sul «Corriere della Sera»: ²⁵ mentre il drammaturgo cerca di rabbonire chi porta in scena la fortunatissima Mila, Marco Praga ne lavora i fianchi. L'amico, direttore della Società Italiana degli Autori fin dai primordi e fra poco ufficialmente «procuratore» dei diritti teatrali di d'Annunzio, ²⁶ lo ha infatti esortato, proprio a proposito di Talli, a non prendere «impegni a sì lunga scadenza» ²⁷ che possono risultare controproducenti. Tocca quindi a lui ordire una trama in cui verrà coinvolta anche la Duse, in scena a Berlino, in quella metà novembre, nella *Signora delle camelie*. ²⁸ Nel repertorio che Mario Fumagalli si accinge a portare in *tournée*, oltre all'annunciata tragedia dannunziana, appare infatti anche l'*Elektra*, che ora Hofmannsthal vorrebbe destinare a colei che «patisce le sofferenze del nostro tempo più di qualsiasi altra creatura»: ²⁹ bisogna quindi convincere il capocomico a cederle i diritti.

Praga trascorrerà il mese di novembre a sistemare al meglio gli affari dei due ex amanti: la Duse otterrà un'Elettra, destinata tuttavia a non compiersi, sebbene sia stata consegnata a Giovanni Pozza la traduzione francese approntata dallo stesso Hofmannsthal e sia stato coinvolto Gordon Craig per la scenografia e i costumi. ³⁰ D'altro canto, d'Annunzio, in

²⁵ «Corriere della Sera», 1 novembre 1904, *Notizie teatrali*. Già all'inizio di novembre la rubrica del «Corriere della Sera», nel rendere note le date della *tournée* di Fumagalli, annunciava che l'ex tenore avrebbe portato in scena opere importanti della drammaturgia europea contemporanea, insieme all'*Otello* e all'*Amleto*: la compagnia aveva infatti in cartellone *Salomè* di Oscar Wilde, *Interno* di Maeterlinck, *Sopra le acque* di Engels, *Il Divino* di Sem Benelli, «forse una tragedia di d'Annunzio» e un non meglio precisato lavoro di Hofmannsthal.

²⁶ Molto più che un semplice amministratore di diritti fu Marco Praga, come si evince da una favilla, *Della malattia e dell'arte musica*, dedicata a Giuseppe Giacosa: cfr. *Prose di ricerca*, pp. 1637-1640.

²⁷ Lettera di Praga a d'Annunzio, 22 luglio 1904, in VALENTINI, pp. 227-228.

²⁸ L'annuncio è nella rubrica *Notizie teatrali*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1904.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di Arturo Mazzarella, Milano, Shakespeare & company, 1983, p. 100.

³⁰ «Nel novembre 1904 Eleonora Duse ha acquistato da me in seguito a trattative verbali, i diritti di rappresentazione della mia tragedia "Elektra". Il suo entusiasmo per il testo mi era sembrato talmente grande che ho convinto Fumagalli, che aveva già quasi acquistato i diritti, a ritirarsi. [...] Su suggerimento gentile e professionale di Marco Praga è stato scelto come traduttore del testo il signor Giovanni Pozza, critico del Corriere della Sera: ha accettato con comprensibile entusiasmo. [...] Gli ho fatto pervenire, nello stesso novembre 1904, una trascrizione letterale in prosa fatta da me, basandosi sulla quale la traduzione più accurata in italiano avrebbe costituito al massimo il lavoro di tre o quattro settimane: minuta di lettera autografa di Hofmannsthal a un non meglio identificato cugino, in H. von Hofmannsthal, *Elektra*, a cura di Antonio Taglioni, Milano, Mondadori, 1978, pp. 9-11. Taglioni pubblica proprio il testo dell'«Exemplaire unique, pour servir à Madame Duse», attualmente conservato al Burcardo di Roma. Gordon Craig preparò i bozzetti per l'*Elektra* tra il 1904 e il 1905: cfr. Maria Ida Biggi, «*Réalité et rêve*». *La forza del teatro di Eleonora Duse*, in *Divina Eleo-*

cerca di una compagnia capace di tradurre sul palcoscenico ambiziosi e innovativi progetti – non si dimentichi che la *Nave* è stata già data per conclusa –, potrà contare su Mario Fumagalli, risarcito con la «moderna» Elettra per la cessione dei diritti acquistati nella primavera del 1904 da Hofmannsthal. L'ex tenore, tornato in patria per «dar nuovo impulso alla scena italiana, portando una rivoluzione benefica nell'arte di allestire le opere di teatro»,³¹ sembra l'uomo giusto sia per sostituire Eleonora, che d'ora innanzi, nonostante gli annunci di cronaca, rifiuterà di recitare opere dannunziane,³² sia per soppiantare l'«antipaticissimo» Talli, che ne avrà comunicazione ufficiale, è ovvio, solo assai più tardi, dopo aver concluso la fruttuosa *tournee*. È appunto Marco Praga a notificare a Fumagalli la decisione definitiva con il telegramma del 27 novembre («Gabriele favorevole nostro disegno salvo discutere particolari»),³³ cui segue, a distanza di due giorni, la direttiva dell'autore: «Scriverò stasera a Praga con istruzioni ave Gabriel».³⁴

Alla fine di novembre disegno e istruzioni sono dunque imminenti: nel frattempo bisogna informare Emilio Treves dell'accordo raggiunto – «fra poco il Fumagalli intraprenderà una *tournee dannunziana*, e i miei due drammi nuovi si rappresenteranno in carnevale e in quaresima senza fallo» – con l'auspicio di quei lauti guadagni, «un gran raccolto da mangiare “in erba”»,³⁵ che serviranno a colmare abbondantemente il debito. I due nuovi drammi sono appunto *La Nave* e la «moderna sorella» di Elettra, che nel frattempo è diventata sui giornali una «tragedia rusticana in tre atti», di pochi personaggi e dalla linea «semplicissima», da rappresentarsi «in carnevale», ma da parte della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Un ben informato Luca Cortese dalle stesse colonne del «Tirso» è pronto però ad ammonire la stampa, «troppo smaniosa d'indiscrezioni»: si lasci in

nora... cit., pp. 59-79, in particolare p. 62. Vd. anche William Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985, p. 272.

³¹ Leporello [Achille Tedeschi], *Mario Fumagalli*, in «L'Illustrazione italiana», 8 gennaio 1905, che continua: «Trovò subito un incoraggiamento nel più illustre dei nostri poeti drammatici, Gabriele d'Annunzio» che gli ha affidato la «tragedia borghese che andrà in scena nei primi giorni di Quaresima al Manzoni».

³² Significativo in tal senso il telegramma della Duse a Gabriele d'Annunzio, datato Berlino 5 novembre 1904 (AGV, LXXV, 5): «Ho spedito ieri in lettera la sola parola di risposta che la sorte ha dettato. Oggi telegrafo solamente per rinnovare ogni augurio di Vittoria non sono necessaria all'opera d'arte e rimango al mio lavoro. Per altre strade ma voglio ripetere profondo augurio per l'arte e per la vita».

³³ BNCr, ARC 21.4/97.

³⁴ BNCr, ARC 21.4/62.

³⁵ Lettera a Emilio del 29 novembre 1904, in LETTERE AI TREVES, pp. 249-251.

pace chi lavora all'opera «attesa» – qui è una sola – che «sorgerà radiosa dalla meditazione dei silenzi attoniti...».³⁶

Tra il 2 e il 6 dicembre d'Annunzio è a Roma «per gli affari di Donna Maria»,³⁷ la moglie. Alloggiato al Grand Hôtel,³⁸ il 3 dicembre incontra Pasquale Masciantonio e Francesco Paolo Michetti:³⁹ l'uno si occupa di «mettere ordine nella disordinata materia editoriale»;⁴⁰ l'altro lavora a un francobollo il cui soggetto, *Le Serpi*, rimanda alla tela premiata all'Universale di Parigi del 1900, *La processione delle serpi*, destinata a rappresentare il *leit-motif* della tragedia ventura.⁴¹ E a Roma, forse con precise «istruzioni», in quei primi giorni di dicembre – i giornali riportano il 4⁴² – approda anche Mario Fumagalli per le repliche al Costanzi.

Mentre i giornali annunciano letture della *Nave* e ne anticipano la trama,⁴³ d'Annunzio, di ritorno alla Capponcina, ha ora sul tavolino le *Coe-*

³⁶ Anche l'annuncio della tragedia «rusticana» era nel «Tirso», 27 novembre 1904.

³⁷ CARTEGGIO MASCIANTONIO, p. 311. Il 2 dicembre scrive a Lugné-Poe da Firenze (BNCR, ARC 21.5/24): «Cher directeur, | J'aurais voulu venir à votre rencontre à Milan; mais je suis obligé de partir cette nuit pour Rome, où je resterais deux jours (Hôtel de Russie). | Je voudrais bien connaître votre impression, au sujet de la Figlia di Jorio et de la troupe Talli. | Il serait très utile – pour vous – d'aller voir M.^r Marco Praga, le directeur de la Société des Auteurs (Milan – Corso Venezia, 4). Il pourra vous fournir tous les renseignements nécessaires. Il est très habile, et il a toute ma confiance. | Je lui écris. Il vous attendra demain lundi – de dix heures à midi – dans son bureau – Corso Venezia. Vous êtes autorisé à reproduire les dessins d'Adolfo de Karolis. Nous mettrons ces dessins aussi dans l'édition française de la Figlia. | M.^r Hérelle a terminé la traduction du premier acte. Je la recevrai, peut-être, demain. Après ma révision, je vous l'enverrai de suite. | En très grande hâte, tout à vous | Gabriele d'Annunzio | Dimanche».

³⁸ A Treves annunciava il 29 novembre che avrebbe alloggiato nel più economico «Hôtel de Russie»: LETTERE AI TREVES, p. 252.

³⁹ Cfr. CARTEGGIO MASCIANTONIO, pp. 311-312; a conferma dell'incontro vd. anche la lettera del 3 dicembre a Emilio Treves dal Grand Hôtel di Roma: «Pascal Masciantonio e F. P. Michetti ti salutano» (LETTERE AI TREVES, p. 253).

⁴⁰ LETTERE AI TREVES, p. 249, su cui si veda *La princeps e le altre stampe*.

⁴¹ Il bozzetto di francobollo dal titolo *Le Serpi*, conservato a Losanna, rappresenta un'Italia capovolta, alla cui base, in corrispondenza delle Alpi, è collocato un intreccio di vipere che muovono verso il centro e il sud della penisola: cfr. *Francesco Paolo Michetti. Il mondo delle arti tra fotografia e decorazione*, Napoli, Electa, 1999, p. 150 (foto 57): ne parla ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 20-21. Sul quadro di Michetti in rapporto alla tragedia cfr. Umberto Russo, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, in ATTI, pp. 147-155 e relativa bibliografia. Lettura fondamentale per il dipinto michettiano resta A. De Nino, *Le serpi di Cocullo ed un nuovo quadro di Michetti*, in «Rivista di Lettere ed Arti», 23 novembre 1889, ora in Id., *Tradizioni popolari abruzzesi (scritti inediti e rari)*, a cura di Bruno Mosca, L'Aquila, Japadre, 1970, vol. I, pp. 250-254.

⁴² Cfr. la notizia della rubrica *Quel che si dice*, in «Il Tirso», 4 dicembre 1904. Le recite inizieranno l'8 dicembre.

⁴³ Sul «Giornale d'Italia», 10 dicembre 1904, un giornalista anonimo (forse d'Annunzio?)

fore e nella memoria l'immagine della sinuosa processione dipinta dall'amico pescarese: il corto circuito con il sogno di Clitennestra che apre la tragedia eschilea scatta immediato, tanto più che nella traduzione di Leconte de Lisle conservata nella Biblioteca di G il segno di lettura è eloquente. «Certes, c'était une murène ou une vipère qui empoisonnait tout ce qu'elle touchait, même sans morsure, par son audace violente, son iniquité et sa méchanceté!», dice Oreste.⁴⁴ Il serpente, generato dalle viscere della madre, avvolto in fasce e portato al seno, succhia a Clitennestra non latte ma sangue, lugubre presagio di quello che accadrà tra poco, quando il figlio-serpente, compirà la vendetta. La grande tela di Michetti, *La processione delle serpi*, d'altra parte, nel raffigurare la festa di San Domenico a Cocullo, utilizza il movimento a spirale del serpente come motivo dominante, rimandando non solo ai Serpari, gli ultimi sacerdoti dei Marsi di virgiliana memoria, ma anche ai ricordi autobiografici dei viaggi in territorio abruzzese, quando i due giovani amici, raccoglievano immagini e suggestioni creative dalla terra natia. Insomma, come già un'altra volta «il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta»,⁴⁵ così anche ora la tela offre sfondo e andamento per la «nuova creatura».

Poiché non importa riproporre il mito *tout court*, ma resuscitare l'antico spirito dionisiaco attraverso la rappresentazione scenica di un soggetto religioso e popolare, non può sfuggire a d'Annunzio la coralità del dipinto michettiano:

afferma: «Ma mentre continuava a vagheggiare la sua commedia e assai probabilmente ne fissava le linee principali, si sentì preso da un altro argomento e volle tornare sulla scena poeta tragico [...]. Gioverà rammentare che secondo un'idea del d'Annunzio solamente la tragedia può rappresentare e significare nella forma drammatica le passioni perenni dello spirito umano e le più alte». *La Nave*, continua più avanti, «dirà dell'Italia futura, nonché di Venezia futura», sottolineando un altro aspetto della «tragedia della stirpe». Letture della *Nave* sono annunciate anche nel «Tirso», 11 dicembre 1904 (Rubrica *Quel che si dice*).

⁴⁴ Si tratta della «traduction nouvelle» procurata da Leconte de Lisle dell'opera di Eschilo (Paris, Lemerre, 1902). Oltre al segno di p. 267, sono evidenziati i seguenti passi delle *Coefore*, che conducono chiaramente alla vicenda compositiva della *Fiaccola*: p. 235 («Le Choeur des Khoèphores – O grandes Moires! Que tout s'accomplisse, avec l'aide de Zeus, selon la justice! Que la langue ennemie soit châtiée par une langue ennemie! La justice réclame à haute voix ce qui lui est dû. Coup mortel pour coup mortel! Qu'il subisse le crime, celui qui a commis le crime! C'est la maxime antique»); pp. 238-239 («Le Choeur des Khoèphores - C'est la loi, que le sang répandu par le meurtre demande un autre sang. Érinnyes pousse des cris de mort! Elle rend la mort à qui a donné la mort.»); p. 241 («[Élektra] Pour mener tout à fin, il faut avoir une haine invincible»); p. 249 («[Le Choeur des Khoèphores] Il faut mépriser le foyer sans feu et la honteuse domination d'une femme»); p. 258 («[Le Choeur des Khoèphores] Porte la sanglante Atè dans ton coeur, et tue qui a commis le crime!»).

⁴⁵ CARTEGGIO MASCIONTO, p. 293 (31 agosto 1903).

INTRODUZIONE

Chi ha visto il quadro di Francesco Paolo Michetti «I serpenti» esposto a Parigi nel 1900, conosce benissimo la processione a cui convergono genti d'ogni parte d'Abruzzo. Ricorda la folla d'uomini e di donne ebra di furore religioso, quella folla ripugnante con le serpi sulle carni nude come amuleti d'esorcismo, attorcigliate ai polsi e al collo come gioielli; ricorda in mezzo la lunga fila di bambini bianchi come anioletti incoronati di fiori freschi, e in alto su tutti lo stendardo fiammante come un rogo. I serpenti e i fiori della stessa terra, delle stesse gole, degli stessi sterpi, che rendono omaggio con una forma di sopravvivenza pagana al santo cristiano.⁴⁶

Dunque è la processione di San Domenico di Cocullo a fornire le coordinate spazio-temporali e a condurre ai luoghi marsicani, oggetto in passato di gite frequenti: la festa si tiene il primo giovedì di maggio ed è rito pasquale e di mutamento, *pendant* della Pentecoste. Retaggio dell'antichità pagana, la discesa dello «Spirito | rinnovator» che «l'inconsunta fiaccola | nella tua destra accese», è contigua ai serpari abruzzesi che da tempi immemorabili celebrano il rito georgico della primavera: «Cercavano gli uomini, le donne e i fanciulli per tutta la campagna le prime serpi escite dal letargo; le afferavano vive e se ne cingevano il collo e le braccia per presentarsi così cinti al patrono che li rendeva immuni dai morsi velenosi».⁴⁷ *L'inconsunta fiaccola* manzoniana e i serpari di Cocullo stanno dunque per migrare sulla carta del poeta, che ha trovato di nuovo in Abruzzo, i miti sostitutivi delle antiche saghe.

Il canovaccio è probabilmente già pronto quando a Fumagalli giunge il telegramma del 12 dicembre:

È impossibile intendersi per lettera. Bisognerebbe che avessimo una conferenza risolutiva con Praga. Potrò venire a Milano fra due o tre giorni. Mi dica quanto tempo resterà costì. Arrivederci. d'Annunzio.⁴⁸

Il giorno dopo i lettori del «Corriere della Sera» apprendono che la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi ha in programma non solo la ripresa della *Figlia*, ma anche «la nuova tragedia borghese in tre atti di Gabriele D'Annunzio», mentre

malauguratamente il progetto di rappresentare *La Nave* nella primavera prossima alla Scala è ormai tramontato. Le difficoltà sono nate da parte delle masse orchestrali e corali, che per l'epoca hanno altri impegni. Quindi non si sa quando e dove

⁴⁶ Giovanni Di Giusto – Emidio Agostinone, *I paesi e le fonti della Fiaccola sotto il moggio*, in «Il Secolo XX», IV 1905, pp. 402-418: 418.

⁴⁷ *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, p. 846. Sul significato della festa cristiana per la tragedia di Gigliola cfr. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*.

⁴⁸ BNCR, ARC 21.4/63.

l'opera del poeta possa essere rappresentata. D'Annunzio verrà in settimana a Milano e naturalmente si occuperà anche di ciò. (13 dicembre 1904).

Di altro si occuperà invece d'Annunzio a Milano e soprattutto della «tragedia borghese», alla quale è stato dato finalmente un titolo, che debutta nella lettera burocratica inviata a Fumagalli il 21 dicembre a suggello dell'accordo – «Le darò il mio nuovo dramma “La fiaccola sotto il moggio”» -,⁴⁹ per essere immediatamente reso noto dalla stampa:

Gabriele d'Annunzio è stato in questi giorni a Milano. Egli ha preso con la Società degli Autori gli accordi definitivi per la rappresentazione dei suoi due nuovi lavori teatrali *La Nave* e *La fiaccola sotto il moggio*. Quest'ultimo è il titolo della tragedia borghese che fu da noi settimane or sono annunciata. («Il Corriere della Sera», 22 dicembre 1904)

Quando appare il titolo «bizzarro», in realtà un «cronotopo»,⁵⁰ gli elementi costitutivi della tragedia sono ormai definiti. Ma, per non spegnere l'eco della stampa, bisogna rinfocolare la curiosità dei giornalisti: nell'intervista del 23 dicembre 1904 per «Il Corriere della Sera», si apprende che *La Nave*, imminente fino a pochi giorni prima, è scavalcata dal nuovo dramma che sarà messo in scena da una «Compagnia speciale».

Questa tragedia avrà di nuovo – fra l'altro – questo, che sarà la prima tragedia borghese di Gabriele d'Annunzio, in prosa semplice e serrata, priva – secondo il suo autore – dei consueti adornamenti letterari. Non mi è lecito entrar nei particolari; ma posso dire che un'altra novità esteriore sarà la messa in scena – una rozza stanza in casa d'una famiglia provinciale di proprietari, una stanza che rimarrà in tutti gli atti e sarà come il moggio sotto il quale divamperà la fiaccola di violenti e terribili amori e di terribili odî. Per tre atti, senza alcuna pausa di scene secondarie, senza personaggi di contorno, la tragica storia precipiterà verso la catastrofe, come, per esempio, nell'*Elettra* di Sofocle; e vi sarà un'anima di Elettra nella *Fiaccola sotto il moggio*, un'anima furibonda di vergine vendicatrice. La tragedia divamperà, raccolta e però più violenta, nel seno d'una stessa famiglia, tra consanguinei.⁵¹

⁴⁹ «Mio caro Fumagalli, | sono dunque lieto di suggellare il nostro accordo dichiarandole che Le darò il mio nuovo dramma “La fiaccola sotto il moggio”, quando sieno stabilite e approvate le condizioni dal Direttore della Società degli Autori. Credo che anche la resurrezione della “Gloria” possa esser tentata oggi, placate le passioni che insorsero un tempo contro quella trasfigurazione tragica della terza Roma. | Ripetiamo dunque la parola di Ruggero Flamma: “Secondo le nostre forze, e oltre!” | Le stringo la mano. | Gabriele d'Annunzio»: APV, inv. 23361.

⁵⁰ L'aggettivo «bizzarro» è in Domenico Oliva, *La “Fiaccola sotto il moggio” di G. d'Annunzio al teatro Nazionale*, in «Giornale d'Italia», 26 aprile 1905, ora in GRANATELLA I, p. 566; di «cronotopo» parla invece ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 14.

⁵¹ *La Nave di D'Annunzio e La fiaccola sotto il moggio*, in «Corriere della sera», 23 dicembre

INTRODUZIONE

A ben guardare gli ingredienti fondamentali della tragedia di Gigliola sono stati ormai approntati: ci sono i consanguinei; l'anima di «una sorella estrema della Elettra antica»;⁵² la scena unica che da «rozza stanza» diventerà «aula vastissima». Durante la stesura poi gli atti passeranno da tre a quattro, mentre il verso nascerà sotto la spinta del libretto della *Figlia*, licenziato proprio in quel torno di mesi insieme al maestro Franchetti, più volte ospite alla Capponcina. Manca ancora l'ambientazione abruzzese, è vero, nascosta abilmente ai giornalisti almeno finché, e arriveremo al febbraio del 1905, non si tratterà di imporre *La fiaccola* come la seconda tragedia della mai finita trilogia. D'altro canto, «quel che non conviene al libro, conviene agli *annunzi*».⁵³

Trovata la *fiaccola* nel più noto e travagliato degl'*Inni sacri* manzoniani, il rimando evangelico che conduce al *moggio* – «*Fiaccola* era una parola dannunziana, una parola di lusso, ma il *moggio*? che poteva essere il *moggio*? Mi piaceva anche senza capire. Quando consultammo i dizionari, quasi solennemente, in biblioteca, io non ne seppi di più, non capivo in-

1904, avverte che, per l'indisponibilità della Scala, una nuova opera, anch'essa da rappresentarsi in un teatro milanese, è in cantiere, stimolando l'orizzonte d'attesa del pubblico, soprattutto con il riferimento a Sofocle. La notizia sarà rilanciata dal «Tirso», 29 dicembre 1904. Al novembre-dicembre 1904 va ascritta anche la seguente lettera ad Annibale Tennenoni, rinvenuta tra un manipolo di documenti della Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA 02138). Mutila e non datata, essa fa riferimento alle questioni discusse: «Mio caro Annibale, | *La Nave* era quasi finita, ma l'ho tralasciata per mettermi a un dramma moderno, con un'aspirazione ambiziosa; la quale è quella di dare una moderna sorella alla Elettra delle "Coefore". | La signora Duse (o nobiltà femminile!) non può prender parte alla rappresentazione della Nave. E il magnifico disegno della Scala (occasione unica, e insperata!) naturalmente cade. | Ma rimango fiso alla mia stella; e attendo. | Il nuovo dramma sarà rappresentato dalla Compagnia Talli».

⁵² La cit. è in *Una lettera di d'Annunzio sul suo "Caprifoglio"*, in «Corriere della Sera», 15 dicembre 1913: «Dopo l'epoca lontana della *Città morta*, – recitata alla Renaissance dall'«unica» Sarah, che ebbe una sera la «cecità delle statue divine» – nessun altro dei miei lavori è stato sperimentato nelle condizioni ordinarie del teatro di Parigi. È perciò che io aspetto il risultato di questo nuovo tentativo con la più attenta curiosità, poiché si tratta anche questa volta di una vera tragedia moderna, concepita con l'ambizione di condurre sulla scena una sorella estrema della Elettra antica. È una specie di Egisto esaltato fino all'eroismo su questo pensiero audace del vostro Diderot: «Se importa essere sublime in qualche cosa, è sopra tutto nel male.» | «Sono costretta a vivere con degli uccisori», dice la cupa vendicatrice di Sofocle; ed essa dice anche: «Il più amaro non è di morire, ma di desiderare la morte e non poterla raggiungere». | Avevo già pensato a una simile trasformazione in una tragedia italiana che si chiama *La fiaccola sotto il moggio*; ma questa forte immagine mi travagliava talmente che ho voluto erigerla ancora con una maschera più profondamente scolpita, con una peripezia ben più complessa e commovente».

⁵³ LETTERE AI TREVES, p. 283.

somma che cosa significasse una torcia messa sotto una misura di grano *diversa ne' vari paesi*⁵⁴ – è a portata di mano:

Voi siete la luce del mondo: la città posta sopra un monte non può essere nascosta.

Parimente, non s'accende la lampana, e si mette sotto 'l moggio; anzi si mette sopra 'l candelliere, ed ella luce a tutti coloro che sono in casa. (Mt. V, 14-15)

Luoghi biblici segnalati nella Bibbia del Diodati conservata al Vittoriale sono pure il *Vangelo* di Marco (IV 21-22):

È la lampana recata, accioche si ponga sotto 'l moggio, o sotto 'l letto? Non è ella recata, accioche sia posta sopra 'l candelliere?

Conciò sia cosa che nulla sia occulto, che non sia manifestato: ed anche nulla è restato occulto per lo passato ma è convenuto che fosse palesato.

e quello di Luca (XI 33-34):

Hor niuno, avendo accesa una lampana, la mette in luogo nascosto, né sotto 'l moggio; anzi sopra 'l candelliere, accioche coloro ch'entrano veggano la luce.

La lampana del corpo è l'occhio: se dunque l'occhio tuo è puro, tutto 'l tuo corpo sarà alluminato: ma, se l'occhio tuo è vitiato, tutto 'l tuo corpo anchora sarà tenebroso.

Parola chiave anche dell'*Elektra* hofmannsthaliana (e chi può dire se d'Annunzio non abbia sfogliato la traduzione in francese dalle mani di Marco Praga?), la variante «fiaccola» al posto di «lucerna», si legge, a conferma di un percorso, alla voce «moggio» nel Tommaseo-Bellini, il frequentatissimo dizionario generatore di più di una poesia e sicuramente padre della «serafica verginella» Gigliola: i due termini, *fiaccola* e *moggio*, si trovano affiancati a proposito di Caterina da Siena, la santa assai frequentata fin dal tempo delle *Vergini delle rocce*.⁵⁵

Poiché 'l divino sposo e maestro della serafica verginella sanese (S. Caterina) ebbe al più puro fonte delle sue dolcezze ripieno il cuore di lei ed illuminato alla più chiara sfera della sua luce, non volle che una si viva fiaccola stesse più nascosa sotto del moggio, ma che risplendesse nelle tempestose caligini di quel secolo.⁵⁶

⁵⁴ MORETTI, pp. 47-48.

⁵⁵ Sulle citt. evangeliche vd. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 15-16. Su Caterina da Siena cfr. M. T. Imbriani, «*Nascondere il brutto o volgerlo al sublime*» cit., pp. 50-55.

⁵⁶ L'indispensabile strumento è ora disponibile in supporto elettronico: il *Tommaseo, Prefazione e Abbreviature, con il Dizionario della lingua italiana in CD-ROM per Windows*, Bologna, Zanichelli, 2004. La definizione è tratta da Girolamo Gigli, *Vocabolario cateriniano*, Firenze, Giuliani, 1866. Per i rimandi al Tommaseo nella *Fiaccola*, cfr. CAPPELLINI, *Introduzione*, pp. XIII-XX e soprattutto le note al testo, pp. 127-157.

INTRODUZIONE

E può essere che alla citazione evangelica abbiano contribuito anche il «moggio» dei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli (i «galletti arguti» di *Primo canto* si muovevano «tra quattro mura, | sotto il barlume forse d'un moggio») e una lettera degli amici meridionali a Petrarca affinché l'*Africa* non fosse più nascosta «sub modio [...] sed ponatur super candelabrum et exponatur ad mensam ut luceat plurimis». ⁵⁷ Non è da escludere infatti che lo studio di Marco Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, sia già sulla scrivania di chi si accinge alla *Vita di Cola di Rienzo*, l'opera a stampa nel dicembre del 1905 per la rivista «Rinascimento» dell'editore Antongini, con cui vengono presi contatti appunto in quell'ultimo scorcio dell'anno. ⁵⁸

* * *

Il 1905, «questo maligno anno, per me veramente *bisesto*», ⁵⁹ si apre all'insegna di una frenetica attività: oltre a portare a termine il dramma ormai annunciato per «i primi giorni di Quaresima al Manzoni di Milano», bisogna chiudere *La Nave* e il libretto della *Figlia di Iorio*, della quale va predisposta la stampa francese, visto che a febbraio l'opera debutterà a Parigi, ⁶⁰ dove a gennaio va anche in scena *La Gioconda*. ⁶¹ Nel frattempo, occorre mettere ordine nell'intricata materia editoriale, affinché un controllo più efficace sui diritti consenta entrate maggiori. Dal primo gennaio sarà Marco Praga a seguire l'amministrazione «di tutta la mia sostanza letteraria», ⁶² mentre si prepara, sotto l'egida di Pasquale Masciantonio, con il piano per la Società Editoriale Lombarda di Tom Antongini, il divorzio da Treves. Il timore di perdere un autore di sicuro successo induce l'amico Emilio a inviare senza indugio la bozza di contratto per la stampa

⁵⁷ In Marco Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma, Tipografia Vaticana, 1904, p. 21. Su queste fonti vd. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 16.

⁵⁸ Tanto più che già all'altezza del 1902 un «Cola di Rienzi» sembra concepito, sebbene come tragedia: cfr. P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo*, a cura di P. Gibellini, note di Maria Pertile, Milano, Mondadori «Oscar Opere di Gabriele d'Annunzio», 1999, p. XIII.

⁵⁹ Lettera a Emilio Treves del 23 dicembre 1905 in LETTERE AI TREVES p. 294.

⁶⁰ La tragedia andrà in scena il 9 febbraio 1905, anche se la traduzione, che «malgré les efforts de mon ami Hérelle, est sans nerf et sans relief. [...] La force "dell'antico sangue" est restée dans le texte, tout entière. Hélas!»: lettera di d'Annunzio a Lugné-Poe (senza data, ma inizio 1905), in BNCr, ARC 21.5/25.

⁶¹ Cfr. «Il Tirso», 29 gennaio 1905; vd. anche il telegramma di d'Annunzio a Jacopo Caponi, giornalista italiano a Parigi, del 18 gennaio 1905 (BNCr, ARC 21.5/28): «Domani sera prima rappresentazione della Gioconda. Pregoti mandarmi telegramma Settignano dandomi tuo giudizio sincero sulla recitazione [...]».

⁶² Lettera del «Capo d'anno» 1905 in LETTERE AI TREVES, p. 253.

della *Nave* e della *Fiaccola*, rispedita al mittente – «come tu puoi pretendere che io firmi alla cieca?»⁶³ – a stretto giro di posta.

«Augurii alla nostra impresa»⁶⁴ erano giunti il giorno di Capodanno a Fumagalli, ormai impegnato fattivamente nel reclutamento degli attori, impresa non facile dal momento che non conosce i particolari né della *Nave* né della *Fiaccola*: anzi della tragedia che ha preso il sopravvento non è ancora pronta neanche la lista dei personaggi. Continue saranno le sollecitazioni del capocomico, infine costretto a formare la compagnia, mentre Gabriel, così si firma, rimanda a più riprese l'invio. Il 12 gennaio telegrafa: «Sono da tre giorni malato manderò domani la lista dei personaggi»,⁶⁵ per poi avvertire il 14: «Sto meglio quasi guarito. Scriverò stasera. [...] Veda se può fare uno sforzo. Attenda lettera per scritte»⁶⁶ e concludere rapidamente il 21: «Oggi ricomincio a scrivere. Riceverà lettera domani. Personaggi donne tre principali e due secondarie quattro uomini importanti spiegherò caratteri per lettera».⁶⁷ Il 28 finalmente il lavoro comincia a farsi frenetico («Ieri potei ricominciare a scrivere spero riprendere giorni perduti prego dire dove posso dirigere lettera arriverci gabriel»)⁶⁸ e il 4 febbraio il capocomico, pur dirottato sul procuratore, è ormai tranquillo, anche perché con la scena unica non si prospettano le spese da capogiro tipiche degli allestimenti dannunziani: «Spedii a Praga la lista dei personaggi con indicazioni precise sulla loro età e sul loro carattere. Credevo ch'egli avesse comunicato. Lavoro febbrilmente. Domani avrò il bozzetto della unica scena che sarà bellissima».⁶⁹ Né si dimentichi che proprio la scena unica, e quindi la relativa facilità d'allestimento, comporterà alla *Fiaccola* un successo ininterrotto anche presso compagnie minori (si ricordino gli attori siciliani visti da Carlo Levi a Grassano) e una duplice riduzione cinematografica, finora irripetibile, nel 1911 e nel 1918, per la Casa Ambrosio di Torino.

Oltre al bollettino medico – il poeta è stato colpito a un occhio da una palla di neve lanciata dalla nipotina di Lady Hamilton⁷⁰ – i tele-

⁶³ Ivi, p. 256. Della *Nave*, «che ti consegnerò al più presto», si parlerà poi nell'autunno: vd. p. 289.

⁶⁴ Telegramma a Fumagalli del 1° gennaio 1905 in BNCR, ARC 21.4/64 «Congratulazioni pel nuovo successo augurii alla nostra impresa arriverci Gabriele d'Annunzio».

⁶⁵ BNCR, ARC 21.4/66 Telegramma.

⁶⁶ BNCR, ARC 21.4/67 Telegramma.

⁶⁷ BNCR, ARC 21.4/68 Telegramma.

⁶⁸ BNCR, ARC 21.4/87 Telegramma.

⁶⁹ BNCR, ARC 21.4/69 Telegramma.

⁷⁰ Ne scriveva ancora a Emilio il 18 ottobre 1905 (LETTERE AI TREVES, p. 286): «ho passato alcuni giorni oscuri. [...] Ho creduto d'essere presso alla fine, secondo la profezia della Ci-

INTRODUZIONE

grammi a Fumagalli offrono il resoconto del lavoro che alla fine di gennaio consente da un lato a De Carolis di abbozzare l'unica «bellissima» scena e dall'altro alla redazione del «Tirso» di lanciare il 5 febbraio la lista delle *dramatis personae*, ormai definitiva, sebbene non priva di re-fusi: «Tibaldo, Simonetto e Gigliola de Sangro. Bertrando Acclozamora. Donna Aldegrina. La femmina di Luco, Augizia [*sic*] Fura. Le due nutrici Annabetta [*sic*] e Benedetta. Il Serparo». Alla data del 5 febbraio insomma la stesura dell'Atto primo è non solo iniziata, ma già a buon punto, visto che si sono ormai stabilizzati quei nomi che nel manoscritto presentano varianti: Simonetto infatti proviene da un Tibaldello, provvisoriamente passato a Leonello; Bertrando era stato prima Lorenzo e poi Iacopo.

Quasi del tutto disperso, o addirittura distrutto, il materiale attestante il lavoro intermedio dell'artista che preferisce «offrire di sé l'immagine dell'artefice "peritissimo"»,⁷¹ la sola carta superstite conduce proprio al laboratorio onomastico: si tratta di una lista conservata in APV, dove compaiono, disposti su una doppia colonna, a sinistra, i nomi, ancora provvisori, dei personaggi, a destra nomi perlopiù di luoghi, mentre al centro si collocano quelli di «Benedetta» e «Maone».⁷²

		Ubrata
Ubaldo Camponeschi		Rufo
Gigliola		Edia Còrdora
Loretella		Forco
Raimondo Caldora		Fura
Muzio Caldora [<i>su</i> Candora]		Fua
	Benedetta	Issa
Assunta, la nutrice		Cafasse
Tione, il serparo		Faito
	Maone	Onello
Angizia Fua		Ornita
Doda		Vurgo
		di Teve.

nigia che pone il mio trapasso tra il 1905 e il 1906. | Nel mio malessere, certi sintomi parevano rivelare una malattia grave, una di quelle incurabili che rendono invalido l'uomo ad ogni sforzo. Inoltre, temevo che mi fosse sopraggiunta una complicazione pericolosa in quell'occhio che fu percosso dalla palla di neve!».

⁷¹ A. Andreoli, *D'Annunzio archivistica. Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki, 1996, p. 158.

⁷² APV lemma 484, ms. 5632. La carta è stata resa nota da CIANI, *Materiali*, p. II.

Il «sapientissimo trovatore di nomi soavi»⁷³ ha la sua fonte nella *Guida dell'Abruzzo* di Enrico Abbate, da cui proviene la gran parte: Ubrata, detto anche Vibrata, e Fura sono torrenti (ABBATE, *Guida*, I 42; II 117); Edia (II 5), Còrdora (II 128), Fua (II 145), Maone (II 481), Teve (II 144; 150), valli; Forco è l'antico nome del Fucino (I 49 e II 226), di cui Issa è l'isoletta detta anche Ortigia (II 247); Cafasse è un colle (II 92) mentre Tione è un paese nei pressi del Sirente (II 426); Faito (vd. almeno II 131), Onello (II 148), così come Angizia (II 243), Ornita (II 46) e Vurgo (Toppe Vurgo), sono monti. Doda, contessa dei Marsi, è nominata a proposito della donazione ai benedettini della chiesa di S. Maria delle Grazie in valle Mercuriana (II 243) e della chiesa di Santa Croce nella valle dell'Ortucchio (II 247).

Il primo sfondo della *Fiaccola* è la Marsica, regione d'Abruzzo ancora intonsa nelle opere dannunziane, che «la comparsa del "serparo" delimita qui inequivocabilmente»:⁷⁴ lo conferma inoltre una lettera inviata il 26 gennaio a Ferdinando Martini, dalla quale si apprende anche che i versi hanno ormai soppiantato la prosa per «dare un ritmo diverso da quello che regola il respiro». Ed è evidente che l'endecasillabo alternato al settenario, ripreso dal melodramma metastasiano, nasca sulla scia del «difficile e pesante lavoro di riduzione» operistica della *Figlia*. L'espedito verso melodrammatico consente insomma un riuso musicale della tragedia senza piegarsi agli ordini dei musicisti, evitando inoltre la noiosa fatica della riscrittura: «In questo momento odo muggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di trasmutare in pillolette quaternarie il granito della Majella».⁷⁵ La lettera a Ferdinando Martini appare senz'altro significativa delle ormai chiuse ricerche, perché vi compaiono la «casata magnatizia», le unità aristoteliche, di tempo, azione e luogo, con tanto di riferimento all'unica stanza e all'ambientazione temporale, dal mezzogiorno alla sera, destinata poi a subire un ulteriore slittamento:

Scrivo una nuova tragedia, per liberarmi di me stesso. Mi sforzo di dare a queste persone un ritmo diverso da quello che regola il mio respiro. Un tale esercizio rude mi prepara – pel prossimo ritorno al romanzo – uno spirito nuovo.

La tragedia si svolge anche negli Abruzzi, nel paese dei Marsi; ma il turbine abbatte una vecchia casata magnatizia non una famiglia di pastori.

⁷³ R. Renier, *Per «La Figlia di Jorio»*, in «Fanfulla della Domenica», 3 luglio 1904 (poi in *Svaggi critici* cit., p. 226).

⁷⁴ ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 24.

⁷⁵ Entrambe le citt. in ANTONGINI, p. 481. Cfr. anche BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. 193.

INTRODUZIONE

Per la prima volta, rispetto le tre unità. L'azione si svolge in una sola stanza, dal mezzogiorno alla sera.

Spero di metter alla luce una creatura fortemente vertebrata.⁷⁶

All'ambientazione marsicana d'Annunzio era giunto attraverso il percorso "pentecostale" che affiancava alla «fiaccola inconsunta», luce del mondo e della verità, i serpenti delle tradizioni popolari: non può sfuggire infatti che nella lista onomastica compaia chiaramente il personaggio di «Tione, il serparo», vero anello di congiunzione con l'Abruzzo natio.

La prima ambientazione marsicana è inoltre connessa alle ricerche rinverdite per la *Figlia di Iorio* che individuavano nell'Abruzzo un nucleo di sopravvivenza di antichi riti e mitologie primordiali della civiltà europea. La *Storia dei Marsi* di Luigi Colantoni, lettura capitale fin dai tempi del *Trionfo*, ci restituisce non poco dell'essenza della nuova tragedia, preparando in contemporanea il ciclo abruzzese. Presso i Marsi, tribù degli Olsci, che una etimologia riconnette al greco «ofis, serpe; popoli abitatori di luoghi abbondanti di serpi» –, poiché appunto nella regione

abbondavano i serpi, e se ne aveva un culto speciale, tanto nella selva Angizia, (la cui dea aveva la testa anguicrinata), come nei templi di Minerva, sotto i cui altari si nutrivano i serpenti; e furono celebri i ciurmatori marsi, ai quali si attribuiva la virtù di ammansire i serpenti, e di rendere innocui colla saliva i morsi (COLANTONI, p. 20)

– sopravvivono usi e costumi dei progenitori italici. Le antiche migrazioni dei Sabini avevano dato origine alla primavera sacra, già udita appunto nel romanzo («Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e, aspirando alla Forza, invocando un Intercessore per la Vita, ripensa la colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano»),⁷⁷ e da rilanciare fra poco in uno dei titoli dell'inevasa tetralogia:

La emigrazione avveniva in primavera, colla guida di un nume tutelare; e perciò era detta primavera sacra (*ver sacrum*): istituzione tutta propria de' Sabini. [...] Questi emigranti appellati Sabelli o figli de' Sabini, occuparono man mano la parte centrale e meridionale d'Italia, e furono degni rampolli del loro stipite. Secondo la leggenda, quelli guidati da Marte, sotto forma di *vitello*, fissarono la loro se-

⁷⁶ In Aldo Rossi, *Martini e d'Annunzio: politica, editoria, lingua nell'Italia unita*, in «Poliorama», 3, dicembre 1984, pp. 30-49: 47. Cfr. anche V. Moretti, *Elaborazione e mitografia della "Fiaccola sotto il moggio"*, in «Riscontri», XXVIII, 2005, 1, pp. 9-25.

⁷⁷ *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, pp. 644-645. Su Colantoni cfr. anche *La «perfetta» delle tragedie*, nota 20.

de ne' Vestini, Equi, Equicoli, Ernici, Marsi, Peligni, Marrucini, Frentani e Sanniti; quelli diretti dallo stesso dio, sotto forma di *picchio*, furono detti Piceni; e quelli guidati dal medesimo, sotto forma di *irpo* (lupo) furono appellati Irpini (COLANTONI, p. 22)

Alle sorgenti del Giovenco, detto così appunto «in memoria della origine de' Marsi dalle *sacre primavere*, guidate da Marte sotto forma di bue», in giugno, essi si riunivano per «l'antichissima loro festa annuale in onore di Marte Pico, dio nazionale della schiatta sabellica». L'origine dei Marsi va ricondotta, secondo lo storico pescinese, a Marso figliuolo di Circe, la cui sorella, Angizia «dalla testa anguicrinata [...] si fermò sul lago Fucino. Morta, fu venerata come dea, ed ebbe il principal culto nella Selva Angizia». L'altra sorella di Circe, Medea,

ebbe un figlio, che, dopo la morte di Marso, governò i Marsi. A questo Marso, perché figlio e nipote di maghe, si attribuisce l'invenzione e la propagazione fra i Marsi delle arti magiche e dei veneficii. (COLANTONI, p. 25)

Tra i templi, Colantoni ricorda

un fano della dea Angizia, nel bosco omonimo; un fano di Circe, in Cerchio; [...] il tempio di Vesta, nel Vico Estianense, fra Luco e Trasacco; un'ara del Fucino, nella selva detta selva Angizia [...]. (p. 71)

Angizia, Luco e Trasacco ci conducono senz'altro alla tragedia che sta per nascere, come del resto Vesta, alla quale i Marsi, come poi i Romani, attribuivano il fuoco sacro alimentato dalle vestali dinanzi a un'ara cubica di pietra. E Vesta d'altra parte riconduce a Elettra, in un *continuum* di riferimenti ad antiche mitologie, tuttavia ancora vitali in senso antropologico:

Vesta rappresentava il fuoco centrale, segreto, inestinto e conservatore, che rende la terra feconda, ed il fuoco disposato all'acqua, che genera la luce. [...] Avea la tutela delle case e dei focolari, e perciò stava fra i Lari; e delle abitazioni era sacro il vestibolo, ove si poneva l'amula con l'acqua lustrale. Era la gran madre degli dei e degli uomini; esisteva al principio del mondo; e per essa si conservavano e perpetravano le cose. [Perciò] il fuoco è il fondamento della istituzione domestica [...]. La sua festa si celebrava in primavera, quando la terra, ringiovanendo, si veste di nuovo ammanto, e divien feconda. Allora, solennemente, si rinnovava il fuoco sacro. (COLANTONI, p. 99)

Non solo dunque fuoco pentecostale quello nascosto sotto il moggio, ma anche fuoco perenne all'interno della casa, sacro come quello antico che «stava tra i Lari», «disposato all'acqua» lustrale, posta nell'atrio, come

INTRODUZIONE

nella tragedia la fontanella quasi prosciugata di Gioietta. Gigliola, la vergine vestale, accoglierà qui il Serparo che si fermerà sulla soglia, attento a non oltrepassare il vestibolo, essendo la casa maledetta. E se ciò non bastasse, per i Marsi, la fiaccola ardente, «che ricorda un antico uso di guerra», è anche attribuito di Marte, «il centro del culto divino de' popoli dell'Italia centrale», sul cui «nome era serbato il più rigoroso silenzio, per timore che i nemici lo evocassero e se lo rendessero propizio».⁷⁸

È proprio il personaggio del Serparo a incarnare le caratteristiche più originali della civiltà primitiva. Egli è l'emblema del serpe, sacro «agato-demone», è il «genio buono» che parla la lingua remota dei vaticinii:

Le domande de' devoti ed i responsi degli auguri erano un dialogo in due lingue diverse. Il petente parlava la lingua allora comune fra i Marsi, e l'oracolo rispondeva in una lingua antica, difficile ad essere intesa, e che solamente gli auguri potevano interpretare. (COLANTONI, p. 85)

Le sue pratiche religiose sono un patrimonio di sapienza arcaica:

I Marsi, cogl'incanti, col canto, col suono e col tatto, secondoché narra la leggenda, addormentavano i serpenti, e gli altri animali velenosi, e ne placavano l'ira; innondone colla saliva e con le balsamiche erbe di cui abbondano i nostri monti, innocui o facilmente guaribili i morsi. Dalle dottrine de' pitagorici e dalla conoscenza delle virtù medicamentose delle erbe, derivava la loro valentia nella cura de' morsi de' serpenti; e perché tali conoscenze erano ignote ai più, quelle guarigioni furono considerate come opera d'incantesimi. (COLANTONI, p. 91)

Edia è inoltre il fratello del leggendario Reto «figliuolo di Forco, dio marino e consanguineo di Circe [...] che, in onore del padre e per riconoscenza, diede il nome di Forco al lago, poi Fucino, dalla limpidezza delle sue acque».⁷⁹ Egli porta in dono di nozze alla «dismemorata», oggetti antichi, ritrovati nelle tombe, in tre vasi «di terra nera coperchiati» (v. 1669), che, oltre ai gioielli, contengono farro, «fiòcini d'uva e tritoli di fave» (v. 1771). Se farro e uva risalgono alle prime pratiche agricole, le fave si usano in un rituale che richiama costumi celtici (non era stato Rolland a esortare «en labourant nos champs, de déterrer le riche trésor celtique, qui y est enfoui?»):⁸⁰

Nel mese di maggio dai sortieri ed ammaliatori marsi facevansi anche le feste (Lemuria) in onore dei Lemuri: fantasmi notturni, genii malefici, anime de' mor-

⁷⁸ COLANTONI, p. 94.

⁷⁹ Ivi, pp. 25-26.

⁸⁰ Rolland, *Le théâtre du Peuple* cit., pp. 115-116. Cfr. *La «perfetta» delle tragedie*, nota 5.

ti, che si supponeva ritornassero a tormentare i vivi. Le ciurmerie cominciavano a mezzanotte. Il sortilegio e mago si alzava di letto, e taciturno, a piedi scalzi, pieno di sacro terrore, andava ad una fontana, scrollando le dita e facendole cricchiare per allontanare le ombre dai luoghi ove passava. Alla fonte si lavava tre volte le mani, e poi se ne tornava, gettando al di sopra delle sua testa delle fave nere, che teneva in bocca, e diceva: "Con queste fave io mi riscatto insieme a quelli del mio popolo". Ciò ripeteva nove volte, senza mai voltarsi indietro, fantasticando che l'ombra, da cui era seguito, raccogliesse le fave, senza essere veduta, e con questi riti fosse resa impotente a tormentare i vivi. Per questa festa, il mese degli amori era riguardato di cattivo augurio. (COLANTONI, p. 89)

I Marsi rispettavano l'ordine del cosmo: «Gli animali nocivi, i serpenti, si assonnavano per non distruggerli; se ne rendevano innocui i morsi colla saliva, e se ne sanavano le velenose ferite con le erbe marse», mentre «[...] per evocare gli estinti, accendevano e smorzavano le fiaccole funerarie» (p. 80), come puntualmente ripeterà Gigliola nell'Atto finale.

D'altra parte, tutto ciò che era considerato sacro dai Marsi, verrà disacrato nella tragedia:

L'autorità paterna, la fede coniugale ed il rispetto de' figli, costituivano le solide basi della famiglia. – La sposa era portata a capo coperto in casa dello sposo; sempre di notte, ed accompagnata dalle vergini con lampade ardenti e fiaccole matrimoniali. Essa era seguita dagli amici e dai parenti, e le ancelle portavano la rocca, il fuso e la lana, per indicare quali dovessero essere le sue preoccupazioni. – La madre soprintendeva all'economia domestica, e colle ancelle filava la lana. (COLANTONI, p. 70)

Non era andata Donna Aldegrina incontro a Mònica quando «venne sposa» con una portantina di «brocatello rosso» già «stinto» (vv. 960-965)? E le nutrici non fileranno la «lana nera» per la «coltre» funebre (vv. 984-985) dell'erede dei Sangro? Persino l'antica legge dell'ospitalità sarà violata nella casa dei parenti serpenti, giacché Edia viene scacciato a sassate dalla sua stessa figlia (vv. 1301-1307):

Giano, che accoglie in ospitalità Saturno, rappresenta l'antico diritto internazionale italico: il diritto di asilo, e l'antichissima lega federativa de' popoli italici. (COLANTONI, p. 92)

Infine la versificazione, il ritmo «diverso da quello che regola il mio respiro» pare l'unico modo per tradurre la lingua primitiva del popolo marso, tanto più che

il primo linguaggio fu cadenza misurata anziché discorso. I selvaggi modulano i loro detti, le espressioni ed i sentimenti dell'animo, con una serie di accenti articolati; esprimono più il sentimento che l'idea; toccano più il senso che l'intelligen-

INTRODUZIONE

za; e fanno molto uso dell'onomatopea, imitando il suono delle cose. (COLANTONI, p. 59)

Pare già di sentire la voce «rude» del Serparo, che, accompagnando al tragico epilogo la casa dei Sangro, pronuncerà le sue formule magiche con toni arcaici e popolari insieme. Nella definitiva scelta onomastica di Edia, il cui nome, lo abbiamo visto, coincide con quello di una valle nella *Guida* di Abbate, avrà giocato un ruolo decisivo anche la radice del verbo greco *orao* (*id-*), «vedere», che al perfetto *oida* assume il significato di «sapere». Ed è appunto a una sapienza atavica che Edia deve la sua stessa essenza, il carattere naturalmente sacrale dei suoi gesti, che verrà infine tradotto sulla scena con lessico cristiano. «L'uomo, l'uomo!» (v. 103), gridano le due nutrici al suo primo apparire, mutuando da Pilato l'*ecce homo* giovanneo. Egli si scalzerà gettando nel torrente i «calzari» (vv. 1714-1715), seguendo, come gli apostoli, gli ordini di Cristo – «uscendo di quella casa, o di quella città, scotete la polvere de' vostri piedi» – mentre lui stesso, come il Risorto, pronunzierà il suo *Noli me tangere*, quando Bertrando vorrà scacciarlo dalla casa (v. 1734).⁸¹

La *Storia dei Marsi*, compulsata forse in altri tempi, è tuttavia a un certo punto scavalcata dal nuovo strumento di lavoro, la *Guida* di Abbate appunto, che fornirà, oltre all'onomastica, la definitiva ambientazione peligna. L'esemplare dannunziano conservato presso la Biblioteca di G esibisce sottolineature e cartigli che conducono precisamente alla *Fiaccola*, seguendo una logica di lettura che va di pari passo con l'elaborazione della tragedia. L'acuto ricercatore vaga tra le pagine del libro, partendo ancora una volta dalla Marsica, per giungere, da un lato, a Luco, per il tramite dell'antico bosco di Angizia, e dall'altro ai serpari di Cocullo. La lettura comincia appunto dai Marsi della parte generale:

L'origine di questo popolo, che Strabone annovera fra le tribù sabelliche, più di qualunque altro popolo vicino, è stata involta tra le più dense oscurità delle favole. Queste narrano che derivò da Marso, figlio di Circe abitatrice famosa, oltreché del monte Circeo, anche di queste contrade, e narrano ancora che la di lei sorella Angizia avesse amato le ripe del lago Fucino, dove poi le venne piantato un bosco sacro celebre per le arti divinatorie e per i magici sacrifici:

Te nemus Angitiaë, vitrea te Fucinus unda
Te liquidi flevere lacus

(Virg., Aen, VII)

⁸¹ Cfr. Gv. 19, 10; Mt. 10, 14; Gv. 20, 17.

Queste leggende sono appoggiate alla virtù che vantavano gli antichi Marsi nel rintuzzare i veleni, nel trattare i serpenti, nell'esercitare le arti magiche e gli auguri. [...] la fama maggiore essi s'acquistarono nell'incantare non solo i serpi velenosi, ma nel farli anche morire coi magici loro canti. E questa virtù, nella quale la leggenda li dicea ammaestrati da un figlio di Circe, fè dare anche il nome di Campi Circei alla loro regione. Angizia, nella quale è da vedere una personificazione di quella magica virtù, otteneva da quei popoli onori divini nel sacro bosco presso il Fucino, ove si mostrano tuttavia, dopo tanti secoli, le rovine del suo tempio sulla riva occidentale del lago. Dopo l'aruspice etrusco infatti nessuno fu più celebre in Italia dell'incantatore Marso [...].

Ed anche oggi gli abitanti di quei monti, specialmente del paese di Cocullo, forti del loro patrono S. Domenico da Foligno, continuano a girare come *serpari* con una cassetta piena di serpi, mostrandole e avvolgendosele alle braccia e al collo. (ABBATE, *Guida*, I pp. 270-271)

Si passa quindi alle pagine relative al *lucus Angitiaë*, dalle quali provengono notizie feconde per la stesura: dall'ambigua e opposta radice di Luco – *lucus* e *lux* – che rimanda al gioco delle fiaccole accese/spente, fino alla «ciurmeria» dei sacerdoti di ascendenza virgiliana.

Che Luco tragga origine e nome dal vicino bosco di Angizia, *Lucus Angitiaë*, nel quale sorgeva il tempio a questa Dea, sembra ormai accertato, essendo poco seria l'opinione che l'origine si debba alla parola *lux* (luce) perché disboscata la regione si vide la luce! [...] L'attuale villaggio di Luco è fondato sulle rovine di un oppido vicino al tempio. Lo dimostrerebbero certo alcuni avanzi e le tracce dei sepolcri che si scorgono sulla via da Luco a Trasacco. Ma questo oppido era detto Luco, come farebbe pensare la denominazione di Lucensi, data da Plinio ad uno dei cinque popoli dei Marsi, da lui ricordati, o Angitia, dal nome della Dea, come farebbe supporre una iscrizione trovata nel 1808 fra molte rovine nel recinto delle mura di una città su un erto monte, dalla quale si dedusse che due Pacci avevano innalzato una muraglia caduta per vecchiezza di un oppido dei Marsi detto Angitia? Questo era il nome della favolosa sorella della maga Circe, da cui gli antichi Marsi impararono la virtù delle erbe del contravveleno. Infatti i Marsi conseguirono anche celebrità da un genere particolare di ciurmeria, cioè dalla virtù magica che si attribuivano i loro sacerdoti di scongiurare e di ammansare i serpi velenosi, frequenti nell'alpestre, boscoso e cavernoso terreno Marsico. La destrezza nel maneggiare quei serpi, e sanare dai morsi avvelenati, dovè sembrare a tutti un'arte magica; come sussidio della medicina, divenne l'eredità di alcuni impostori, che formavano una stirpe particolare, non frammischiata da sangue straniero. E fu ritenuto salutare dono della Dea Angizia, alla quale in un cupo e sacro bosco a NO dell'attuale Luco, sorgeva un tempio e si tribuivano onori. Di questo tempio nell'accennata località, sulla via per Avezzano, si scorgono gli avanzi di fortissime mura di grandi macigni, poligoni senza cemento.

*Quin et Marruvia venit de gente sacerdos,
Fronde super gleam, et felici comptus oliva*

INTRODUZIONE

*Aulippi regis missus fortissimus Umbro
Vipero generi et graviter spirontibus hydres
Spargere qui somnos contuque, manuque solebat,
Mulcebatque iras, et morsus arte levabat.
Sed non Dardaniae medicari cuspidis ictum,
Evoluit; neque eum javere in vulnere cantus
Somniferi, et Marsis quaesitae in montibus herbae,
Te nemus Angitia vitrea te Fucinus unda
Te liquidi flevare lucus...*

Virgilio, Lib. I [sic]⁸²

E dal tempio nella vigna della famiglia Pozzi furono nel 1845 scavate grotte che certo servivano da nascondiglio ai sacerdoti per dare gli oracoli. [...]

Una parte di questa antica città nella parte bassa e meno erta verso Luco, fu rifabbricata col nome di Perna dall'imperatore, quando Claudio scavò l'emissario e fu la sede principale degli impiegati; ma in seguito fu di nuovo abbandonata e per le inondazioni del Fucino e per la moltitudine dei serpi, di cui abbondavano quelle fragili rocce. [...]

Notevolissimi sono in Luco gli avanzi delle mura poligone dell'antica città od oppido. [...]

In Luco poi alla Pentecoste si celebra una festa caratteristica. [...]

Ma importantissima soprattutto è la chiesa di S. Maria delle Grazie in valle Merculana. Essa è antichissima come quella che fu data in dono ai Benedettini da Doda, contessa dei Marsi, nel 930. (ABBATE, *Guida*, II pp. 241-243)

Oltre a essere evidenziata per intero, la frase presenta un segno di sottolineatura in blu, proprio all'altezza dell'inciso riguardante la Pentecoste: «In Luco poi alla Pentecoste si celebra una festa caratteristica», recita la *Guida* fornendo la definitiva collocazione temporale per la tragedia, grazie alla sostituzione degli antichi riti di mutamento e di passaggio con una festività cristiana.

La lettura prosegue poi sulle pagine relative a Cocullo, anch'esse debitamente segnate con un tratto di penna, dove vengono reperite le informazioni relative al culto tradizionale di San Domenico abate, al santuario del quale corrono i fedeli d'ogni parte d'Abruzzo per guarire di malattie d'ogni sorta, e spe-

⁸² Si tratta però di Virgilio, *Eneide*, VII, vv. 750-760. Varie le imperfezioni nel testo virgiliano, che riportiamo di seguito: «Quin et Marruvia venit de gente sacerdos, | fronde super galeam et felici comptus oliva, | Archippa regis missu, fortissimus Umbro, | vipereo generi et graviter spirantibus hydri | spargere qui somnos cantuque manuque solebat | mulcebatque iras et morsus arte levabat. | Sed non Dardaniae medicari cuspidis ictum | evaluit, neque eum iuvare in vulnere cantus | somniferi et Marsis quaesitae montibus herbae. | Te nemus Angitia, vitrea te Fucinus unda, | te liquidi flevare lacus».

cialmente da morsi di vipere e di cani idrofobi e da male di denti. Nel primo giovedì di maggio, in cui si celebra la festa del santo ha luogo un gran pellegrinaggio alla chiesa e una processione. La statua del santo in questa processione viene letteralmente coperta da serpi vive che i contadini del luogo gareggiano nel prendere, per ornare la statua e portarle in mano lungo il percorso a testimonianza della loro innocuità, o come dicono, per miracolo del santo. [...] S. Domenico, che qui si chiama di Cocullo, in Campania lo si dice di Sora e altrove di Foligno, nato nel 951, e passato a vita monastica, si diede a fondar conventi [...]. Durante questa vita nomade, capitò a Cocullo, e vi fondò un monastero. Avendovi operato molti miracoli, quando volle partire, fu pregato a lasciare qualche cosa del suo, che potesse essere presidio e aiuto contro i rabbiosi e velenosi animali, di cui era pieno il territorio. Egli si estrasse un dente molare e tolse un ferro alla mula, e li donò, e questi sono ancora i due oggetti, che i fedeli venerano come miracolosi. (ABBATE, *Guida*, II 194)

Da Cocullo si giunge ad Anversa – siamo nella stessa pagina! – attraverso «una via carrozzabile in direzione di S.-S. E., nella piccola e stretta vallata del rio Pezzana, affluente del Sagittario, passando per alcuni fabbricati, detti il Casale»: si tratta dell'itinerario del Serparo, il quale sarà inoltre marchiato con il citato «ferro della mula», che infine sarà «di Foligno» (v. 118; vv. 1527-1528). La descrizione di Anversa è travasata immediatamente nella tragedia, dove i Manovali lavorano agli ordini di Mastro Domenico (e quale altro nome?) e il Sagittario spumoso esce dalle gole:

Il paese, internato ne la valle del Sagittario, è sopra una specie di promontorio, in bellissima posizione, di fronte a una fessura nella montagna, dalla quale esce spumeggiante il Sagittario. È dominato da avanzi di un castello feudale. – Anversa fornisce stoviglie, mattoni ed embrici a buon tratto della regione. – Vi sono cave di pietra per uso locale. [...]

Nel 1406 Antonio De Sangro fece fabbricare o piuttosto ampliare e rendere cospicuo il palazzo posto sulla sommità della terra, facendovi apporre, scolpite in pietra, le sue armi gentilizie ed un'epigrafe. – Degna di nota in Anversa è pure la bella porta della chiesa parrocchiale, dedicata alla Madonna delle Grazie, del secolo XVI, adorna di archi, colonne e capitelli assai finemente intagliati, ma con misto di architettura del rinascimento e del barocco. Di bell'effetto è il rosone a rilievo. Nell'interno è notevole l'altare della Consolazione di stile composto. Nel coro della chiesa si ammira un tumulo marmoreo con le figure, del pari marmoree, del conte e della contessa Belprato [...]. (ABBATE, *Guida*, II 194).

Di qui, è ovvio, il nome della «casata magnatizia», e dalla menzione dei Belprato quello di Simonetto, che era stato nelle *Vergini delle rocce* di Belprato. Nella carta preparatoria apparivano già definitivi i nomi di Gigliola, Loretella, Angizia, mentre il Serparo, non ancora Edia, oscilla tra Tione e Maone, e la nutrice, una sola, tra Assunta e Benedetta. Le famiglie dei Camponeschi e dei Caldora, variamente apparentate ai Cantelmo, vanno fatte risalire alle ricerche genealogiche per le *Vergini delle rocce* del biennio napoletano, quando il giovane d'Annunzio si accompagnava a

INTRODUZIONE

uno strano personaggio «nostalgico» del Regno e leggeva De Cesare,⁸³ integrate ormai abbondantemente dalle indicazioni di un rapido e fecondo attrezzo, qual è l'Abbate. Se ai Sangro si giunge attraverso la descrizione di Anversa, da quella di Celano, forse il luogo marsicano destinato a una prima *location* della tragedia, provengono altre informazioni poi rielaborate nella stesura: qui sono infatti citati i Berardi, gli Acclozamora, un Leonello (variante, s'è accennato, di Simonetto) e inoltre la vicenda della contessa Covella, «celebre nella storia per essere stata assediata dal proprio figlio Ruggiero», già individuata come possibile fonte per l'Aldegrina, il cui nome peraltro compare altrove in Abbate.⁸⁴

Subito assunta a strumento di lavoro, dalle pagine più frequentate della *Guida*, segnate in blu, si travasano anche gli itinerari del Serparo, indicati da un apposito cartiglio autografo «Dai Marsi ad Anversa»: già viste la Pezzana e il Casale, cui si aggiungono Vado (II 130); Pardo (II 244); i prati d'Angiora (II 244); le Terre rosse d'Agne (II 248); Venere (II 249); la Valle del Gioenco (II 252); la Valle Lupara (II 154); il Monte Picco delli Tre Confini (II 244); la montagna amara che è o Valle Amara (II 117) o Monte Amaro (II 211).

Una serie di rimandi conduce dunque non solo a luoghi ampiamente frequentati nella giovinezza abruzzese, ma anche a opere e scartafacci del passato: oltre alle *Vergini delle rocce*, entrano in gioco *Il Trionfo della morte*, le *Novelle della Pescara*, un *Taccuino* della gita ad Anversa e Villalago, un altro, inedito, della visita al santuario della Madonna dei Mi-

⁸³ Lo riferisce Francesco Saverio Nitti, *D'Annunzio, la guerra e Fiume* [1942], in *Scritti politici. Rivelazioni. Meditazioni e ricordi*, a cura di Giampiero Carocci, Bari, Laterza, 1963, Edizione Nazionale, vol. XV, p. 319: «[Franz] Lecaldano era uno strano tipo, come solo se ne trovano a Napoli. Teneva ad essere di famiglia nobile e aveva aggiunto al suo nome il titolo di Sassolaterza. Era un uomo di altissima statura e parlava un po' in italiano e molto in napoletano. Mi era molto legato e io fui più tardi testimone al suo matrimonio. Era un borbonico convinto, che odiava l'unità d'Italia ed era, come borbonico, ammesso nelle confidenze e ai ricevimenti del duca e della Regina, rappresentante autorizzato degli ultimi Borboni di Napoli. Come spesso nei napoletani, i suoi discorsi erano immaginosi a base di metafore e sopra tutto di iperboli. Era un misto di religione e di oscenità, di aristocrazia borbonica che voleva esser severa e di pratica degli affari; era sopra tutto un uomo superstiziosissimo». Sulla lettura del nostalgico Memor [Raffaele De Cesare], *La fine di un regno dal 1855 al 6 settembre 1860*, Città di Castello, Lapi, 1895 vd. Angelo R. Pupino, *Sulle «Vergini delle Rocce»*, in *Notizie del Reame. Accetto Capuana Serao d'Annunzio Croce Pirandello*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 79-111: 83-95.

⁸⁴ La cit. da ABBATE, *Guida*, II 132; il nome di Aldegrina è ivi, II 167. Sulla contessa Covella cfr. Raffaele Colapietra, *Di Sangro e Acclozamora tra invenzione e realtà in d'Annunzio*, in *ATTI*, pp. 135-139. Sulla *Guida* in rapporto alla *Fiaccola* vd. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 22-28.

racoli di Casalbordino, poi trasfuso nel *Trionfo*, e, ovviamente, la *Figlia di Iorio*. E rispuntano sulla scrivania non solo i *Canti popolari* di Tommaseo e di Villemarqué, ma anche gli studi abruzzesi, letture da sempre puntuali e feconde: in aggiunta al Finamore sono frequentatissimi soprattutto gli *Usi e costumi* dell'amico Antonio De Nino,⁸⁵ peraltro poi interpellato di persona con la solita urgenza.

Proprio il riordinamento delle *Novelle della Pescara* precedeva, nel nuovo secolo, la scelta teatrale abruzzese, attraverso il richiamo a un naturalismo reinterpretato simbolicamente: il «crudo realismo» dei racconti giovanili costituisce infatti, «nel suo sfrenato dilagare, un'esperienza autonoma di notevole spicco», che lascerà «tracce cospicue in molte opere successive».⁸⁶ La violenza della decollazione domestica, di cui resta vittima Donna Mònica, a esempio, compariva già nell'assassinio di Ciro da parte del fratellastro nella novella *La madia*:

Fuori di sé, trasse il coperchio pesante sul collo di Ciro; che s'agitò come una vittima alla tagliuola, disperatamente. Resisteva Luca contro quelli sforzi, avendo perduto ogni coscienza della cosa, premendo con tutta la sua persona, quasi per decapitare il fratello. Il coperchio scricchiolava, penetrando nella viva carne della nuca, schiacciando le canne della gola, pestando le vene e i nervi. Penzolò dalla madia un corpo inerte, che più non dava alcun tratto.⁸⁷

Senza dubbio si tratta di un antecedente cospicuo, come si evince dal riaffiorare di parole già udite: «coperchio» ai vv. 1967 e 1975 (ma appare significativa la variante ai vv. 640-642 dove «massiccio» sostituisce appunto «pesante»); «tagliuola» ai vv. 181 e 1968; «vittima» ai vv. 445, 737, 1444. D'altro canto «il corpo d'una donna penzolante da un cassone di nozze» è la primitiva lezione dei vv. 445-447.

Un'attrezzatura collaudata è dunque pronta a sostenere l'autore alle

⁸⁵ Cfr., oltre a DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi I-VI*, Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani illirici greci*, voll. 4, Venezia, Tasso, 1841-1842 (ma erano stati riproposti i *Canti popolari greci*, tradotti e illustrati da N. T., con copiose aggiunte e una introduzione di Paolo Emilio Pavolini, Milano - Palermo - Napoli, Sandron, 1903); Gennaro Finamore, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Lanciano, Carabba, 1880 e Id., *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Palermo, Clausen, 1890.

⁸⁶ Ettore Paratore, *Aspetti della personalità letteraria del d'Annunzio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 22. Ma si veda anche P. Gibellini, «Terra vergine» e il verismo dannunziano, in *Logos e mythos...* cit., pp. 155-181 (e dello stesso *Il modello verghiano e il "verismo" di d'Annunzio*, in *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Atti del Convegno nazionale di Perugia, 25-27 ottobre 1989, Firenze, Olschki, 1991, pp. 175 e sgg.)

⁸⁷ G. d'Annunzio, *Tutte le novelle* cit., p. 315.

INTRODUZIONE

prese con il nuovo soggetto che acquista una sua autonoma vita durante il processo correttivo attraverso l'aggiunta di cartigli: oltre alle scoperte reminiscenze delle *Vergini delle rocce* – la fontanella di Gioietta, la portantina stinta, la «nuda e cupa solitudine» della casa maestosa destinata anch'essa a estinguersi senza eredi⁸⁸ – sono espliciti anche altri rimandi. Non c'è dubbio che Tibaldo richiami il padre di Aurispa del *Trionfo della morte*, «pingue, sanguigno, possente»,⁸⁹ che in realtà è proprio Francesco Paolo, «il mio padre, il violento, l'irrefrenabile». ⁹⁰ Ammalato di cuore, anche Aurispa padre simula «un disfaccimento subitaneo di tutta la persona, ma pur con qualche cosa di artefiziato, di eccessivo, di quasi istrionico»,⁹¹ che induce Giorgio a chiedergli «Soffri?», allo stesso modo di Bertrando a colloquio con il fratellastro: «Soffri? Hai tremor di cuore? [...] Soffri?» (vv. 526, 529).

Già visto Simonetto, il Luchino del *Trionfo della morte*, il debole figlio di Cristina che «non corre, non gioca, non ride. [...] Tutto gli fa paura» (p. 723). Una piccola ferita su un dito stenta a rimarginarsi:

– Si tagliò l'altro giorno – disse Cristina che seguiva con gli occhi intenti ogni gesto del fratello. – Un piccolo taglio; e non gli si vuol chiudere ancora.

– Mi lasci vedere, Luchino? – fece Giorgio mosso da una curiosità penosa eppure sorridente per richiamare un sorriso. – Con un soffio io ti guarirò.

Il bimbo, attonito, si lasciò fasciare il dito malato. Giorgio metteva nell'atto un'infinita delicatezza, sotto lo sguardo inquieto della sorella. L'estremità della fascia s'era attaccata su la piaghetta; ed egli non ebbe cuore di staccarla, ma vide che una goccia bianchiccia, come di siero, si formava su l'orlo scoperto. (p. 738)

Stessa scena, quasi identiche le parole, quando Simonetto mostra alla nonna una piccola ferita sul dito:

Vedi quanto mi dura
questo piccolo taglio, qui, sul dito!
Non mi si chiude più: ci si fa sempre
una goccia bianchiccia
come una perla. (vv. 967-971)

Il litigio tra i fratellastri Tibaldo e Bertrando alla presenza della ma-

⁸⁸ I loci paralleli sono segnalati da Ottaviano Giannangeli, *La casa che crolla*, in *ATTI*, pp. 157-179.

⁸⁹ *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, p. 719.

⁹⁰ *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, ora in *Prose di ricerca*, p. 1670 (e vd. note, pp. 3482-3483).

⁹¹ *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, p. 748.

dre, donna Aldegrina, è poi parallelo a quello tra Diego e Giorgio del *Trionfo della morte* (pp. 730-734). D'altronde dietro l'ombra della zia Giovanna, l'invisibile pazza rinchiusa nelle stanze del piano di sopra, pare affacciarsi la zia Gioconda del romanzo che «viveva in una stanza remota, all'ultimo piano della casa, quasi separata dalla famiglia, trascurata, non amata, ritenuta inferma di mente»,⁹² nella quale è ritratta a sua volta la zia Rosalba che «aveva le sue stanze nella parte del secondo piano opposta alla foresteria»,⁹³ in un continuo rimando a esperienze autobiografiche da riproporre letterariamente.

Se manca per la protagonista un deciso antecedente, la sua aria veggente e assorta proviene forse da un taccuino inedito riguardante una gita al santuario di Casalbordino del 1893, dove compare «una donna alta, livida – con occhi bianchicci – che va innanzi trasognata – lasciando vedere sul petto una fascia rossa che pare la benda insanguinata d'una ferita mortale», mentre attorno a lei le «sonnambule – bendate, sedute su una sedia – dicono la ventura. Sono molte, le une opposte alle altre – parlano con una cantilena sempre eguale – arsi e tesi – impartendo la cadenza con uno scotimento del capo». ⁹⁴ Il ritmo impresso alla tragedia attraverso l'alternarsi di endecasillabi e settenari forse mima la «cantilena» udita, mentre l'annuncio della «ventura» delle sonnambule allo smemorato che «ascolta a bocca aperta, di tratto in tratto inumidendosi con la lingua le labbra disseccate», richiama la *ventura* (v. 1546) annunciata alla madre di Angizia, «La tua | figliuola s'è sposata a uno barone» (vv. 1544-1545), anche lei figlia *dismemorata*: «Andòssene agli estrani | a far servizio; e si dimenticò» (vv. 1547-1548).

Dallo stesso taccuino proviene una «vecchia cieca», analoga di Donna Aldegrina, «con i capelli bianchi che le scendono lungo le guance, *cerea*, seduta all'ombra di un suo ombrello verde, con le mani posate lungo le cosce – immobile – con le gambe scoperte – e le scarpe enormi». ⁹⁵ Quasi paralitica, la cieca ricorda da vicino la vecchia di Teresa Raquin, magistrale interpretazione di Giacinta Pezzana, ai tempi dell'esordio della Duse, immagine poi recuperata, come vedremo, nella variante dell'Atto quarto redatta nel 1906 proprio per l'attrice, chiamata allora a impersonare Donna Aldegrina.

⁹² *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, pp. 706-707.

⁹³ *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, ora in *Prose di ricerca*, p. 1669.

⁹⁴ BNCR, ARC 21.61/4. Madonna dei Miracoli, 9 giugno 1893. Vd. anche *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, p. 873; p. 878.

⁹⁵ *Ibidem*. Vd. anche *Trionfo della morte* [1894], in *Rom.* I, p. 896.

INTRODUZIONE

Un autore «divenuto autofago»⁹⁶ fa quindi della memoria l'asse portante della sua scrittura e la declina a più livelli: innanzitutto come memoria del proprio vissuto e della scrittura che da esso si genera, poi come memoria culturale di una *gens*, ricostruita attraverso letture e studi di diverso tipo, infine come memoria familiare e collettiva, impersonata simbolicamente sulla scena dalle *dramatis personae*, che si muovono come serpenti intorno alla tomba, e dagli oggetti archeologici, che il Serparo consegna nelle mani di Gigliola. Gli oggetti sembrano provenire dai corredi tombali delle sepolture sannite di Alfedena peligna, dove le tombe, riempite da ciottoli o «scheggioni» (v. 1666) d'arenaria risalgono al VI-V sec. a. C. Anche l'antico insediamento descritto dal Serparo sembra corrispondere, più che alle rovine del tempio di Angizia, ai resti dell'agglomerato urbano italico di Aufidena appunto, affiancato da una imponente cinta muraria megalitica (le «muraglie» del v. 1664 sono in Colantoni «innalzate con smisurate pietre, pulite nell'esterno, tutte tagliate a poligoni irregolari di cinque, sei e sette lati, connesse fortemente insieme senza calce e cemento»).⁹⁷ Reminiscenze colte e popolari si mescolano dunque ai lacerti dell'esperienza, sommandosi ad altri documenti come una sorta di diario «surrettizio»: ⁹⁸ il Serparo, «Marruvia de gente sacerdos», visto a Cocullo insieme all'amico Michetti nel groviglio animalesco, è personificazione del ricordo; porta gli oggetti che lo legano alla Madre terra – le serpi e i corredi tombali – e a un tempo remotissimo, sebbene ciclico e senza storia; conosce ciò che gli è stato trasmesso per «virtù» di stirpe («lo sa egli e lo seppero i suoi morti» v. 1578); modula la sua voce alla pari del flauto per l'incanto.⁹⁹ La maledizione della figlia Angizia, il

⁹⁶ L'aggettivo è in Giuseppe Antonio Borgese, *La Fiaccola sotto il moggio*, in «Il Campo», 4 giugno 1905.

⁹⁷ Delle tombe di Alfedena si era occupato a più riprese Antonio De Nino: una prima campagna di scavi, nel 1879, aveva portato alla scoperta di 72 tombe (vd. A. De Nino, *Scavi nell'antica necropoli di Alfedena. Breve relazione*, Napoli, V. Morano, 1882); una seconda, nel 1881, di 194 tombe (Id., *Scavi nell'antica necropoli di Alfedena. Relazione*, Roma, Salviucci, 1881); ulteriori campagne negli anni 1882, 1883, 1885, avevano portato alla luce altre 552 tombe (*Nuovi scavi della necropoli aufidenate*, in «Notizie degli scavi di antichità», settembre 1885, pp. 344-392). La cit. da COLANTONI è a p. 16.

⁹⁸ L'espressione è usata da A. Andreoli nell'introduzione a *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, p. 3456.

⁹⁹ Sembra far da *pendant* al pastore wagneriano: «E il pastore inconsapevole soffia, soffia nella sua canna. L'aria non cambia, le note sono sempre le stesse. Parlano le note di quel che non è più, parlano delle lontane cose perdute. [...] E Tristano ancora, alla cui anima quegli umili suoni hanno tutto rivelato: "Là dove ho fatto dimora (non posso dirtelo), non ho veduto il sole, né il paese, né gli abitanti; ma quel che ho veduto, io non posso dirtelo... Ero là dove fui sempre, dove andrò per sempre... nel vasto impero della notte dei mondi... Una

tono biblico delle sue parole, le evocazioni ancestrali nei gesti e negli oggetti citati fanno da *pendant* a quell'orrore della dimenticanza, che, d'altro canto, è l'ossessione di Gigliola, inutilmente pronta a raccogliere, come il suo «aiutante magico», l'ultimo reperto della nobiltà familiare, rovinato per entrambi in un sacchetto di aspidi.

L'Abruzzo della *Guida* non sarebbe insomma così fecondo se non corrispondesse a un'immagine formatasi nella memoria sia per la propria esperienza biografica sia per i continui rimandi culturali. Sono innanzitutto le letture abruzzesi, variamente compulsate nel corso degli anni, De Nino in testa, a rendere possibile il percorso che, a partire dai miti classici giunge a quelli della terra natia, rendendoli equipollenti e fecondi di richiami simbolisti. Il De Nino antropologo, archeologo, storico locale è insomma indispensabile strumento di poesia: da lui provengono non solo temi e motivi – e qui saranno la *Mala matrè*, i riti processionali di San Domenico, i corredi funerari – ma i continui rimandi alle sedimentazioni classiche e in generale tutta la ricostruzione d'ambiente e di lessico. Ma in questa tragedia c'è in più, rispetto alla *Figlia*, la consapevolezza di un'irrimediabile perdita di civiltà.

Se il «tornese» (vv. 362; 379; 383) è di derivazione vocabolaristica, il ducato è la moneta borbonica (vv. 383; 523; 584; 586; 645; 652): «*Calli* per *cavalli* e *cavalluccio* dim. di *cavallo*, sottomultiplo della moneta *grano* che prima del 1860 correva nell'ex-Regno delle Due Sicilie. Dodici cavalli formavano un grano; dieci grana, un carlino; due carlini, un tari; dieci carlini, un ducato che valeva lire italiane 4,25».¹⁰⁰ Dai proverbi discendono le «ventun'ora», quando del «giorno siamo fora», che obbligano l'autore a una significativa variante di orario dal primitivo «mezzogiorno» (v. 350), mentre il «ciurmato», che è sì nel Tommaseo-Bellini, si trova anche in De Nino, il quale in una pagina presenta i Caldora con i Cantelmo e in un'altra Anversa e San Domenico di Cocullo (e qui si trova il «tenimento» che diventerà «tenitorio» nella didascalia iniziale e un «Crescenzo Gentile» che si connette al «Crescenzo Castoldo» del v. 382).¹⁰¹

Non meraviglia quindi che proprio all'amico sulmonese giungano pre-

sola unica scienza laggiù ci è data: il divino, l'eterno, l'originario oblio!» (*Il caso Wagner III*, in «La Tribuna», 9 agosto 1893, ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 250-251).

¹⁰⁰ A. De Nino, *Proverbi abruzzesi*, Aquila, Forcella, 1877, p. 55. Ai proverbi deniniani giungiamo grazie ad ANDREOLI, *In margine*.

¹⁰¹ DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi I*: «ciurmato» a p. 98; la coppia Caldora-Cantelmo a p. 17; Anversa e San Domenico nel capitolo *Una citazione ai bruchi e la terra di San Domenico*, pp. 175-177. Le «ventun'ora» anche in DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi II*, p. 91: «Quando sono ventun'ora | tu sei vecchia, e scappa fora».

INTRODUZIONE

cise richieste durante il lavoro: il 15 febbraio, infatti, quando è stato appena chiuso il primo atto, De Nino viene interpellato con urgenza per notizie sullo stemma dei Sangro (se ne parlava appunto nella *Guida*), che Giovanni Di Giusto non gli ha fornito.¹⁰² Le richieste, che si sovrappongono ad altre per la traduzione francese della *Figlia di Iorio*, recano un preciso punto di partenza: la memoria di una «cavalcata» a Castrovalva.

Sto per terminare una nuova tragedia, che si svolge nel tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario.

(Ti ricordi di quella ormai lontanissima cavalcata sotto Castrovalva?). Ad Anversa restano i ruderi di un palagio edificato da un De Sangro. Ho scritto al sindaco per sapere se tra le pietre vi sia lo stemma gentilizio della famiglia. (Esiste una iscrizione, già nota).

Un signor Di Giusto mi scrive che non si trova alcuna traccia di stemma.

Ora, tu che sai tutto, potresti indicarmi lo stemma dei *Sangro d'Anversa*? In caso, dove potrei trovarlo? [...] Fra alcune settimane si pubblicherà in Francia una traduzione (ahimé, diffornante) della *Figlia di Iorio*. Il buon Hérelle la correrà di note, nelle quali naturalmente il tuo ricorrerà spesso.

Ora ti chiedo: – Potresti tu mandarmi una nota sulle credenze e gli usi riguardanti *l'Angelo custode* in Abruzzo? [...] ¹⁰³

A stretto giro di posta, l'amico sulmonese scioglie i quesiti sull'angelo custode per la traduzione, ma si riserva un supplemento d'indagine per l'antico stemma.¹⁰⁴ Un foglio autografo di De Nino, conservato in APV lemma 483, ms. 5631, sarà stato certamente approntato in risposta alla richiesta:

Rainaldo di Sangro, detto *De Anversa* figlio di Riccardo e fratello del conte Simone. Nel 1227, un Raimondo era a capo della contea d'Anversa sorta per le successive divisioni dei Conti di Sangro. Non so se egli avesse avuto uno stemma speciale per Anversa. = *Originarium*. i Sangro avevano per arme un Campo bandato d'oro e d'azzurro, come nei monumenti, identico a quello dei Duchi di Borgogna, e può vedersi a Versailles – Lo scudo è cimato da tre elmi con corona e il mediano sormontato da un drago spigato di oro: i due laterali sormontati da due leoni escunti ed affrontati d'oro. – Dallo scudo si vede pendente il solito Toson d'oro – I Sangro hanno avuto anche per cimiero una sirena. Motto: *Unicum militiae fulmen*.

¹⁰² Dopo la messa in scena, sarà proprio Di Giusto a firmare insieme ad Agostinone l'articolo su *I paesi e le fonti della Fiaccola...* cit.

¹⁰³ La lettera è riportata da MOSCA, pp. 153-154.

¹⁰⁴ «Mi occuperò subito del Magnifico Antonio De Sangro (a. 1406); e non ti farò attendere, qualunque sia l'esito delle mie ricerche». La lettera è in MOSCA, pp. 156-157. Per *La figlia* e il *Commentaire* dell'edizione francese cfr. BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. 273-283.

È curioso: nelle pergamene mediane si parla di un NN (non ricordo il nome) *De Aversa*. Sicché *Anversa* dev'essere nomenclatura posteriore. Da scrivere all'Archivio Naz. di Napoli.¹⁰⁵

Ricordi autobiografici – si evince con chiarezza dalla lettera all'amico abruzzese – soggiacciono ai luoghi della tragedia, ossia una lunga anamnesi, testimoniata poi nel *Libro segreto*:

Si può forse conoscere la specie della mia umanità considerando che io sono amato senza misura e senza cautela dalle bestie, dalle donne, dai fanciulli. quanto fui amato da' miei cavalli e da' miei cani; e – con la protezione di san Domenico da Cocullo, nel tempo mio fertile di Francavilla, nel tempo dell'«Innocente» – dalle serpi!¹⁰⁶

Ma è il *Taccuino* del 1896, numerato 13 dall'autore (APV lemma 881, ms. 11861), ad aprirsi con l'immagine dei serpenti, come chiaramente indica la nota d'autocommento,¹⁰⁷ e a riportare gli appunti stesi durante la gita ad Anversa:

Anversa – Avanzi di un castello – Chiesa con un rosone della fine del sec. XVI e una porta con due figure sormontanti, una delle quali con una gran barba che la copre tutta come un manto. È vestita d'una pelle di pecora. [...]

«Andavamo per le terre, nell'estate ardente. Di tratto in tratto, trovavamo nelle chiese le belle croci d'argento degli orafi sulmontini, che ci rinfrescavano. In talune il senso del Rinascimento rivelava un *turbamento* nell'artefice che le aveva operate; e ne eravamo pensosi». [...]

Il Sagittario, il fiume spumoso.

Si dilata in un luogo ricco di trote, chiamato Acquazzeta – L'acqua è gelida e cristallina, su un fondo di innumerevoli erbe molli.¹⁰⁸

George Hérelle, testimone oculare di quel viaggio del settembre 1896, descrive inoltre l'incontro con De Nino e Bertaux, la gita alle gole del Sagittario, una processione di «non so quale Madonna».¹⁰⁹ E quell'imperfetto narrativo «Andavamo» è destinato ad essere ripreso in una *Favilla* del 1924, dove il centro del percorso è nel pellegrinaggio «di chiesa in chiesa,

¹⁰⁵ Il documento è stato ritrovato e pubblicato da I. Ciani, *Dalla fiamma alla serpe...* cit., p. 28. Vd. anche CAPPELLINI, *Introduzione*, p. XVI.

¹⁰⁶ *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, p. 1919.

¹⁰⁷ «Il serpe artefice del suo corpo [...] – Anversa – Le croci d'argento – Scanno e il suo lago»: *Taccuini*, p. 1220.

¹⁰⁸ *Taccuini*, pp. 136-137: qui il taccuino è inserito con il nr. X.

¹⁰⁹ Georges Hérelle, *Notolette dannunziane. Ricordi. Aneddoti. Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1984, pp. 61-67.

INTRODUZIONE

di sagrestia in sagrestia, di tesoro in tesoro» attraverso la visione delle *croci* e dei *calici* che campeggiano nel titolo:

Ecco che nel segreto libro della mia memoria si solleva a un tratto, come a un soffio di gioventù, la pagina d'un altro mio pellegrinaggio per le mie terre d'Abruzzi. «Andavamo per le terre, nella grande estate, cercando le tracce di quella bellezza che ci aveva generati alla poesia. Avevamo nel cammino la gola arsa dalla sete; e non so che ansia di apparizioni e di rivelazioni ci riardeva più giù della strozza».¹¹⁰

Meta di altri viaggi, i luoghi peligni erano stati frequentati fin dall'adolescenza: nel settembre del 1881, in veste di «*storiografo* (!) dell'escursione», ne riceveva la prima suggestione poetica e narrativa.

Ci sarebbe da scrivere un volume o da spezzare la penna: paesaggi meravigliosi, vegetazioni veramente tropicali, ricchezza d'acque non mai veduta, delirii di sole, di spume, di viti fiorenti, d'aridità disperate... [...]

Se tu vedessi che costumi strani e splendidi portano le donne! Par d'essere in Oriente: l'illusione è perfetta. Turbanti di seta ricamati d'oro e d'argento; grandi grembiali fiammanti, maniche larghissime, una ricchezza di pieghe meravigliosa. Vedrai, vedrai!

Siamo arrivati fino a Scanno; da Sulmona a Scanno ci sono otto ore di faticosissima e pericolosissima cavalcatura.¹¹¹

E quasi a chiudere il cerchio della propria esperienza trasformata in arte, sarà il costume delle donne di Scanno – costume da lutto perché «il lutto si addice a Elettra» – ad apparire infine sulla scena della *Fiaccola*, ancora una volta intermediario De Nino, che procurerà anche al pittore-scio Serparo gli autentici oggetti della cultura popolare: il costumista Caramba insomma dovrà questa volta farsi da parte.

Ho bisogno ancora di te. Ho bisogno di due costumi completi da donna scanese, ben fatti, curati in tutte le loro particolarità; costumi da lutto. Potrò averli? Preferirei, quasi, quasi, che fossero usati – perché detesto il *nuovo* sul teatro.

Scrivimi subito a Milano.

Inoltre vorrei che tu mi mandassi qualche fotografia della donna di Scanno, e che tu mi consigliassi una foggia *pittoresca* di vestire per uno di quei serpari che tu hai illustrato così argutamente.

Ci vorrebbe, come tu comprendi, un costume *caratteristico*, che avesse, agli

¹¹⁰ *Le croci e i calici*, in *Prose di ricerca*, p. 1210.

¹¹¹ Lettera del 15 settembre 1881 a Elda Zucconi, in *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, pp. 222-223.

occhi degli spettatori, una rispondenza palese con l'arte sacra dell'uomo che fornisce le serpi al Santuario.

Scrivimi sul soggetto.

E trovami, se puoi, sul mercato di Sulmona qualche sacco di pelle caprina, che possa simulare quei sacchetti in cui il serparo chiude le serpi.¹¹²

Al contrario era accaduto nella *Figlia*, la tragedia «leggendaria», in cui i costumi arcaici, semplici e austeri, erano stati, «con il concorso dei tempi reali», disegnati da Michetti.¹¹³

* * *

Alla chiusura del secondo atto, il 20 febbraio 1905, d'Annunzio è ormai in grado di pianificare le prossime mosse: prende perciò contatti con De Carolis perché *La fiaccola* abbia la stessa veste editoriale della *Figlia* e si garantisce il *copyright* sul mercato americano stampando l'opera per quel Vincent Ciocia che aveva già depositato alla Library of Congress la *Francesca da Rimini* e *La Figlia di Iorio* (cfr. *La princeps e le altre stampe*). Il programma editoriale è generatore di un disegno più ambizioso, visto che *La fiaccola sotto il moggio* sarà la seconda tragedia di una trilogia abruzzese, insieme alla *Figlia* e alla mai scritta *Il dio scacciato*, progetto da comunicare, appena chiuso il testo, ai giornali e al traduttore francese.¹¹⁴ Treves, con cui sta per essere concluso l'accordo, è avvisato il 22 febbraio, quando la *Fiaccola*, non ancora terminata, ha ormai raggiunto i quattro atti definitivi, evidentemente dettati dalla voce del Serparo che si amplifica via via nel corso della stesura.¹¹⁵ In sette giorni è chiuso il terzo atto, incentrato appunto sul dialogo tra Gigliola e l'uomo ciurmato, e la parte riesce «grave e nobilissima», tale insomma da richiedere un attore eccellente, come viene subito comunicato a Fumagalli, impaziente di leggere la tragedia che di lì a poco dovrà essere messa in scena e della quale finora

¹¹² Lettera di d'Annunzio a De Nino, Settignano 8 marzo 1905, in MOSCA, p. 157.

¹¹³ Lettera di d'Annunzio a Michetti, Milano 14 gennaio 1904, in VALENTINI, p. 199.

¹¹⁴ [Settignano] 5 marzo 1905: «[...] Ho terminato stanotte una nuova tragedia che insieme con la *Figlia di Iorio* e con *Il dio scacciato* fa parte di una trilogia abruzzese. S'intitola *La fiaccola sotto il moggio* (*La torche sous le muid*). | Partirò per Milano mercoledì prossimo. Rimmarrò là alcune settimane per mettere in scena questa tragedia. Scrivetemi all'Hôtel Cavour. | A rivederci. Vi riscriverò da Milano», in CARTEGGIO HÉRELLE, p. 607.

¹¹⁵ LETTERE AI TREVES, pp. 262-263. Un'altra lettera, citata da CAPPELLINI, *Introduzione*, p. XXXIII, nota 2, come inviata due giorni dopo, è invece priva di data nelle LETTERE AI TREVES, p. 772. Non sembra riferibile alla *Fiaccola*, anche perché non risulta che d'Annunzio sia stato a Milano o che abbia mandato fogli da stampare prima della consegna del manoscritto. Sulla «lievitazione dell'opera» è intervenuta ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 31.

INTRODUZIONE

non ha altro che vaghe indicazioni. Perciò, insieme alla lettera giunge parte del manoscritto, prima ancora che vi sia apposta la parola fine.

Caro amico,
sto per terminare, tra gli ultimi spasimi.
Ho spedito i due primi atti. Ripeto che il testo non è definitivo, e mancano le didascalie; le quali Ella sa quanto siano importanti nei miei drammi.
Custodisca gelosissimamente il manoscritto. Tengo Lei *responsabile* di ogni indiscrezione.

Porterò io stesso – per la lettura – l'esemplare completo.
La parte del serparo è grave e nobilissima. Trovi un attore eccellente, e che sia capace di comporre una *figura* con profondità.
Mi dia notizie.
A rivederci. In fretta
G. d'Annunzio¹¹⁶

Quando si consumano «gli ultimi spasimi» creativi, Fumagalli telegrafa per proporre Roberto Grilli nella parte del Serparo,¹¹⁷ subito frenato dall'autore che, chiudendo frettolosamente la tragedia, vuole ora campo libero nella scelta degli attori, da selezionare con la supervisione di Praga:¹¹⁸

[Settignano], 4 marzo 1905

Conosco Roberto Grilli ma non ho alcuna idea delle sue qualità e quindi non posso raccomandarlo. Ripeto che la parte del serparo è importantissima. Bisognerebbe far qualche prova prima di decidere. Non conosco neppure il valore del

¹¹⁶ In APV, inv. 23373. La lettera è senza data, ma è collocabile tra il 20 febbraio, data di chiusura del II atto, e il 3 marzo quando Fumagalli telegrafa facendo riferimento al manoscritto: vd. nota successiva. In G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio. La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. M. Cappellini, Pescara, Edgars, 1995, p. 199 viene datata all'8 aprile 1904, come in VALENTINI, pp. 231-232, e GRANATELLA II, p. 577, data inverosimile sia per quanto riguarda l'anno, visto che i contatti con Fumagalli vengono presi nell'autunno del 1904, sia per quanto riguarda il giorno e il mese, giacché la prima messa in scena della *Fiaccola* è della fine di marzo, quando ormai il manoscritto è stato rivisto. A queste medesime considerazioni giunge la stessa CAPPELLINI, *Introduzione*, p. XI e p. XXVI.

¹¹⁷ Telegramma di Fumagalli a d'Annunzio, Milano 3 marzo 1905, in VALENTINI, p. 239: «Roberto Grilli attore a me ignoto e ignoto anche a Praga offresi assicurandomi essere da lei raccomandato se lo conosce mi consigli e mi dica se sarebbe adatto parte serparo. Affettuosi saluti. Conservo gelosamente manoscritto che sto studiando attendola presto».

¹¹⁸ Telegramma di d'Annunzio a Praga, [Settignano, 4-5 marzo 1905], in VALENTINI, p. 239: «Stanotte ho finito. Sarò costi mercoledì. Fumagalli mi telegrafa del serparo. Ti prego di non farmi affibbiare uno dei soliti tromboni. Assicurati che la Mazzoni sia scritturata. Arivederci. Gabriel».

Masi e bisogna che io mi riserbi di giudicare alle prove e anche di protestare. Il Cassini sarebbe stato ottimo. Stanotte ho finito. Sarò costi mercoledì.¹¹⁹

Conclusa la tragedia nella notte tra il 3 e il 4 marzo, già il 5 la rubrica *Quel che si dice* del «Tirso» sollecita l'interesse del pubblico diffondendone un ampio resoconto, accompagnato dalla notizia di una lettura con Praga e Fumagalli alla Capponcina, abilmente predisposta per i giornalisti e apparsa contemporaneamente sull'«Illustrazione italiana».¹²⁰ I due infatti attendono d'Annunzio a Milano, l'uno impegnato nell'organizzazione e nel lancio dell'opera, l'altro, «raggiante» come chi «abbia vinto un terno», alle prese con il manoscritto appena giunto insieme a una Franchini entusiasta: «Mi ha letto due atti della Fiaccola, che mi ha intontito! È un'opera magnifica, potente! La mia parte è colossale! [...] Adesso non penso più che a Gigliola, non vivo più che per Gigliola! Meravigliosa!».¹²¹

Ecco allora *Quel che si dice* della prossima tragedia dannunziana:

La fiaccola sotto il moggio

Giorni sono, a Settignano, Gabriele d'Annunzio ha letto a Marco Praga ed a Mario Fumagalli la sua nuova tragedia *La fiaccola sotto il moggio*. Essa è in quattro atti e in versi (non in prosa come fu dapprima annunciato). Il metro scelto dal poeta è quello classico dell'antica tragedia italiana: endecasillabi e settenari a *selva*, cioè alternati senza regola fissa. Il primo atto è di cinquecento versi circa, i tre seguenti sono più brevi, così che l'intera tragedia si comporrà di poco più di 2000 versi.

La scena si svolge nel paese peligno, presso le gole del Sagittario, dentro dal territorio di Anversa, piccola città d'Abruzzo, la vigilia della Pentecoste, al tempo del re Borbone Ferdinando I. La scena (il cui bozzetto fu già dipinto dal De Carolis) sarà eseguita dal Rovescalli, ed è la stessa per tutti i quattro atti; poiché la tragedia rispetta, rigorosamente, le tre unità aristoteliche, di tempo, d'azione e di luogo. L'azione, infatti, si svolge tra il pomeriggio e la notte d'uno stesso giorno.

Le parti principali saranno interpretate da Mario Fumagalli e da Teresa Franchini. I personaggi in tutto sono nove.

La prima rappresentazione avrà luogo al Manzoni di Milano tra il 25 e il 28 di marzo.

A quelli che cercano il significato del titolo, con il quale d'Annunzio battezzerà la sua nuova tragedia, ne indichiamo la sorgente. Nell'Evangelo di S. Matteo (capo V) si cita questa similitudine di Cristo: 15... *Non si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra il lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa.*

¹¹⁹ Telegramma di d'Annunzio a Fumagalli, [Settignano] 4 marzo 1905, in VALENTINI, p. 239.

¹²⁰ «L'Illustrazione italiana», 5 marzo 1905. Il giornale livornese «Il Telegrafo» dello stesso giorno avvisa inoltre che Gabriellino reciterà la parte di Simonetto.

¹²¹ Lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi, Milano 6 marzo 1905, in VALENTINI, pp. 240-241.

INTRODUZIONE

Si annunzia che Gabriele d'Annunzio, figlio secondogenito del poeta, sosterrà la parte di Simonetto nella nuova tragedia di d'Annunzio *La fiaccola sotto il moggio*.

Il pubblico apprende dunque notizie fondamentali: insieme al numero dei versi (saranno infine 2229) e degli atti, tempo e luogo di ambientazione della tragedia sono finalmente svelati – il paese peligno, Anversa; la vigilia della Pentecoste; il re Borbone. Nel rispetto delle unità aristoteliche, vi è un'unica scena, il cui bozzetto è stato predisposto da De Carolis, mentre Odoardo Antonio Rovescalli, lo scenografo del Manzoni, è impegnato nella sua realizzazione. L'azione si svolge dal pomeriggio alla notte: d'Annunzio ha infatti adottato, sulla scorta del solito De Nino, l'antico orologio solare a "ora italiana", che assumeva come riferimento il momento del tramonto, indicato come ora ventiquattresima. L'evocazione dell'ora italiana, caduta in disuso già nell'epoca napoleonica, oltre a rimarcare la distanza temporale, segnala la relazione con un mondo arcaico, contadino, legato ai ritmi del lavoro della terra, denunciando inoltre la discendenza dalle fonti abruzzesi. La tragedia, da un primitivo «mezzogiorno», si apre dunque alle «ventun'ora» (v. 350), ossia la ventunesima ora dopo il tramonto, e si chiude evocando «un'ora di notte» (v. 2007), ossia la prima ora dopo il tramonto, imponendo anche, a stesura finita, l'introduzione delle relative didascalie: «Il sole meridiano entra dalla loggetta» per il primo atto; «Appare il medesimo luogo, declinando il giorno» per il secondo; «Appare il medesimo luogo, nell'ora del tramonto» per il terzo; «Appare il medesimo luogo, dopo il tramonto» per il quarto, vergate tutte sulla bozza di stampa, a esclusione della prima che si rinviene su tre carte conservate separatamente dal manoscritto.¹²² Insomma, secondo l'aristotelica legge dell'unità di tempo, l'azione viene ancor più compressa e si svolge non in un giorno, ma addirittura in poche ore, tra le 17,00 e le 21,00: essendo primavera inoltrata, – il giorno della Pentecoste cade appunto cinquanta giorni dopo la Pasqua, che, è noto, dipende dal calendario lunare – l'ora del tramonto oscilla infatti tra le 19,45 e le 20,15.

Sul giornale, che non manca di spiegare il titolo evangelico, eludendo invece qualsiasi riferimento alla figura del Serparo, appaiono infine i nomi degli attori, Fumagalli e la Franchini in testa, cui si aggiunge, ed è il vero *scoop*, il figlio del poeta, Gabriellino d'Annunzio. Quanto a Teresa Franchini, l'interprete di Mila in sostituzione della Gramatica nella com-

¹²² In APV lemma 485, ms. 5635, che contiene anche la lunga didascalia iniziale mancante in VE 1499, su cui vd. *Il manoscritto*.

pagnia Talli, basti dire che è stata cooptata in gennaio da un Fumagalli, disposto fin dal primo incontro a «pagare la penale». ¹²³ «Ho pensato a voi scrivendo Gigliola – le avrebbe detto d'Annunzio – voi sola dovrete esserne la prima interprete», ¹²⁴ ricorda l'attrice nelle memorie scritte a distanza di quarant'anni dalla recita che avrebbe cambiato il corso della sua vita, legandola per sempre al personaggio di Gigliola da un lato e dall'altro al capocomico Fumagalli, suo futuro marito. ¹²⁵

Nessuna memoria ha lasciato invece il secondogenito di d'Annunzio della tragedia con la quale esordì nel mondo teatrale: anzi, anche lui, come del resto Fumagalli, coinvolto più tardi nella *Fedra*, si mostrerà «esitante ad assumere un carico così greve». ¹²⁶ Il ruolo di Simonetto aveva del resto impegnato il capocomico, ignaro delle trame dannunziane, alla ricerca di un interprete, per il quale, ricorda ancora la Franchini, «non sapeva dove battere la testa»:

¹²³ Fumagalli, impressionato dalla recitazione della Franchini nella *Figlia di Iorio*, le offre «di venire con me per l'anno prossimo» (cfr. la lettera di Fumagalli a d'Annunzio, Bagni di Montecatini 12 gennaio 1905, in VALENTINI, pp. 233-234 e GRANATELLA II, p. 579). D'altronde anche la Franchini, mentre l'attore replica l'*Otello* al Teatro Filodrammatici di Milano, resta colpita dalla «bella voce e l'aitante figura», al punto da scriverne al maestro Rasi il 17 gennaio in questi termini (in VALENTINI, pp. 235-236): «Il Fumagalli mi offre un posto nella sua Compagnia, per svolgere un grande repertorio, impegnandosi anche per iscritto se io voglio di stabilirmi le parti che dovrò fare. [...] Delle due nuove tragedie di d'Annunzio io sarei la principale interprete. Insomma, tutto un programma che mi ha sedotto quanto mai». Il contratto era stato subito sottoscritto se sulla rivista «L'arte drammatica», 11 febbraio 1905 (cit. in BOSISIO, pp. 199-200) si parla di una volontà della Franchini di rescinderlo.

¹²⁴ «Trovai riuniti [...] Gabriele d'Annunzio, Marco Praga e Mario Fumagalli, i quali, senza nemmeno lasciarmi il tempo di prendere fiato, mi proposero di piantare Talli, al quale avrebbero pagato la penale, e di firmare con loro un contratto per la imminente tournée della "Fiaccola sotto il moggio", nella quale avrei dovuto interpretare la parte di Gigliola»: in BOSISIO, p. 335.

¹²⁵ D'altra parte anche per Mario Fumagalli la collaborazione con d'Annunzio rappresenterà l'acme della sua carriera, come si vince dal necrologio del «Corriere della Sera», 19 settembre 1936: «Nato circa 70 anni or sono a Milano da illustre famiglia di musicisti, Mario Fumagalli si avviò agli studi musicali. Con bella voce di baritono cantò in Italia e all'estero. Scematagli la voce, si volse all'arte drammatica e in Germania recitò in lingua tedesca le maggiori tragedie shakespeariane. Ritornato in Italia, il Fumagalli assisteva a Milano al trionfo della *Figlia di Iorio* e incontrando Teresa Franchini, prima interprete di Mila di Codra, legò la sua vita a quella della giovane e già illustre attrice. Fu allora che d'Annunzio scrisse per la coppia Franchini-Fumagalli prima la *Fiaccola sotto il moggio* e poi la *Fedra*, che il Fumagalli inscenò con alto spirito d'arte. | Autore egli stesso di drammi applauditi, negli ultimi anni scrisse tre volumi di memorie sul teatro europeo, ancora inedite. Da un biennio al Conservatorio di Santa Cecilia, insegnava storia della musica. Era fascista dal 1919».

¹²⁶ *Ricordi dannunziani*, p. 994.

INTRODUZIONE

Una sera, durante le prove, ecco entrare Gabriellino, il figlio del Poeta. «Ecco Simonetto» esclamò Fumagalli. «Impossibile – disse il poeta – non sa recitare». «M'incarico io, – replicò Fumagalli – studierà con me la sua parte, e quando lo crederò maturo, il grande papà sarà invitato alla prova, e concederà o no il suo consenso».¹²⁷

Il resoconto tardivo e impreciso dell'attrice si colloca al momento delle prove generali, quando d'Annunzio giunge infine a Milano – è partito dalla Capponcina il mercoledì delle Ceneri che quell'anno cade l'8 marzo. A quella data però non solo Gabriellino ha già imparato la sua parte, ma Fumagalli ne è pure informato: con il telegramma del 7 l'autore chiede infatti al capocomico indicazioni precise sul giorno previsto per la lettura dell'opera, «dovendo dare – appunto – istruzioni a Simonetto».¹²⁸ Pensata proprio per Gabriellino dunque la parte del fratello debole e malato, non senza una punta di ironia era stata scritta: il primo nome del personaggio era Tibaldello, diminutivo di Tibaldo come appunto Gabriellino lo è di Gabriele. Nonostante che ne avesse disapprovato la scelta¹²⁹ – entrambi i figli, Mario e Gabriele, rinunciarono all'Università iscrivendosi proprio in quell'anno scolastico 1904-05 l'uno all'Istituto Nautico di Livorno, l'altro alla scuola di Luigi Rasi a Firenze¹³⁰ – d'Annunzio appare deciso

¹²⁷ In BOSISIO, p. 336.

¹²⁸ BNCR, ARC 21.4/70. CAPPELLINI, *Introduzione*, p. XXVI sostiene che la lettura sia avvenuta il 5 marzo. Se la parte era stata pensata e scritta «misteriosamente» per Gabriellino («Ò ripensato a un mese fa quando mi parlavi, *misteriosamente*, quanto entusiasticamente della Fiaccola...»), come sostiene Moretti nella lettera del 31 marzo indirizzata al «favoloso» compagno (in Isabella Benfante, *Moretti e Palazzeschi a Gabriellino d'Annunzio. Lettere inedite*, in «Otto/Novecento», XVII, 1993, p. 103), tuttavia, durante le prove, il secondogenito di d'Annunzio era stato in concorrenza con Ofelia Mazzoni, in scena poi nel ruolo di Benedetta. Ne fa un cenno lo stesso Moretti nella lettera del 16 marzo: «come va l'affare della Mazzoni-Simonetto? Che brutta abitudine però quella di far rappresentare da una donna la parte di un uomo sol perché questo è *pallido* e malaticcio...», *ivi*, p. 101.

¹²⁹ Cfr. ANDREOLI, *Vivere inimitabile*, p. 407. Così riferisce Gabriellino, *Ricordi dannunziani*, p. 994: «Ricordo, ad esempio, che, quando ancora giovinetto, gli scrissi dal Collegio Cicognini di Prato per sottoporgli il mio vivo desiderio di dedicarmi al teatro, egli mi rispose additandomi quale era, secondo lui, l'ufficio dell'attore. Fra l'altro diceva: "L'attore è un sacerdote: egli deve essere l'intermediario fra il grande Poeta e la folla vivente"; e aggiungeva che se non mi fossi sentito capace d'un tale compito, meglio avrei fatto a desistere dal mio proposito. | Più tardi m'incitava ad approfondire il greco per poter leggere nel testo le tragedie greche e per meglio assorbirne lo spirito; e qualche volta mi diceva celiando: "La tua ambizione dev'essere di poter un giorno recitare l'Antigone di Sofocle, nella lingua originale, davanti ad una platea di grecisti"».

¹³⁰ M. d'Annunzio, *Con mio padre sulla nave del ricordo* cit., p. 31: «Ma allora io non ero più in collegio, e mio fratello come ne fu, a sua volta, liberato, bruciò pur lui, come nostro padre (io no, però), l'Università, per darsi all'arte drammatica. Studiò a Firenze alla scuola di Lui-

a trarre profitto da un attore praticamente gratuito (che tra l'altro deve comunque mantenere), dando contemporaneamente al figlio un'occasione che agli occhi dei compagni risulta fin da subito leggendaria: *Simonetto* sarà appunto il titolo del capitolo di ricordi che Marino Moretti, allievo anche lui del «vivaio di Via Laura»,¹³¹ dedicherà al mitico compagno.

«Quest'oggi andrai dal papà?»

«Papà» rispondevi tu senza boria «sta scrivendo una tragedia *per me*. S'intitola...»

«S'intitola?»

«Non lo dirai a nessuno. È un segreto. S'intitola: *La fiaccola sotto il moggio*. Ti piace? C'è una bella parte per me.»

Nel luminoso attico in cui abita a Firenze, Gabriellino mostra all'amico il manoscritto della tragedia, mentre impara le battute: «Papà mi ha dato per ventiquattr'ore il manoscritto perché io copii la mia parte, la parte di Simonetto. Ho giurato che non lo avrei mostrato a nessuno. Faccio un'eccezione, perché so che tu non tradisci». Visti i tempi stringenti della scrittura, è probabile che il padre abbia affidato la «sonante carta a mano»¹³² al figlio quando la tragedia non era ancora finita: la memoria morettiana potrebbe così collocarsi alla fine della stesura del terzo atto (nel quarto il personaggio di Simonetto non compare), e quindi dopo il 27 febbraio, ma certamente prima del 3 marzo quando lo stesso manoscritto dovrebbe ormai essere a Milano nelle mani di Fumagalli.

Per Milano d'Annunzio si accinge a partire l'8 marzo, si diceva, non prima di aver segnalato il trasferimento ad Antonio De Nino, che deve procurare oggetti e costumi, e a Georges Hérelle, al lavoro per la stampa francese della *Figlia*: al traduttore inoltre va inviato l'annuncio della nuova impresa, il titolo è già pronto, *La torche sous le muid*, e della relativa trilogia.¹³³ Da Milano giunge ad Adolfo Orvieto, poi tra gli spettatori della prima, la notizia del parto dionisiaco, allusione trasparente al Nietz-

gi Rasi, e ogni tanto veniva a Livorno, dove io ero all'Istituto Nautico, per motivi sentimentali. Ritrovo un telegramma che mio padre inviò da Settignano il 26 febbraio 1905 che comincia così: «Prego dirmi se Gabriellino è a Livorno e farmi sapere quando tornerà qui perché debbo parlargli urgentemente di Simonetto». Mio padre intendeva, come poi fece, affidargli la parte di Simonetto nella *Fiaccola sotto il moggio* che stava allora ultimando, tant'è vero che il telegramma di cui ho citato dianzi il principio diceva in ultimo: «entro la settimana avrò finito e faremo festa».

¹³¹ Così lo definiva la Duse: SODINI, p. 356.

¹³² MORETTI, cit. alle pp. 47 e 49.

¹³³ Cfr. CARTEGGIO HÉRELLE, p. 607.

INTRODUZIONE

sche della *Nascita della tragedia*,¹³⁴ mentre l'autore è ormai al lavoro per il battesimo della creatura appena nata. Le prove si svolgono nell'atrio dell'Hotel Cavour e già l'11 marzo, quando Edvige Reinach concede un'intervista apparsa nel giornale specializzato «L'arte drammatica» in cui lamenta il suo ruolo di «prima donna di grazia»,¹³⁵ le parti sono definitivamente affidate: calcheranno le scene la Franchini nel ruolo di Gigliola e Fumagalli in quello di Tibaldo; Gabriellino d'Annunzio, con lo pseudonimo di Steno, sarà Simonetto; Giuseppe Masi, Bertrando; Elisa Berti-Masi, Donna Aldegrina; Evelina Paoli, Angizia; Giulio Tempesti, il Serparo; Lydia Baracchi e Ofelia Mazzoni, le nutrici.¹³⁶

Allaggiato all'Hotel Cavour, insieme alla Di Rudinì, mentre gli impegni si fanno più stringenti – prove con gli attori, revisione del testo per la stampa, contatti con gli antiquari per l'allestimento scenico¹³⁷ – d'Annunzio non rinuncia alla cavalcata mattutina in “brughiera”, compensando con l'esercizio ginnico lo sforzo creativo: cani e cavalli sono stati insomma decisivi per la *Fiaccola* come un giorno lo saranno i «manubri» per la *Fedra*!¹³⁸

¹³⁴ «[Milano], 11 marzo 1905 | Mio caro Adolfo, | da quanto tempo lontani e taciturni! | Alla Capponcina tornai per partorire. Ebbi alcune settimane di angoscia dionisiaca. Ed ecco, la nuova creatura è gettata ai cani che la straziano! | Mi mancò il tempo e il modo di cercarti, se bene avessi un grande desiderio di rivederti dopo tante vicende. | La Fiaccola sarà rappresentata il 27 e il 30 marzo. La data precisa non posso annunziartela ancora. Ti aspetterò in quei giorni. Ti telegraferò, se tu mi darai notizie del tuo errare per il mondo vano. E ti donerò anche un frammento pel tuo “Marzocco”. | A rivederci [...]»: in A. Orvieto, *Appendice di lettere...* cit., p. 209 (anche in VALENTINI, pp. 242-243).

¹³⁵ BOSISIO, p. 202.

¹³⁶ L'elenco degli attori insieme alla distribuzione delle parti viene pubblicato su «Il Tirso», 19 marzo 1905, che annuncia la rappresentazione per il 25 marzo e la successiva tournée al Teatro greco di Taormina alla presenza degli «imperiali di Germania».

¹³⁷ Cfr. «Il Giornale d'Italia», 22 marzo 1905: «Tutto è stato curato da d'A. nei minimi particolari. Gli oggetti vengono dalla manifattura Ginori di Signa e i mobili dagli antiquari milanesi».

¹³⁸ Lo riferisce Gabriellino nei *Ricordi dannunziani*, p. 994: «D'Annunzio aveva appena condotto a termine la *Fedra*, che scrisse, com'è noto, in ventisette giorni, nelle condizioni più avverse alla meditazione ed al sogno, in un periodo acutissimo della sua crisi finanziaria. Nondimeno egli era riuscito ad isolarsi dalla cruda vita reale, con una serenità che stupiva i suoi amici, ed a ritrarsi con Fedra e con Teseo nel mitico mondo della sua tragedia, mentre la nube gli si addensava sul capo più che mai minacciosa. In quei ventisette giorni aveva lavorato quasi ininterrottamente. Dormiva dalle dieci del mattino alle cinque del pomeriggio. Alle cinque faceva una doccia, si esercitava un po' coi manubri, e si rimetteva a tavolino, restandovi tutta la notte, e costringendo la servitù ad un orario impossibile. All'esercizio coi manubri annetteva un'importanza capitale: “Senza di essi – mi diceva un giorno additando gli attrezzi – non avrei potuto scrivere la Fedra. Tutta l'energia necessaria al mio lavoro m'è provenuta da questa ginnastica”. Ed io pensavo che la critica, per quanto cerchi ed

D'Annunzio era in gran faccende per la messa in scena. Da Signa giunsero fontane, sedili... furono visitati tutti gli antiquari milanesi per scegliere drappi, lucerne e libri e cartapecore. La collanina leggera che il Serparo doveva donare a Gigliola, turbò parecchi sonni del poeta che non riusciva a trovarla. Finalmente un mattino arrivò trionfante alla prova con una deliziosa collanetta d'oro a piccoli grani di smeraldo, una delizia di cui mi fece dono terminata la tournée de "La Fiaccola". In quell'epoca il Poeta era al colmo della freschezza e della gioia. Era sempre al suo fianco la bella signora che assisteva a tutte le prove e che fu con tutti, e specialmente con me, di una squisitezza ineguagliabile. Si diceva che ogni mattina i due cavalcassero superbi cavalli, nei dintorni di Milano, scelti fra otto esemplari di proprietà della Marchesa.¹³⁹

Non sono solo gli oggetti a turbare i «sonni del poeta» ormai capocomico: è l'allestimento scenico a imporre una ricerca che si riflette nell'introduzione di didascalie attente alla prossemica degli attori e vergate dunque sulla scia delle prove. Una grammatica del visivo certamente influenzata dal primo piano cinematografico e insieme un impiego abbondante di strumenti d'illuminazione della scena – grazie alle moderne attrezzature del teatro Manzoni fin dal 1883 illuminato dalla prima centrale europea di energia elettrica – rimbalzano allora dal palcoscenico al testo. E saranno da un lato i colori che accompagnano il tramonto, e della giornata e della casa dei Sangro; le luci delle fiaccole dei Manovali, agitate prima dietro il sipario, e poi, accese e spente nell'«aula vastissima»; e dall'altro le precise indicazioni gestuali, che impongono agli attori non solo un'attitudine scenica ma piuttosto una mimica gestuale ormai da primo o primissimo piano: «Ansia e soffia, simulando.» (vv. 569-570); «Le prende le mani e le scopre il viso.» (v. 1214); «S'inginocchia ai piedi della vecchia, rotto dall'ambascia.» (v. 1284); «Egli esita un istante.» (v. 1293); «La vecchia tenta ancora di alzarsi.» (v. 1296); «La madre non può parlare.» (v. 1431); «La madre resta immobile.» (v. 1432); «La violenza lo soffoca. Egli vacilla e manca.» (v. 1996); «Un singulto gli schianta il petto.» (vv. 2001-2002). Tutto ciò perdura ben oltre il 18 marzo, «giorno di San Gabriele», quando il manoscritto sistemato è già nelle mani del rappacificato editore.¹⁴⁰

In attesa delle bozze di stampa, d'Annunzio non solo dirige le prove,

indaghi, non arriverà mai a precisare tutti gli elementi – compresi i manubri – che possono concorrere alla formazione di un'opera d'arte». Dei «manubrii di ferro» parla anche PALMERIO, p. 53.

¹³⁹ In BOSISIO, p. 336.

¹⁴⁰ Cfr. lettera del 18 marzo 1905 in LETTERE AI TREVES, p. 264; e vd. anche *Il manoscritto*, in particolare nota 5.

INTRODUZIONE

ma progetta le nuove opere, che tengono ben desto l'interesse del pubblico, di continuo sollecitato dalle interviste e dalle dichiarazioni. Non passa giorno senza che i giornali raccolgano una qualche notizia che lo riguardi, dilungandosi però quando si tratta di lanciare programmi futuri: annunciata già il 13 marzo dalla «Gazzetta di Torino», la trilogia, con tanto di trama della terza tragedia *Il dio scacciato*, «l'antichissimo dio del popolo dei Marsi» bandito dalle sue sedi per il prosciugamento del Fucino, sarà poi l'intervista di Vincenzo Morello *alias* Rastignac dalla «Tribuna» del 23 marzo a consolidare il progetto della tetralogia, comprendente appunto *Figlia, Fiaccola, Dio scacciato e Primavera sacra*, in modo che «per quattro grandi sintesi umane», l'Abruzzo abbia «una illustrazione, che sarà quasi un documento di storia per i ricercatori futuri». Intervistatore informato, Rastignac raccoglie innanzitutto le dichiarazioni dell'autore su Simonetto/Gabriellino,

«Credimi – egli mi diceva – io ero contrario ad affidargli tanta responsabilità; ma quando io e il Fumagalli abbiamo visto l'ardore con cui egli intende a rendere quella parte di giovinetto malaticcio, quando l'ho visto piangere a lagrime irresistibili e il suo accento fremere di verità, ho compreso che nessun altro, meglio di lui, era adatto ad interpretare il mio pensiero!»

poi sulla felicità della scrittura,

La tragedia è stata scritta a Settignano in ventinove giorni. «L'ho terminata – mi disse il poeta, sorridendo – la notte dal 3 al 4 marzo, giusto al momento in cui, un anno prima, terminava la recita trionfale della *Figlia di Jorio* al Lirico di Milano. E questa fortuita coincidenza, mi è parsa un buon augurio. Speriamo!»

infine sul significato della tetralogia, che solo l'anno dopo, quando Boutet si accinge a «vendicare» la *Fiaccola*, apparirà con un titolo, *Il Cristo e l'Erinni*, e un preciso programma, ossia far entrare «nel repertorio del Teatro nazionale [...] le mie quattro tragedie di popolo»: ¹⁴¹

¹⁴¹ Cfr. lettera di d'Annunzio a Edoardo Boutet, 24 gennaio 1906 (in VALENTINI, pp. 254-255): «Mio caro Edoardo, | è vero che tu hai l'animo di vendicare una mia tragedia che vuol essere vendicata: la *Fiaccola sotto il moggio*? | Questo mi annunzia Marco Praga. | Se persisti nella intenzione, scrivimi; ché forse riscriverei il quarto atto secondo il primitivo disegno, nel quale la figura della madre era atteggiata come una Niobe su la strage dei suoi figli e su la ruina della sua stirpe. | Avrò la gioia, finalmente, di udire Giacinta Pezzana nel mio verso? | Se tu rappresenterai la *Fiaccola*, ti converrà in seguito rappresentare anche *La figlia di Jorio* con uno stile interamente diverso da quello erroneamente usato. In questo caso, io potrei impegnarmi a darti *La primavera sacra* o *Il dio scacciato*, e anche entrambe le nuove tragedie della tetralogia intitolata *Il Cristo e l'Erinni*. Così nel repertorio del Teatro nazionale entrerebbero le mie quattro tragedie di popolo; che – in certe occasioni – potrebbero

DALLA VICENDA CREATIVA ALLA RAPPRESENTAZIONE

Primavera sacra sarà il richiamo alle origini più remote della stirpe; un dramma di costumi e sentimenti primordiali, esposto nelle forme più semplici; esso dirà la gioia dei primi e giovani abitatori della Marsica, allorché condotti dal toro, che è il simbolo ancor vivo della terra abruzzese, muovono dalle montagne native, e scorgono la luminosa e risplendente faccia dei mari. Sarà una tragedia pagana, in cui la potenza dei numi originari e la santità della terra si mescoleranno alla vita e alle lotte degli umani.

Nel dramma pastorale della *Figlia di Jorio*, il poeta, come è noto, ha rivelato fino a qual punto il fiorentino ramo del cristianesimo si innesti sull'antico albero pagano.

La fiaccola sotto il moggio dimostrerà il crollo della vecchia aristocrazia consunta dalle sue passioni e dai suoi misteri; e infine il *Dio scacciato* sarà un dramma moderno, ove è rappresentata la meraviglia della gente nuova, in cospetto della straordinarie conquiste della scienza. L'azione si svolgerà nella plaga marsicana dell'antico lago del Fucino.¹⁴²

Rilanciata il 26 marzo dal romano «Il Tirso», che appronta un numero speciale *Alla Vigilia della nuova tragedia*,¹⁴³ la tetralogia tiene banco ancora il 28, quando, rivelata la trama dal lungo articolo di Francesco Coppola sul «Giornale d'Italia», Ettore Moschino dalla «Tribuna» è costretto a soffermarsi più a lungo sulla *Fiaccola* per correggere le varie inesattezze del collega. Rovinato l'effetto sorpresa, così accuratamente predisposto, Marco Praga si scaglia pubblicamente contro il giornale, annunciando il ricorso alle vie legali: il telegramma è impaginato ad arte insieme a un articolo su due colonne riguardante *Il grande trionfo di Eleonora Duse al "Nouveau Théâtre" di Parigi* («Giornale d'Italia», 27 marzo) proprio per rimarcare le fortune parallele dei due ex amanti. Se per il giornale, pronto a difendere Coppola, assolto peraltro anche nel processo del 1912, «simili indiscrezioni in luogo di nuocere all'interesse dell'autore e degli editori, non fanno altro che aguzzare la curiosità del pubblico e prepararli all'avvenimento artistico»,¹⁴⁴ di diverso parere appare d'Annun-

esser rappresentate di seguito in quattro sere. | Se il disegno ti piace, scrivimi il tuo consentimento. E dimmi anche *per qual tempo* tu vorresti riprendere la «Fiaccola» [...].

¹⁴² Rastignac [Vincenzo Morello], *Aspettando la "Fiaccola sotto il moggio". I personaggi e l'ambiente della tragedia*, in «La Tribuna», 23 marzo 1905.

¹⁴³ Nel giornale, che presenta a uno a uno gli attori, si parla delle «prime indiscrezioni» sulla trama e della tetralogia d'Abruzzo, riproponendo il testo di Rastignac, insieme alle dichiarazioni rese da d'Annunzio.

¹⁴⁴ G. D'Annunzio e il «Giornale d'Italia» per la «Fiaccola sotto il moggio», in «Il Giornale d'Italia», 29 marzo 1905. Del processo riferisce CAPPELLINI, *Introduzione*, p. XXVII. L'articolo, «La Fiaccola sotto il moggio» di d'Annunzio, in «Il Giornale d'Italia», 25 marzo 1905, è trascritto da GRANATELLA I, pp. 541-545. Alla vicenda giudiziaria fa riferimento lo stesso articolista, Francesco Coppola, commentando *L'esito della "Fiaccola sotto il moggio" al Teatro Manzoni di Milano*, in «Il Giornale d'Italia», 29 marzo 1905 (ora in GRANATELLA I, p. 555):

INTRODUZIONE

zio, già schieratosi contro le «villanie» dei giornalisti invocando per l'artista la discrezione, «almeno quell'onesto riguardo che le persone bene educate soglion mostrare verso l'ospite quando si levano da mensa senza intascar la posata d'argento».¹⁴⁵

Intanto la stanchezza per la messa in scena comincia a farsi sentire: se ne lamenta l'infaticabile factotum con l'amico Masciantonio già dal 20 marzo «Immagini tu stesso Pasquale da quale enorme lavoro io sia oppresso. Debbo far tutto e sono solo. [...] Rappresentazione fissata sabato», e poi slittata «a lunedì 27. Aspetto te e Edoardo senza fallo. Serbo il palco. Vi abbraccio. Gabriel».¹⁴⁶ Non è solo l'enorme lavoro ad angustiarlo: qualcosa nelle prove non funziona e a un Fumagalli scoraggiato, il vero regista risponde severamente.

Caro amico,
non credo che si possa ottenere di più. Un rinvio sarebbe molto pregiudizievole. Oggi ho messo molte cose in ordine.

Io non ne posso più. Ella può ritardare, se vuole. Ma io domani me ne vado in brughiera e non mi lascio più vedere. Siamo tutti stanchi ormai.

Se stasera, dopo il secondo atto, vorrà riposarsi, resterò io in teatro a vigilare. Ma queste sono le ultime ore che io posso consacrare all'opera mia. Ho già voglia d'altro.

Cordialmente

Suo

Gabriele d'Annunzio¹⁴⁷

La presenza continua del drammaturgo, anziché giovare, risulta insomma controproducente, impedendo a Mario Fumagalli di mettere in pratica le esperienze acquisite in Germania. Il capocomico se ne lamenterà poi, esplicitamente, durante la *tournee*:

Le prove della *Fiaccola* mi hanno fatto una profonda terribile ferita nell'anima, non è la mia vanità d'artista che si è colpito – io non ne ho di vanità – ho sempre sognato un'arte impersonale, obbiettiva – è la mia anima di artista che si è colpita a morte e questa *tournee* della *Fiaccola* dove io porto in mostra un'interpretazione che *non ha nulla di mio*, dove tutto è contro la mia veduta d'arte, mi ha messo tanto piombo nelle ali, che forse non me ne rialzerò mai più.¹⁴⁸

«[...] per l'estimazione grande che professo al poeta, per l'amicizia che a lui mi lega, per il noto incidente giuridico del quale si fa gran discorrere [...]».

¹⁴⁵ G. d'Annunzio, *Per la cortesia*, in «La Tribuna», 9 ottobre 1901.

¹⁴⁶ Telegrammi del 20 e 22 marzo 1905 in CARTEGGIO MASCANTONIO, p. 331.

¹⁴⁷ Lettera senza data (ma prima del 27 marzo) in BNCR, ARC 21.4/53, su c.i. Hotel Cavour Milano.

¹⁴⁸ Lettera di Fumagalli a d'Annunzio, 14 maggio 1905, in BOSISIO, p. 211.

Quando un nuovo lavoro di d'Annunzio, la *Fedra*, sarà affidato alla sua compagnia, il regista Fumagalli detterà condizioni severe, che «l'autore», così si firmerà questa volta, dovrà rispettare: «io rimango tutt'oggi qui per non darle alcuna noia nelle prove secondo il suo esplicito desiderio».¹⁴⁹ L'esperimento di regia resterà pertanto legato a quell'unica rapida prova della *Fiaccola*.

* * *

L'attesissima prima, il 27 marzo, è seguita da un pubblico d'eccezione, che ha acquistato biglietti a prezzi esorbitanti: oltre ai corrispondenti dei giornali italiani e stranieri e a «un folto stuolo di signore in elegantissime toilettes»,¹⁵⁰ si distinguono in poltrona Giuseppe Giacosa, Arrigo Boito, Arturo Colautti, Adolfo Orvieto, Trilussa, Marinetti, Edoardo Scarfoglio, Vittorio Pica, Tito Ricordi, Enrico Corradini, Thovez, Sem Benelli, Masciantono, Treves, Praga... Se la critica si divide, tutti però ne parlano abbondantemente. Lunghe cronache riempiono le colonne di quotidiani e periodici nei giorni successivi: dal «Corriere della Sera» del 28 e del 29 marzo, alla «Tribuna» e al «Giornale d'Italia» del 29 marzo; dal «Mattino» del 28-29 e del 29-30 a «Il Marzocco», «L'Avanti» e «L'Illustrazione italiana» del 2 aprile; dall'«Avanti della Domenica» del 9 aprile, dove si contano due interventi, il primo di Margherita Sarfatti, su cui torneremo, l'altro di Innocenzo Cappa che censura *L'errore fondamentale nella tragedia dannunziana*, fino alla «Nuova Antologia» del 16 aprile, con uno studio tempestivo di Corradini sul rapporto con l'antecedente sofocleo.¹⁵¹ A più riprese si sottolinea l'insuccesso, giustificato quasi sempre con «l'imperizia degli attori»¹⁵² – solo «L'Italia del Popolo» accusa esplicitamente un autore

¹⁴⁹ BNCr, ARC 21.4/84. Il telegramma è datato 24 marzo 1909.

¹⁵⁰ «Corriere della Sera», 28 marzo 1905.

¹⁵¹ Un'ampia rassegna stampa è in GRANATELLA I, pp. 546-562. Più successo avrà la replica del giorno successivo: cfr. *La seconda della «fiaccola sotto il moggio» al teatro Manzoni*, in «Il Corriere della Sera», 29 marzo 1905: «Un pubblico numeroso ma non affollato assistette ieri sera alla seconda rappresentazione della nuovissima tragedia di Gabriele D'Annunzio. Il successo della tragedia fu invece assai più caldo di quello della prima sera: più caldo e più continuato. Non solo il primo atto e il secondo ebbero alla fine applausi intensi e ripetuti; anche il terzo – quello che l'altra sera lasciò il pubblico perplesso – fu vivamente applaudito. La tragedia finì senza acclamazioni. Una recitazione più calma e più misurata, più varia di tono e più ricca di colori espressivi, fece sì che l'opera scenica fosse meglio compresa in ogni suo particolare, più gustata e più sentita. [...] anche ieri sera il secondo atto fra tutti, parve meraviglioso nel suo contenuto e per la sua forma. [...] I prezzi sono assai ribassati».

¹⁵² «Il Mattino», 28-29 marzo. La cronaca appare a firma di Adolfo Cotronei. Si veda anche l'articolo di Riccardo Forster, *La fiaccola sotto il moggio al Politeama di Napoli*, in «Il Mat-

INTRODUZIONE

«troppo contento di sé» che ha fatto «un passo indietro» rispetto alla *Figlia di Iorio*¹⁵³ – ma contemporaneamente si anticipano lunghi stralci del testo di prossima pubblicazione: «Il Mattino», 29-30 marzo riproduce il dialogo tra Tibaldo e Angizia (Atto secondo, scena V); «Il Tirso», 30 marzo, quello tra Gigliola e Simonetto dell'Atto terzo e il monologo di Gigliola del quarto; infine a «Il Marzocco», 2 aprile 1905, viene consegnato, come promesso ad Adolfo Orvieto (si ricorderà la lettera: «E ti donerò anche un *frammento...*»), l'intero Atto terzo, impaginato sotto il titolo *Il Serparo*. E se qui Ettore Moschino è pronto ad avvertire che il legame con la terra nativa è assai debole, perché il Serparo «non agisce» e in Angizia non si riconosce l'Abruzzo, Gaio/Orvieto invece sottolinea che la tragedia «segna un doppio trapasso», di sostanza e di forma, nell'opera dannunziana: «Chi ha sotto gli occhi le bozze della *Fiaccola*, può convincersi che essa è passata dal libro al teatro senza conoscere quel lavoro assiduo di sfrondamento e di epurazione, a cui le tragedie precedenti furono sottoposte, per impellenti necessità della scena. Gli è che qui la poesia ha assunto carattere e, vorrei dire, consistenza e fibra drammatica, come non mai nel teatro d'Annunziano». Insomma «lo strumento è diventato perfetto».

Applauditissimi i primi due atti, meno attrattivo il terzo, un pubblico predisposto più «alla critica che alla lode» aveva fortemente protestato per il finale. Ciononostante, d'Annunzio era stato chiamato sul palco due volte alla fine del primo atto, quattro al secondo, due, ma «contrastate», al terzo e si era presentato anche alla fine a prendere i pochi applausi di una «dozzina di individui della galleria ostinatissimi».¹⁵⁴

Il resoconto più vivido della serata è consegnato dalla Franchini a una lettera per il maestro Rasi. Provata e delusa, firmandosi Gigliola, la donna confessa di non essere riuscita, nonostante lo sforzo, a rendere la plasticità del personaggio. Balza agli occhi il confronto con Mila:

tino», 5-6 maggio: «Come si muoia non importa. Tutti devono morire nella già morta casa. È questa la legge. [...] la invasione brutale, selvaggia della plebe, impersonata in Angizia, può ben affrettare la caduta di ciò che è marcio e malsano [...]».

¹⁵³ «*La Fiaccola sotto il moggio* è un passo indietro dalla *Figlia di Iorio*. Gabriele D'Annunzio l'ha scritta con la fretta di un uomo troppo contento di sé e che ricerca tutti gli effetti che una volta avrebbe disprezzato»: in «L'Italia del popolo», 28 marzo 1905.

¹⁵⁴ «*La Tribuna*», 29 marzo 1905, in GRANATELLA I, pp. 552-553. Ma ANTONGINI, 1938, p. 631 sostiene che l'autore avesse seguito la prima da «un angolo del caffè Biffi», inviandolo a un certo punto alla porta del palcoscenico per vedere che cosa accadeva. «Ritornai e gli dissi: “Stanno fischiando a tutto spiano”. Allora rise, poi mi rispose: “Sai di che scena si tratta?” “No.” Guardò l'orologio e “Sono certo che è la scena del serparo. Ero già convinto prima, che i milanesi non l'avrebbero digerita facilmente”».

Certo che la parte di *Mila di Codra* è uno zuccherino in confronto a *Gigliola*, parte straordinariamente difficile. Guai a eccedere un po'! Si falserebbe subito il personaggio, e d'altronde, in alcuni punti la situazione tragica vi trascina con impeto grande verso una recitazione o troppo, o poco sincera. Perché non viene a sentirmi?

Io però sento di far meglio *Mila di Codra*, lo dico soltanto a Lei con un certo rammarico ma è la verità. *Mila* era nel mio sangue, in tutta l'anima mia! *Gigliola* è un po' fuori di me, e per farla mia con tutta sicurezza e sincerità, debbo adoperare uno sforzo grande. Di chi la colpa?

Del mio temperamento forse! O *Gigliola* non è abbastanza umana? [...] ¹⁵⁵

Il 30 marzo, Luca Cortese dalle colonne del «Tirso», a dispetto delle cronache apparse nei giorni precedenti, intitola la sua corrispondenza *Il successo* e, censurando «il numeroso e ostile pubblico» che accorre prevenuto, «ipocritamente ostile», alle prime dannunziane, stigmatizza la recitazione non sempre consona alla bellezza dei versi (in particolare Simonetto «creatura intelligente e sensibilissima» si era rivelato «non troppo esperto attore»): «L'attesa tragedia si è rivelata meravigliosamente bella», conclude, «meravigliosamente bella, tutta quanta, come opera di poesia e come opera di teatro, ed ha anche l'indiscutibile pregio della semplicità». Segue il dialogo tra *Gigliola* e *Simonetto* dell'Atto terzo e il monologo di *Gigliola* del quarto, come si è visto, ma, nelle pagine interne, irrompe un lungo articolo su *Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*.¹⁵⁶ È la cronaca rosa dunque la più appetibile, con le notizie della coppia italiana, che, sebbene a distanza, rimane comunque la più celebre in Europa. Da Parigi, la Divina replica infatti con il suo trionfo all'insuccesso della lira abruzzese: «Io dovevo vincere una battaglia, ed era ben naturale che, per espormi al gran cimento, scegliessi quelle armi che credevo atte alla vittoria. Ma ora la vittoria è guadagnata, ed io sono libera di fare ciò che mi sta più a cuore».¹⁵⁷

Cocente invero è la delusione del drammaturgo alla chiusura del sipario, che mai traspare dalle cronache giornalistiche. E non riguarda certo la reazione del pubblico, ma il risultato finale della messa in scena, la delusione per l'esperimento non riuscito fino in fondo, il brusco risveglio dal «Sogno». Ne scrive in questi termini al capocomico in occasione della seconda serata milanese:

¹⁵⁵ Lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi [Milano 28 marzo 1905], in VALENTINI, pp. 244-245.

¹⁵⁶ A firma di Alberto Palaez d'Avoine.

¹⁵⁷ *Una visita ad Eleonora Duse (a Parigi)*, in «Il Corriere della Sera», 30 marzo 1905.

INTRODUZIONE

Caro Amico,
preferisco di non tornare stasera in teatro. Aspetto che mi passi il malumore. Il Sogno ha ricevuto un pugno improvviso.

È necessario lavorare ancora, cercare ancora. E confido nella buona volontà di tutti.

Quella vita – ch’Ella aveva tanto invocato nelle prove chiuse – è rimasta assente, stasera.

Speriamo!

A rivederci

Gabriele d’Annunzio¹⁵⁸

Più breve, il telegramma dello stesso giorno per De Carolis fa riferimento all’emozione di Gabriellino («Vieni fra le mie braccia, parricida!» gli avrebbe detto incontrandolo nel corridoio del teatro), di cui si era lamentata anche la prima attrice: «Oh! Quel Gabriellino! Recita bene, ma quella sera mi tremava come una foglia e nella famosa scena del III atto, *ha trascinato* anche me! Ed è la scena in cui recito meglio!»,¹⁵⁹ ma taglia corto sulla debolezza dell’impianto:

I due primi atti trionfalmente. Nel terzo atto Gabriellino sopraffatto dalla commozione guastò l’effetto.¹⁶⁰

Per d’Annunzio il lavoro non è finito: anzi dopo la prima comincia appunto la revisione del testo sulle bozze di stampa. Alcuni ritocchi, annunciati fin dalla seconda serata,¹⁶¹ saranno condizionati proprio dalla drammatizzazione. In particolare verranno modificati o eliminati i passi con i riferimenti all’assassinio di Mònica, che si leggeranno infine solo nel colloquio tra Gigliola e Simonetto (Atto terzo, scena IV), ma che erano stati più volte uditi dagli spettatori. Inoltre, quando il volume è ormai in stampa, l’autore appronta una serie di varianti all’Atto quarto, che, scritto in gran fretta, era sembrato agli spettatori la parte più debole della tragedia.

L’eroina Gigliola [...] tanto diffida di sé che per dare altrui la morte giusta e lungamente desiderata, prima di ogni cosa si avvelena col morso dei serpenti: così

¹⁵⁸ BNCr, ARC 21.4/54. Su c.i. Hotel Cavour Milano, non datata, ma del 28 marzo 1905.

¹⁵⁹ Sull’aneddoto «scherzoso» vd. ANTONINI, p. 600; «Quando Gabriellino interpretò la parte di “Simonetto” nella “Fiaccola sotto il moggio”, a Milano [...], il padre incontratolo in un corridoio del teatro, a rappresentazione finita, gli tese le braccia e gli disse: “Vieni fra le mie braccia, parricida!”». La lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi, s.l. s.d (ma 28 marzo 1905) è in VALENTINI, pp. 244-245. Vd. anche ANDREOLI, *Vivere inimitabile*, p. 410.

¹⁶⁰ Telegramma di d’Annunzio a De Carolis, Milano 28 marzo 1905, in VALENTINI, p. 244.

¹⁶¹ «Gabriele d’Annunzio ha fatto alcuni ritocchi al suo lavoro che si replicherà stasera» (da «La Tribuna» cit. in GRANATELLA I, p. 553).

si fa irrevocabile l'uccisione della matrigna: Gigliola la ucciderà perché non ha scampo, morente cerca di uccidere, ma a questo nemmeno riesce, il padre la previene, e poi perché? che guadagno drammatico vi è nella sostituzione della mano che deve compiere un simile atto di giustizia? Veramente non si comprende.¹⁶²

Nelle recite fiorentine andrà in scena un diverso finale, dove si introduce il perdono di Gigliola per il padre Tibaldo, finale ulteriormente variato l'anno dopo per la recita all'Argentina diretta da Edoardo Boutet, con l'eliminazione delle nutrici, al posto delle quali Donna Aldegrina, interpretata in quell'occasione da Giacinta Pezzana, viene collocata immobile sulla scena come una Niobe, o meglio come la vecchia paralitica della mai dimenticata *Teresa Raquin* dusiana.¹⁶³

La variante del finale (su cui si veda l'Appendice), mai stampata se non nella traduzione francese di Doderet del 1928, viene accolta favorevolmente a Firenze:

I ritocchi importanti nel quart'atto hanno fatto quasi scomparire quello che parve il maggiore scoglio della tragedia. Aggiungo ora che essi consistono specialmente nell'aver meglio chiarito l'improvvisa determinazione di Tibaldo che uccide Angizia purché Gigliola non si macchi di un delitto divenuto ormai necessario. La lunga scena fra le due nutrici che agli spettatori pareva eterna e si svolgeva fra l'uscita di Gigliola e il suo ritorno è ridotta a poche parole. Sentiamo invece il dialogo concitato, dietro le quinte, fra la figlia che vuol passare nelle vecchie stanze di Angizia e il padre che invano si sforza di trattenerla. E quando tornano insieme sulla scena e Gigliola ha già visto che nella vendetta fu prevenuta da altri, Tibaldo

¹⁶² «Il Giornale d'Italia», 29 marzo 1905 (anche in GRANATELLA I, p. 537).

¹⁶³ Lo riprendiamo da ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 20. Vd. la lettera a Boutet alla nota 141. Era stato proprio Boutet a commentare a suo tempo l'interpretazione della Duse e della Pezzana a Napoli il 26 luglio 1879: «Il trionfo di quella sera non si scorda. La vedo nella veste nera e succinta, appoggiata alla finestra con aria distratta, estranea all'ambiente, vivendo nella menzogna, nella colpa, nel delitto, nello sgomento, nel terrore, nel disgusto, nell'odio... nell'ultimo atto, quando l'amore è diventato odio feroce, e la madre paralitica sorride spietata al martirio dei due colpevoli, si fremeva, un brivido correva per le fibre, e coll'animo soggiogato non si aveva nemmeno il coraggio di applaudire». Primoli, sceso a Napoli per l'occasione, ricordava ancora, nel 1897, la serata: «Eleonora, trasportata dalla foga della passione, osò alzare il volto e tener testa: senti allora che la Pezzana la fissava con i suoi occhi da leonessa, e sembrava provare più soddisfazione che invidia a ritrovarsi così davanti all'allieva. Questa, dal canto suo, aveva coscienza della rivoluzione che aveva luogo in lei: scambiava con la sua rivale battute che fendevano l'aria come lame: Zola ne sarebbe stato soddisfatto. Gli occhi negli occhi, la schiuma alle labbra, le due donne furono sublimi...». Entrambe le cit. in W. Weaver, *Eleonora Duse* cit., pp. 30-31. La Pezzana, interpellata proprio per la parte di Aldegrina, aveva risposto a d'Annunzio il 16 gennaio 1906: «Non vedo l'ora d'interpretare quella *mater dolorosa*», in Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 347.

INTRODUZIONE

non soltanto giustifica l'uccisione, ma morente strappa alla figlia una parola di fede nella propria innocenza. Nella strage di Monica egli non ebbe colpe! Il sospetto, il terribile sospetto su cui s'impenna l'intera tragedia dilegua così nel punto supremo. Un senso di sollievo, fra tante catastrofi, conforta finalmente lo spettatore, come un raggio nelle tenebre. Tanto male non fu invano.

E se ce ne fosse bisogno, basterebbero questi sapienti ritocchi per convincere anche i più recalcitranti che Gabriele d'Annunzio conosce ormai benissimo quel codice delle leggi teatrali di cui alcuni nostri autori continuano ad attribuirsi l'esclusivo e prezioso monopolio.¹⁶⁴

Ma non tutti sono di questo parere: Ugo Falena, che assiste alla replica romana con la variante tanto consolidata nella prassi teatrale da essere riproposta persino nel settembre 1927, quando, per l'inaugurazione dell'*Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele d'Annunzio*, Gioacchino Forzano mette in scena l'intero teatro, biasima gli attori per non aver compreso «il miracolo» compiuto «traversando un periodo titanico di eroi e di iddii»:

Se una concessione al pubblico ha largito Gabriele d'Annunzio, è quella di aver variato dalla recita di Milano e dal libro, la penultima e l'ultima scena del quart'atto. La tragedia vi perde in nobiltà; ma l'autore credo sia stato costretto al cambiamento dal fatto che i suoi interpreti non hanno veduto, come lui, le due magnifiche situazioni così sobriamente ed efficacemente diseguate.¹⁶⁵

Per tutto il mese di aprile, un d'Annunzio più regista che autore segue la compagnia in *tournee*: è sicuramente a Livorno a Genova e a Firenze, ma anche a Roma, dove lascia le varianti dell'Atto quarto, tempestivamente richieste dalla Capponcina: «Dimenticai ritirare manoscritto scena quarto atto Prego spedirmelo Settignano avendone bisogno».¹⁶⁶ Successo di pubblico non manca alla tragedia che ha sempre un larghissimo spazio sui giornali: oltre a Firenze, Livorno («Qui grandissimo successo: 27 chiamate!»¹⁶⁷), Roma, la tragedia va in scena a Genova (e qui viene chiamato in scena 17 volte¹⁶⁸), Vercelli, Venezia, come testimoniano, oltre ai giornali, i nulla osta rilasciati dalle varie prefetture,¹⁶⁹ nonché Napoli,

¹⁶⁴ Gaio [Adolfo Orvieto], *La Fiaccola sotto il Moggio alla Pergola*, in «Il Marzocco», 23 aprile 1905. I ritocchi erano stati annunciati dallo stesso giornale il 14 aprile 1905.

¹⁶⁵ «Il Tirso», 30 aprile 1905.

¹⁶⁶ Telegramma datato 1 maggio 190[5], in BNCR, ARC 21.4/85.

¹⁶⁷ Lettera del «Giovedì santo», ossia 20 aprile 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 265.

¹⁶⁸ Cfr. *La Fiaccola a Genova*, in «L'Illustrazione italiana», 16 aprile 1905.

¹⁶⁹ BNCR, ARC 21.5/30. Un elenco di articoli in VALENTINI, pp. 324-326. Cfr. anche Anna Baldazzi, *Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, Milano, Cooperativa degli scrittori, 1973, pp. 121-123.

Brescia, Torino, Cesena; un giro in Sicilia viene all'ultimo momento disdetto.¹⁷⁰ Gli incassi saranno tali che il 30 luglio 1905 potrà scrivere a Treves: «La Società degli Autori mi avvisa di aver saldato il mio debito presso la casa Treves, interamente. Ne sono lieto». ¹⁷¹ Il debito, si ricorderà, ammontava a 18.000 lire.

Nel pieno della *tournée*, il 5 maggio, un telegramma raggiunge Fumagalli a Napoli: «partirò appena potrò amica malata sono in pena gabriel». ¹⁷² D'ora in avanti però, l'aggravarsi della malattia di Alessandra rende impossibile a Gabriel il continuo pellegrinaggio al seguito della compagnia, abbandonata ai capricci del capocomico, ormai in aperta polemica con Marco Praga. ¹⁷³ Motivi di contrasto sono gli annunci riguardanti i prossimi lavori da mettere in scena, oltre agli incassi, è ovvio, della tragedia. Dal capezzale dell'amica, sottoposta a più interventi chirurgici nel giro di pochi mesi, d'Annunzio invia telegrammi sempre più radi, dove non dimentica mai di far cenno alla sua «indicibile pena». «La malattia continua [...] non potrà venire [...] spero che costì tutto vada bene raccomandando Gabriellino», ¹⁷⁴ scrive il 12 maggio a Brescia, aggiungendo il 14: «La malata sempre grave». ¹⁷⁵ Il 18 maggio a Fumagalli giungono i ringraziamenti per le buone notizie della *tournée*, ma, aggiunge il poeta, «io non posso darne di migliori le condizioni sono sempre gravi e io mi consumo nelle pene». ¹⁷⁶

Così fino alla fine di giugno, quando la *tournée* si chiude, mentre i creditori bussano alla porta e Palmerio rimanda al «rendimento dei conti» il saldo dei debiti. ¹⁷⁷ Il 29 giugno sarà ancora una volta un telegramma a

¹⁷⁰ Cfr. il telegramma di d'Annunzio a Fumagalli, inviato il 6 maggio 1905 a Napoli (ARC 21.4/72): «Ricevo telegramma – mi rimetto a lei e al Sarra per la decisione – Credo anche io che esito finanziario Sicilia sia dubbio – Inoltre io per ora non posso muovermi perché malattia si prolunga sfortunatamente – Coraggio e avanti – Gabriel».

¹⁷¹ LETTERE AI TREVES, p. 276; vd. anche la lettera del 10 agosto 1905, p. 278: «Credo che con le 10.000 lire, ch'io ebbi, il mio conto sia quasi pareggiato. Il mio debito, garantito dalla Società degli Autori, è estinto».

¹⁷² BNCr, ARC 21.4/71.

¹⁷³ Cfr. le lettere di Fumagalli a d'Annunzio del maggio 1905, riportate da VALENTINI, pp. 247-248 e 250-252.

¹⁷⁴ BNCr, ARC 21.4/73.

¹⁷⁵ BNCr, ARC 21.4/74. In APV, inv. 31571 è conservato l'originale del telegramma da Settegnano [14-5-905], indirizzato a Mario Fumagalli al Teatro Grande di Brescia: «Non ho mai dubitato né della Sua schietta amicizia né del Suo disinteresse. Desidero sapere a chi rivolgermi per trattative, non potendo per ora muovermi. La malata è sempre grave. Saluti affettuosi Gabriele d'Annunzio».

¹⁷⁶ BNCr, ARC 21.4/75.

¹⁷⁷ In BNCr, ARC 21.4/47 è conservata la lettera di Palmerio in data 1 giugno 1905 ai F.lli

INTRODUZIONE

decretare lo scioglimento della compagnia che ha sancito il contrastato successo della *Fiaccola*:

Condizioni immutate. Si lotta di ora in ora contro il pericolo. La ringrazio non potrò muovermi di qui. Spero che la fine della tournée sia anche la fine d'ogni pettegolezzo. Questo auguro e desidero e di questo le sarò gratissimo. Prego dire a Gabriellino che l'attendo. A lei e a tutti gli interpreti dell'opera mia mando un saluto cordiale Gabriele d'Annunzio.¹⁷⁸

Così com'era già accaduto l'anno prima *Per «La Figlia di Jorio»*, tocca di nuovo a Rodolfo Renier, uno dei fondatori del «Giornale storico della letteratura italiana», il bilancio dell'opera «d'arte significativa» sul doppio versante del mito e del rito, apparso in prima pagina sul «Fanfulla della Domenica» del 25 giugno 1905:

[...] Nessun altro dramma del D'Annunzio è, come la *Fiaccola*, improntato direttamente alla tecnica del teatro greco. Lo è nella favola, lo è in taluni caratteri, lo è nell'unità di luogo e di tempo scrupolosamente mantenuta, con sacrificio non piccolo dell'azione. Gigliola, che vaga esterrefatta e irrequieta per la casa dalle cento stanze, col cuore che le pesa sino ad incurvarla, con gli occhi che non si chiudono mai, che non hanno più ciglia né palpebre, che vedono terribilmente; Gigliola devastata, disperata, bruciata fino alla radice, prima pel reo sospetto, poi per la certezza funesta dell'assassinio di sua madre, è la vergine greca chiamata dalla fatalità alla vendetta d'un orrendo delitto domestico, Antigone sovrapposta ad Elettra. [...] Gigliola è fin troppo greca, specialmente nell'atto del suicidio espiatorio, che a noi moderni pare un controsenso. [...] La volontà ferma e diritta di Antigone, che contro l'empio decreto di Creonte, dà sepoltura alla misera spoglia del fratello Polinice, è passata sin troppo in Gigliola, quando oltre al resto si pensi che Antigone esercita l'inflessibilità del suo volere nel compiere un'opera pietosa, mentre Gigliola nel commettere un'uccisione. [...]

Un [altro] elemento, complesso e non trascurabile, coopera alla formazione della *Fiaccola*, la tradizione, la topografia, gli usi paesani. Anche qui il D'Annunzio ha saputo profittare, con senso d'arte insuperato, dei tesori offertigli dal suo Abruzzo, e ciò contribuisce a formare lo sfondo del suo quadro e a dar vita a un personaggio che anche i più scontenti dovettero ammirare. Lo sfondo, che talor si anima e incombe col gravame solenne dei secoli, è il palazzo dei Sangro; il personaggio è Edia Fura di Forco, il serparo, padre sconfessato e maldicente d'Angizia. [...]

Quando parla dell'arte sua e delle sue serpi, Edia assume un tono apocalittico.

Corbella («negozianti in cavalli») di Milano, dove si annuncia che d'Annunzio ha già disposto che il cavallo «Le sia saldato dal cav. Praga, alla fine della tournée (rendimento di conti) che sarà il 30 giugno prossimo».

¹⁷⁸ BNCr, ARC 21.4/76.

DALLA VICENDA CREATIVA ALLA RAPPRESENTAZIONE

Del resto è un pover'uomo come tanti altri, più di altri infelice, perché ha una figlia che non vuole riconoscerlo e che lo piglia a pietrate, sicché egli la maledice, con la solennità violenta dei padri biblici [...].

Miglior partito non si poteva trarre da costumanze antiche e strane, meravigliosamente conservate sin dai tempi pagani. [...] Nella singolarissima processione, che viene tenuta a Cocullo in onore di quel santo, s'intrecciano stranamente costumanze cristiane e pagane, ed il serparo, co' suoi incantesimi, vi suol essere ospite gradito e di conto, pellegrino munifico. A quella processione concorrono da ogni parte dell'Abruzzo le genti devote e nell'ebbrezza del loro culto recano serpi attorcigliate al collo ed ai polsi: spettacolo inusitato e pittoresco, che tentò infatti il pennello di Michetti. Così un'altra volta si trovano congiunti i due maggiori artisti della fortunata regione abruzzese.¹⁷⁹

¹⁷⁹ R. Renier, *La fiaccola* cit.

Il manoscritto

Conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma (VE 1499), il manoscritto della *Fiaccola sotto il moggio* fu acquistato il 30 marzo 1976 dal Ministero per i Beni culturali a un'asta di Christie's. «In perfetto stato, [...] appartiene ad una famiglia Siciliana che l'ha avuto direttamente dall'autore»,¹ avvertiva la Casa d'aste rivolgendosi a Emilio Mariano, allora Sovrintendente del Vittoriale, senza tuttavia fornire altri lumi né sui proprietari, che restano pertanto anonimi, né sulla data e le circostanze della donazione. Nei giorni precedenti la vendita, la visione parziale dell'autografo da parte di un pubblico di giornalisti e insieme il parere di un autorevole collezionista, Ferdinando Gerra, determinarono l'equivoco che è forse alla base del repentino oblio del documento, nemmeno menzionato nel 1987 a Pescara durante il Convegno monografico sulla *Fiaccola*. All'atto dell'acquisto era infatti corsa voce che si trattasse di una copia «in pulito», e che di una prima stesura restassero solo pochi fogli, «otto», nel resoconto di Gianni Infusino.² Tutt'altro che «in pulito», come vedre-

¹ Lettera di Nathalie Narischkine a Emilio Mariano datata Roma, 10 marzo 1976, su carta intestata con logo «Christie's | Fine Art Auctioneers since 1766 | Palazzo Massimo Lancelotti | Piazza Navona, 114 – 00186 Roma [...]», presso l'Archivio Sovrintendenza del Vittoriale a G: «Egregio Professore, | In seguito alla nostra conversazione telefonica Le invio qui accluso il Catalogo della vendita di Libri che avrà luogo a Roma il 30 Marzo. | Il manoscritto di Gabriele D'Annunzio “La fiaccola sotto il moggio” (Lotto 147), sarà messo in vendita all'asta della mattina alle ore 10,00. È in perfetto stato e scritto su carta filigranata con le parole “Per non dormire”. | Il manoscritto appartiene ad una famiglia Siciliana che l'ha avuto direttamente dall'autore. | Sarei molto felice se Lei potesse interessarsi a questa vendita. Sono a sua disposizione per qualsiasi altra informazione che desidera. | Con i miei più cordiali saluti. | Nathalie Narischkine».

² Gianni Infusino, *Lo Stato compra il manoscritto della Fiaccola sotto il moggio*, in «Il Mattino», 31 marzo 1976, riferisce: «Nei giorni che hanno preceduto la vendita molti esperti hanno esaminato il manoscritto e subito si è accesa una piccola disputa che, almeno per il momento, non è stata risolta, ma che potrebbe interessare eventuali studiosi che potranno consultare la “Fiaccola sotto il moggio” nella Biblioteca Nazionale che ne è diventata proprietaria. La disputa, sottilmente polemica, si sofferma sulla stesura del manoscritto stesso: è quella originale, ossia la prima, oppure si tratta di una stesura “in pulito”, come gli esperti definiscono i manoscritti che di solito un autore completa dopo aver apportato modifiche e correzioni? Sembra, a tale proposito, che da Milano sia segnalato, nelle mani di un antiquario, un altro manoscritto de “La fiaccola sotto il moggio”; in tal caso, solo un confronto potrebbe mettere fine alla diversità di opinioni attualmente esistenti. L'ing. Ferdinando Gerra, noto dannunziano, ritiene, ad esempio, che quella venduta da Christie's sia una stesura “in pulito” alla quale sono stati aggiunti pochi fogli di correzioni per dare

mo, il manoscritto presenta anche 13 carte sciolte (e non 8), tenute insieme da un nastrino di raso – sono tuttora conservate in questa forma nella stessa scatola rossa dove sono riposte le 231 carte che compongono l'intero documento – che attestano una fase intermedia del rapido, ma intenso lavoro testuale.

Una preziosa testimonianza resa a suo tempo da Marino Moretti descrive puntualmente il manoscritto riemerso nel 1976:

un fascio di carte che avevano alcunché di favoloso, trattandosi, nientemeno, di quella sonante carta a mano filigranata su cui un solo poeta allora in Italia aveva diritto di scrivere. Era questo il manoscritto della *Fiaccola sotto il moggio*. Era un superbo manoscritto rosso-nero tutto di pugno del poeta che aveva ereditato anche la pazienza e l'amore degli antichi alluminatori e copisti, e non dico l'emozione per le didascalie d'un rosso fiaccola. Questo vedevano, questo avevano visto veramente i miei occhi.³

Ventenne nel 1905, quando la *Fiaccola* vede la luce, Moretti resta conquistato dal laboratorio del poeta al pari di Borgese o di Saba, anche lui ospite della Capponcina poiché frequenta, a Firenze, la Scuola di recitazione di Luigi Rasi insieme con il coetaneo Gabriellino, secondogenito di d'Annunzio destinato a calcare le scene. È appunto tra il 27 febbraio e il 3 marzo, quando la tragedia non è ancora conclusa, che il giovane mostra all'amico il manoscritto della tragedia, mentre impara le battute: «Papà mi ha dato per ventiquattr'ore il manoscritto perché io copii la mia parte, la parte di Simonetto». Vestendo i panni del rampollo dei Sangro, Gabriellino debutta appunto ora, grazie alla sollecitudine paterna. Il «favoloso» compagno – Moretti non si trattiene da un bisticcio malizioso – «possedeva la bacchetta fatata che trasforma la favola in realtà come suo padre possedeva quella che trasforma la realtà in favola. Ora egli aveva chiesto una *parte*, e la parte era fiorita qui d'improvviso, in rosso e nero, su la carta a mano».⁴

Sono esistite allora altre stesure della *Fiaccola*, oltre a quella che tanto ha impressionato il giovane Moretti e che certo coincide con VE 1499?

l'impressione che si tratti della primitiva stesura. «Ciò per due motivi – dice Gerra – perché non possono essere soltanto otto i fogli corretti di una tragedia in quattro atti e poi perché D'Annunzio non avrebbe mai donato ad amici siciliani il manoscritto primitivo dell'opera sua».

³ MORETTI, p. 49; sull'incontro con il «favoloso» compagno, Moretti aveva reso già altre testimonianze: si veda *Il tempo felice. Ricordi d'infanzia e d'altre stagioni*, Milano, Treves, 1929, pp. 209-211.

⁴ MORETTI, pp. 48-49; vd. qui il paragrafo *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*, in particolare note 128-132.

INTRODUZIONE

Teste Angelo Sodini, quanto mai attendibile quando si tratta di autografi dannunziani, sarebbe davvero quello il manoscritto consegnato intorno al 18 marzo a Emilio Treves da d'Annunzio in persona, a pegno di un'amizizia che di tratto in tratto si rivelava non facile: «Il poeta stesso venne in marzo a Milano per consegnare il manoscritto al placato Emilio, da cui, nel giorno di San Gabriele, ricorrente il 18 di quel mese, s'ebbe, in omaggio alla gola, un dono di frutta veramente immortali come quelle di Luca della Robbia».⁵

Ma Moretti, Sodini e Treves non sono i soli ad aver avuto tra le mani le mirabili carte in inchiostro rosso e nero. Anche Fumagalli, il capocomico che metterà in scena la tragedia, sembra della partita. Anzi, è certo che parte del manoscritto gli giunge ancor prima della conclusione, come si evince da una lettera dell'autore:

Ho spedito i primi due atti. Ripeto che il testo non è definitivo, e mancano le didascalie; le quali Ella sa quanto siano importanti nei miei drammi. Custodisca gelosissimamente il manoscritto. Tengo Lei *responsabile* di ogni indiscrezione. Porterò io stesso – per la lettura – l'esemplare completo.⁶

Possibile che d'Annunzio non abbia predisposto per Fumagalli una copia dei «primi due atti»? Benché acrona, la lettera è stata spedita sicuramente prima del 3 marzo, quando il capocomico rassicura l'autore: «Conservo gelosamente manoscritto che sto studiando».⁷ Invero, l'annotazione presente alla c. 4 – «Mancano le | didascalie. | G. d'A.» – sembrerebbe negare l'esistenza di una copia e rinviare proprio al nostro manoscritto, poi restituito al mittente che provvederà a vergare, in una fase successiva, parte delle didascalie mancanti, e soprattutto quelle iniziali, approntate infine per la *princeps* (*tr*) o integrate definitivamente sulla bozza di stampa (*B*). Così, il monito di d'Annunzio («Custodisca gelosamente il manoscritto») potrebbe riferirsi all'unicità delle carte oltre che alla cautela circa la divulgazione anzitempo del loro contenuto: problema, questo, non poco inquietante per il drammaturgo, impegnato solo pochi

⁵ SODINI, p. 356 e vd. la lettera di ringraziamento di d'Annunzio del 18 marzo 1905 in LETTERE AI TREVES, p. 264: «Mio caro Emilio, | grazie a te e alla signora Suzette per le frutta veramente immortali come quelle di Luca della Robbia. Non ho cuore di morderle, tanta mi danno gioia agli occhi. | Oggi non m'è riuscito di venire a vederti. Ho dovuto girare per tutte le botteghe degli Antiquarii a cercar roba. Se stasera, hai tempo, vieni per qualche minuto. Non esco di casa. | Ti abbraccio. | Il tuo | Gabriel [...]».

⁶ APV, inv. 23373. Sulla datazione del documento vd. *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*, nota 116.

⁷ Telegramma di Fumagalli a d'Annunzio, Milano 3 marzo 1905, in VALENTINI, p. 239.

anni addietro, al tempo di *Francesca da Rimini*, a contrastare le indiscrezioni che, prevenendo maldestramente gli spettatori, compromettono a suo avviso il debutto di un'opera teatrale. Non per nulla, dopo che, a due giorni dalla *prima*, il «Giornale d'Italia» ha reso nota la trama della *Fiaccola*, invece di lagnarsene in un articolo, d'Annunzio sposterà, si è visto, formale denuncia alla magistratura.⁸

Quale che sia il via vai delle carte con Gabriellino, Fumagalli e Treves, il manoscritto della tragedia a nostra disposizione, lungi dall'essere una bella copia, documenta con puntualità il processo di elaborazione creativa, tormentoso seppur compresso in un brevissimo torno di giorni. Assai parca è invece la conservazione delle carte preparatorie: allo stato delle nostre conoscenze ne abbiamo individuato una sola, ossia la lista onomastica di cui si è discusso in precedenza (*Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*). Abbozzi, appunti, prove di penna, schizzi, a tutt'oggi non sono stati rinvenuti a conferma di una scrittura di getto, «quasi d'un fiato»,⁹ e senza ripensamenti.

Presso gli Archivi di Gardone sono inoltre conservate le 3 cc. relative alla didascalia dell'Atto primo e della Scena I (APV lemma 485, mss. 5633-5635), non presenti in VE 1499; la bozza di stampa della *Fiaccola* con ampie correzioni autografe in vista della *princeps* (APV lemma 491, ms. 5648);¹⁰ gli autografi relativi a due ulteriori redazioni della scena II dell'atto quarto con una significativa variante del finale della tragedia (APV lemma 486, mss. 5637-5641; lemma 1924 *a e b*, mss. 24883-24912),¹¹ l'una dell'aprile 1905, l'altra del marzo 1906; un apografo (APV lemma 488, ms. 5643) contenente le cc. 89-107 e 172-194 del ms. (Atto secondo, scene I-III; Atto terzo, Scene III-IV), su carta filigranata col motto «Per non dormire», corrispondente alla lezione definitiva.

* * *

Il manoscritto della *Fiaccola*, composto da 231 fogli sciolti, nel formato in quarto grande, vergati, secondo l'uso dannunziano, solo sul *recto*, attesta correzioni e aggiunte, la gran parte delle quali in quell'inchiostro

⁸ Cfr. *Dalla vicenda creativa alla rappresentazione*, note 144-145.

⁹ L. Cortese, *Conversando con Gabriele d'Annunzio*, cit.

¹⁰ Alla stessa collocazione è allegata altra copia senza correzioni di cc. 70 con numerazione autografa a matita 1-70; in APV, lemma 1484, ms. 19284 si conservano ulteriori bozze di stampa dell'Atto IV (cc. 8) pp. 64-71 (manca la 67), dove tuttavia non si registra nessun intervento dell'autore.

¹¹ Ma si veda anche l'apografo di Ermete Forzano per l'allestimento del 1927 (APV lemma 487, ms. 5642): cfr. Appendice.

INTRODUZIONE

rosso che tanto aveva impressionato Moretti. Sulla preziosa carta fabbricata apposta per lui dal Miliani di Fabriano è filigranato il motto "Per non dormire", che negli anni della Capponcina «ricorreva dovunque: su gli architravi, su i fregi, su gli oggetti anche minimi, su la pietra delle soglie, su le maioliche, sul legno».¹² Le carte presentano una numerazione autografa da 1 a 223: manca la c. 7 come autonoma, essendo il nr. 7 apposto sulla c. 6 («6 e 7»); sono doppie e marcate con la dizione "bis" accanto al numero d'ordine le cc. 8, 9, 10, 32, 34, 50, 96, 172, 176. Alle cc. 93, 118, 147, 181, 221 erano incollati, con varia dislocazione, cartigli con aggiunte testuali, conservati ora separatamente.¹³

Nella cartella rigida di marocchino rosso in cui è custodito VE 1499, si conservano anche tredici fogli e due cartigli dello stesso formato e natura degli altri, legati insieme con un nastro di raso beige: si tratta delle carte 7, 9, 11, 12, 26, 32, 86, 94, 95, 96, 115, 171, 213 (alle cc. 7 e 95 erano incollati lateralmente due cartigli). Parte integrante della storia testuale, questo manipolo di carte (che saranno distinte dalle corrispondenti definitive accompagnando al numero d'ordine originale il pedice *a*: es. c. 7_a) entra quindi di volta in volta nella redazione di VE 1499, di cui attesta il primo livello compositivo. Ricopiate e sostituite non durante la scrittura, secondo un sistema già sperimentato dall'autore,¹⁴ ma nella fase di sistemazione finale,¹⁵ quando cioè d'Annunzio predispone il manoscritto per la *princeps*, la lezione in esse contenuta coincide con quella di *ny*, la stampa non controllata dall'autore e approntata per il *copyright* americano in uno stadio intermedio della stesura dell'opera.

Carte doppie e cartigli testimoniano che una sorta di «molla dilatatoria irrompe a turbare il filo della scrittura»¹⁶ con l'inserzione di porzioni di testo che o strabordano all'esterno o inducono una nuova numerazione: la 34 *bis* e la 50 *bis* erano prima infatti 34 e 50; la 203 scalza la sua ante-

¹² PALMERIO, p. 36.

¹³ Nella parte inferiore della carta erano incollati i cartigli delle cc. 93, 118, 147; al lato destro i cartigli delle cc. 181 e 221.

¹⁴ L'autore infatti «corregge man mano che scrive, sostituendo, se occorre, i fogli più travagliati»: P. Gibellini, *Per l'autografo delle Vergini delle Rocce*, Brescia, Fondazione Banca di Credito Agrario, 1988, p. 9.

¹⁵ Si evince anche dalla seriazione della carta di volta in volta sostituita, per la quale d'Annunzio è spesso costretto a ricorrere al contrassegno *bis*. Alla c. 7_a infatti subentrano le cc. 8 e 8 *bis*, generando inoltre la lacuna della c. 7 nel ms. finale (anche se il nr. 7 è aggiunto alla c. 6); alla c. 9_a le cc. 9 *bis* e 10, provocando la trasformazione della c. 10 in 10 *bis*; alla c. 32_a le cc. 32 e 32 *bis*; alla c. 86_a la c. 86; alle cc. 95_a e 96_a le cc. 96 e 96 *bis*; alla c. 171_a le cc. 171 e 172, mentre all'originaria c. 172 viene apposta la dizione *bis*.

¹⁶ P. Gibellini, *Per l'autografo delle Vergini delle Rocce* cit., p. 9.

cedente; la 176 *bis* è confezionata per aggiungere una serie di battute alla 176. Ciò vale anche per i cartigli, che sembrano vergati per riprendere a distanza motivi e parole già udite. Simultaneamente sono scritti e inseriti i versi relativi alla fontanella di Gioietta (32-39 e 993-1001) che si dispongono sui cartigli della 7_a e della 93 nella fase di revisione, quando al Serparo vengono messe in bocca le stesse parole di Gigliola, o a Tibaldo quelle di Donna Aldegrina.¹⁷

A riconferma del fatto che il ms. fu consegnato all'editore Treves per la stampa, su alcune delle carte sono apposte firme a matita di altra mano, verosimilmente quella dei vari compositori: si tratta dei nomi di Galli; Grassi; Croce e Dell'Acqua (per i dettagli cfr. il *Catalogo*).

La c. 1 di VE 1499 reca il frontespizio con il titolo della tragedia in inchiostro rosso, mentre la c. 2 riporta «Le persone della tragedia» e la didascalia iniziale in pulito: «Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I». Non vi è traccia, né qui né nella *ny* né in *B*, della citazione eschilea, predisposta per la stampa dell'opera, rinvenuta invece nella lettera a De Carolis che si accinge a predisporre la grafica del frontespizio (si veda il paragrafo *La princeps e le altre stampe*).

La c. 2 è certo frutto di un'elaborazione: d'Annunzio ha ricopiato in bell'ordine l'elenco dei personaggi visto che nel manoscritto l'onomastica si presenta tutt'altro che definitiva. Al v. 127 (c. 14) «Simonetto» prevale su «Tibaldello», ma quando è richiamato di nuovo il personaggio, al v. 349 (c. 32_a) il nome non è ancora assestato visto che questa volta appare come «Leonello». D'altra parte, anche i nomi dei due fratellastri sembra che siano stati definitivamente decisi solo al momento della costruzione del dialogo: ai vv. 136-137 (c. 15) si registra un «Berardo» abbandonato per «Tibaldo» e un «Lorenzo», mutato transitoriamente in «Iacopo», a sua volta scartato infine per «Bertrando».

L'occhiello dell'Atto primo si legge, sempre in inchiostro rosso, alla c. 3, mentre la c. 4 riporta l'annotazione prima citata: «Mancano le | didascalie. | G. d'A.». Alla c. 5 è registrato direttamente il dialogo di apertura della Scena I: difatti VE 1499, come d'altra parte *ny*, non presenta né la didascalia dell'Atto primo «Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro...», con le indicazioni utili all'allestimento della «unica scena» il cui bozzetto è pronto fin dai primi di febbraio, né quella della Scena I

¹⁷ Cfr. i vv. 1564-1570 (cartiglio della c. 147) con la ripresa del v. 215 e i vv. 2213-2216 (cartiglio della c. 221) che richiamano le parole di Donna Aldegrina ai vv. 1236 e sgg. Si veda anche ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 33-34.

INTRODUZIONE

«Donna Aldegrina è seduta presso la tavola [...]». Le due didascalie vengono approntate nella forma definitiva, visto che non si ha altra documentazione, per la *princeps*: lo attestano tre carte della stessa natura delle altre, numerate 1-3, conservate negli Archivi del Vittoriale (APV lemma 485, mss. 5633-5635), che presentano come intestazione l'indicazione autografa «occhiello» e poche varianti.¹⁸

Postille esterne al testo sono apposte da d'Annunzio alla fine di ogni atto, dove sono annotate, come di consueto, le date di composizione, qui in inchiostro rosso e precedute dalla piccola croce asteriscata: alla c. 87 «Fine dell'atto primo | *14 febr. 1905»; alla c. 137 «*Fine dell'atto secondo* | *20 febbraio 1905.»; alla c. 194 «Fine dell'atto terzo | *27 febbraio 1905»; alla c. 223 «*Fine della tragedia* | *sabato 4 marzo 1905 | ore tre *ante lucem*». Altri appunti autografi riguardano invece o la segnalazione di aggiunte testuali o luoghi da rivedere (cfr. *Catalogo*)

Dal punto di vista degli interventi d'autore, le carte maggiormente tormentate sono, appare ovvio, le 13 ricopiate e sostituite al momento della revisione finale del testo. Non ne mancano tuttavia altre della stessa natura di quelle sostituite dal punto di vista del *ductus*, nervoso e irregolare, e degli interventi ivi registrati: dalle cancellature all'inserimento di porzioni più o meno abbondanti di testo, dall'uso copioso dell'inchiostro rosso agli interventi di revisione distribuiti in tutte le fasi, ma soprattutto in quella più propriamente creativa.

Varie carte esibiscono invece una redazione testuale in pulito mentre l'uso dell'inchiostro rosso si limita alla definizione del nr. del verso. La maggior parte di esse deriva dalla ricopiatura e sostituzione di quelle doppie di cui si è già detto, anche se ne non mancano altre, che profittano di un *ductus* ampio e regolare, come di chi ricopia da una precedente minuta. Un *ductus* regolare e una variantistica assai ridotta presentano infatti varie carte, delle quali non si può tuttavia affermare con assoluta certezza che siano frutto di una ricopiatura (cfr. *Catalogo*).

* * *

La natura multiforme della «creatura di carta», contemporaneamente minuta e bella copia, che approda sul palcoscenico prima ancora che al libro, è documentata puntualmente dalla dinamica dell'elaborazione. Il manoscritto esibisce almeno due «unità stratigrafiche», confermate, oltre che dalla variantistica interna, dalle testimonianze della newyorkese (*ny*) e delle bozze di stampa (*B*). La prima stesura di *A*, quella propriamente creativa,

¹⁸ Cfr. CIANI, *Materiali*, che per primo le ha rese note.

è contrassegnata innanzitutto da correzioni *currenti calamo*: parole o frasi lasciate in sospenso, versi subito riscritti in funzione di un particolare effetto metrico, oscillazioni circa la dinamica dell'azione, incertezze fra i parlanti nel dialogo, tentennamenti riguardo al loro avvicinarsi sulla scena e persino sui loro nomi. Non mancano d'altra parte, in questa prima fase, revisioni dettate da un'idea ormai saldamente acquisita dell'insieme come nel caso dell'inserimento di porzioni più o meno ampie di dialogo che si manifestano nello spostamento e nell'aggiunta di carte, cartigli o singole frasi, spesso evidenziati dall'uso dell'inchiostro rosso, che attraversa il manoscritto in tutti i suoi strati. La prima stesura di *A*, chiusa il 4 marzo 1905, approda alla stampa *ny* attraverso una copia *x*, non rintracciata, spedita in America a ridosso della chiusura della tragedia.

Un secondo attraversamento complessivo del testo ha luogo a Milano in vista dell'allestimento della *princeps*. È appunto ora che vengono sostituite le cc. più tormentate (qui, come abbiamo visto, ne restano 13), allestita la didascalia iniziale, rimasta separata da VE 1499, aggiunte alcune delle didascalie prima mancanti, revisionate le lezioni che invece permangono in *ny*, la stampa ormai autonoma dalla storia testuale. È questo inoltre lo stadio del testo destinato alla messa in scena del 27 marzo 1905. Gli ultimi ritocchi s'individuano quasi sempre per l'uso dell'inchiostro rosso, con cui sono vergate anche molte delle didascalie e i numeri dei versi, con la messa in evidenza, attraverso parentesi quadre o sottolineature, di quelli più tormentati. La tragedia si comporrà infine di 2229 vv., ma il computo finale di *A*, sul quale la numerazione autografa è condotta generalmente per gruppi di dieci versi (anche se nei casi più tormentati non è multipla), è di 2184 vv.: l'ultimo numero apposto è il 2180 della c. 222. Le discrepanze tra numerazione autografa e finale, che sono registrate carta per carta nel *Catalogo*, si manifestano però fin dall'inizio con l'omissione dal computo dei versi aggiunti o modificati: ciò fa pensare che l'annotazione è portata avanti o simultaneamente alla stesura o in uno stadio non avanzato della revisione. Basti qui rilevare che già il v. 42 corrisponde al 30 della numerazione autografa; il v. 87 al 70; il v. 264 al 250; il v. 345 al 330; il v. 402 al 370 e così via. Si tenga presente inoltre che nessuna delle stampe, neanche quelle postume, presenta la numerazione dei versi.

Insieme stesura di getto e copia calligrafica, *A* non coincide con la *princeps*, giacché un'ulteriore revisione è condotta sulla bozza di stampa (*B*), a disposizione dell'autore mentre la tragedia va in scena, in modo da consentire quegli interventi dettati dalla drammatizzazione. Anche in *B* sono riconoscibili almeno due momenti, il primo documentato puntualmente dalle modifiche autografe sulle bozze tuttora conservate presso

INTRODUZIONE

gli Archivi del Vittoriale (APV lemma 491, ms. 5648), l'altro individuabile solo attraverso le piccole variazioni di *B* rispetto alla *tr*.

La stratigrafia interna ad *A* ci viene puntualmente restituita dall'analisi delle varianti e dal confronto tra le lezioni di *A*, *ny* e *B*. Inoltre le 13 cc. ricopiate e sostituite consentono di stabilire la diacronia degli interventi d'autore. Le lezioni di *ny* sono infatti coincidenti con lo stadio primitivo di *A*, documentato o dalle 13 cc. (*A₁*) o dalle lezioni superate. Al v. 38 la lezione di *ny* «Sola | la cannella di mezzo» coincide con quella della c. 7_a (*A₁*) per essere infine scavalcata dalla lezione a testo cui si appropa al momento della ricopiatura: «Una cannella sola» è infatti la lezione della c. 8 *bis* (*A₂*) perfezionata per ovvie ragioni metriche.¹⁹

Ciò accade quasi sempre, anche se non mancano casi in cui *A* e *ny* presentano lezioni divergenti rispetto a *tr*: al v. 338 «Ho paura» anziché «Ho paura, ho paura»; al v. 450 «Questo» in luogo di «Una»; al v. 981 «O Benedetta» invece di «Benedetta»; al v. 1247 «stamani» al posto di «dianzi»; ai vv. 1741 e 1748 «porta» e non «parte»; al v. 1992 «Su, dammi, dammi qualcosa... una lama | una punta... Ch'io corra» invece che il definitivo «Su, dammi, dammi qualcosa... Ch'io corra».

Di gran lunga più significative sono invece le ampie porzioni di *A*, e quindi di *ny*, espunte quasi tutte in *B*: esse riguardano l'antefatto della tragedia, cioè l'assassinio della contessa Mònica, con i richiami al «cassone di nozze», vera e propria ghigliottina domestica, al corpo della «donna penzolante», al «coperchio massiccio» che le cala sul «collo fino». Tali riferimenti, più o meno allusivi, sono disseminati fin dalla seconda scena dell'Atto primo e particolarmente insistiti: si anticipa dunque più volte la lunga narrazione del delitto per l'ignaro Simonetto, che Gigliola pronuncia a ridosso dell'epilogo (Atto terzo, scena IV, vv. 1962-1977).

Si veda di seguito il confronto fra il testo definitivo di *A* (per la variantistica interna si rimanda all'apparato) e la redazione finale:

<i>A</i>	<i>tr</i>
[c. 19]	<i>I, ii</i> , 170-171
La mia gola non è	Non ho qui nella gola
strangolata? non è	anch'io la lividura
rotta, senza speranza di guarire?	
Il coperchio dell'arca	

¹⁹ Altre lezioni della *ny* coincidenti con lo stadio primitivo di *A* sono attestate ai vv. 36; 97; 153; 586; 592-594; 714; 901; 1416; 1779; alle didascalie 34; 36; 102; 360; 582; *I, iv*; 648; 724; 841; *I, vi*; 1581; *III, iii*.

IL MANOSCRITTO

non mi calò sul collo,
anche a me? Non ho qui la lividura

[cc. 39-40]
tu che parli di vittime. Stampato
t'è in fondo alla pupilla
il corpo d'una donna penzolante
da un cassone di nozze;
ma non si riconosce
la faccia, ché il coperchio
le sta sul collo fino,
o vedovo di Mònica,

I, iii, 445-448
tu che parli di vittime.
Ben una t'è stampata
in fondo alla pupilla,
o vedovo di Mònica,

[c. 56]
Dille che, se riapre
il cassone di nozze
dal coperchio massiccio
e guarda bene in fondo,
vedrà...

I, iv, 640-643
Dille che, s'ella guarda
nella pupilla al vedovo
riammogliato, se gli guarda in fondo,
vedrà...

[cc. 66-67]
verso sera. Mia madre fu chiamata
da quella che cercava
una veste nell'arca
senza trovarla. E la povera entrò
nella stanza; e si mise
a cercare nell'arca.

I, v, 731-733
verso sera. Mia madre fu chiamata;
e la povera entrò
nella stanza già scura.

[c. 67]
Non si muoveva più sotto
il coperchio.
Bisogna che tu m'oda,

I, v, 739
Bisogna che tu m'oda,

[c. 133]
della menzogna come
sopra il coperchio orrendo

II, v, 1443-1444
della menzogna sua
come sopra la vittima,

Ad eccezione dei vv. 1443-1444, la cui correzione è nella *princeps*, il testo viene perfezionato in *B*, e certamente dopo la messa in scena milanese, nella quale quelle parole erano state invece udite dagli spettatori. Infatti proprio nell'insistita riproposizione dell'antefatto la critica ravvisava uno degli elementi di maggiore debolezza della tragedia: sul «Corriere della Sera» del 28 marzo, a esempio, Pozza faceva appunto notare che l'insuccesso dell'Atto terzo poteva essere attribuito a siffatte anticipazioni.

Il racconto con cui la madre fu uccisa è superfluo, è vero. Il modo ci è già noto.

INTRODUZIONE

Fors'anche troppo se ne parla nella tragedia, ma alla fine dei conti non si tratta che di un lieve errore: e un intero atto non dev'essere giudicato secondo l'ultima impressione che esso ci dà.²⁰

Ancora il 9 aprile un'acuta Margherita Sarfatti commentava in tal modo i passi contestati sull'inserito culturale dell'«Avanti»:

Uditela appunto, Gigliola, dagli occhi inesorabilmente veggenti, «che non ha più palpebra», parlare al fratello, ignaro della morta madre, «dal collo esile che pareva azzurrino, tanto era venato» [...]

Così parla Gigliola nell'ultima scena del terzo atto, quando istruisce il fratello della sua orribile certezza che non uno sventurato caso, ma la volontà omicida di Angizia Fura, la serva di casa divenuta moglie del padre loro, abbia abbassato sul capo della madre, abbia premuto su quel suo fragile collo il pesante coperchio dell'arca nuziale, convertendole in cassa funebre il forziere delle sue ricche robe di sposa.

Ma la scena, bella e potente nel suo intenso orrore, non ha per lo spettatore grande efficacia. Ciò che la sorella apprende a Simonetto, per tre atti consecutivi, egli lo ha udito ripetere dalla bocca di lei, nell'una o nell'altra forma; e oramai si è persino stancato di attendere la tanto annunciata espiazione.

Sin dal suo primo apparire, in una delle primissime scene del primo atto, dinanzi alla trinità nornica delle due nutrici intente a filare, e della vecchia nonna Aldegrina, che scartabella ammuffite pergamene, Gigliola denuncia infatti a gran voce l'infame delitto della matrigna [...] e, come invasa di furor sacro, fa solenne giuramento di vendetta.

Viene così a mancare alla figura di lei – poiché ella già tiene in pugno la sua verità, e già è determinata all'azione – la attrattiva dell'impreveduto. Viene a mancare l'elemento di altissimo interesse dato dalla preparazione psicologica all'omicidio, da quella sua lenta maturazione a traverso la lotta e l'incertezza, che forma l'immortale fascino di Amleto.²¹

La recensione della Sarfatti è probabilmente consentanea all'intervento dell'autore sulla bozza, che ritarderà la narrazione esplicita dell'evento criminoso all'Atto terzo, modificando i riferimenti al delitto anche nel dialogo rivelatore: soppressi i versi che il pubblico aveva udito pronunciare dagli attori, il racconto della decollazione domestica sarà riservato al colloquio tra i due fratelli e saranno cassati anche i riferimenti allusivi degli altri personaggi (il «coperchio orrendo» del v. 1444).

Risulta impossibile stabilire con certezza se la correzione sia maturata

²⁰ Giovanni Pozza, *La "fiaccola sotto il moggio" di d'Annunzio al teatro Manzoni*, in «Corriere della Sera», 28 marzo 1905 (ora in GRANATELLA I, p. 550).

²¹ Margherita Grassini Sarfatti, *La fiaccola sotto il moggio di Gabriele d'Annunzio*, in «L'Avanti della Domenica», 9 aprile 1905, pp. 3-4.

in rapporto alle ragioni del pubblico. Ma si può ragionevolmente ipotizzare che l'urgenza della scrittura, il frettoloso allestimento, le continue pressioni del capocomico, degli attori e dell'editore, non avessero consentito all'autore il giusto distacco dalla sua opera, recuperato infine per la *princeps*, che volutamente – e non è la prima volta – viene approntata solo dopo la rappresentazione scenica. Se il manoscritto, e quindi la stampa newyorkese, rappresentano la prima “volontà” nell'impeto della creazione, la ricerca dell'effetto spettacolare, la resa scenica e il giudizio del pubblico determinano il divenire, ossia il successivo orientamento dell'opera.

Le ragioni del pubblico dettano invece con certezza la variante del finale, per cui d'Annunzio si rimette al tavolino, mentre la compagnia Fumagalli è già in *tournee* e le bozze sono ormai in tipografia. Approntata per le repliche fiorentine della metà di aprile, la variante viene accolta con un «senso di sollievo, fra tante catastrofi [...] come un raggio nelle tenebre». ²² Mai introdotta nella stampa, se si esclude la traduzione francese del 1928, la variante si conserva manoscritta in due versioni: una prima abbozzata in cc. duplicate di *B* e sistemata poi sulla solita carta filigranata nell'aprile 1905; una seconda approntata appositamente per Giacinta Pezzana, invitata a interpretare Donna Aldegrina all'Argentina di Roma nel marzo 1906 (APV lemma 486, mss. 5637-5641; lemma 1924 *a* e *b*, mss. 24883-24912: ma vd. *Appendice*). E se la variante della Pezzana resterà legata alla sua interpretazione di «*mater dolorosa*», quella fiorentina continuerà a essere recitata sebbene non sia mai stata resa pubblica: nella messa in scena bresciana del settembre 1927 per l'inaugurazione dell'*Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele d'Annunzio*, andrà in onda ancora una volta il perdono di Gigliola!

Direttamente collegata all'espunzione dei versi sopra esposta sembra anche la cancellazione della parola «arcone», usata nelle didascalie per designare la grande volta della sala in cui si svolge l'azione drammatica. ²³ «Arcone» è però anche il termine con cui nella *Mala matrè* di De Nino

²² Gaio [Adolfo Orvieto], *La Fiaccola sotto il Moggio alla Pergola* cit.

²³ Tommaseo-Bellini: ARCONI «S. m. Accr. di ARCO. Arco grande. Baldin. Dec. (M.) Pilastri dove impostano li quattro arconi che sostengono la cupola. Quasi del tutto strapate due catene grossissime de' quattro arconi di verso san Giovanni. Infer. Appar. E quivi la facciata cominciando ad apparire di esso anfiteatro, si vedeva sotto a' suoi arconi, che furono otto..., e dal vòto de' detti arconi, ... [Val.] Algar. Oper. scelt. 3. 206. Ella saprà non avere il ponte di Rialto con tutta la sua fama altro pregio, che quello di essere una gran massa di pietre conformate in uno arcone, che ha cento piedi di corda. E 3. 209. Dentro a certi arconi, che rimangono ancora in piedi. [Cont.] Fon. Ob. Fabbr. I. 36. Arcone spaccato dell'entrata».

INTRODUZIONE

è denominata appunto la grande cassa, strumento del delitto domestico (vd. *La «perfetta» delle tragedie*). Insomma, a noi sembra che l'intervento su «arcone» si renda necessario per evitare del tutto, e persino nelle didascalie, qualsiasi possibile riferimento, anche allusivo e in fondo nascosto ai più, alla decollazione, prima che di essa si parli esplicitamente. Il termine, che sopravvive solo nella newyorkese, viene dunque rimosso ovunque in un lungo processo che attraversa tutti gli stadi correttori: sostituito *currenti calamo* nella didascalia *I, ii* e in quella del v. 2221, sparisce dalla didascalia del v. 36 al momento della sostituzione della c. 7_a con la c. 8 *bis* e da quella del v. 105 quando la c. 12 sostituisce la c. 12_a, mentre è eliminato in *B* nelle didascalie dei vv. 102, 335, 360 e 1779. Sopravvissuta ai controlli precedenti, l'occorrenza di *IV, i*, è infine rimossa nella *princeps*. Nel corso della revisione, anche altre pronunce vengono via via eliminate: dal v. 384 scompare la parola «ravanese», il «nome volgare del Grano grosso comune o nostrale, ignoto nel più dell'Italia settentrionale»,²⁴ mentre viene sostituito per due volte l'appellativo «serpicina» (v. 846 e 873) con il quale Angizia si rivolge alla figliastra, che riaffiora, forse di proposito, forse erroneamente, nel finale (v. 1782).

Due lezioni di *A* sono state ripristinate nel testo critico: la parola «passando» della didascalia *I, iii* e il v. 709, espunti in *B* per mero errore tipografico, sfuggito evidentemente a d'Annunzio nella fase di correzione delle bozze (vd. *Criteri di edizione*).

Le poche lezioni isolate di *ny* (alla *d. 1055* «Gigliola» anziché «la sorella»; alla *d. 1109* «Simonetto» in luogo di «Egli»; al v. 1452 «No, non è mio padre.» invece che «Non è mio padre, no!»; alla *d. 1508* «Lega all'uomo la mano ferita.» mancante del tutto in *A*; alla *d. 1753*, «rompere del tramonto» al posto di «bagliore del tramonto») fanno presupporre o una perdita della minuta precedente, visto il *ductus* regolare e la rielaborazione assai ridotta delle cc. dove le lezioni a testo sono contenute (98, 105, 134, 143, 167) o una diversa redazione di *x*, la copia su cui è esemplata la stampa newyorkese. Al contrario, l'unica lezione isolata di *A*, al v. 1429 «che si poteva rompere» in luogo di «che potea esser rotto», si giustifica supponendo un intervento del poeta sia su *x* sia su bozze perdute di *tr*.

Dal confronto con *ny* siamo in grado di stabilire la cronologia di alcuni interventi. Per esempio alla didascalia *I, v* la frase «S'odono le voci di fatica lontane», che sulla c. 58 si dispone a seguire il testo precedente, è certamente aggiunta in fase di revisione, giacché risulta mancante in *ny*. Ciò accade anche per la *d. 1057* dove la lezione di *A* «sussurra», divergente

²⁴ Tommaseo-Bellini, *s.v.*

dalla lezione a testo «sotto voce», è chiaramente inserita nella seconda delle fasi testuali, non trovando riscontri in *ny*. Mentre tre didascalie del dialogo tra Tibaldo e Bertrando («Ride.» ai vv. 457, 464 e 472), attestate in *A* e in *ny*, saranno poi espunte in *B*, molte altre, che risultano mancanti sia in *A* sia in *ny*, sono vergate infine sulla bozza: «Ansia e soffia, simulando.» (*d.* 569); «Appare il medesimo luogo, declinando il giorno.» (*II*); «Simonetto è seduto presso la nonna, mentre le due nutrici attendono all'opera del filo.» (*II, i*); «Restano la madre e il figliuolo, l'uno di fronte all'altra.» (*II, iv*); «Le prende le mani e le scopre il viso.» (*d.* 1214); «S'inginocchia ai piedi della vecchia, rotto dall'ambascia.» (*d.* 1284); «Egli esita un istante.» (*d.* 1293); «La vecchia tenta ancora di alzarsi.» (*d.* 1296); «La madre non può parlare.» (*d.* 1431); «La madre resta immobile.» (*d.* 1432); «Appare il medesimo luogo, nell'ora del tramonto.» (*III*); «Il serparo entra pel cancello sotto l'arcata, seguendo Gigliola che lo incuora.» (*III, i*); «Le si avvicina.» (*d.* 1753); «La violenza lo soffoca. Egli vacilla e manca.» (*d.* 1996); «Un singulto gli schianta il petto.» (*d.* 2001); «Appare il medesimo luogo, dopo il tramonto.» (*IV*); «Si sofferma sotto l'arcata mediana, dinanzi al cancello; e guarda. Poi, ripresa dall'ansia, si volge.» (*d.* 2148). Tutte le didascalie sopra elencate, ad eccezione di quella relativa al v. 2001 che compare solo nella *princeps* per la lacuna di una carta delle bozze, sono appunto redatte in *B*.

Alcune didascalie sono aggiunte in *A* in una fase testuale avanzata, giacché non trovano riscontro nella newyorkese, confermando la nota dannunziana della c. 4, dove appunto si faceva riferimento a questa circostanza: intanto quelle iniziali che non sono presenti né in *ny* ma neanche in VE 1499 giacché, si ricorderà, provengono da cc. separate, approntate per la *princeps* giusta l'indicazione «occhiello». Sono inoltre inserite in *A* in fase di revisione le seguenti didascalie non attestate in *ny*: «Tibaldo subitamente s'accascia.» (*d.* 512); «Appare la madre, accorrendo dalla cappella. E dietro di lei viene Gigliola, seguita da Annabella; e rimangono quivi in disparte.» (*I, iv*); «Con uno sforzo angoscioso il padre solleva le palpebre, la fisa.» (*d.* 724); e le già viste «S'odono le voci di fatica lontane» (*I, v*); «sussurra» (*d.* 1057). Di un certo interesse il caso della *d.* 92 e del v. successivo («S'odono voci di fatica lontane e confuse. S'ode la cadenza che accompagna lo sforzo. BENEDETTA. I manovali vociano.») non presenti affatto in *ny*, inseriti quindi in fase correttoria nella c. 11_a («S'odono voci di fatica lontane e confuse. S'ode la cadenza che accompagna lo sforzo. | I MANOVALI. Ohi, carica! Ohi, saglia! | BENEDETTA. I manovali vociano.»), e poi ulteriormente elaborati al momento della sostituzione della carta, con la definitiva scomparsa della battuta affidata alla voce dei manovali.

Infine, un numero cospicuo di didascalie di *A* diverge ancora dalla *ne*

INTRODUZIONE

varietur e coincide invece con la lezione di *ny*: «alla finestra» anziché «dalla loggetta» (*d. 136*); «Si siede» al posto di «Si siede presso la fontanella» (*d. 159*); «Pausa» invece di «Una pausa» (*d. 835*); «Levandosi» in luogo di «Si leva di subito.» (*d. 1051*); «Le guarda le mani» invece che «guardandole le mani.» (*d. 1071*); «Salgono per la scala» al posto di «Salgono per la scala, spariscono.» (*d. 1126*); «La madre si copre la faccia» al posto di «La madre si copre la faccia novamente.» (*d. 1244*); «Si vede la femmina chinarsi a terra per lapidare.» anziché «Di là dal cancello, si scorge la femmina chinarsi a terra per lapidare.» (*d. 1307*); «con orrore» (*d. 1308*) espunta in *B*; «S'accascia. Si lascia cadere su uno scranno.» in luogo di «S'accascia.» (*d. 1733*); «Silenzio.» al posto di «Si fa silenzio.» (*d. 1778*).

* * *

All'autografo resta consegnata la parte più cospicua della preistoria testuale della *Fiaccola*: la correzione immediata nel corso della stesura o nelle sue immediate vicinanze rende evidente l'impeto creativo, quella poesia che è «un continuo divenire, una lenta e faticosa conquista».²⁵ L'artista costruisce il testo a partire da nuclei vitali, a mano dilatati e appunto conquistati per aggiustamenti successivi. E dove la materia si fa più urgente, la scrittura diventa più fitta e convulsa occupando tutti gli spazi del foglio fino a strabordare su altre carte o cartigli. Ai vv. 367-382 da una prima redazione estremamente sintetica «lascia che tutto vada a precipizio: |leva i puntelli. Intendi? BERTRANDO Tu mentisci. | >Tu< riscotesti» si passa alla redazione finale con l'inserzione di una carta (34 e 34 bis) e il conseguente spostamento della battuta di Bertrando, che si ricollega ai vv. successivi. Ciò avviene anche per le cc. 50-50 bis dove la scissione e il relativo spostamento di una parte della battuta di Tibaldo «Come sei | impaziente, fratello! Il mio figliuolo | Simonetto è infermiccio | e svanito di mente» consente l'inserzione di un'ampia porzione di testo. Alle cc. 176 e 176 bis i vv. 1819-1837 sono chiaramente aggiunti sfruttando la duplicazione della battuta di Gigliola «Stai meglio; è vero?» ripetuta ai vv. 1819 e 1837. È di certo inserita non contestualmente alla stesura la lunga preghiera di Gigliola contenuta in pulito alla c. 203 come si evince chiaramente dalla correzione del numero delle cc. 204-205, prima 203-204. Tuttavia, anche dove non siano visibili aggiunte esterne, il testo si amplifica progressivamente come, tanto per fare degli esempi, ai vv. 62-67, dove alla primitiva versione affidata alle nutrici si aggiunge

²⁵ Vittore Branca – Jean Starobinski, *La filologia e la critica testuale*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 82.

la voce di Donna Aldegrina, oppure ai vv. 84-86, in cui si moltiplicano le azioni di Gigliola, ricorrendo probabilmente al solito Tommaseo – qui a quello più snello dei *Sinomini* – dove «Corridoio» è affiancato ad «Andito» e vicino a «Loggia».

Sono molti altresì gli interventi *currenti calamo* che riguardano la misura del verso «endecasillabo a cesura fissa, frammezzato da rudi e vibranti settenari»,²⁶ che d'Annunzio verga con estrema sicurezza, quasi come un pezzo di bravura ritmica per una partitura musicale. Costruito sulla scia della tradizione tragica alfieriana, quindi con un'identità metrica già piuttosto labile soprattutto nel caso in cui sia distribuito tra personaggi diversi, questo endecasillabo è accompagnato dal settenario, anch'esso molte volte spezzato nelle battute di più personaggi, «ciascuna delle quali ha una propria compiutezza semantica e sintattica e, di conseguenza, ritmica».²⁷ Endecasillabi e settenari si erano alternati pure nella *Francesca da Rimini*, tuttavia inframmezzati da quinari, come nella tradizione canzonettistica settecentesca, e, soprattutto non spezzati e distribuiti tra i diversi personaggi, come mai spezzati erano stati i versi della *Figlia*. Il restauro della combinazione endecasillabo-settenario sembra discendere dagli antichi esempi della tragedia e del dramma pastorale – basti per tutti richiamare il Tasso dell'*Aminta* e del *Re Torrismondo* – già ripresi nei melodrammi metastasiani; e che il melodramma sia della partita pare dimostrato dal contemporaneo lavoro per il libretto della *Figlia di Iorio* insieme al maestro Franchetti. In vista di una possibile riutilizzazione melodrammatica – tentata peraltro da Ildebrando Pizzetti²⁸ – la *Fiaccola* mira quindi alla ricerca dell'effetto musicale, attraverso la metrica, di cui il manoscritto reca tracce cospicue, «anche se la virtuosistica spezzatura del verso nelle mille pieghe del dialogo, così come l'intrecciarsi di misure diverse, tendono a celare, a una lettura non ritmica, il carattere unitario della scansione di base».²⁹ Una scansione ben chiara tuttavia all'autore, che dispone architettonicamente i versi sul foglio, attento ai

²⁶ Domenico Oliva, *La Fiaccola sotto il moggio di G. D'Annunzio all'Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», 4 marzo 1906 (anche in GRANATELLA I, p. 571).

²⁷ Alessandra Zangrandi, *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, in «Stilistica e metrica italiana», 3, 2003, pp. 183-218 (cit. a p. 184).

²⁸ Pizzetti tentò di musicare nel 1914 *La fiaccola sotto il moggio*, abbandonando poi l'impresa dopo aver steso il primo atto: cfr. Marco Beghelli, *Ricognizione su "Gigliola" di Pizzetti*, in *D'Annunzio, musico immaginifico*, Atti del Convegno internazionale di Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008 («Chigiana», n. 47), pp. 357-416.

²⁹ Così si esprime a proposito di *Francesca da Rimini* Franco Gavazzeni, *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio*, Atti... cit., p. 63.

INTRODUZIONE

rientri e pronto a correggere quinari e novenari o versi ipermetri appena sfuggono dalla penna.

Se è vero che «l'umile settenario è, come non mai, frequentemente intermesso a un genere di endecasillabo, oltre che fitto di interruzioni e pause interne, poco pronunciato, franto dal martellare dei settenari, tenuto in sordina da andamenti che non ne valorizzano la serie accentuale con il liberarla in sequenze atte a renderla riconoscibile in sé; non di rado ingoiato dalla prosaicità dei suoi contenuti»,³⁰ tuttavia la metrica ha una parte notevole nella variantistica della *Fiaccola*, sebbene non vi sia traccia nel manoscritto delle «sorprese» auspiccate da De Michelis per le anomalie dei vv. 616 e 1754 «che tengon luogo di settenario e di endecasillabo».³¹

Il v. 14, nato come endecasillabo, «dunque non viene mai? Vuol la mia morte?» si scinde in due settenari «dunque non viene mai? | Vuole la nostra morte?»; i successivi vv. 16-17 si perfezionano in due endecasillabi, a partire da un settenario in combinazione con un novenario. I vv. 77-78 («va come ieri andò, come andrà sempre | con quel suo cuore che tanto le pesa»), a partire da un originario endecasillabo tronco in combinazione col settenario «va come ieri, come sempre va | va col cuore che le pesa» si modificano a poco a poco fino a raggiungere entrambi la lunghezza dell'endecasillabo: l'inserimento di «andò» al v. 77 («va come ieri andò») determina la trasformazione del presente «va» nel futuro «andrà», la soppressione dell'iterativo seguente sostituito da «quel suo» e quindi l'aggiunta del bisillabo «tanto».

Per eliminare il quinario del v. 386 «Perché mi neghi?» d'Annunzio è costretto a rivedere il verso precedente che a una prima redazione si presentava come un endecasillabo spezzato tra due personaggi:

dopo la mietitura?
TIBALDO.

Non è vero,

cui subentra un settenario al v. 385 «dopo la mietitura?» e un endecasillabo spezzato con la modifica del verso successivo:

Non è vero.
BERTRANDO.

Hai il coraggio di negarlo!

³⁰ Ibidem.

³¹ Eurialo De Michelis, *Lapsus e refusi*, in Id., *Ancora d'Annunzio*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1987, pp. 259-260.

Cambiamenti testuali e metrici s'intersecano a tal punto che non sempre è facile comprenderne la genesi: il settenario del v. 153 «urla, e nessuno l'ode» viene da un precedente endecasillabo «urla, e nessuno la sente. Ma per me» dove la cancellazione dell'ultima parte del verso genera anche la modifica di «la sente» nel bisillabico «l'ode». Al v. 584 «subito» anziché «improvviso» si rende necessario per il settenario, anche perché la redazione primitiva «di più questo tuo improvviso amor fraterno» era comunque ipermetra. Ovunque si renda necessario aumentare il numero delle sillabe per l'effetto metrico richiesto, i ritocchi sono minimi e nell'ambito sinonimico: v. 638 «la sua figlia» prende il posto di «Gigliola» per ottenere il settenario tronco; al v. 722 si passa da «sepolcro» a «sepoltura»; al v. 734 «quell'altra» subentra a «l'altra»; al v. 870 «arroganza» sostituisce «ciance»; al v. 1866 «muraglie» viene da «mura»; al v. 2082 «calcagna» da «spalle», ottenendo qui tra l'altro il ritorno di una parola-chiave del *leit-motif* della calpestaione più volte richiamata dal termine «calcagno» (vv. 874; 1363). Ciò vale anche al contrario nel caso di una riduzione del numero delle sillabe: al v. 705 «Eri velata. Ed ho potuto vivere» diventa «Eri velata. Vivere ho potuto» con l'eliminazione della congiunzione; al v. 728 «dura» viene dal trisillabo «crudele», per ottenere l'endecasillabo «E chi t'ha fatta così dura? Dimmi.», generando in questo caso una risemantizzazione del personaggio di Gigliola.

Attraverso le modifiche linguistiche è chiarito a poco a poco il profilo dei singoli personaggi e del loro agire scenico. La funzione corale delle due nutrici, a esempio, è sottolineata sia dalle azioni, spesso complementari, sia dal linguaggio, che si precisa pian piano in senso arcaico: le correzioni servono infine a uniformare le loro pronunce fino a farne quasi un'unica voce. Al v. 20, l'«anco» di Benedetta sostituisce «anche» mentre «fiaccole» varia un precedente «torce»; al v. 32, di nuovo «Anco», ma questa volta di Annabella, da «Per ciò»; al v. 84 «corridore» viene da «corridoio» corretto transitoriamente in «corritoio»; al v. 135 «li» sostituisce «glì»; al v. 145 «dimandare» viene da «domandare». Ma basti vedere la modifica del v. 1798, «figlia» da «figliola» nella parte di Annabella che provoca la successiva correzione del v. 2032, dove «figlia», da un precedente «figliuola», è in bocca a Benedetta.

Se le azioni dei personaggi si definiscono a mano a mano durante la stesura (nel colloquio tra i due fratelli, ad esempio, ai vv. 599 e sgg., prima della correzione era Tibaldo ad aggredire Bertrando, costretto a difendersi; poi le parti s'invertono, sottolineando il profilo aggressivo e violento del fratellastro già anticipato nel corso del dialogo), è soprattutto il loro linguaggio a subire i più ampi interventi. Il personaggio di Simonetto costringe l'autore, fin dal suo primo apparire, a ricorrere ad aggiusta-

INTRODUZIONE

menti significativi, per il bisogno di adottare per lui un linguaggio da “bambino malato”, che si precisa via via nella revisione. Si veda il passaggio dalla prima alla terza persona – ma si tenga presente che si tratta di un espediente già intervenuto per Edia Fura – che ne accentua l'autoreferenzialità (ai vv. 1005 e sgg. «voi manderete a Napoli | Simonetto de Sangro in portantina...» da «mi manderete a Napoli...») o la lunga e tormentata descrizione dei cani, che si dipana attraverso aggiunte a mano a mano più cospicue. Tra essi non mancherà certo Teli-teli, se pure non è citato, lo spaniel «dal pelame morbido e lucente, pezzato di grigio e di castano, dall'ampie orecchie spioventi», che con Gog, Magog, Nerista, Veronese e gli altri risiedeva alla Capponcina in una «graziosa casetta in mattoni rossi» dotata persino di luce elettrica.³² Personaggio travagliato dunque il Simonetto/Gabriellino, su di lui d'Annunzio torna più volte, aggiungendo e precisando con cartigli le sue parole: se ai vv. 1025-1029 la memoria va alla «stanza bianca» di Cappadòcia «dove si dorme in pace», ai vv. 1885-1893 sarà Gigliola a rammentare il momento del sonno comune, quando la madre «s'affacciava all'uscio». Ancor più indicativo è il rimando alla «fontanella di Gioietta» (ai vv. 992-1001), che forse a partire da qui provoca altre aggiunte esterne sicuramente contestuali: ai vv. 32-39 su cartiglio, ai vv. 1504-1508 e ai vv. 2154-2159. Se Annabella al v. 996 spiega «Il canale s'è ingrommato», bisogna che prima abbia detto (ai vv. 33-34) «La gromma intasa | tutto», con il rimando colto alle dantesche «ripe» «grommate d'una muffa»: i due luoghi si dispongono significativamente su cartigli. Gioietta insomma diventa, in bocca a Simonetto, un personaggio anch'essa, che sottolinea con una voce sempre più flebile la rovina comune: al «gioco di ridere e di piangere» della fontana si sostituisce infatti l'inutile scartabellare (v. 1001 «E scartabelli, e scartabelli!») della nonna tra pergamene ammuffite. «Chi non ha danari scartabella» ammonisce appunto il proverbio toscano riportato *sub vocem* da Tommaseo.

È tuttavia la lingua di Edia Fura, il Serparo, quella da curare maggiormente: approdo non immediato, la sua parte, che a mano a mano si dilata, è un tutt'uno con la sua voce. Nata nel solco della *Figlia di Iorio*, la lingua di Edia ha un registro remoto e arcaico e, più che parlato e popolare, deriva da forme auliche e tradizionali: i *Canti popolari* di Tommaseo e la *Commedia* di Dante sono il serbatoio cui attinge ampiamente d'Annunzio, che amplifica a dismisura – fino ad aggiungere un atto – la presenza dell'antico Vate. La patina linguistica arcaicizzante non è tuttavia nella stesura di getto, ma è conquistata al tavolino, insieme all'identità del per-

³² PALMERIO, p. 63.

sonaggio, che acquisisce, e quindi svela, attraverso il linguaggio, la propria nobiltà.³³

Prima ancora della sua entrata in scena, il Serparo determina correzioni significative anche nei discorsi di chi tratta di lui: nella descrizione di Benedetta, al v. 117 «polsi» da «braccia» e al v. 120 «verso strano» da «richiamo»; in quella di Annabella, nella cui parte affiora per due volte, al v. 123 e al v. 124, un «s'è salvato» che lascia poi il posto alla mimesi dell'azione dei serpenti «s'è gettato a terra» e «sguiscia sotto i bòssoli»; ancora nelle parole di Donna Aldegrina, al v. 126, «ballare le sue serpi» viene da un precedente «battere le sue serpi» corretto transitoriamente in «fare il gioco delle serpi»; infine nell'intervento di Angizia al v. 1337 «bisogna scacciarlo col manico | della granata» (ma si noti che sarà «scopa» anche in *nz*), oggetto senz'altro più adatto alla serva del precedente «bastone». Quando nell'Atto terzo Edia entra finalmente in scena gli interventi dell'autore sul suo linguaggio sono molteplici: le correzioni tendono a restituire la cadenza di un parlare mitico, arcaico e senza tempo, con il ricorso a forme o auliche o paradaiettali. Si tratta di una lingua già sperimentata per la *Figlia di Iorio* attraverso le molteplici letture del «popolo autore», con i *Canti popolari* di Tommaseo in testa. Se ne veda una campionatura: al v. 1471 «Baronella» sostituisce «Signora»; al v. 1474 «càsata», meridionalismo con posposizione del possessivo, viene da «questo palazzo»; al v. 1488 «miso» da «messo» e «foco» da «fuoco»; al v. 1489 «fece» da «dice» e «magna» da «mangia»; al v. 1490 «compro» da «fatta», «de» da «di», «novo» da «nuovo»; al v. 1511 «gentiletta» da «povera povera»; al v. 1512 «aspido» da «aspide»; al v. 1522 «progenie» da «gente»; al v. 1525 «nòvero» da «memoria»; al v. 1544 «fecce» da «disse»; al v. 1579 «dessa» da «quella»; al v. 1558 il dantismo «vallea» da «valle»; al v. 1592 «gioverìa» da «gioverebbe»; al v. 1599 «tòsco» da «veleño»; al v. 1607 il toscanismo «padule» da «palude»; al v. 1637 il dialettismo «Cìtola» da «Piccola» e così via. In una continua oscillazione tra idioma alto e popolare, il falso antico del Serparo sembra riproporre un ritmo epico anche attraverso l'inserimento di rime e allitterazioni, l'uso della paratassi, le continue citazioni dantesche. Perdente al pari di Gigliola e come lei destinato a scomparire senza eredi, il Serparo è capace di ribattere a distanza alla fanciulla smarrita, che avrebbe voluto «vivere | in pace, e avere gioia | da un fil d'erba che trema» (vv. 213-215), con le sue stesse parole: «Perché tremi il filo d'erba | [il Serparo] capisce» (vv. 1570-1571). E non sarà un

³³ Cfr. ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, pp. 22-23 e 33-34. Ma sulle conquiste del linguaggio dannunziano a proposito della *Figlia*, cfr. ANDREOLI, *In margine*, soprattutto ai paragrafi *Dal falso-antico al vero-popolare* (pp. 50-53) e *Il sistema-Tommaseo* (pp. 72-79).

INTRODUZIONE

caso che la risposta si disponga su un cartiglio e sia quindi vergata in fase di rilettura.³⁴

Fedele a se stesso, «abile costruttore di catene metaforiche, d'Annunzio le perfeziona con sapienti ritocchi»,³⁵ implicando sempre la versione precedente, in quanto le correzioni o la precisano specificando o la ampliano generalizzando o la rovesciano. Si prendano a esempio i vv. 519-520 «come un fico putrefatto e una gallina lo trovi raspando», correzione di un precedente «come un frutto putrefatto | e una gallina lo porti nel becco», dove al «frutto» subentra il «fico» e dunque si procede dal generale al particolare, provocando di conseguenza la sostituzione del «becco» con il gerundio «raspando», in modo da riequilibrare così l'iniziale spostamento verso il dettaglio. Ai vv. 864-865 «a scemar le caraffe | nella dispensa» proviene da un precedente «a scemare la botte | nella cantina», dove «caraffe» e «dispensa» contrapposti a «botte» e «cantina» riecheggiano il processo già osservato. Un rapporto di quantità, che fa pensare alla sineddoche, è visibile alle lezioni dei vv. 177 «quella carne» da «mia madre»; 186 «tenerezza» da «creatura»; 305 «queste pàlpebre secche» da «questi poveri occhi aridi»; v. 495 «della mia razza» da «degli Acclozamora»; v. 1442 «sillaba» da «parola». Di nuovo all'ambito sinonimico vanno riportate varianti quali al v. 549 «casa magna» da «casa grande»; al v. 834 «m'insozzano» da «mi macchiano»; al v. 887 «amara» da «trista»; al v. 953 «spume» da «schiuma»; al v. 1075 «acquette» da «ampolle»; al v. 1503 «puntuta» da «aguzza»; al v. 1689 «smuori» da «sbianchi»; al v. 1705 «ciarle» da «ciance», ecc. Più interessanti i rovesciamenti: al v. 541 «Mi sei fratello!» diventa «Non m'hai più in odio»; al v. 696 «Mutata s'è» cambia in «T'è nuova»; al v. 934 «ora stramazzi» proviene da un precedente «non ti reggi». Al v. 2117 «Possa passare questa mala notte», diventato «Possa venire l'alba», influenza l'inversione successiva del v. 2219, che, da un precedente «Non conviene la luce», è trasformato in «Fa l'ombra, tutta l'ombra».

Varianti di questo tipo non si limitano a riconfigurare per ragioni puramente stilistiche le immagini nate nell'impeto della creazione: mentre precisano in senso descrittivo, come al v. 1890 «collo éstile» che riassorbe i due aggettivi cassati «flessuoso» e «delicato», spesso rimandano al sistema culturale dell'autore, alle altre sue opere, alle sue letture. Una variante significativa in tal senso è al v. 1962, dove «stanza d'Alceste» deriva da «stanza d'Ercole». Si tratta del momento di massima tensione della trage-

³⁴ Se n'è accorta ANDREOLI, *Dalle serpi alla Pentecoste*, p. 33.

³⁵ P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *La vita di Cola...* cit., p. XXXIII.

dia, quando Gigliola si accinge a svelare al fratello la verità sulla morte della madre: la stanza dove viene commesso l'omicidio della vittima innocente è dunque la stanza del sacrificio. Alcesti, la generosa moglie di Admeto che accetta di morire al suo posto e che proprio Ercole riporta dall'Erebo sulla terra, è certamente lezione semplificata, di contro all'oscuro richiamo all'eroe argivo. Eppure anche Ercole aveva le sue ragioni, peraltro già apparse nelle *Vergini delle rocce*, che si chiudevano appunto con una citazione sofoclea dalle *Trachinie* (vv. 555-556): Ἦν μοι παλαιὸν δῶρον ἀρχαίου ποτέ / θήρος, λέβητι χαλκῆω κεκρυμμένον.³⁶ L'Ercole cui si riferiva d'Annunzio in prima battuta non è affatto il mitico semidio delle dodici fatiche, ma l'uomo che sta per morire tra atroci sofferenze e proprio per mano di colei che lo ama, inconsapevole esecutrice di un delitto orrendo. Il riaffiorare di questa memoria culturale è pregnante anche per la *Fiaccola*: il richiamo allusivo a Ercole avrebbe dovuto sottolineare che la responsabilità di Tibaldo nell'assassinio della moglie è involontaria, alla pari di quella della mitica eroina Deianira, esecutrice a distanza della vendetta di Nesso. La variante invece lo lascia nell'ambiguità, lo inchioda al dubbio della colpa, rimarcando il ruolo dell'unica vittima innocente, Mònica.

³⁶ *Vergini delle rocce*, in *Rom. I*, p. 192: «Ella [Violante] era presente e pur discosta. E in silenzio pareva significarmi, come la principessa Deianira: “Io possiedo, chiuso in un vaso di bronzo, un antico dono d'un vecchio Centauro”». Sulla carta preparatoria del romanzo contenente il rimando a Sofocle vd. Cfr. M. T. Imbriani, «*Nascondere il brutto o volerlo al sublime*» cit., pp. 44-45; 47.

La *princeps* e le altre stampe

L'*editio princeps* della *Fiaccola sotto il moggio* esce per i tipi della Casa Treves, con la stessa veste editoriale della *Figlia di Iorio*, nell'aprile del 1905: risulta infatti già stampata il giovedì santo, ossia il 20 aprile, quando d'Annunzio si lamenta con Emilio per non aver «ancora ricevuto i volumi della Fiaccola». ¹ In quello stesso 20 aprile, «Two Copies» della Fiaccola, nell'edizione stampata a New York per i tipi della New York Press di Vincent Ciocia, vengono depositate alla Library of Congress di Washington, come si ricava dal timbro della Biblioteca apposto sul retro del frontespizio dell'esemplare americano. Non pregiata e non rivista dall'autore, tirata in un numero esiguo di copie, l'edizione newyorkese è approntata per garantire il *copyright* per il mercato statunitense. L'unico esemplare tuttora disponibile è stato rintracciato appunto presso la Library of Congress, uno solo tuttavia delle due copie depositate nel 1905. ² Uscita dunque a ridosso della *princeps*, se non addirittura prima, la vicenda editoriale della stampa newyorkese segue un percorso del tutto indipendente rispetto alla *tr*, che il 2 aprile veniva data come già «pronta» da «L'Illustrazione italiana», sebbene non commercializzabile «prima d'aver ottenuto a Washington il Copyright, che è indispensabile a proteggere i diritti d'autore negli Stati Uniti. E per ottenerlo, occorre che il libro sia stampato in America, con carta e tipi e macchine americane! Questa edizione speciale a dieci esemplari è già in corso di stampa; e il telegrafo avvertirà il giorno che la prima copia è consegnata alla biblioteca del Congresso e il Copyright (diritto d'autore) è ottenuto. Si spera di averne l'annuncio entro la settimana; ed allora soltanto potrà uscire l'edizione italiana». ³

Se le bozze corrette della *princeps*, come vedremo, furono consegnate per la stampa solo dopo la messa in scena, una copia del manoscritto (*x*) di cui non si hanno ulteriori riscontri, in una fase redazionale non corrispondente alla definitiva, aveva raggiunto New York appena chiusa la

¹ LETTERE AI TREVES, p. 265.

² Cfr. *The National Union Catalog Pre-1956 Imprints*, London, Mansell, 1967, vol. 17 *sub vocem* ANNUNZIO D'. Non figura invece sul catalogo in rete della Library of Congress (www.loc.gov/index.html), dove sono indicizzate le altre due opere dannunziane stampate dal Ciocia, e cioè *La Francesca da Rimini* (1902) e *La figlia di Iorio* (1904). Non si conoscono, allo stato attuale, altri esemplari di questa edizione.

³ «L'Illustrazione italiana», 2 aprile 1905.

tragedia, affinché fosse approntato il volume per il «ghiotto» mercato statunitense. Già dal 22 febbraio d'Annunzio si preoccupava di chiedere a Treves informazioni sul *copyright* americano, contattando poi, per il suo tramite, chi aveva stampato nel 1902 la *Francesca da Rimini* e nel 1904 *La figlia di Iorio*⁴. Quasi nulla si sa di Vincent Ciocia, «printer» italo-americano, ma dal catalogo delle opere stampate – lo si ricava attraverso una ricerca sul *data-base* della Library of Congress – è evidente che la sua attività si risolveva nel garantire il *copyright* a opere teatrali europee da rappresentare in America.⁵ Lo stampatore metteva insomma a disposizione degli autori «carta e tipi e macchine americane» per poi depositare l'opera alla Library of Congress a garanzia dei diritti: su copertina e frontespizio della *Fiaccola* è impressa una frase che non lascia dubbi in proposito «Entered according to act of Congress, in the year 1905 by Gabriele d'Annunzio in the office of the Librarian of Congress of Washington». Non rivista dall'autore, completamente dimenticata, piena di refusi, la stampa americana coincide con la prima fase dell'allestimento di *A* e consente quindi di ricostruire la cronologia interna del processo correttorio.

Quanto alla *princeps*, la sua vicenda editoriale s'intreccia con il progetto di abbandonare l'editore Treves per la Società Editrice lombarda di Tom Antongini: anzi la stampa della *Fiaccola* servirà infine a rinsaldare i difficili rapporti commerciali con la Casa milanese, trasformata in Società da Emilio. «Il disegno semplicissimo», annunciato fin dal novembre 1904 per rimettere «ordine nella disordinata materia editoriale», è appunto quello di appianare i debiti, non con «nuove opere» ma con gli incassi che perverranno dai diritti teatrali, lasciando «inedite le opere pronte – che non soffriranno dell'indugio, essendo destinate al teatro». Pur di avere la dilazione del debito di 18.000 lire contratto con l'appena scomparso Giuseppe, d'Annunzio si dichiara tuttavia disponibile a dare «*alle condizioni solite* le mie due opere nuove; delle quali una potrà essere pubblicata in febbraio e l'altra in aprile». La lunga lettera a Emilio richiedeva una

⁴ È probabile che siano proprio i Treves, prima Giuseppe, quindi Emilio, a prendere contatti con Ciocia: infatti da un documento del 22 luglio 1904, *Contestation au sujet d'une édition américaine de la "Francesca da Rimini" de M. Gabriele d'Annunzio*, si ricava che nel febbraio 1902 d'Annunzio aveva comunicato a Heinemann, l'editore inglese per cui Arthur Symons aveva approntato una traduzione della *Francesca*, che «le volume italien va paraître dans un mois et – pour conserver le copyright en Amérique – mon éditeur a fait imprimer quelques exemplaires en italien à New York», in AGV, XLIX, 2 (*Francesca da Rimini. Arbitrato*).

⁵ Tra le opere di Ciocia: Pietro Mascagni – Luigi Illica, *Le maschere* (1901); Victorien Sardou, *Dante* (1903); Oscar Blumenthal, *Der blinde passagier* (1903); Gabriel Dupont, *La caberera* (1904); Roberto Bracco, *Maschere* (1908), *Il trionfo* (1908), *Infedele* (1908).

INTRODUZIONE

risposta precisa – «Bisogna che tu abbia la cortesia di telegrafarmi un sì o un no tra domani e giovedì»⁶ – certamente affermativa visto che viene approntato il contratto per la *Nave* e la *Fiaccola*. D'Annunzio però questa volta non lo firma («come tu puoi pretendere che io firmi alla cieca?»),⁷ anzi lo rinvia al mittente all'inizio di gennaio con una serie di richieste – tra cui la possibilità di stampare in anteprima frammenti – alle quali Treves finirà per acconsentire, non senza opporre resistenza. Perciò, a ridosso della rappresentazione e ben prima che sia confezionata la *princeps*, ampi stralci della *Fiaccola*, si è visto, usciranno a stampa sui giornali: sul «Mattino» del 29-30 marzo parte del dialogo tra Tibaldo e Angizia (II, v); su «Il Tirso» del 30 marzo, i passi *Simonetto e Gigliola De Sangro* (III, iv, vv. 1837-1890) e *L'ardore tragico e sacro di Gigliola De Sangro* (IV, i, vv. 2050-2101); infine sul «Marzocco» del 2 aprile compare l'incontro tra Edia e Gigliola (III, i), impaginato sotto il titolo *Il Serparo*.

Sull'orlo della rottura erano stati i rapporti tra d'Annunzio e Treves proprio in quell'inverno 1905, quando, intermediario Marco Praga, giungerà a un Emilio sempre più irritato la lettera che il 6 febbraio annuncia le condizioni «così vantaggiose che sarebbe follia rifiutarle» della Libreria editrice lombarda.⁸ Il «corno» con Antongini (si limiterà alla ristampa delle *Elegie romane* nel dicembre 1905),⁹ appare assai ridimensionato il 22 febbraio, dal momento che d'Annunzio, ormai «d'accordo quasi su tutto», prepara il lancio della «nuova creatura», alla quale lavora alacramente. «Nell'annunziare *La fiaccola*, aggiungi “tragedia di quattro atti in versi”», scrive comunicando il progetto della trilogia e le direttive editoriali:

La fiaccola sotto il moggio è una tragedia in versi. Fa parte di una trilogia – della quale *La figlia di Iorio* è la parte prima e *Il dio scacciato* sarà la terza ed ultima. Desidero quindi stamparla nel formato e coi tipi della *Figlia*; e ordinerò le iniziali e la copertina al De Karolis.¹⁰

Quella «forma di libro bella e non costosa»,¹¹ inaugurata per *La figlia*,

⁶ Lettera del 29 novembre 1904, in LETTERE AI TREVES, pp. 249-251.

⁷ Lettera del 6 gennaio («Epifania») 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 256.

⁸ LETTERE AI TREVES, pp. 253-254. Per le condizioni della Società cfr. CARTEGGIO MASCIANTONIO, pp. 326-327. La questione della Libreria si trascinerà fino al giugno del 1906, quando l'Editrice Lombarda viene assorbita dai Treves e Tom Antongini assunto dalla casa milanese, mentre, con la firma del «Compromesso» il «Figliuol Prodigio [torna] alla Casa Paterna»: LETTERE AI TREVES, pp. 302-303.

⁹ Sulla questione cfr. G. d'Annunzio, *Elegie romane*, edizione critica a cura di Maria Giovanna Sanjust, Milano, Mondadori, 2001, p. XXXIX.

¹⁰ Lettera del 22 febbraio 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 262.

¹¹ Lettera a De Carolis del 20 luglio 1903, in BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. XLVII.

LA PRINCEPS E LE ALTRE STAMPE

viene ora replicata per *La fiaccola*, destinata ormai ad apparire senz'altro dopo la messa in scena, giacché il lavoro di stesura si è protratto oltre i tempi previsti e solo dall'Hotel Cavour di Milano, quindi dopo l'8 marzo, può essere contattato De Carolis:

È necessario preparare senza indugio i disegni per la *Fiaccola*: Copertina, frontespizio, quattro occhielli, quattro finali, iniziali, quattro testate – in cui si affermano i due motivi: della fiaccola e delle serpi. Per finali le Erinni, Medusa, qualche simbolo funerario etc.

La tragedia è terribilissima. Immagina d'illustrare l'Orestide.

Il formato è identico a quello della *Figlia di Iorio*. Per la copertina la carta è la stessa. Mettiti subito al lavoro. [...]

Seguono quindi le istruzioni cui il grafico si atterrà scrupolosamente e fa finalmente la sua apparizione l'epigrafe tratta dalle *Coefore*, unica spia del primitivo disegno di un'Elettra «moderna»:

*Questo è lo spazio
occupato dalla lista
dei personaggi.*

Desidero una pagina in cui sia scritto in alto, fra ornati, *Dramatis personae* e in basso queste parole greche che ti accludo

Deamatis personae
spazio
.....
.....
CHORUS
.....
.....
Electra
.....

CHORUS
Δράσαντι παθεῖν,
τρινέρον μῦθος ταδε φωνεῖ.
ELECTRA
Πρέπει δακάμτω μένει καθήκειν.

Queste parole puoi scriverle in *maiuscole*, trascurando gli accenti, ma con la

INTRODUZIONE

massima esattezza. Fatti aiutare dal nostro Borgese – che saluto. Il passo è nelle “Coefore”.

Proprietà letteraria. Tutti i diritti sono riservati per tutti i paesi, compreso il regno di Svezia e Norvegia. Copyright MCMIV [sic]¹²

Nel giorno di San Gabriele, il 18 marzo, il manoscritto rivisto è già stato consegnato al «placato Emilio», a suggello del rinnovato rapporto e d'amicizia e di lavoro, quando giunge all'Hotel Cavour il dono delle “frutta immortali”.¹³ La lettera di ringraziamento a Treves consente di datare la successiva a De Carolis, giacché la prima contiene la richiesta delle 500 lire per il compenso all'illustratore¹⁴ e la seconda la comunicazione della risposta: «il Treves non vuol dare più di 300 lire». Sempre meglio di niente visto che il «poeta fu costretto a pagare di sua tasca perfino l'opera dell'incisore (incisore della Casa) per il volume della *Figlia di Iorio*!»¹⁵

Non era stata «la linea sinuosa del serpente a ispirare De Carolis», a dettare «le silografie più incisive e taglienti [...] derivate da bisce e vipere, bizzarramente intrecciate col flauto dell'incantatore, erette in volute orride, dianzi a lui, o sul concavo della fontanella Gioietta, piegate ad ogni ufficio nel frontespizio degli atti, nella testa della Gorgone, tra i rametti di quercia che abbracciano le *dramatis personae*, nelle testate e nelle chiuse, e nei cento quadratelli delle iniziali maiuscole»,¹⁶ ma un ordine preciso di d'Annunzio. Autentico *factotum*, di volta in volta scenografo, capocomico, costumista, regista, ora prende le vesti dell'illustratore, suggerendo a De Carolis a una a una le immagini di supporto al testo. Si veda la lettera acrona, ma su carta intestata Hotel Cavour e databile, come si diceva, dopo il 18 marzo:

Mio caro Adolfo,

il Treves non vuol dare più di 300 lire, e te le manderà appena avrà ricevuto i disegni; i quali debbono esser pronti subitissimo. Aggiungi alle 300 le mie cento, intanto. E dimmi se consenti a fare il lavoro per questo prezzo.

¹² Lettera a De Carolis (APV, inv. 22646).

¹³ Lettera di d'Annunzio del 18 marzo 1905 a Emilio Treves, in LETTERE AI TREVES, p. 264; vd. anche *Il manoscritto*, in particolare nota 5.

¹⁴ LETTERE AI TREVES, p. 264: «Se non poi venire, fammi sapere – prima della tua partenza – qual compenso posso offrire al De Karolis; affinché non sorgano malintesi. Egli chiede 500 lire».

¹⁵ Lettera del 6 gennaio («Epifania») 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 255.

¹⁶ Giovanni Crocioni, *La Fiaccola sotto il moggio*, in *Problemi fondamentali del folklore con due lezioni su il folklore e il D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 144.

Il volume sarà identico a quello della *Figlia*, con le inquadrature delle stesse dimensioni.

Nella copertina:

La fiaccola sotto il moggio tragedia di Gabriele d'Annunzio
Presso i F.lli Treves editori in Milano

Sul dorso – il titolo semplice e Lire quattro.

Nel frontespizio: la stessa dicitura della copertina, disposta diversamente.

Nell'ultima pagina, come nella *Figlia*, "Riservati i diritti ecc. Copyright 1905."

Nel primo atto – v'è un motivo decorativo «la fontanella di Gioietta» – una piccola fontana formata d'uno stelo e d'una coppa in mezzo a cui è una figurina muliebri che sormonta le tre cannelle delle quali due sono secche e una sola getta qualche goccia.

Motivi per il *finale*: la conocchia e il fuso, l'arcolaio, una corona di papaveri selvaggi.

Nel secondo atto, motivo decorativo dei *pavoni*, in un giardino abbandonato.

Pel finale una tazza *avvelenata* – (avvolta dalle serpi)

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

Nel finale il flauto d'osso di cervo composto con le serpi, oppure – e meglio – l'ago crinale, trovato in un vaso funebre, offerto dall'uomo alla vergine Gigliola. L'ago crinale è quello descritto nel volume *Les bijoux* del Fontenay, sormontato da una testa di cignale. I doni sono: l'ago; un pettine a doppia dentatura, con la costola intagliata di cervi e di leoni [segue schizzo], una collanetta di «acini d'oro giallo e grani di vetro verdemare», un vasetto per l'unguento, di quelli detti *lacrimatorii* (iridescenti) che si trovano nelle tombe vetuste.

Nel quarto atto – per la testata – una composizione di fiaccole ardenti, agitate dai pugni. I pugni possono essere tagliati dalla linea del disegno. Si vedano queste sole mani robuste che brandiscono le fiaccole accese.

Pel finale la testa anguicrinata – oppure quella della Erinni ludovisia che tu conosci

Explicit tragoedia

INTRODUZIONE

(come nella *Francesca*: vedi)
Manda *subito le testate* per l'impaginazione.
Scrivimi un rigo per rassicurarmi.
Ti abbraccio
In fretta il tuo
Gabriele¹⁷

Gli ordini dannunziani saranno eseguiti, dov'è possibile, quasi alla lettera, ma è ovvio che l'autore dovrà accontentarsi del bianco e nero, sostituito dal rosso in copertina, rinunciando all'«oro giallo» e al «vetro verde-mare» della collanetta, all'iridescente dei *lacrimatorii*, nonché a particolari difficilmente illustrabili, quali il sacchetto di «pelle caprina» o il flauto «d'osso di cervo». In copertina, oltre al titolo e al nome dell'autore in maiuscolo apparirà, inquadrata su sfondo rosso, una figura femminile chinata sulle ginocchia, che stringe al suo petto con la mano destra un moggio, raffigurato come un recipiente ligneo di forma tronco-conica simile a un secchio, mentre con la mano sinistra al livello del piede afferra una fiamma, le cui lingue sfuggono qua e là fin sopra la sua testa. I panneggi del vestito di foggia neoclassica sono agitati da un vento che li spinge verso la destra della copertina: la figura di donna infatti non è centrale, ma spostata a sinistra, mentre verso destra si muovono le onde, oltre che del vestito, di fiamme e capelli. Sulla base dell'inquadratura, insieme alle coordinate tipografiche in maiuscolo («FRATELLI TREVES EDITORI IN MILANO»), appare la firma dell'illustratore in maiuscoletto: «A-DE-KAROLIS». Tutte le scritte sono in rosso, così come l'illustrazione; in rosso è anche la dizione «QUATTRO LIRE» in quarta di copertina. Il frontespizio presenta al centro un medaglione dove, in caratteri bianchi su sfondo nero, viene riportato titolo, nome dell'autore e indicazioni tipografiche. In alto dominano due serpenti intrecciati e in basso si affaccia un volto femminile che impugna una lunga torcia accesa. A p. 3 una doppia cornice inquadra le «DRAMATIS PERSONAE» e la didascalia iniziale, mentre incisa a mano è l'epigrafe, in caratteri maiuscoli, con al di sotto la maschera anguicrinata, prevista da d'Annunzio nel finale. Oltre ai serpenti, che questa volta sono avvolti intorno a rami di quercia con foglie sui lati dell'inquadratura, al centro domina una torcia le cui fiamme s'innalzano a destra e a sinistra parallelamente, mentre in alto un candelabro a tre bracci emana volute di fumo. A p. 5 l'occhiello dell'Atto primo è contenuto in un ovale a sfondo nero, dov'è disegnata, secondo le indicazioni dannunziane una fontana che getta acqua sul lato sinistro, «forma-

¹⁷ Lettera a De Carolis (APV, inv. 33345).

ta d'uno stelo e d'una coppa in mezzo a cui è una figurina muliebre», ripresa anche a p. 7 prima del testo. A p. 61 l'occhiello dell'Atto secondo è contenuto in un riquadro rettangolare, dove sono illustrati due serpenti, l'uno in primo piano, l'altro sullo sfondo con nel mezzo una coppa a forma di *kylix*, forse la «tazza *avvelenata* – (avvolta dalle serpi)». Il «motivo decorativo dei *pavoni*» non «in un giardino abbandonato», ma sullo sfondo di una corte con fontane e arcate, appare a p. 63. L'occhiello dell'Atto terzo, a p. 95, raffigura, in un medaglione avvolto da serpi, un uomo in abiti pastorali che «col sufolo incanta le serpi; le quali si ergono uscendo da un sacchetto di pelle caprina, posto dinanzi a lui, disciolto»; zufolo e serpi ricompaiono a p. 97. L'occhiello dell'Atto quarto (p. 133) è una fiaccola capovolta in un riquadro rettangolare e con sfondo nero, le cui fiamme s'innalzano verso l'alto, mentre «una composizione di fiaccole ardenti, agitate dai pugni», compare a p. 135. All'*Explicit* (p. 151), una figura di donna – la personificazione della tragedia – ha in una mano una lucerna spenta ed è affiancata sui lati da due grifoni, un maschio e una femmina, dal volto umano, il corpo leonino e lunghe ali.

Il 28 marzo d'Annunzio sollecita De Carolis a consegnare «disegni copertine e frontespizio»,¹⁸ quando le bozze sono appena pronte, dal momento che le ultime modifiche testuali dettate dalla recitazione, vengono introdotte tempestivamente anche sul palco fin dalla seconda serata.¹⁹ Spedite le bozze in tipografia, l'autore appronta una serie di varianti all'Atto quarto, che andranno in scena a Firenze il 14 aprile durante la *tour-née*. Quando vedrà il volume stampato si lamenterà con Treves di aver «scoperto errori non lievi di collocazione nei versi. Spero ed auguro un pronta ristampa per correggerli». In realtà la ristampa dovrebbe contemplare anche la variante al quarto atto («Ho fatta una variante al quarto atto. Credi sia opportuno aggiungerla al volume?»),²⁰ destinata tuttavia a rimanere inedita, come l'altra utilizzata per la recita dell'anno successivo sotto la regia di Boutet.

La *tr* intanto vende bene, sebbene l'editore appaia restio a riconoscere i profitti, forse a bella posta esagerati da d'Annunzio, ora alle prese con la «nuova tempesta» della malattia di Alessandra:

Su la *Fiaccola* ebbi 3.000 lire anticipate. Vedo che la vendita è all'ottavo mi-

¹⁸ Telegramma di d'Annunzio a De Carolis, Milano 28 marzo 1905, in VALENTINI, p. 244.

¹⁹ Cfr. «*La fiaccola sotto il moggio*», *tragedia in quattro atti di Gabriele d'Annunzio*, in «*La Tribuna*», 29 marzo 1905 (anche in GRANATELLA I, p. 553).

²⁰ Lettera del 20 aprile («Giovedì santo») 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 265.

INTRODUZIONE

gliaio, e che per ciò di una parte debbo avere 6.400 lire. Restano 3.400 che dovrei farmi mandare subito [...]²¹

Il 12 agosto infatti dall'ottavo migliaio si passa al settimo:

Ho ricevuto la nota semestrale, un po' magra. Credevo che la *Fiaccola* avesse avuto una vendita più larga, avendone io comperato un esemplare del 7° migliaio. Vedo con sorpresa che siamo poco più del 5°. Come mai?²²

In ogni caso si tratta di numeri non esigui: 3 tirature furono fatte nel 1905 e numerose riedizioni si susseguirono fino al 1928 (1916, 1918, 1922, 1926), quando la collaborazione con la casa milanese era ormai, e non senza polemiche, stata rescissa, e la ristampa, nonostante la licenza, aveva provocato una seccata reazione dell'autore.

Io permisi la ristampa di sole 3.000 copie, *per ciascuna opera teatrale*. Ho visto alcuni volumi, stampati così obbrobriosamente, su carta così oscena, che il *Barbarera* e il *Libro dei Sogni* – al paragone – son libri da bibliofili raffinati!

Ecco ancora un segno del rispetto che Voi mi professate.²³

* * *

Alla data di quella lettera, 30 aprile 1928, l'*Opera omnia* è ormai varata, ma non per la casa Treves. Per «mancanza di fede» Guido era stato spesso ripreso negli anni tra il 1921 e il 1925, giacché l'«ottima impresa»²⁴ non veniva sostenuta con l'entusiasmo necessario. Le «cose lunghe diventano serpi», aveva più volte ribadito d'Annunzio, insistendo sulla necessità di lanciare l'impresa editoriale nel più breve tempo possibile.²⁵ Lo Statuto dell'Istituto Nazionale per l'Edizione delle Opere di Gabriele d'Annunzio era infatti già approntato nel 1922, come si apprende da un dattiloscritto conservato presso la BNCR:

Chiuso con la memoranda impresa di Fiume il ciclo eroico della nostra guerra e tornato GABRIELE D'ANNUNZIO con rinnovato fervore all'arte sua, di cui già abbiamo avuto il meraviglioso frutto del «Notturmo»; mentre nel suo quieto romitorio sul Garda egli prepara altri vasti disegni all'instancabile sua attività let-

²¹ Lettera del 23 maggio 1905, in LETTERE AI TREVES, p. 267.

²² Ivi, p. 281.

²³ Lettera a Guido Treves del 30 aprile 1928, in LETTERE AI TREVES, pp. 748-749.

²⁴ Le due citt. nelle lettere a Guido del 2 e 6 dicembre 1921, in LETTERE AI TREVES, p. 675 e p. 676.

²⁵ Si vedano le lettere a Guido del 2 dicembre 1922 (LETTERE AI TREVES, p. 692) e del 5 gennaio 1923 (ivi, p. 695). Ma è bene rileggere un contributo di P. Gibellini, *Vicenda di Alcyone nelle stampe dell'Opera Omnia*, in «Rassegna dannunziana», I, 1982, 2, pp. XXV-XXIX.

teraria, par finalmente venuta l'ora di dar corpo al proposito da lungo tempo vagheggiato di riunire tutte le opere sue in una grande e definitiva edizione che resti come il monumento degli Italiani al loro Poeta.

Questa edizione, che dovrà anche essere un saggio di ciò che sa far di meglio oggi da noi l'arte della stampa, non può quindi esser considerata come un semplice e ordinario compito editoriale; essa deve assumere l'importanza e il significato di una grande manifestazione nazionale.

La Casa Editrice Fratelli Treves, che ha avuto da Gabriele d'Annunzio la concessione per questa edizione, compresa essa pure della grandezza spirituale della cosa, ha consentito che venga creato un apposito Istituto Nazionale, per prendere sopra di sé l'impresa e curare la pubblicazione. [...]

L'Edizione di tutte LE OPERE consterà di due serie di volumi; la prima *letteraria*, la seconda *bellica e politica*.

La pubblicazione verrà iniziata con la serie *letteraria*, per la quale sono già elencati 28 volumi.²⁶

Alle due serie di volumi, la prima appunto «letteraria», la seconda «bellica e politica», dovrebbe essere poi affiancato l'Epistolario («Una raccolta dell'Epistolario di Gabriele d'Annunzio, la quale possa non restar molto lontana dal darsi compiuta, sarà il lungo arduo lavoro dei poster che intenderanno certamente a pubblicarla in moltissimi volumi»): lo si apprende da un dattiloscritto firmato da d'Annunzio il 18 marzo 1922 e conservato tra le carte di Giovanni Beltrami, il Gian da Brera ultimo degli interlocutori della Casa Treves, al quale giungeranno, piuttosto che a Guido, indicazioni e lamentele, in merito al progetto destinato a rimanere incompiuto, dell'Opera.²⁷

Se è vero che d'Annunzio aveva fin dagli anni giovanili aspirato a una edizione complessiva e riveduta delle sue opere,²⁸ è forse l'avvicinarsi del sessantesimo compleanno a rendere l'impresa più urgente. Epilogo mo-

²⁶ BNCr, ARC 21.11/58-73 (Dattiloscritto).

²⁷ Le carte di Beltrami sono state recentemente acquisite in AGV.

²⁸ Anche BERTAZZOLI, *Introduzione* pp. XLIX-L colloca al 1905 il progetto, nato non per la Casa Treves, ma per la Libreria editrice lombarda, che ristampò soltanto il volume delle *Elegie romane* con traduzione latina di Cesare De Titta, «volume bibliograficamente di molta importanza perché avrebbe dovuto essere il primo di una ristampa delle opere di Gabriele d'Annunzio, non compiute» (Mario Guabello, *Raccolta dannunziana. Catalogo ragionato*, Biella, 1948, p. 137 e cfr. G. D'Annunzio, *Elegie romane* cit.). Si veda anche la lettera a Masciantonio (CARTEGGIO MASCIANTONIO, pp. 326-327) del 3 febbraio 1905: «Mio caro Pascal, | Tomaso Antongini è venuto qua e abbiamo stabilito le condizioni principali: | I. La Libreria editrice lombarda paga il mio debito e acquista il diritto di ristampare (al 30%) le mie opere edite, a mano a mano che saranno liberate dalla ferma dei cinque anni (vedi Scadenziario). | II. La stessa Libreria acquista il diritto di pubblicare il mio futuro romanzo, pagando 10.000 lire a fondo perduto e il 30%. | Il 30% è la percentuale stabilita per tutte le

INTRODUZIONE

numentale, insieme all'allestimento di Gardone, l'Opera ribolle nell'attesa, mentre il dilatarsi progressivo dei tempi di realizzazione determinerà la conclusione dei rapporti di lavoro con la Casa, sempre giunti a buon fine, persino in quel 1905 quando la Libreria editrice lombarda li aveva seriamente minacciati: pur di avere il suo monumento di carte, il poeta soldato è disposto a gettarsi alle spalle sette lustri di collaborazione e di amicizia.

Assai avanti era andato il progetto nel 1922, tanto che era stato sottoscritto tra autore e illustratore, ancora una volta Adolfo De Carolis, l'accordo per i disegni, che giungeva a Beltrami, insieme a minuziose spiegazioni:

Mio caro Gianni,
finalmente sabato arrivò da Bologna Adolfo de Carolis, e potei ragionare con lui.
Ecco il risultato.

Si trattava – secondo quel che fu convenuto tra noi e secondo quel che fu scritto da Tom Ant. per memoria – di 60 disegni, e la somma doveva stare tra le 18.000 e le 20.000 lire.

I disegni saranno 100 – per 30 volumi. Alle testate e ai finali ho aggiunto 30 pagine pel frontespizio particolare di ciascuna opera. Ogni volume avrà un frontespizio generale (*Opera omnia* etc.) e uno *allusivo* all'opera inclusa.

Ai 90 disegni si aggiungeranno quelli per la rilegatura, per le tre sigle, per il foglio di guardia.

Ti accludo il contratto.²⁹

Il tutto per 20.000 lire.

Spero che tu sia contento.

De Carolis è partito, e si metterà subito a fare i disegni occorrenti allo specimen.

Quale dicitura occorre per la casa editrice? la solita?

Bisogna che tu mi risponda, affinché io comunichi al disegnatore.

opere, passate e future. | Le condizioni sono ottime, e *giustificano* il mio abbandono della vecchia casa Treves [...]».

²⁹ Il contratto è pubblicato in BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. LI. Ne rimane copia anche tra le carte di Beltrami: «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 100 disegni (30 testate, 30 finali, 30 figure per i frontespizii allusive all'opera, tre sigle, il modello per la rilegatura, il motivo – sibi non sibi – per il foglio di guardia) a ornamento della Opera omnia di Gabriele d'Annunzio. | b) = La Casa Treves pagherà per compenso la somma di lire 20.000 – delle quali 5000 anticipatamente, alla consegna delle tre sigle, di due testate, di due finali e dei disegni per la rilegatura: il tutto occorrente allo specimen da stamparsi senza indugio. | c) = Se occorressero altri disegni, oltre i cento stabiliti, il prezzo è fin d'ora fissato a lire 200 per ciascuno. | d) = Le restanti 15.000 lire saranno versate dalla Casa Treves in corrispettivo d'ogni gruppo di disegni consegnato. | Il disegnatore e lo scrittore sono d'accordo intorno allo stile dei disegni e ai simboli da interpretare. | Gardone del Garda, 14 maggio 1922. | Gabriele d'Annunzio | Adolfo de Carolis».

Alle due sigle “americane” si aggiunge quella per l’Italia. Vanno impresse in *azzurro* su la pagina che precede i frontespizi.

Affinché il rilegatore possa dare il modello definitivo (da riprodurre in fotografia o in cromolitografia) bisogna che tu faccia preparare un volume *bianco* del numero di pagine stabilito.

Se c’è la carta, non indugiare, e consegnalo al mio uomo che riparte.

Scrivo in fretta. Ti abbraccio.

Il tuo

Gabriele

14 maggio – sera [1922]³⁰

I disegni di De Carolis sono pronti il 31 luglio («Caro Giovanni [...] Vieni a colazione qui martedì. Parleremo di tutto. Ho i disegni di De Carolis.») e raggiungeranno anche la tipografia. Presso la BNCR, sono infatti conservate prove di stampa e *specimina*, frontespizi, motti, tipi di carta e caratteri con correzioni di mano dell’autore: «Gabrielis Nuntii | Opera omnia | Questa iscrizione deve campeggiare nella faccia anteriore. | Deve essere ripetuta nell’alto del dorso; e sul dorso – più sotto – il titolo dell’opera e il numero d’ordine», mentre altrove: «Nella faccia posteriore va l’emblema del “Io ho quel che ho donato” | Nella carta per il riquadro va il motto | “*Non sibi*” | in un intreccio di fronde e di frutti». Non mancano poi i manoscritti e le bozze dei motti (per l’Italia «*Ardoris rogas*» che viene corretto in «*Fatica senza fatica*»; per l’America del Nord «... consecrating its to the Future» e per l’America del Sud «*Clarius elucet longe*») nonché i saggi di caratteri e formati per prose e poesie.³¹

Il 18 settembre 1923 giunge tuttavia a Guido il «*Consummatum est*» insieme all’esortazione a leggere «la lettera che mando oggi a Giovanni Beltrami»,³² scritta il giorno prima, dove si riassume non brevemente la vicenda legata al varo dell’*Opera* con quella Casa che in «*tout le monde*» ha rappresentato d’Annunzio:³³

Mio caro Giovanni Beltrami, tornato ormai per me dal nomignolo amichevole, ti scrivo questa lettera penosa considerandoti come il Rappresentante della Casa Treves, e del Senatore della Torre che con te firmò il disgraziato contratto del 6 luglio 1921.

³⁰ APV, inv. 37175.

³¹ BNCR, ARC 21.11/55-57.

³² LETTERE AI TREVES, p. 704.

³³ Una *Memoria* già citata del 1904 per l’editore Heinemann esordiva proprio con tali parole: «*Tout le monde sait que Mrs. Fratelli Treves sont les éditeurs de M. Gabriele d’Annunzio, qui cède à cette Maison tout ses ouvrages*», in AGV, XLIX, 2 (*Francesca da Rimini. Arbitrato*).

INTRODUZIONE

Nel fervore di quel giorno estivo (fervore, ahimé, più canicolare che spirituale) io volli affidare alla Ditta fratelli Treves la cura di una grande e definitiva edizione di tutte le mie Opere scritte e ancor da scrivere, concette e ancor da concepire, fatta eccezione di quelle che il buon Petrarca chiamerebbe *segrete*, non destinate *ad porcos*, ma forse comprensibili e laudabili fra un paio di secoli.

Con la mia consueta liberalità, mentre vi offerivo uno di quegli *affari* che i mercatanti sagaci chiamano *ottimi* ancor prima dell'esperienza, volli anche consentire a prorogare fino all'anno di grazia 1933 il contratto generale per le edizioni comuni in corso appunto alla data del novissimo contratto 6 luglio 1921.

Con la mia consueta generosità mentale, diedi ogni specie di consigli per la forma esterna della grande edizione; scelsi la carta; diedi il disegno della filigrana; esaminai i caratteri proposti; curai la rilegatura; approvai la distribuzione delle materie, lo spessore dei volumi, il testo dello *specimen*, insomma le più sottili minuzie.

E, per solito, l'autore non è tenuto se non a scrivere buoni libri, e può lasciar la cura delle stampe all'editore diligente.

In verità, la Casa Treves nei miei riguardi non merita il *diligentissime* degli antichi stampatori, e neppure il *diligenter*.

E, per due lunghi anni, a me fu vano *latine et diligenter loqui*, come direbbe il buon mio Cicerone vincitore di buone e di cattive cause.

Sollecitai, mi lamentai, mi adirai, minacciai, tollerai, tacqui; e sempre invano! Sono superati tutti i termini prefissi; sono deluse tutte le aspettazioni; sono permesse tutte le "manovre" dei parassiti e degli speculatori vanitosi; è infine dispreziata e avvilita la sostanza severa accumulata in quarant'anni di severissimo lavoro. [...]

Basta.

La Casa Treves ha, certo, larghi lucri dall'altra sua gloriosa gente. Ma io patisco gravissimi danni, io che non vivo se non del mio fiero lavoro e che so fare della mia povertà la mia magnificenza sdegnosa.

Ora io voglio e debbo trarre un giusto compenso dal mio sforzo senza tregua; e non per la mia sobria vita, ma per questo mio "ultimo rifugio" che ho donato al popolo italiano.

Ammonizioni fraterne, esortazioni amorevoli, sopportazioni pazientissime non valsero.

Oggi risolvo il contratto, con pieno diritto morale e legale. [...]

E faccio seguire a questa lettera leale una diffida legale in cui sono determinate tutte le mie riserve.

Ed esprimo infine a te, a Guido Treves, ai vostri cooperatori d'ufficio, a tutti i vostri operai, la mia grande tristezza nel troncare una consuetudine che pur sempre dolce rendevano i ricordi dei miei due primi amici scomparsi, di quel Giuseppe Treves e di quell'Emilio Treves che non soltanto seppero ammirarmi ma mi seppero sinceramente amare.³⁴

³⁴ APV, inv. 28896. La lunga lettera è pubblicata da Vito Salierno, *Giovanni Beltrami e d'An-*

Non sembra troppo preoccupato Guido, mentre altre colpevoli distrazioni (o ritorsioni?) – la perdita di un manoscritto, le stampe scorrette delle *Faville* – getteranno definitivamente d'Annunzio tra le braccia di Arnaldo Mondadori. Il 20 giugno del 1925 giunge a Giovanni Beltrami la raccomandata, «meschina formalità finale», con cui il poeta abbandona i Treves. Pochi giorni dopo, l'amico Guido, responsabile incolpevole «dell'inettitudine altrui», leggerà parole severe: «Sono tanto offeso che mi dichiaro *irreconciliabile*. E non sorrido», ma invece, citando il salvifico Leonardo, «mi salvo». ³⁵

La raccomandata ufficiale è ormai sul tavolino di Gian da Brera:

Per la Società anonima Fratelli Treves, ai legali Rappresentanti Senatore Luigi della Torre presidente di essa Società e Commendatore Giovanni Beltrami consiglier delegato, nella sede sociale in Milano Via Palermo 12.

Il 20 gennaio 1913, essendo ancor vivo il mio affettuoso amico e sagacissimo editore Emilio Treves, io consentii a un contratto librario col quale cedetti «all'unico scopo della pubblicazione in volume» la massima parte delle mie opere, in esso contratto esattamente indicate.

Ora l'articolo XVI dice, nel linguaggio barbarico che m'è offesa fra tante altre offese: «Qualora il presente contratto non venisse **d i s d e t t a t o** con lettera raccomandata dall'una o dall'altra parte entro il 30 giugno 1925, si intenderà tacitamente rinnovato agli stessi patti e condizioni per un ulteriore periodo di anni cinque e così a tutto il 31 dicembre 1930».

Oggi 20 giugno 1925 io Gabriele d'Annunzio con questa *lettera raccomandata*, ossia con una meschina formalità finale a me imposta dopo troppe altre meschinità, do la più recisa disdetta. Irremovibilmente disdico il contratto del 20 gennaio 1913.

E, disdegnando di aggiungere altro, mi riserbo di dichiarare le ragioni gravissime che rendono necessario questo mio atto contro la “Società anonima fratelli Treves”, qualora codesta Società osi oppormi un qualunque tentativo di negazione iniqua.

Mi piace di consacrare questo atto di alta liberazione nella vigilia del nome santo di mia Madre che sempre mi ispira e mi protegge. E oggi è pur la vigilia di quel Solstizio che illumina e illuminerà ne' secoli il culmine di tutta la poesia occidentale d'ogni linguaggio e d'ogni epoca: dico il mio libro intitolato *Alcione*, che la Ditta Fratelli Treves graziosamente confonde – *quod genus est istud ostentationis, et gloriae?* – con le sue *pagine scelte* del Burchiello e con le sue *pagine scelte* di Alessandro Tassoni.

Dal Vittoriale: il 20 giugno 1925.

Gabriele d'Annunzio³⁶

munzio. *Dalla Beffa di Buccari al Venturiero*, in «Rassegna dannunziana», XIV, 1996, 29, pp. XXVIII-XXIX.

³⁵ Lettera del 30 giugno 1925, in LETTERE AI TREVES, p. 736.

³⁶ APV, inv. 37197.

INTRODUZIONE

Dopo un anno esatto, con gli auspici di quel solstizio «che illumina e illuminerà ne' secoli il culmine di tutta la poesia occidentale d'ogni linguaggio e d'ogni epoca», viene costituita una «Società Anonima per Azioni, denominata *Istituto Nazionale per la edizione di tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio*, con sede in Milano, via della Maddalena, 1», sotto il patronato del re e del capo del governo, Benito Mussolini: «Compivasi così avvenimento senza riscontro, non che nella nostra, nella storia degli stranieri: i poteri dello Stato deliberavano di provvedere alla stampa integrale degli scritti di un autore vivente». ³⁷ Presidente sarà nominato il Ministro dell'Istruzione Pietro Fedele e direttore generale Arnoldo Mondadori. L'impresa è ormai varata e la necessaria distanza dichiarata a chiare lettere da Fedele ha ormai tramutato il poeta in un monumento di parole, nel «milite noto» da murare, alla stregua di quello «ignoto», in una tomba:

La guerra, provocando un profondo mutamento di spiriti, elevando una barriera fra due epoche, ha creata come una prospettiva aerea intorno all'opera di Gabriele d'Annunzio; si che ci è consentito contemplarla quasi di lontano, e distinguerne precisamente le linee e i piani. [...] Egli convertì in opere i suoi sogni di gloria, che sembravano chimerici, creando la favolosa impresa personale fra le vicende e i modi d'una guerra che sembrava escluderla. Di pochi poeti o di nessuno si può dire altrettanto. Come ultimo miracolo della sua arte, Egli unì il canto e la spada in un nodo veramente indissolubile. [...]

Oggi, per volere concorde di Governo e di Popolo, tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio è offerta agli Italiani, in una mirabile forma, che deriva le sue norme da un sommo artista della stampa [...]³⁸

A un anno di distanza, sempre nella fatidica data del solstizio d'estate, d'Annunzio ha «tra le mani tremanti di felicità» il primo volume delle Edizioni nazionali. Lo annuncia a Mussolini, al quale qualche mese dopo, giungono le solite lagnanze: «Io lavoro, senza curarmi della piaga degli Editori incurabile». ³⁹ La stampa va infatti avanti celermente, tuttavia

³⁷ *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura dell'Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Milano, Mondadori, 1927, p. 17.

³⁸ Ivi, p. 9; p. 13. Cfr. anche A. Andreoli, *D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 155-179.

³⁹ Lettera a Mussolini del 23 novembre 1928, in *Carteggio D'Annunzio - Mussolini 1919-1938*, a cura di Renzo De Felice e E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971, p. 264. Il 21 giugno 1927 (ivi, p. 224) d'Annunzio aveva comunicato a Mussolini «il compimento del primo volume di *Tutte le Opere* [...]. Ti annuncio 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 conten-

non nell'ordine stabilito dal catalogo e probabilmente atteso dall'autore: infatti, mentre *La figlia di Iorio*, vol. XXXVI esce nel 1927, *La fiaccola sotto il moggio*, vol. XXXVII, apparirà solo nel gennaio del 1929, a cinque lustri dalla *princeps*.

Le modifiche di *nz* rispetto a *tr* sono lievissime ma certamente d'autore: instaurative al v. 575 che corregge il novenario («tanto nemico! Acclozamòra») in settenario, con l'eliminazione di «tanto»; al v. 1338, dove «scopa» sostituisce «granata»; al v. 1843, dove viene introdotto l'endecasillabo con la cancellazione di «tuona» (da «tuona, trascina tronchi, tetti di capanne» a «trascina tronchi, tetti di capanne»); al v. 1979, che registra l'eliminazione della parola «Gigliola» («da uccidere... Gigliola, ora vado» in «da uccidere... Ora vado») con la trasformazione del verso in settenario; infine al v. 2099, dove s'introduce l'interiezione «o» davanti al vocativo «madre». Si ripristina la lezione del manoscritto, disattesa nella *princeps* al v. 630 (in *tr* «vedi ha tentato di mordermi le dita»), che viene riportato alla misura dell'endecasillabo con l'eliminazione del «di»; al v. 684, dove il punto e virgola («ciglia;») sostituisce i due punti della *princeps* («ciglia»), come più avanti al v. 2063 «sai;» anziché «sai:». Si tratta però di modifiche che non necessariamente prevedono una correzione condotta a partire dall'autografo, forse a quella data già alienato. Persistono infatti in *nz*, alcune scansioni che non rispettano la misura del verso, esatta invece nel manoscritto (cfr. vv. 125; 537; 841; 1035; 1629-1630 per cui si veda la tavola delle *emendationes* nel paragrafo *Criteri di edizione*), e, d'altra parte, resta escluso il v. 709. Non viene neanche introdotta la variante del finale, apparsa invece l'anno prima nella traduzione francese di Doderet.⁴⁰

* * *

Il legionario di Fiume, che ha fatto conoscere il *Notturmo* ai francesi, è ormai il traduttore ufficiale dell'opera dannunziana, della quale si occupa con solerzia. Si deve a lui infatti l'allestimento teatrale della *Fiaccola*, andata in scena il 7 dicembre 1927 alla Comédie Française. Il 23 luglio comunicava a Gardone i risultati dei colloqui con l'amministratore delegato e il capocomico:

Je viens d'avoir deux conversations avec Mr. Fabre à propos de la Fiaccola;

to di aver legato il tuo nome a questa severissima impresa di italiani stampatori. *Alcione* ripete nel solstizio a noi due in suon di lode il motto del Gioviò: «Noi sappiamo bene il tempo: nobis sunt tempora nota.» Ti abbraccio.

⁴⁰ Per le varianti del finale cfr. l'Appendice.

INTRODUZIONE

par les journaux vous avez pu apprendre que votre tragédie serais une des premières pièces données à l'automne prochain.

Si, comme on le prévoit, les répétitions commençaient fin septembre, la Fiaccola pouerait passer au debut de novembre, excellente époque. Je dois voir Léon Bernard demain, à ce sujet, et je recevrai M. Fabre, dans le courant de la semaine. Je vous transmettrai tout ce qu'ils m'auront dit.

Il 1° agosto, quando è ormai approntata la lista degli attori per la prima parigina, compare la traduzione del titolo:

Au théâtre et dans la presse on a pris l'habitude d'appeler votre tragédie par son titre italien. Tout le monde parle de "la Torche sous le boisseau". Ne pourrait on point conserver ce titre? La faveur dont il jouit dans le public ne serait-elle pas une indication précieuse?

Il battesimo del pubblico contrasta con il primo titolo *La torche sous le muid*, annunciato a suo tempo a Hérèlle, ma è ottimo per trasporre il brano evangelico. D'altra parte, nessun intervento dannunziano affiora dalle lettere di Doderet, se si esclude un'unica modifica: la prima volta che appare, il personaggio del Serparo è appellato «Charmeur» per poi attestarsi, sia nelle lettere sia nella stampa, come «Homme au serpents». Nulla, insomma, rispetto al lungo e travagliato lavoro per la traduzione della *Figlia*. Ma certamente a d'Annunzio si deve l'invio di quella variante del finale da poco riproposta a Brescia a opera di Gioacchino Forzano e Tomaso Monicelli: Doderet è a Gardone, quando il 27 febbraio 1928 chiederà ufficialmente l'autorizzazione di stampare la *Fiaccola*.

Partirai-je d'ici avec l'autorisation de publier *Contemplation de la Mort* et la *Torche sous le Boisseau*? J'en serais si heureux! Mais je ne veux point vous fatiguer aujourd'hui par une longue lettre. J'attends à la Mirabelle, votre signe amical, et avec tous mes voeux de très prompt rétablissement, je vous prie d'agréer, mon bien cher Maître, toutes mes plus affectueuses pensées.⁴¹

L'avrà poi ricevuto d'Annunzio? Sarà stato lui stesso a consegnare i fogli della variante? A novembre la seconda redazione del finale è nel volume di Calmann-Lévy, con il titolo *Variante*, mentre la *Torche* raggiunge Mussolini insieme al ringraziamento per l'onorificenza accordata a Doderet, «"italianisant" della primissima ora».⁴²

⁴¹ Le lettere di Doderet a d'Annunzio sono citate dagli originali, conservati in agv, XCIII, 1. Si veda anche A. Doderet, *Vingt ans d'amitié avec Gabriele d'Annunzio*, Paris, Imprimerie du Cantal, 1956.

⁴² Cfr. la lettera a Mussolini del 22 aprile 1928: «Il mio traduttore André Doderet è un "italianisant" della primissima ora. Fu con me a Fiume, e si mostra fautore della tua nova arte di governare. Serve, a Parigi, l'Italia in ogni alta occasione. È degno della della Croce di cava-

* * *

Quasi identica alla *n* l'ultima stampa apparsa in vita, uscita per il Sodalizio dell'Oleandro, costituito nel 1930 per riproporre in *editio minor* le opere, «che già hanno il lor testo corretto e definitivo».⁴³ *La fiaccola* appare qui tardivamente, solo nel 1936, quando d'Annunzio è ormai sempre più distante dall'impresa editoriale.⁴⁴

Postume usciranno invece l'edizione a cura del Vittoriale degli Italiani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1939 (vol. 26) e i due volumi mondadoriani *Tragedie, sogni e misteri*, dove la *Fiaccola* (I, pp. 935-1064) è sempre collocata a seguire *La figlia di Iorio*, della quale tuttavia non ha conosciuto la stessa fortuna.⁴⁵

liere dei Santi Maurizio e Lazzaro» e quella del 23 novembre 1928: «Ti mando La Torche, escita ieri; e ti rinnovo la gratitudine di André Doderet che ha potuto in questi giorni avere in sua mano i documenti della Croce di San Maurizio da te accordata», in *Carteggio D'Annunzio - Mussolini* cit., pp. 244; 263.

⁴³ Lettera ad Alfredo Felici, cit. in BERTAZZOLI, *Introduzione*, p. LIII. Sul Sodalizio dell'Oleandro si veda appunto BERTAZZOLI, *Introduzione*, pp. LII-LIV. Per quanto riguarda *La fiaccola sotto il moggio*, l'unica variante rispetto a *n* si registra al v. 630, dove viene ripristinato il «di» della *princeps* al v. 630 («vedi ha tentato di mordermi le dita»).

⁴⁴ Cfr. V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987, pp. 231-237.

⁴⁵ A cura di Francesco Flora (Milano, Mondadori, 1950); a cura di Guido Davico Bonino (Milano, Mondadori, 1981, nella collana «Oscar»); a cura di Milva Maria Cappellini (insieme alla *Figlia di Iorio*, Pescara, Edgars, 1995; Milano, Mondadori, 1998, nella collana «Oscar Opere di Gabriele d'Annunzio»).

Criteri di edizione

Il testo base per la presente edizione della *Fiaccola sotto il moggio* è quello di *ol* (1936), l'ultima stampa apparsa in vita di d'Annunzio. Si tenga presente però che il testo di *ol* non si discosta, se non al v. 630, da *nz*, la stampa approntata per l'Edizione Nazionale di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio nel 1929, di cui accoglie varianti e correzioni rispetto alla *princeps*: in primo luogo le lezioni ai vv. 1338; 1503; 1843; 1979; 2099; poi la punteggiatura o la grafia ai vv. 414; 684; 991; 1044; 2063; inoltre l'accentazione di singole parole ai vv. 12; 43; 141; 154; 234; 457; 459; *d. I, v*; 684; *d. 724*; 768; 934; 961; 986; 988; 1052; 1058; *d. 1090*; 1182; 1219; 1253; *d. 1296*; 1334; 1488; 1489; 1492; 1570; 1740; *d. III, iii*; 1871; 1940; *d. 1996*; infine la distribuzione grafica dei vv. 575; 609; 1979; 2175. Ai vv. 12; 141; 154; 234; 630; 684 (limitatamente alla punteggiatura di «ciglia;»); 1044; 1052; 1219; 1570; 2063; 2175 e alla *d. III, iii* (limitatamente all'accentazione di «sé») la lezione di *nz* corrisponde a quella di *A*.

La tabella seguente contiene lo specchio riepilogativo degli interventi di *nz* su *tr*, confluiti in *ol*, segnalando in parentesi quadra le lezioni coincidenti con il manoscritto [*A*].

	<i>tr</i>	<i>nz</i>
12	ancora	ancóra [<i>A</i>]
43	che	ché
141	Perchè	Perché [<i>A</i>]
154	Ancora	Ancóra [<i>A</i>]
234	perchè	Perché [<i>A</i>]
414	re	Re
457	parlético.	parlético.
459	vertebre	vèrtebre
575	tanto nemico!	nemico!
609-610	dilaniate. Ma che latte mai vi diedi	dilaniate. Ma che latte mai vi diedi
<i>d. I, v</i>	ancora	ancóra
684	ciglia: pálpebre:	ciglia; [<i>A</i>] pálpebre;
<i>d. 724</i>	palpebre	pálpebre
768	infamia	infamia
934	ancora	ancóra
961	Monica	Mònica
986	voto	vóto
988	torta	tòrta
991	pergamena.	pergamena!

CRITERI DI EDIZIONE

1044	ricordi?)	ricordi?): [A]
1052	Perché	Perché [A]
1058	ancora	ancóra
d. 1090	sè	sé
1219	Né	Né [A]
1253	còllera	collera
d. 1296	ancora	ancóra
1334	serpàro	serparo
1338	granata	scopa
1488	figliema	figliema
1489	Figlieta	Figlieta
1492	Siediti	Sièditi
1503	questa	questo
1570	Perché	Perché [A]
1740	Ancora	Ancóra
d. III, iii	sè	sé [A]
	ancora	ancóra
1843	tuona, trascina	trascina
1871	Perdonami	Perdónami
1940	ménto	mento
1979	uccidere... Gigliola, ora	uccidere... Ora
d. 1996	soffoca	sòffoca
2063	sai:	sai; [A]
2099	madre	o madre
2175	santa?	santa?
	GIGLIOLA.	GIGLIOLA.
	No: della femmina. È là morta.	No: della femmina. È là morta. [A]

Su *ol* si è poi intervenuti a rettificare la disposizione dei versi distribuiti tra più personaggi, quando non era stata rispettata la misura dell'endecasillabo (ai vv. 125; 537; 630; 841; 1055) o del settenario (1629-1630): per i vv. 125, 537, 841, 1055 è stata accolta la lezione della *princeps* (peraltro coincidente con *A*); per il v. 630 l'*emendatio* di *nz* non confluita in *ol* ma attestata in *A*; per i vv. 1629-1630 la lezione di *A*.⁴⁶ Si è inoltre ripristinata la virgola al posto del punto fermo dopo «Tibaldo» nell'elenco delle *Dramatis personae*, secondo la lezione di *A* e *tr*, per non interrompere la sequela dei Sangro («Tibaldo, Simonetto e Gigliola de Sangro» al posto di «Tibaldo. | Simonetto e Gigliola etc.»). Si sono infine recuperate due lezioni del manoscritto: la parola «passando» della didascalia *I, iii*

⁴⁶ Si tenga presente che è stata rispettata, seguendo tutti i testimoni, la disposizione grafica dei seguenti vv.: 1125; 1187; 1300; 1903, dove gli endecasillabi, pur se pronunciati dallo stesso personaggio, si presentano con l'a-capo e il rientro al rigo seguente.

INTRODUZIONE

e il v. 709, espunti in *B* per mero errore tipografico, sfuggito evidentemente a d'Annunzio nella fase di correzione delle bozze *tr*. La parola «passando» della didascalia *I, iii*, espunta per *lapsus* in *B*, viene restituita qui in base alla lezione di *A*, attestata in *ny*. Anche il v. 709, mancante fin dalla *princeps*, ma attestato nella newyorkese seppure in una variante metricamente imprecisa, non è mai stato espunto dall'autore, bensì dal compositore per un *saut du même à même* generatosi appunto in *B*. La tabella seguente riporta lo specchietto riepilogativo delle *emendationes* dell'edizione critica rispetto a *ol*, segnalando in parentesi quadra le lezioni coincidenti con *A*, *tr* o *nz*.⁴⁷

	<i>ol</i>	<i>emendatio</i>
<i>DRAMATIS PERSONAE.</i>	Tibaldo.	Tibaldo, [<i>A, tr</i>]
<i>I, i, 125</i>	verso il Vivaio. DONNA ALDEGRINA. E perché viene? Ha fame	verso il Vivaio. DONNA ALDEGRINA. E perché viene? Ha fame [<i>A, tr</i>]
<i>d. I, iii</i>	[...] <i>loggetta, sotto [...]</i>	[...] <i>loggetta, passando sotto [...]</i> [<i>A</i>]
<i>I, iii, 305</i>	Ahimè! Ahimè!	Ahimé! Ahimé! [<i>A</i>]
<i>I, iii, 512</i>	Ohimè	Ohimé [<i>A</i>]
<i>I, iii, 537</i>	L'hai detto. BERTRANDO. Sì, nell'impeto dell'ira.	L'hai detto. BERTRANDO. Sì, nell'impeto dell'ira. [<i>A, tr</i>]
<i>I, iii, 572</i>	ahimè	ahimé [<i>A</i>]
<i>I, iv, 630</i>	vedi, ha tentato di mordermi le dita	vedi, ha tentato mordermi le dita [<i>A, nz</i>]
<i>I, v, 708-709</i>	pel piccolo giardino ove non entra più...	pel piccolo giardino ove non entra più, per la vena fresca ove non beve più... [<i>A</i>]
<i>I, v, 841</i>	l'odio t'abbaglia. LA VOCE DI ANGIZIA, <i>nell'ombra della scala.</i> Tibaldo! Tibaldo	l'odio t'abbaglia. LA VOCE DI ANGIZIA, <i>nell'ombra della scala.</i> Tibaldo! Tibaldo [<i>A</i>]
<i>II, i, 1043</i>	Ahimè	Ahimé [<i>A, tr</i>]
<i>II, i-ii, 1055</i>	Guarda. <i>Scena II.</i> SIMONETTO, <i>correndo verso la sorella.</i> Sorella mia! Sei tu! Di dove	Guarda. <i>Scena II.</i> SIMONETTO, <i>correndo verso la sorella.</i> Sorella mia! Sei tu! Di dove [<i>A, tr</i>]

⁴⁷ Le *emendationes* dei vv. 125, 537, 630, 841, 1055, 1627 si osservano anche in *Tragedie, sogni e misteri* (1939).

CRITERI DI EDIZIONE

<i>II, iv, 1182</i>	Ahimè	Ahimé [<i>A, tr</i>]
<i>III, i, 1629-1630</i>	figliuoluccia.	figliuoluccia.
	GIGLIOLA.	GIGLIOLA.
	Non sùbito.	Non sùbito.
	IL SERPARO.	IL SERPARO.
	Non sùbito.	Non sùbito.
	GIGLIOLA.	GIGLIOLA.
	Ma in quanto?	Ma in quanto? [<i>A</i>]

* * *

L'apparato delle varianti registra la vicenda elaborativa della tragedia sulla scorta dei seguenti testimoni:

A autografo

B bozza di stampa della *princeps* con correzioni autografe⁴⁸

stampe:

tr: *La fiaccola sotto il moggio*, Milano, Treves, 1905

ny: *La fiaccola sotto il moggio*, New York, New York Press of Vincent Ciocia, 1905

nz: *La fiaccola sotto il moggio*, Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1929

ol: *La fiaccola sotto il moggio*, Roma, Per l'Oleandro, 1936

L'elaborazione testuale della *Fiaccola* non si limita alle varianti interne ad *A*, le cui correzioni *currenti calamo* testimoniano puntualmente il processo creativo, ma si articola in momenti di revisione posteriore fino ad approdare alla *princeps*. La prima stesura di *A* confluisce in una copia *x* del manoscritto, non rintracciata, spedita a New York al momento della chiusura del testo, donde poi la stampa *ny*. Durante le prove per la messa in scena a Milano, tra l'8 marzo e il 18 marzo 1905, d'Annunzio lavora ulteriormente su *A*, rivedendolo ampiamente e sostituendo le carte più tormentate: qui ne sopravvivono 13, anche se altre carte, com'è descritto nel *Catalogo*, presentano un *ductus* regolare e una rielaborazione interna assai ridotta, facendo supporre una ricopiatura, di cui non restano ulteriori testimonianze a esclusione di poche lezioni isolate di *ny*, come alla *d.* del v. 1753,

⁴⁸ In APV sono conservate due serie di bozze con numerazione autografa a matita: la prima di cc. 76 (num. «1-62» «64-71», manca la «63», ripetute le cc. 65, 69, 70, 71 + 2 cc. nn. in principio) presenta cospicui interventi d'autore; la seconda di cc. 70 con numerazione autografa a matita 1-70 è in pulito. Si veda il *Catalogo*.

INTRODUZIONE

«bagliore del tramonto», dove *ny* attesta infatti «rompere del tramonto», lezione da giustificare verosimilmente con la sostituzione e relativa perdita della minuta precedente.⁴⁹

Il testimone *A* si sdoppia chiaramente per alcune lezioni nelle due fasi elaborative: *A*₁, corrispondente alle 13 cc. di prima stesura coincidenti nella maggior parte dei casi con *ny*; *A*₂, l'allestimento definitivo del manoscritto per la stampa. Sulle bozze conservate della *princeps* (*B*) vengono introdotte ulteriori correzioni, che approdano infine a *tr*, da cui poi *nz* e *ol*, con i ritocchi di cui si è appena detto.

Attraverso l'esame di tali interventi è possibile allora seguire le fasi diacroniche della composizione e dell'allestimento del testo, testimoniate dalla variantistica di *A* o dal suo primo stadio elaborativo (*A*₁), spesso coincidente con le lezioni di *ny*, oppure, quando *A* conservi lezioni differenti dalla *ne varietur*, da *B*, la bozza di stampa della *princeps* (*tr*) confezionata dopo la messa in scena. All'autografo è però consegnata la parte più cospicua della storia – e della preistoria – testuale della *Fiaccola*, potendosi in esso distinguere con chiarezza almeno due fasi compositive, due “unità stratigrafiche”: una prima, creativa, chiusa alle «ore tre ante lucem» del 4 marzo 1905 in vista della partenza per Milano, dove la compagnia di Fumagalli attende il testo da allestire in teatro; una seconda, definitiva, che corrisponde al lavoro di sistemazione e ripulitura del testo da consegnare all'editore Treves per la stampa. Alla prima fase di *A* si collega appunto la copia *x* da inviare a New York, approntata per il *copyright* americano: essa è testimoniata non solo dalla sopravvivenza delle 13 cc. doppie ricopiate e sostituite al momento della consegna del testo all'editore, ma anche dalle lezioni superate di *A*, spesso coincidenti con la lezione a testo di *ny*. Per la descrizione delle 13 cc., si ricorre in apparato alla sigla *A*₁ quando la carta rifiutata esibisca lezioni divergenti dal manoscritto definitivo e, solo in due casi alla sigla *A*₂ (vv. 62-67 e *d.* 360), quando anche la carta sostituita presenti ancora una variantisca. In un'unica circostanza, *A* esibisce una lezione isolata contro tutti gli altri testimoni: al v. 1429 «che si poteva rompere» *A* registra, senza ulteriori interventi, «che potea esser rotto». Ciò si giustifica supponendo un intervento del poeta sia sulla copia *x* del testo per *ny* sia su bozze perdute di *tr*.

⁴⁹ La c. 167 di *A*, dove la *d.* è contenuta, presenta infatti una sola variante e proprio in quel punto, giacché perviene alla lezione a testo (peraltro incompleta, «bag» anziché «bagliore») scalzando il precedente «crepuscolo». Le altre lezioni isolate di *ny* alla *d.* 1055 «Gigliola» anziché «la sorella»; alla *d.* 1109 «Simonetto» in luogo di «Egli»; al v. 1452 «No, non è mio padre.» invece che «Non è mio padre, no!»; alla *d.* 1508 «Lega all'uomo la mano ferita», che non compare affatto in *A*.

La diacronia del testo viene dunque descritta in apparato attraverso l'ordine in cui compaiono le testimonianze: e segnatamente *A*, *ny*, *B*, *tr*, *nz*, *ol*. Ovviamente *B* viene preso in considerazione solo dove la mano di d'Annunzio corregga le bozze, per il resto coincidenti con *tr*.

L'apparato, formato da una sola fascia, riporta tutte le varianti che, nella maggioranza dei casi, sono interne ad *A* o al limite coinvolgono *ny*: infatti, se non *A*, la correzione autografa *B*, contiene quasi sempre la lezione a testo, che, solo raramente, è in *tr*. Ciò dimostra che furono riviste anche altre bozze di stampa come peraltro viene confermato da una correzione di *B* poi non accolta in *tr*: al termine della didascalia dell'Atto primo d'Annunzio corregge «perire» in «prossima fine» per poi ripristinare la redazione coincidente con la lezione di *A*.

Per la registrazione delle varianti si è proceduto secondo il modello dell'apparato negativo, ossia riportando, accanto alla porzione di testo definitivo interessato alla variante, preceduto dal nr. del v. corrispondente (per le parti estese, si sono indicate le due parole estreme separate da puntini di lacuna precedute dall'indicazione dei nrr. dei vv. interessati) e delimitato in chiusa da parentesi quadra, le lezioni divergenti seguite dalla sigla dei testimoni. Nell'esempio sopra menzionato quindi l'apparato registrerà la sola variante di *B*, lasciando sottintendere che gli altri testimoni, ivi compreso *A*, riportano la lezione a testo.

perire.] prossima fine. *B*

Al v. 1338 la parola «granata», attestata senza modifiche in *A* e confluita in *ny* e in *tr*, viene sostituita in *nz* con la parola «scopa» della *ne varietur*. In questo caso si annoterà la lezione divergente dal testo definitivo seguita dai testimoni in cui essa occorre, mentre si evincerà *e silentio* che la variante si instaura in *nz*:

1338. scopa] granata *A ny tr*

La parte più significativa e complessa dell'elaborazione della *Fiaccola* è tuttavia consegnata alle correzioni operate sull'autografo (*A*). Nel trascriverle ci si è preoccupati di stabilire l'ordine temporale delle correzioni e la successione delle fasi, rinunciando a rappresentarne la collocazione spaziale (per la quale si veda però la descrizione del ms. operata nel *Catalogo*). Quando la lezione di *A* (o degli altri testimoni) diverga dalla definitiva, è resa secondo il modulo dell'apparato negativo:

778. silensiosamente:] silenziosamente; *A* silenziosamente *ny*

Quando solo *A* sia interessato alla variante, come accade nella maggior parte dei casi, la sigla viene omessa: il caso registrato con maggior fre-

INTRODUZIONE

quenza è infatti quello di una serie di correzioni interne ad *A* che consegue, nella sua fase seriore, la lezione definitiva. In tale evenienza si antepone la didascalia *da* o *su* alla lezione o alle lezioni precedenti:

40. Pericola] *da* S'è sfondato
786. dire] *su* dirò

Le due didascalie, *da* e *su*, già comparse nell'apparato di *Alcyone*, indicano appunto che ci si trova di fronte a due diverse tipologie di varianti, quale che sia il modo in cui esse vengono attuate (per ricalco, sovrascrittura, inserimento, ecc.): con *da* si indica la variante «sostitutiva», ossia «una forma compiuta» che subentra a una «precedente forma altrettanto seppur provvisoriamente compita»;⁵⁰ con *su* la variante «evolutiva», ossia una lezione incompiuta, rimasta in tronco e subito sostituita.

Per le correzioni che tocchino i soli nomi dei personaggi 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 maiuscoletto e punto fermo sia per la lezione a testo sia per la nota d'apparato, lasciando immutata la grafia dell'autore invece qualora essa risulti abbreviata:

[30.] BENEDETTA.] *su* ANNABELLA
[599.] BERTRANDO] *su* T.

Allo stesso modo, all'interno di una fase elaborativa, i nomi dei personaggi del dialogo figurano in maiuscoletto seguito dal punto fermo, quale che sia la grafia adottata dall'autore.

I luoghi delle didascalie del testo soggetti a variante vengono indicati con la sigla *d.* accompagnata o dal nr. del verso (*d. 92*) o dal nr. dell'atto e della scena (*d. I, i*) cui si riferiscono, seguiti dalle parole interessate alla variante delimitate in chiusa dalla parentesi quadra:

d. 666. Una ... ciglia.] *ins.*

All'interno di una fase elaborativa gli a-capo dei versi sono indicati con una barra verticale (|). È sembrato infatti utile indicare le varianti relative alla metrica, dal momento che molti interventi correttori in *A*, e ancora in *nz*, riguardano, come si è visto, proprio la disposizione dei versi, soprattutto nei casi in cui l'endecasillabo o il settenario siano distribuiti tra più personaggi. Qualora si tratti di verso spezzato tra due personaggi verrà

⁵⁰ GIBELLINI, *Introduzione*, p. XCVIII.

riportato in apparato segnalando all'interno del testo i nomi dei personaggi in maiuscoletto e le suddivisioni dei versi con la barra verticale. Nel caso del v. 125 *nz* e *ol* presentano una disposizione non corretta contro gli altri testimoni (*A*, *tr*): invece dell'endecasillabo finale derivante dalle parole conclusive di Annabella e dall'inizio della battuta di Donna Aldegrina («verso il Vivaio. E perché viene? Ha fame?»), esibisce un quinario, seguito da un settenario. Pertanto, nella nota d'apparato verrà descritto con l'a-capo tra le due battute:

125. verso ... fame] verso il Vivaio. | DONNA ALDEGRINA. E perché viene? Ha fame *nz ol*

Sono state registrate in apparato le modifiche nella misura del verso relative ad *A*, *tr*, *nz* e *ol*, mentre quelle di *ny* non vengono prese in considerazione: infatti, se la stampa *ny* risulta interessante per la conferma delle lezioni interne ad *A*, non bisogna dimenticare che essa è, proprio per la sua natura – fu allestita per il *copyright* americano (vd. *La princeps e le altre stampe*) –, piuttosto scorretta dal punto di vista tipografico. Mai controllata dall'autore, vi si contano refusi d'ogni tipo, che vanno dalla disposizione dei versi alla grafia delle parole e degli accenti, all'uso della punteggiatura, delle parentesi, delle maiuscole e minuscole.⁵¹ Tali errori non sono ovviamente registrati in apparato.

Quando una porzione di testo relativamente estesa risulti fittamente elaborata, si è procurato di rendere con una rappresentazione unitaria le fasi del procedimento dinamico, al fine di fornire gli spaccati sincronici dell'*iter* correttivo, che una rappresentazione parcellizzata avrebbe invece compromesso. Il passaggio dall'una all'altra fase è segnalato con una freccia (→), mentre le lezioni superate all'interno di una fase sono poste fra uncini rovesci (> <). Es.:

24. – 26. si ... mane] *da* come tufo si sgretola, si scioglie | in sabbia. Questa mane → si sgretola, si scioglie | in sabbia, come tufo. Questa mane → si sgretola, si scioglie | in sabbia, come tufo. Anco il mattone | peggio >quasi< che >fosse< crudo fosse. | ANNABELLA Questa mane

⁵¹ Se ne dà di seguito una campionatura: *Dramatis personae*: Jura (Fura); I, i, 12: ancora (ancóra); I, i, 17: O signoria (o Signoria); I, i, 17: venti (vénti); I, i, 21: ché (ché); I, i, 23: spavento: Il (spavento. Il); I, i, 32: Gioièta (Gioietta); I, i, 33: gromena (gromma); I, i, 36 [d.]: dischio (disco); v. 48 suo. come (suo. Come); v. 57 c'e (c'è); 61 sara' (sarà); v. 62 E' (È); [62.] Anuabella (Annabella); v. 78 sno (sono); v. 82 sè (sé); v. 83 sceude (scende); v. 89 noa (non); 92 ci (ei); v. 97 laggju' (laggiù); [104] Algerina; [110] Donnna (Donna); v. 112 intorno (intorno); v. 133 c'hè (ch'è); v. 139 qui (qui); v. 142 Nonna, Nonna (Nonna, nonna); v. 204 ciglie (ciglia); v. 350 vent'un ora (ventun'ora); v. 504 un'offende (m'offende); v. 526 Soffri? (Soffri?); v. 715 Nnulla (Nulla); *passim*.

INTRODUZIONE

Dal campione sopra riportato si evince che attraverso una progressiva dilatazione, il testo raggiunge la sua veste definitiva, giusta l'indicazione *da*. Le diverse fasi redazionali ricostruite sono di volta in volta introdotte dal segno \rightarrow : a una prima fase attestante l'endecasillabo «come tufo si sgretola, si scioglie» accompagnato dal settenario «in sabbia. Questa mane», segue una seconda che reca la correzione del primo endecasillabo in settenario «si sgretola, si scioglie», mediante la cancellazione e lo spostamento del gruppo «come tufo» al verso successivo, diventato a sua volta endecasillabo «in sabbia, come tufo. Questa mane»; infine in una terza fase si osserva la sistemazione definitiva del settenario e del secondo endecasillabo attraverso l'aggiunta di una nuova porzione di testo «Anco il mattone | peggio che crudo fosse» e il successivo inserimento del personaggio Annabella, che recupera l'inciso prima cassato «Questa mane». Nella resa di momenti elaborativi estesi si sono dunque riassorbite all'interno delle fasi fondamentali le singole varianti che cadono nel loro ambito: «peggio» deriva da un «quasi», mentre la cancellazione di «fosse» ne provoca il trasferimento in fine di verso.

Ciò vale anche nel caso in cui le diverse fasi elaborative divergano nella loro ultima resa dalla lezione definitiva, come per esempio nella didascalia iniziale quando a «conca vacua», innovazione della *princeps*, corrisponde in *A* la lezione «conca bivalve», confermata peraltro da *B*, e derivata da una precedente «tazza non più sonora». In questo caso l'apparato registrerà la lezione direttamente, mentre la freccia illustrerà la sequenza degli interventi:

d. I conca vacua] tazza non più sonora \rightarrow conca bivalve A conca bivalve B

Allo scopo di rendere evidenti le tappe dell'elaborazione testuale, oltre alle varianti interne di *A*, che comprendono anche le carte ricopiate e quindi doppie, viene annotato il processo di trasformazione del testo attraverso *B* e le stampe. In particolare *ny* è coinvolta in vari processi correttivi del manoscritto, che quasi sempre approdano alla lezione definitiva, soprattutto quando questa è testimoniata dalla ricopiatura delle 13 cc. doppie poi accantonate (*A*₁): in questi casi, l'apparato annoterà, accanto al testo interessato da variante, la lezione di *A*₁, intendendo che essa è superata dalla redazione definitiva di *A* (*A*₂). A esempio, al v. 36

passa più!] passa. A₁ ny

la redazione intermedia è attestata sia nella prima redazione di *A* (*A*₁) sia in *ny*, mentre la redazione definitiva coincidente con il testo è contenuta appunto nella c. ricopiata, ossia nella redazione finale di *A* (*A*₂), che, giusto il criterio dell'apparato negativo, si evince *e silentio*. Altrove però,

quando *A* coincide con *ny*, la modifica è introdotta in *B*, come nell'esempio seguente:

170.-171 Non... lividura] La mia gola non è strangolata? | Rotta >?<, senza speranza di guarire? | Il coperchio dell'arca | non cadde sul collo, | anche a me? Non ho qui la lividura → La mia gola non è | strangolata? non è | rotta, senza speranza di guarire? | Il coperchio dell'arca | non mi calò sul collo, | anche a me? Non ho qui la lividura *A* La mia gola non è | strangolata, non è | rotta, senza speranza di guarire? | Il coperchio dell'arca | non mi calò sul collo, | anche a me? Non ho qui la lividura *ny*

Anche qui si evince *e silentio* che il testo, dopo aver subito una trasformazione in *A*, coincidente infine con *ny*, approda alla sua redazione definitiva in sede di correzione delle bozze, mentre quando anche *B* accompagna *A* e *ny*, la modifica s'intenderà inserita in *tr*, probabilmente su bozze non pervenute

d. 159. Si ... fontanella.] Si siede A ny B

A *tr* bisogna far riferimento obbligatoriamente per i vv. compresi tra il 1956 e il 2003, giacché la lacuna di una c. di *B*, che verrà segnalata in apparato, non consente di registrarne la testimonianza.⁵²

In altri luoghi sono invece le lezioni superate di *A* a coincidere con la *ny*. Al v. 714 per esempio

ghiacciaio.] *da* ghiacciaio... *A* ghiacciaio... *ny*

ny attesta la lezione precedente alla correzione di *A*, giusta l'indicazione *da*: infatti i puntini sospensivi verranno cancellati dall'autore in un intervento cronologicamente posteriore.

Il segno interpuntivo accanto alla parola interessata dalla variante viene riportato solo nel caso in cui sia coinvolto nel processo variantistico. Al v. 875

via,] *da* via!

si è indicata la punteggiatura perché è presente sia nella frase cassata sia nella modifica.

Al contrario, nel caso del v. 310,

alcuna... sola] *da* qualche cosa nel mondo

⁵² Nella seconda serie di bozze in pulito la stampa della c. 63 coincide con le lezioni di *A*: da ciò si evince che le lezioni a testo sono state introdotte dall'autore nella c. perduta.

INTRODUZIONE

il punto interrogativo finale della frase non viene preso in considerazione perché non coinvolto nel processo correttorio.

Le parole lasciate incomplete dall'autore saranno riportate tal quali appaiono in *A*, mentre le parole ricostruite, ma dubbie, sono precedute da un asterisco

d. I. vetusto] su rov
39. *gocciola] su *goccia*

Sono sempre segnalate le aggiunte su cartigli, gli inserimenti interni al testo, mentre la lacuna in testimoni è indicata con la didascalia «*deest*» seguita dalla sigla del testimone. Le didascalie usate all'interno dell'apparato per descrivere la fase elaborativa sono sempre in corsivo (*ins.*, *agg.*, *deest*).

Le parole indecifrate sono indicate con la crocetta. Quando, all'interno di una fase correttoria, una porzione estesa di testo coincide con quello definitivo, viene usata la didascalia *e testo*.

* * *

Ricapitolando, per la descrizione dell'apparato, si sono usate le seguenti didascalie e segni diacritici:

- da* per varianti sostitutive di fasi concluse;
- su* per lezioni rimaste in tronco, non completate;
- ins.* per inserimento, inserzione di una o più parole, di uno o più versi all'interno del testo;
- agg.* per lezione aggiunta a margine o esterna al testo;
- deest* per lacuna in testimoni;
- e testo* per porzioni estese coincidenti con il testo definitivo all'interno di una fase correttoria;
- per indicare, all'interno di porzioni estese di testo, le fasi transitorie del processo di evoluzione testuale;
- > < per indicare lezione superata all'interno di una fase conclusa;
- * per parola la cui ricostruzione è dubbia;
- | per segnalare l'a-capo del verso;
- + per sostituire una o più parole cassate, ma illeggibili.

* * *

In Appendice viene riportato il testo delle varianti dell'Atto quarto.