

Gabriele d'Annunzio

SOGNO
D'UN MATTINO
DI PRIMAVERA



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Sogno d'un mattino
di primavera

Gabriele d'Annunzio

SOGNO
D'UN MATTINO
DI PRIMAVERA

edizione critica a cura di
Cecilia Gibellini

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo del
Comitato per l'Edizione Nazionale
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

ISBN 9788889320105
© 2023 Il Vittoriale degli Italiani

INTRODUZIONE

1.

L'avantesto mentale

1.1. *La poetica tragica di d'Annunzio*

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, atto unico in cinque scene composto nella primavera del 1897 e rappresentato nel giugno dello stesso anno, segna il debutto di Gabriele d'Annunzio come autore teatrale. A quel primato era però destinata in origine *La città morta*, tragedia in prosa rappresentata nel gennaio del '98 ma ideata nel '95, nell'alone del viaggio in Grecia dell'agosto di quell'anno.

D'Annunzio è allora lanciato alla conquista delle scene, sicuro che queste gli permetteranno di raggiungere un pubblico più esteso di quello dei semplici lettori, tanto all'estero quanto in patria, dove sta per cimentarsi nell'agone politico. Decide, a ragion veduta, di esordire con *La città morta*, in cui mette in atto le idee, nate nel dibattito europeo sulle teorie di Wagner e di Nietzsche, che negli stessi anni va elaborando nel romanzo-saggio del *Fuoco*, pubblicato nel 1900.¹ Per l'esecuzione della 'prima' sceglie un palco,

¹ Sotto la parvenza della narrazione amorosa i cui protagonisti, Stelio Effrena e la Foscarina, sono trasparenti contropfigure di Gabriele

INTRODUZIONE

quello del parigino Théâtre de la Renaissance, e una protagonista d'eccezione, Sarah Bernhardt, rivale della sua «amica ardente» Eleonora Duse, alla quale l'attrice francese contende in quegli anni il primato nei teatri di tutto il mondo nonché l'epiteto di 'divina'. Ed è proprio la decisione di affidare la tragedia archeologica alla Bernhardt a indurlo a comporre per la Duse, cui l'aveva inizialmente promessa, il *Sogno d'un mattino di primavera*.

Concepite e composte in tempi prossimi, le due opere sono assai diverse. Medieval-rinascimentale è l'atmosfera del trasognato atto unico, antica e insieme moderna l'ambientazione della tragedia; legendarie e letterarie sono le fonti dell'uno, mitiche e documentarie quelle dell'altra; allusiva e simbolistica è la prosa del *Sogno*, che gioca tra preraffaellismo anglo-italiano e simbolismo franco-belga, classicamente nitida quella della *Città*.

La vena teatrale sembra scaturire improvvisa e rigogliosa, ma vari indizi consentono di retrodatare l'interesse di d'Annunzio per il teatro, come critico, teoreta e autore. Il primo gennaio del 1887, sul «Capitan Fracassa», ha annunciato come imminente l'uscita di un dramma che non ha lasciato tracce, *La salamandra*;² all'inizio degli

d'Annunzio e di Eleonora Duse, *Il fuoco* è un romanzo-saggio, in cui le pagine dedicate ai sentimenti dei due si alternano a descrizioni di Venezia con i suoi scenari incantati e i suoi accesi dipinti, e a dissertazioni di estetica e di musica: nella città lagunare Stelio è giunto per tenere un'orazione, come d'Annunzio (*l'Allegoria dell'Autunno*, pronunciata nel Ridotto della Fenice l'8 novembre 1895), e sta meditando di comporre un'opera teatrale che rilanci l'antica tragedia greca e ne mostri l'attualità. Cfr. Isgro 1993a; Zanetti 2020; Giacon 2022.

² Il primo cenno all'opera risale a una lettera a Luigi Capuana del 24 dicembre 1884: «Io sto facendo una commedia in due atti, in versi, intitolata (credo): *La Salamandra*» (cfr. Raya 1970, p. 216). L'opera con cui d'Annunzio dichiarava, sul «Capitan Fracassa», di volere «una buona volta [...] affrontare il giudizio della platea», veniva nuovamente annunciata tra gli scritti «di prossima pubblicazione» dell'autore

anni Novanta ha scritto un paio di scene della *Nemica*,³ e numerose testimonianze della sua frequentazione dei teatri si trovano già a partire dagli anni Ottanta su giornali e riviste, nei quali tuttavia, da cronista mondano, generalmente preferisce indugiare sul bel mondo che popolava i palchi e la platea più che sulle opere rappresentate. I rari giudizi critici sul repertorio drammatico rivelano il suo desiderio di novità, in particolare quelli formulati nel 1886 nei tre articoli della «Tribuna» dedicati all'inaugurazione del Teatro Drammatico Nazionale di Roma, nei quali condanna sia la leziosità dell'architettura sia il repertorio tradizionale del cartellone, arrivando ad auspicare un ritorno alla commedia cinquecentesca di Machiavelli, di Ariosto e del Bibbiena.⁴

nell'apparato paratestuale dell'edizione Bideri dell'*Innocente* (1892): «LA SALAMANDRA, *comedia*». Tutto ciò che conosciamo del dramma progettato e mai realizzato è il titolo, suggestivo nella scelta dell'animale che i bestiari e la tradizione poetica delle Origini volevano immune dal fuoco, e dunque per metafora dall'ardore della passione, e per questo ben presente nell'immaginario dannunziano già dagli scritti giovanili, fino al passo del *Libro segreto* in cui l'autore «salamandrato» si assimila al «pazzo di Dio» Jacopone (*Libro segreto*, p. 214). È interessante che l'annuncio del dramma *La salamandra* avesse sollecitato la curiosità di Eleonora Duse, che già nel marzo 1890 scrive a Gégé Primoli: «Sappiatemi dire cosa fa d'Annunzio. [...] Se avete occasione di vedere d'Annunzio chiedetegli se ha più pensato a scrivere *Salamandra*» (cfr. Andreoli 2017, pp. 50-51).

³ Le prime scene del dramma, che si è creduto a lungo perduto, sono state recuperate tra le carte del Fondo Gentili acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Roma, e pubblicate da Annamaria Andreoli nel 1998 (*La nemica*).

⁴ *Il Teatro Drammatico Nazionale*, 25 luglio 1886; *Ancora del Teatro Drammatico Nazionale*, 27 luglio 1886; *Ancora del Teatro*, 28 luglio 1886; ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 602-606, 607-611, 612-616. Il 25 novembre, in un lungo articolo sulle *Rappresentazioni storiche* programmate nel Teatro Scribe di Torino, ovvero le sei commedie del Bibbiena, di Ariosto, Machiavelli, Aretino, Lasca e Lorenzino de' Medici, d'Annunzio celebra il ritorno all'antico e al «passato augusto» lasciando già intravedere il paladino del «nuovo Rinascimento» novecentesco (*Scritti giornalistici I*, pp. 689-692).

INTRODUZIONE

Maggior spessore ha la sua riflessione sul melodramma, che gli appare superato sia nella versione romantico-verista sia in quella wagneriana: poiché «il melodramma è morto»,⁵ come sentenza sempre dalle colonne della «Tribuna», d'Annunzio auspica la nascita di una nuova forma d'arte in cui parola e musica non siano combinate occasionalmente come nei libretti d'opera italiani, stesi da mestieranti.⁶ Lettore attento della «Revue wagnérienne» e della «Revue indépendante», non risparmia critiche nemmeno al dramma musicale wagneriano, che giudica «troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito», commentando *Il caso Wagner* nei tre famosi articoli apparsi sempre sulla «Tribuna» nel 1893.⁷ Pur ritenendo utopica l'aspirazione del musicista tedesco all'opera totale, d'Annunzio gli riconosce la capacità di interpretare lo spirito contemporaneo e di rivelare «a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita».⁸ E a proposito di libretti e librettisti, se non è possibile pretendere che i «maestri moderni» compiano «come Riccardo Wagner e come Arrigo Boito [...] ricerche pazienti di ritmi nuovi e rime rare», è preferibile veder musicata la prosa: «una prosa», scrive riprendendo Baudelaire, «poetica,

⁵ Gabriele d'Annunzio, *A proposito della «Giuditta»*, I, in «La Tribuna», 14 marzo 1887, e II, in «La Tribuna», 15 marzo 1887, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 854-857. Le riflessioni sul melodramma in questo articolo muovono dalla critica alla nuova opera lirica di Stanislas Falchi.

⁶ Drastico il giudizio sulla *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli: «Io credo che la povertà della musica ponchielliana in questa *Marion* derivi per grandissima parte dalla meravigliosa volgarità del melodramma; e non capisco come mai l'autore della *Gioconda* abbia potuto con tanta noncuranza mettersi a coprire di note una rimeria di quella specie». Gabriele d'Annunzio, *Il melodramma*, in «La Tribuna», 28 giugno 1886, ora in Valentini 1992, p. 63. Cfr. anche Destri 1970, p. 68; Andreoli 2013a, p. XCV; Bianchi 2022.

⁷ Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, in «La Tribuna», 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893, ora in Valentini 1992, e in *Il caso Wagner*.

⁸ Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, in Valentini 1992, p. 77.

fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali».⁹

Ma è proprio alla metà degli anni Novanta, in tempi prossimi al concepimento del *Sogno d'un mattino di primavera* e della *Città morta*, che la poetica teatrale dannunziana si definisce e si struttura, trovando via via espressione nelle pagine del *Fuoco*. Protagonista del romanzo-saggio è Stelio Èffrena, trasparente doppio dell'autore, che dialoga appassionatamente con Daniele Glàuro, sosia di Angelo Conti, autore della *Beata riva*, trattato pure andato a stampa nel 1900, di cui d'Annunzio stende la prefazione. *Petit-maître* dell'estetismo tra i due secoli, conosciuto da Gabriele nel periodo romano e ritrovato a Venezia tra il 1894 e il 1896, Conti dà un contributo essenziale all'elaborazione della poetica tragica dannunziana.¹⁰

Insistendo sui concetti già espressi sulle pagine della «Tribuna», nel *Fuoco* Gabriele critica, tramite Stelio, la riforma del melodramma tentata da Wagner, sostenendo che l'equilibrata cooperazione tra note, parole e gesti non è al momento possibile, poiché la danza è decaduta e nell'opera lirica il libretto è subordinato alla partitura. Dichiara poi che l'opera di Wagner, «fondata su lo spirito germanico» e «d'essenza puramente settentrionale»,¹¹ è estranea alla tradizione classica, mediterranea. Egli vagheggia invece una drammaturgia che «continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe»,¹² seguendo la strada tracciata dalla Camerata de' Bardi, da Palestrina e da Monteverdi,

⁹ Gabriele d'Annunzio, *Un poeta mèlico*, «La Tribuna», 28 giugno 1886, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 592-596: 592 e 593. Nella dedicatoria ad Arsène Houssaye dei *Petits poèmes en prose*, Baudelaire parlava di «une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime». Cfr. Andreoli 2013a, p. XCV.

¹⁰ Cfr. *Lettere ad Angelo Conti*; Gentili 1981; Ricorda 1984; Ricorda 1993; Zanetti 1996; Conti 2000; Oliva 2002, pp. 153-176.

¹¹ *Il fuoco*, p. 106.

¹² *Ivi*, p. 107.

INTRODUZIONE

che «penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia greca».¹³ Ancora per bocca di Èffrena, suggerisce un diverso uso scenico delle tre arti: non potendo «fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante»,¹⁴ bisogna proporle «con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana»,¹⁵ cioè da un messaggio centrale, unificante. Proclama infine il primato della parola: «tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione»;¹⁶ primato cui corrisponde un ridimensionamento della musica, la cui «essenza» è «nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue» e che «è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura».¹⁷ Ne risulta un modello di dramma fatto di parole e movimenti corporei preceduti, intervallati e conclusi dalla musica: uno schema che d'Annunzio non applica pienamente in nessuna tragedia ma che rimarrà sempre un suo traguardo ideale, avvicinato in particolare nel *Martyre de saint Sébastien*, realizzato nel 1911 con la collaborazione di Claude Debussy, dello scenografo Léon Bakst e del coreografo Sergej Djaghilev.

L'idea della perfetta integrazione tra poesia e musica nel teatro greco è al centro anche del saggio intitolato *La tragedia antica*, in cui nel 1898, sul «Marzocco», Conti riformula in chiave simbolista le teorie di Wagner sul ruolo della musica nell'opera drammatica.¹⁸ Con l'autore della *Beata riva*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Ivi, p. 181.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Ivi, p. 184.

¹⁸ «I Greci avevano trovato le leggi musicali della parola nella poesia, e queste leggi sono state trovate esattamente applicabili alla musica», sicché «la poesia tragica si integrava nella musica» (Conti 1898). «Il Marzocco» (1896-1913), fondato a Firenze e guidato da Angiolo e Adolfo Orvieto, era decisamente orientato verso l'estetismo e, opponendosi al realismo del teatro borghese, dava spazio anche al genere drammatico, sostenendo

Gabriele ha dibattuto anche sull'estetica di Nietzsche, a lui nota da tempo attraverso mediazioni francesi, della quale coglie le idee più congeniali alla sua visione del mondo.¹⁹ D'Annunzio traduce (e riduce) l'affermazione dell'io e la volontà di potenza riconosciute dal filosofo al superuomo nella ricerca della gioia vitale, della soddisfazione degli istinti, della liberazione dell'energia conquistatrice. Facendo dissolvere sia la verlainiana *sagesse* del *Poema paradisiaco*, sia l'evangelismo di ascendenza russa delle ultime prove narrative, inizia così a conferire alle sue opere quell'impronta superomistica destinata a permanere in gran parte della produzione successiva, anche drammatica.

D'Annunzio non manca di confrontarsi con le specifiche teorie teatrali espresse da Nietzsche nel saggio intitolato *La nascita della tragedia dallo spirito della musica, ovvero greccità e pessimismo* (1872), pure accostato attraverso una traduzione francese. Sostenendo che la tragedia ellenica era tramontata perché Euripide l'aveva privata del carattere mitico e rituale proprio della festa sacra, il filosofo indicava nell'opera di Wagner la via per resuscitare il teatro greco originario, fondato sull'equilibrio tra le due forze opposte e simmetriche di apollineo e dionisiaco. Nel *Fuoco*, per bocca di Stelio (che nel cognome 'Èffrena' reca lo stigma dello 'sfrenamento' dionisiaco), Gabriele auspica che le creature del suo dramma siano «sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolorare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le

il teatro di poesia: non a caso, dunque, quando la critica accolse con freddezza il *Sogno d'un mattino di primavera*, giudicandolo verboso e carente di energia drammatica, i «nobili spiriti» di quella rivista lo accolsero con favore. Cfr. Oliva 2002.

¹⁹ Primo documento di questa scoperta fu l'articolo *La bestia elettiva*, pubblicato nel settembre del 1892 sul «Mattino» di Napoli. Sul dialogo triangolare d'Annunzio-Nietzsche-Wagner si veda Sorge 1996; cfr. anche Nicastro 1988, in particolare il capitolo *Tra Wagner e Nietzsche. La riflessione sulla tragedia*, pp. 23-43.

INTRODUZIONE

nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve esser vinto» e che «la Natura fosse intorno a loro quale fu veduta dagli antichissimi padri: l'attrice appassionata di un eterno drama». ²⁰ Daniele Glàuro, esattamente come Nietzsche, sostiene che il «drama non può essere se non un rito o un messaggio», e dunque deve diventare solenne come una cerimonia acquisendo «i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi...». ²¹

Nell'agosto del '97, mentre avanza nell'elaborazione della *Città morta* e del *Fuoco*, d'Annunzio dedica un articolo della «Tribuna» alla *Rinascenza della tragedia* che era stata allora promossa attraverso la rappresentazione di una serie di opere classiche nel teatro romano di Orange. Coglie l'occasione per esporre le idee guida della sua poetica drammatica: il genere tragico va rappresentato *en plein air*, per condurre il popolo fuori dalla «carcere quotidiana», e per riacquistare la dignità originaria deve recuperare il carattere rituale e lo spirito religioso. Non manca, infine, di condannare l'«industria ignobile» del teatro contemporaneo, e di affermare che il dramma è la sola forma con cui i poeti possono manifestarsi alla folla, rivelarle la bellezza e «comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita». ²² Se il progetto di creare un «teatro di festa» simile a quello di Orange ad Albano, nelle vicinanze della foresta di Nemi e degli antichi «bagni di Diana», non avrà attuazione, ²³ i criteri

²⁰ *Il fuoco*, p. 186.

²¹ Ivi, p. 105.

²² Gabriele d'Annunzio, *La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897, ora in Valentini 1992, pp. 79-80, e in *Scritti giornalistici II*, pp. 262-265.

²³ Il progetto di fondare un teatro all'aperto ad Albano, ai piedi dell'antica Albalonga, sulla scia degli esempi di Orange e Bussang, risale al 1897 (in aprile d'Annunzio incontra a Roma il magnate statunitense Gordon Bennet, dal quale spera di ottenere finanziamenti per l'impresa) e si protrae fino al 1904, quando si spezza il sodalizio artistico-amoroso

esposti sulla «Tribuna» trovano di nuovo espressione nelle pagine del *Fuoco*, che associa «festa sacra» e «messaggio» immaginando «sul colle romano un teatro di marmo»,²⁴ e concreta applicazione nella prima tragedia, in cui dei moderni archeologi scoprono a Micene, la città morta, le maschere degli Atridi, e vengono contagiati dalle loro passioni.

Si aggiunga che già nel cruciale 1895, stendendo il *Proemio* del «Convito», d'Annunzio ha perorato la causa di un'arte religiosa, volta al recupero della bellezza classica

tra il poeta e la Duse. D'Annunzio intendeva offrire al dramma moderno il luogo più adatto alla rinascita dell'originario carattere rituale e festivo della tragedia. Benché il programma artistico fosse già delineato alla fine del 1897 (drammi antichi e moderni, tra cui il *Sogno*, con messe in scena particolarmente curate), gli sforzi di d'Annunzio e della Duse per raccogliere i fondi necessari alla realizzazione si protrassero invano per svariati anni. Per la genesi ed evoluzione dell'utopico progetto dannunziano si vedano Pascarella 1963; Sinisi 1992; Isgrò 1993b; Isgrò 2022; Oliva 2022; e le parole stesse di d'Annunzio nei colloqui con Mario Morasso (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «La Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897) e con Angiolo Orvieto (*Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897), ora leggibili in *Interviste a d'Annunzio*, pp. 57-61 e 62-64.

²⁴ *Il fuoco*, p. 105. La Trilogia del Melograno, che al *Fuoco* avrebbe dovuto far seguire *La vittoria dell'uomo* e *Trionfo della vita*, nel progetto dannunziano si concludeva con una scena nel teatro di Albano. Sintetizza efficacemente Alberto Granese: «D'Annunzio voleva eliminare la struttura tradizionale del teatro con platea, palchi al chiuso e scenografie artificiose e, come nel teatro classico antico, tenere le rappresentazioni all'aperto, facendo muovere i personaggi in uno spazio scenico tridimensionale e collocando gli eventi atemporali delle sue opere nello scenario atemporale della natura. Il teatro di Albano, costruito prevalentemente con materiale nobile, come il marmo, doveva essere il luogo sacro di una vera e propria liturgia scenica, un teatro-rito, un teatro della parola e della civiltà solare e mediterranea, in cui poesia e musica si sarebbero fuse senza la prevalenza dell'una sull'altra, in netto contrasto con la pur suggestiva concezione wagneriana, che si era realizzata a Bayreuth, mentre l'utopia dannunziana non approdò alla realtà» (Granese 2020, pp. 464-465).

INTRODUZIONE

quale patrimonio nazionale, e ha rilanciato l'idea foscoliana e carducciana del poeta-vate, alfiere di valori civili, oltre che estetici. È anche per svolgere questo ruolo che imbrocca la via del teatro, il genere più adatto a resuscitare lo spirito latino, l'amore dell'Italia, che ne è la patria per eccellenza, e pure gli ideali del Risorgimento, soffocati dalla mediocrità borghese dell'Italietta di fine secolo. Né va dimenticato che nel 1897, anno del debutto teatrale, d'Annunzio esordisce anche come uomo politico venendo eletto deputato alla Camera, con il sostegno della Destra, nel collegio di Ortona a Mare; e che il suo impegno di drammaturgo finirà proprio quando il poeta-vate si trasformerà, sulla scena reale dell'azione bellica, in poeta-soldato.

1.2. *Wagnerismo e simbolismo: il teatro della parola*

Nietzsche vedeva la via per tornare alla tragedia presocratica nell'opera di Wagner, che però additava come modelli le saghe nordiche e l'epica medievale più che la mitologia classica e mediterranea, quella cui invece d'Annunzio vuole intrecciare, quando da Imaginifico si trasforma in vate e poi in poeta-soldato, la propria mitologia eroica, oltre a quella costituita da falsi miti o da miti tecnicizzati, per dirla con Furio Jesi, come l'arte, l'azione, la natura, la bellezza, la stirpe: valori che esigono un propugnatore d'eccezione, sciolto dai vincoli della morale comune e disposto a varcare limiti e infrangere divieti. Questo «passaggio del “limite”» rappresenta «l'“avvenimento” che mette in moto l'intreccio dei suoi testi teatrali»,²⁵ in cui la rivelazione ultima dell'ardimento etico dell'eroe moderno consiste nel delitto purificatore, nell'«Atto puro che è il fine

²⁵ Barsotti Frattali 1981, p. 87.

della tragedia nuova».²⁶

Ma il rifiuto del teatro naturalista spinge d'Annunzio anche nella direzione opposta a quella eroica. Già Wagner, del resto, si concentrava sulla vita interiore dei personaggi dando voce ai loro segreti e ai loro sogni con il linguaggio privilegiato della poesia. «Io sono un poeta», dichiara dal canto suo d'Annunzio nel 1899, «e l'arco scenico per me non è se non una finestra aperta su una trasfigurazione della vita... Io dell'opera d'arte ho anzi ogni altra un'impressione musicale. Io ascolto suoni e armonie, e nel concetto dell'arte mia vi è sempre il ritmo musicale che governa le frasi e le azioni».²⁷

Scrivendo a Sarah Bernhardt che si accinge a interpretare a Parigi *La Ville morte*, ovvero *La città morta* che Georges Hérold ha provveduto a tradurre in francese, d'Annunzio riassume la sua concezione teatrale insistendo sul suo carattere metastorico e sulla natura dei suoi personaggi quali «types» e «symboles»:

Bien que les personnages restent des individus,
ils sont aussi des types, des symboles; et ils vivent
dans un monde d'idées; et tout ce qui les entoure,

²⁶ *Il fuoco*, p. 190. Se il delitto purificatore non è una novità nella tradizione tragica, lo è invece il significato di vittoria sul fato, di affermazione eroica del superuomo che d'Annunzio gli attribuisce.

²⁷ Le parole, riportate da Nino de Sanctis nell'articolo *La caduta di una gloria* («Scena illustrata», 15 maggio 1899), ripetono in parte quelle già riferite un anno e mezzo prima da Mario Morasso (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, ripreso, con il titolo *Il futuro teatro d'Albano*, sull'«Illustrazione Italiana» del 31 ottobre 1897). Sono, di nuovo, riflessioni che contemporaneamente si depositano nelle pagine del *Fuoco*: «Né soltanto verso quella moltitudine ma verso infinite moltitudini andò il suo pensiero; e le evocò addensate in profondi teatri, dominate da una idea di verità e di bellezza, mute e intente dinanzi al grande arco scenico aperto su una meravigliosa trasfigurazione della vita, o frenetiche sotto il repentino splendore irradiato da una parola immortale» (p. 60).

INTRODUZIONE

choses et animaux [...] tout cela devient *idée*, tout cela prend une sort de signification morale, tout cela exprime les divers aspects ou le crises de la vie.

Vous trouverez encore, dans la première scène du second acte, lucidement indiqué – dans le langage de la poésie – le but de mon effort: «L'erreur du temps n'a-t-elle donc pas disparu? Les lointains des siècles ne sont donc abolis? Il était nécessaire qu'enfin, dans une créature vivante et aimée, je retrouvassse *cette unité de la vie* à laquelle tend l'effort de mon art...».²⁸

Concetti analoghi troviamo nel *Fuoco*, dove Stelio si richiama a Schiller per sostenere che nel «mondo ideale» del suo teatro possono vivere solo «ombre» o «immagini umane» dotate di un linguaggio poetico e musicale: «Il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane. [...] Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo».²⁹

La parola poetica, poco importa se in verso o in prosa, è dunque posta al centro della teoresi teatrale dannunziana, assumendo la funzione che avevano la musica e il canto nei drammi wagneriani. In quanto poetica, la parola può creare atmosfere trasognate proprio come quelle del nostro «poema

²⁸ *Carteggio d'Annunzio-Bernhardt*, p. 52.

²⁹ *Il fuoco*, p. 185. Le stesse parole torneranno alcuni anni più tardi nella lettera *A Vincenzo Morello*, datata 30 novembre 1906 e posta come premessa alla tragedia 'moderna' *Più che l'amore* (1907): «Ho io voluto portare su la scena una maschera fedele dell'uomo effimero? È necessario ripetere ancora che nello spazio scenico non può aver vita se non un mondo ideale? che il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane? che lo spettatore deve aver coscienza di trovarsi innanzi a un'opera di poesia e non innanzi a una realtà empirica e ch'egli tanto è più nobile quanto più atto a concepire il poema come poema?». Cito da *Tragedie, sogni e misteri II*, p. 11.

tragico», come l'autore lo definisce programmaticamente,³⁰ il cui linguaggio, differenziandosi da quello polifonico tipico della mimesi teatrale, coincide con quello monostilistico del poeta, che lo presta ai personaggi. Fu questa una delle cause dell'insuccesso del *Sogno*, criticato soprattutto da chi riteneva che in un'opera drammatica le voci dei personaggi dovessero adattarsi al variare dell'azione, la quale, a sua volta, nell'atto unico diventa evanescente. La trama del «poema» è assai esile: la tragedia principale, che si è consumata prima dell'apertura del sipario, affiora a poco a poco mentre si snoda la tragedia secondaria, quella che vede il progressivo e definitivo scivolamento nel delirio della donna resa «demente» dall'orrore, che condanna lei e chi la ama a un destino di fatale solitudine; al riemergere dal passato del terribile ricordo, la donna oppone le sue fantasie 'regressive' di metamorfosi in creatura vegetale che anticipano il grande motivo poetico che d'Annunzio, moderno Ovidio, di lì a qualche anno celebrerà in *Alcyone*.

Il *Sogno* viene così ad avvicinarsi alle opere teatrali dei simbolisti contemporanei, cioè di quegli autori – e si tratta, fatta eccezione per Maurice Maeterlinck, non di drammaturghi, ma di poeti come d'Annunzio – che, richiamandosi principalmente a Mallarmé, già nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento avevano contestato, a Parigi, il trionfo del naturalismo sulle scene:³¹ e fu proprio l'idea di un contagio del «morbo simbolista» a far puntare il dito a molti recensori del *Sogno* contro il suo autore, fattosi «addirittura discepolo di Stéphane Mallarmé, il pontefice dei decadenti».³²

³⁰ Il *Sogno* è chiamato da d'Annunzio «piccolo poema drammatico» nella lettera a Hérelle del 5 maggio 1897 (cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 459) e «poema tragico» nel frontespizio dell'edizione Treves (1899).

³¹ Cfr. Robichez 1992; Puppa 1992.

³² Così scriveva Domenico Lanza sulla «Gazzetta Letteraria» del 4 dicembre 1897; cfr. Valentini 1993, p. 195.

INTRODUZIONE

Un'affine visione drammaturgica, e insieme una diffusa consonanza stilistica e di immaginario – tuttavia raramente concretizzata in stretti contatti formali (si veda oltre, § 4.5) – avvicinano d'Annunzio a Maeterlinck, suo 'doppio' «talora al limite della telepatia»;³³ autore letto con passione anche dalla Duse nei mesi precedenti l'avventura del *Sogno*, e per il quale l'attrice volle dichiarare pubblicamente la propria ammirazione in un'intervista uscita sul «Figaro» alla vigilia della *tournée* parigina.³⁴ Contrapponendo al teatro

³³ Annamaria Andreoli parla dell'effetto folgorante esercitato su d'Annunzio dall'articolo del «Figaro» del 24 agosto 1890, in cui Octave Mirbeau dichiarava *La princesse Maleine* di Maeterlinck un capolavoro «supérieure à n'importe lequel des immortels ouvrages de Shakespeare»: da allora «egli lo incontrerà sulla propria strada di ricercatore dell'«ignoto», del «terzo luogo» al di là della vita e della morte», con un'affinità rivelata persino dai titoli delle opere (*L'Intruse*, *Les Sept Princesses*, *Le Massacre des innocents*, *Le Grand secret*), o da singolari coincidenze come quella per cui, «ormai alla fine dei propri giorni, il recluso di Gardone intollererà «Schifamondo» la nuova ala abitata del Vittoriale come Maeterlinck chiama «Orlamonde» la sua ultima dimora di Nizza» (Andreoli 2013a, p. CIV).

³⁴ Tra le letture di cui la Duse parla soprattutto nelle lettere scritte ad Arrigo Boito durante la lunga *tournée* che tra il novembre 1896 e il febbraio 1897 la porta a Berlino, Pietroburgo e Mosca, spiccano Shakespeare e Maeterlinck. Nella lunga intervista di Jules Huret apparsa sul «Figaro» del 28 maggio 1897, nella quale, come ha notato Zanetti, la Duse «costruisce la propria immagine in consapevole contrasto con il divismo della parigina» Bernhardt, dopo aver elencato il canone delle sue letture – Eschilo, Sofocle, Petrarca, Dante, Carlyle – dichiara la propria ammirazione per gli eroi di Shakespeare, di Ibsen e di Maeterlinck, esprimendo il rimpianto di non aver rappresentato la *Princesse Maleine* e confessando una «adoration folle pour ses dernières «marionnettes», *Aglavaine et Sélyzette*». A proposito di quest'ultima opera, osserva Zanetti: «A questo dramma, la prova più recente del poeta belga, d'Annunzio attinge più di un motivo per la *Città morta*. Ma certo, in una regione di interessi e di suggestioni comune a d'Annunzio e alla Duse, il cenno alle marionette colpisce in rapporto al *Sogno* e al suo spazio scenico fiabescamente ridotto a uno spartito di colori e di personaggi-*silhouettes*.

di spettacolo un teatro di scrittura, i simbolisti puntavano a una «drammaturgia del non-evento», in cui il «buco d'azione» veniva riempito solo dalla parola, ma «una parola che non fa progredire l'azione, come è d'obbligo nella drammaturgia realista, e anzi la frena».³⁵ In particolare i «*dramas statiques*» di Maeterlinck muovevano spesso da eventi cruciali già consumati prima che iniziasse la *pièce*, che procedeva poi nell'assenza di azione drammatica, o con un'azione minimale.³⁶ I personaggi maeterlinckiani tendono a perdere il loro carattere tridimensionale per trasformarsi in *silhouettes* in preda a forze incontrollabili, senza subire una vera evoluzione tra l'aprirsi e il chiudersi del sipario. Un carattere, questo, comune agli eroi del teatro dannunziano, molti dei quali sembrano esemplati su quelli di Maeterlinck anche nei tipi ricorrenti: folli sensitivi e ciechi veggenti in grado di penetrare l'ignoto, eroine delicate che sacrificano la propria vita ad amori assoluti e disperati, anziane presaghe e

Anche in questo l'opera d'occasione del 1897 si rivela all'origine di una tendenza di lunga durata della drammaturgia dannunziana [...]. Nel mistero sigillato della sua astrazione la marionetta è la cifra incontaminata e araldica del ritmo della vita, la perfezione dell'uomo in movimento. E nei suoi segni, puri come i nostri riflessi essenziali, si manifesta diretta e trasparente l'idea formale del dramma con il suo sistema di forze e di ritmi, cui cospirano secondo una precisa misura gerarchica le parole, i gesti, le forme e i colori del décor. Artificio che si dichiara come tale nell'esattezza del suo *jeu*, il teatro di marionette comunica l'evidenza appassionata e oscura di ciò che è semplice, necessario e universale, senza la mediazione deformante del corpo e della mente di un attore» (Zanetti 2008-2009, p. 457).

³⁵ Allegri 1997, p. 97. Mallarmé si spinse fino a proporre una lettura del dramma anziché una sua rappresentazione, in modo da trasformare il teatro in pura immagine mentale. Le posizioni del gruppo simbolista furono comunque molteplici, e accanto alla linea purista mallarméiana, se ne ebbe una visuale e spettacolare. Cfr. Robichez 1992.

³⁶ La teorizzazione del 'dramma statico' è affidata da Maeterlinck al saggio *Le tragique quotidien*, del 1896; nello stesso anno Alfred Jarry pubblica *De l'inutilité du théâtre au théâtre*.

INTRODUZIONE

affezionate nutrici nel ruolo di pietose consolatrici...

L'esordio di Maeterlinck nel campo teatrale era avvenuto nel 1889 con *La Princesse Maleine*, un'opera fiabesca che, violando i canoni del dramma naturalista, era stata accolta con scarso favore dalla critica, che rimproverava all'autore e alla sua attitudine di poeta lirico la mancanza delle qualità necessarie allo spettacolo scenico. Sono, più o meno, le stesse riserve con cui fu accolto il *Sogno* dannunziano (cfr. § 3.1), che con il suo taglio innovativo deludeva, oltre che la critica tradizionalista, le attese di un pubblico avvezzo a fruire della visione teatrale come cosa altra rispetto alla poesia. È *Pelléas et Mélisande* (1892), il capolavoro maeterlinckiano poi musicato da quel Claude Debussy cui d'Annunzio avrebbe chiesto di comporre le musiche per il suo *Martyre*, il testo che incise più direttamente sul *Sogno*; ma suggestioni tematiche e stilistiche dello scrittore belga affiorano in parecchie sue pagine teatrali, specie nelle tragedie giocate su amori trasgressivi: il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La città morta*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Parisina*.³⁷

Tra le opere di Maeterlinck conservate al Vittoriale vi sono ben due copie, una delle quali recante segni di lettura, del saggio *La Sagesse et la Destinée* (1898), che riassume il pensiero di Maeterlinck a proposito del tema del destino, inteso come una forza che abita l'interno dell'uomo, artefice della propria sorte: «Il vero destino – vi si legge – è quello interno. [...] La parte più attiva di ciò che noi chiamiamo Fato è una forza creata dagli uomini».³⁸ Se è vero che il saggio uscì l'anno dopo la composizione del *Sogno*, è indubbio che il tema antico del fato, rimesso al centro della

³⁷ Cfr. Nardi 1951.

³⁸ Maeterlinck 1923, pp. 19 e 36. Le due copie di *La Sagesse et la Destinée* conservate al Vittoriale sono la *princeps* parigina del 1898 (Officina, E/3, I, 27a/A, legato con *La vie des abeilles*, Paris, 1901), con un angolo piegato, e l'edizione Charpentier & Fasquelle del 1904 (Stanza della Cheli, parete ovest, I, 6/A), questa con ex-libris di d'Annunzio.

riflessione teatrale da Maeterlinck, torni prepotentemente anche in d'Annunzio, che ne fa una colonna portante del suo edificio tragico. In entrambi gli autori il palcoscenico, da luogo dell'azione gestita dal personaggio secondo una trama verosimile, si fa spazio della situazione entro cui si agita il personaggio imprigionato dal destino; ma se l'eroe della tragedia greca lottava contro il volere degli dèi e/o le leggi degli uomini, per i due scrittori moderni il fato è interiorizzato; così, i protagonisti delle tragedie dannunziane combattono soprattutto contro se stessi, fronteggiando gli impulsi irrazionali che li rendono schiavi dei propri istinti, e a quel destino si ribellano con l'atto puro dell'omicidio, come nella *Città morta*, o del suicidio, come in *Fedra*.

L'interiorizzazione del fato e la lettura psichica dell'esito tragico, scandito dalla sequenza degli stati d'animo piuttosto che dagli eventi concreti del *plot*,³⁹ determinano la frequente indeterminatezza delle circostanze esteriori ravvisabile tanto nel teatro di Maeterlinck quanto in quello di d'Annunzio, che tralascia spesso di precisare dati spaziali e temporali della vicenda (memorabile, al riguardo, la didascalia che introdurrà la *Figlia di Iorio*, tragedia ambientata «nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni».⁴⁰ Nel *Sogno*, nota Giorgio Zanetti, «se non fosse per i cenni del dottore al clima crepuscolare di un ambulatorio d'ospedale, pressoché nulla [...] alluderebbe ai tempi moderni in cui si svolge la vicenda»,⁴¹ avvolta in un'atmosfera medieval-rinascimentale. È questo un ulteriore dato che accomuna la drammaturgia dannunziana al teatro

³⁹ I critici più severi obiettarono che l'indugio nell'analisi introspettiva finisca con l'indebolire la capacità eversiva dell'eroe, così che spesso la sua azione viene solo declamata senza giungere a compimento, decretando il fallimento dell'atto superomistico.

⁴⁰ Analogamente, le tragedie dannunziane privano i personaggi dei tratti storico-geografici e sociali per metterne in risalto quelli universali, allontanandosi anche in questo dai drammi naturalisti, che cercavano appunto di rendere l'identità sociale dei personaggi.

⁴¹ Zanetti 2008-2009, p. 426.

INTRODUZIONE

simbolista, e che si fonda anche sull'idea della persistenza dei grandi archetipi tragici celati dal velo apparentemente dinamico della storia, quell'«errore del tempo» su cui poggia *La città morta*.

2.

Genesi e vicenda editoriale

2.1. *Retroterra e nascita del Sogno*

Se *La città morta* fu la prima tragedia che d'Annunzio compose, fu il *Sogno d'un mattino di primavera* a sancire il battesimo del palcoscenico del drammaturgo. La genesi delle due opere risulta strettamente intrecciata, oltre che complicata dalla distanza che spesso separa la lunga gestazione e il parto veloce dei testi dannunziani. Distanza ampia per *La città morta*, ideata nell'estate 1895, stesa nell'autunno 1897 e rappresentata nel gennaio 1898; breve per il *Sogno*, ideato e composto nel marzo-aprile 1897 e messo in scena nel giugno di quell'anno. A lato dei due testi drammatici sta *Il fuoco*, romanzo-saggio sotto specie di storia d'amore e di disamore e di autobiografia trasfigurata, che nella sua prima parte dedica molte pagine al progetto della *Città morta* e alla riforma teatrale progettata da Stelio-Gabriele: libro pubblicato nel 1900 ma concretamente avviato nell'estate 1896 e già da prima almeno vagamente immaginato. Come in un gioco di scatole cinesi, la quadriennale elaborazione del *Fuoco* ingloba la vicenda effettuale della *Città morta*, oggetto anche delle sue pagine, vicenda entro la quale nasce il *Sogno*:

INTRODUZIONE

che in realtà appare come un geniale accidente aggiuntivo, un rimedio repentino per recuperare il rapporto con la Duse compromesso dalla discutibile condotta dello scrittore. Nel ricostruire la vicenda ideativa, elaborativa e rappresentativa del poema tragico oggetto della presente edizione occorre dunque tener presenti le tre opere.

Rovescio del serico tappeto dell'arte, la trama nodosa e intricata della relazione biografica tra lo scrittore e l'attrice, legati da un «patto d'alleanza» artistico presto esteso a un complicato rapporto sentimentale ed economico. La relazione tra la 'divina' e l'Imaginifico è stata a lungo indagata dai biografi,¹ e ha ispirato anche alcuni narratori: ma la lacuna di una parte essenziale della documentazione, cioè le lettere di lui a lei distrutte dalla figlia della Duse, lascia un ampio campo all'interpretazione congetturale. Secondo l'immagine vulgata, a lungo dominante, la già celebre attrice avrebbe sacrificato allo scrittore in ascesa, più giovane di lei di cinque anni, il cuore e la borsa; gli avrebbe perdonato le infedeltà amorose; avrebbe acconsentito alla crudele e

¹ Dopo un paio di incontri fugaci avvenuti negli anni Ottanta, d'Annunzio ritrovò Eleonora Duse (1858-1924) nel settembre del 1894, a Venezia, e iniziò a frequentarla tramite Angelo Conti. L'attrice viveva, nonostante la fama internazionale, una profonda crisi artistica: stanca di un repertorio prevalentemente borghese-verista (le commedie di Giacosa, Rovetta, Praga...), meditava un ritiro dalle scene, non senza aver però prima dato la più grande prova della sua arte, per la quale cercava un'opera nuova e italiana. L'incontro tra i due artisti si rivelò subito una grande occasione: dopo il viaggio in Grecia, l'autore suggellò con l'attrice un patto di lavoro e d'amore (era il 26 settembre del 1895) che durò fino al 1904, quando d'Annunzio offrì a Irma Gramatica *La figlia di Iorio*. I primi drammi dannunziani, fino a *Francesca da Rimini* (1901) e tranne *La Ville morte*, furono scritti esclusivamente per la Duse. Per il complesso rapporto Duse-d'Annunzio cfr. Mariano 1973, pp. 105-148; ma soprattutto il saggio di Annamaria Andreoli *Storia e leggenda dei "divi" amanti*, posto in appendice all'edizione del carteggio Duse-d'Annunzio (Andreoli 2014); e ancora il volume *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio* (Andreoli 2017).

deformata esibizione del loro rapporto intimo nelle pagine del *Fuoco* per non ostacolare un capolavoro; avrebbe sopportato un primo tradimento artistico – tale almeno parrebbe la meditata scelta della Bernhardt come prima interprete della *Città morta*, rimediata in qualche modo, per il ritardo della messa in scena della *Ville morte*, dalla rapida stesura del *Sogno* donato a Eleonora da Gabriele come primizia e risarcimento della sua presunta doppiezza; non avrebbe invece perdonato il secondo, quando d'Annunzio fece di Irma Gramatica la prima interprete della *Figlia di Iorio* (1904), dopo aver proposto a Eleonora di recitare nel debutto per passare poi il ruolo alla più giovane attrice. La recente e accurata rilettura della corrispondenza, seppur sostanzialmente mutila della voce di Gabriele, e del contesto documentario, induce a vedere oggi il rapporto tra la Duse e d'Annunzio come l'incontro-scontro di due diversi stili mentali ed emotivi, di due personalità egocentriche accomunate dalla passione per l'arte e per il successo, ma spesso divise sulle strategie per conseguire quell'ideale:

Nella nostra coppia competitiva i poeti sono due, e due, per giunta, le muse: lei e lui scambievolmente, a pari titolo, in una continua invasione di campo che mai diviene comune a dispetto di quanto ci si potrebbe attendere dall'unione di talenti così complementari se l'uno si limitasse a scrivere e l'altra a recitare. All'insegna dell'eccesso di bravura e all'origine di capolavori su capolavori, è la corona d'alloro che ognuno pretende per sé a renderli rivali e non alleati, finché lo scontro, di lacerazione in lacerazione, li dividerà irreparabilmente.

[...] Entrambi eccentrici e *déréglés*, sentimentalmente delusi e insoddisfatti, vivono quasi da stranieri in patria. La loro fortuna, giocata soprattutto all'estero, rappresenta un'anomalia che essi, uniti alla riscossa, potrebbero sanare. Lei avrà da lui un grande teatro d'arte da sostituire alla drammaturgia d'importazione che continua a interpretare in mancanza di degni prodotti nazionali; lui sommerà il suo al talento di lei per comunicare direttamente

INTRODUZIONE

con il vasto pubblico che solo il palcoscenico è in grado di raggiungere. [...] Se comune è il miraggio, pronubo della passione che divampa, la Duse e d'Annunzio si trovano tuttavia a uno stadio ben diverso delle rispettive carriere. Lei è già la Divina all'apice del successo, anche in veste di imprenditrice, mentre lui non è che agli inizi dell'ascesa. [...] Osservando e comparando la parabola dei due artisti risulta evidente che Gabriele rappresenta per Eleonora una sorta di riscatto al capolinea del trionfo; diversamente da lui, che non solo azzarda un debutto ma convoglia verso il teatro ogni energia e risorsa, deciso a imboccare una via di non ritorno, tutta in salita.²

Come accennato, tracce di progetti teatrali precedono il dittico *Sogno-Città morta*. Al 1883 risalirebbe il disegno di una fantasmatica commedia umoristica; a partire dal 1887 affiorano cenni alla *Salamandra*, «comedia» mai composta ma che d'Annunzio conta di poter pubblicare ancora nel 1891-1892. Nel 1891 il poeta mette mano al dramma *La nemica*, poi abbandonato, anch'esso proposto a Treves ancora nel 1893.³ Le prime scene stese bastano a imparentarne il protagonista con i suoi 'doppi' romanzeschi: un esteta depositario di precoci suggestioni nietzschiane, appassionato d'arte, avverso alla speculazione edilizia che trionfa nella società borghese, tormentato dal rapporto con un'amante ostile come l'Ippolita Sanzio del *Trionfo della morte* – romanzo che ebbe come variante titolatoria proprio *La nemica*, oltre a quella con cui venne anticipato parzialmente sulle pagine della «Tribuna Illustrata», ovvero

² Andreoli 2014, pp. 1260 e 1271-1272.

³ Si veda la lettera a Emilio Treves del 7 marzo 1893, in cui d'Annunzio indica *La nemica* come possibile testo di apertura della sezione teatrale, che intende aggiungere, in una progettata sistemazione delle sue opere, alla sezione poetica e a quella narrativa (*Lettere ai Treves*, pp. 106-107); anche a Hérèlle, il 18 gennaio 1893 scriveva di non aver avuto tempo per proseguire *La nemica* (*Carteggio d'Annunzio-Hérèlle*, p. 119).

L'Invincibile, riferito alla forza del destino o meglio della tentazione suicida interpretata come una tara ereditaria di questo mancato superuomo. Della virtuale teatralità del d'Annunzio narratore è prova il reiterato progetto di una riduzione drammatica dell'*Innocente* – *L'Intrus* nella versione francese – da mettere in scena a Parigi.⁴ Nell'estate del 1893 d'Annunzio lavora a «un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte d'estate*»: ⁵ il titolo, e la citazione che lo segue immediatamente, «*More strange than true*», danno conto del fascino esercitato sul nostro autore dal *Midsummer Night's Dream*, del resto già evidente nella prosa *Favola di primavera*, pubblicata sulla «Tribuna» del 6 marzo 1887, che si apriva proprio con un saggio di traduzione shakespeariana (cfr. § 4.2).

Segni premonitori di una vocazione drammaturgica

⁴ Del progetto d'Annunzio parla in lettere dell'autunno 1893, e poi di nuovo nell'estate 1896, quando lo scrittore Pierre Guédy lavorò a una riduzione teatrale dell'*Intrus*, da rappresentarsi alla Comédie Parisienne; il dramma non fu messo in scena, né si hanno riscontri su una sua pubblicazione, sebbene da una lettera a Hérelle del 28 o 29 luglio 1896 si ricava che d'Annunzio ne ricevette le bozze. Già qualche anno prima, nel settembre-ottobre 1893, il poeta e librettista Maurice Vaucaire aveva proposto a d'Annunzio di trarre dall'*Intrus* un dramma da rappresentare al Théâtre libre (cfr. *Due carteggi dannunziani*, p. 20; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, pp. 144-145, 368-370, 376-377; Lelièvre 1959, p. 181).

⁵ Così d'Annunzio scrive nella lettera a Hérelle dell'11 luglio 1893, ipotizzando già una pubblicazione sulla «Revue des deux mondes» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 137). Dell'abbozzo rimangono tre carte di una prima stesura nell'Archivio del Vittoriale (cfr. *Inventario dei manoscritti* 1968, lemma 766) e quattro carte di una seconda stesura nel Fondo Gentili della Nazionale di Roma (A.R.C.21.3/73). Vi possiamo leggere le *Dramatis personae* e un dialogo tra *L'Amore e La Morte* ambientato in un paesaggio in cui «Un fiume volubile passa lungo il giardino immenso, carico d'un mistero e d'una ricchezza secolari». Cfr. *La nemica*, pp. 235-237; Pupino 2002.

INTRODUZIONE

che si attua con l'incontro e il consolidarsi del rapporto intellettuale e presto amoroso con la Duse: convergenza, come è stato scritto, tra l'attrice in cerca d'autore e un autore in cerca d'attrice, volti tutti e due a un traguardo ambizioso e innovativo. Il primo progetto creativo innescato dalla nuova inebriante relazione riguarda però il terreno della narrativa. Si tratta del *Fuoco*, il romanzo «veneziano», ma che in una prima fase prevedeva una geografia allargata a Roma e Firenze, che ha per protagonista la celebre attrice: notizia presto circolata, a partire dall'annuncio sul «Figaro» del 22 giugno 1895.⁶

Vero punto di svolta per la genesi della drammaturgia dannunziana, anzi per il suo orizzonte culturale, è il viaggio in Grecia (29 luglio-21 agosto 1895) compiuto in compagnia di Georges Hérelle, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio ed Edoardo Scarfoglio, sul panfilo di quest'ultimo. Accanto al viaggio turistico c'è quello mentale di d'Annunzio, preparato dalle letture che lo scrittore intendeva proseguire in viaggio, al punto che il peso dei libri che pretendeva di caricare mise pericolosamente a rischio la stabilità dell'imbarcazione: i tragici greci e i poeti antichi, ma anche i moderni trattati di archeologia, di mitografia, di antiquaria in senso lato. La visita alle rovine di Micene da poco scavate da Schliemann offre a d'Annunzio lo spunto per concretizzare il suo «lungo e vago sogno di dramma – fluttuante»⁷ e ideare la tragedia archeologica centrata sul cortocircuito antico-moderno e sulla dissipazione dell'«errore del tempo»: rimuovendo la terra dei secoli che ha coperto le tombe degli Atridi, i moderni si contaminano con gli archetipi passionali che travagliarono quella stirpe, e che sempre travaglieranno

⁶ «Gabriel d'Annunzio travaille à un nouveau roman. Le type principal de son oeuvre sera la Duse, la célèbre tragédienne italienne»; l'annuncio appare nel *Supplément littéraire du dimanche* del «Figaro», nella rubrica *Petite Chronique des Lettres* tenuta da Jules Huret.

⁷ Cfr. la lettera a Emilio Treves del 6 settembre 1895, in *Lettere ai Treves*, pp. 167-168.

l'umanità. La storia offre all'autore i colori del tempo con cui rivestire una struttura psichica e morale profonda e costante: l'antistoricismo è il pilastro concettuale su cui poggia non solo la tragedia micenea, ma tutto il teatro dannunziano, ricondotto al suo statuto originario di rito e di rivelazione, dalla versione mitica della *Città morta* e di *Fedra* a quella cristiano-medievale del *Martyre*: un aspetto che riguarda strettamente anche il *Sogno d'un mattino di primavera*, cui, nella ristampa per l'Edizione Nazionale, l'autore pone in frontespizio il motto «Contro il male del tempo».

Alla fine del settembre 1896, d'Annunzio, interrompendo la composizione del *Fuoco*, comincia a stendere la tragedia micenea, terminandola rapidamente l'11 novembre.⁸ Come luogo per la prima rappresentazione, particolarmente impattante perché coincide con il debutto da drammaturgo di uno scrittore già noto in Europa e soprattutto in Francia come narratore e poeta, l'autore sceglie Parigi. Sulla scelta della *Ville Lumière*, capitale della cultura letteraria e dello spettacolo, agì anche, a giudizio di Renée Lelièvre, la consapevolezza di d'Annunzio che il mondo teatrale italiano era attardato, legato a quel gusto d'impronta tardo-romantica o naturalistica cui invece a Parigi la drammaturgia simbolista andava opponendo un modello alternativo già da almeno una decina d'anni.⁹

Regina delle scene parigine è Sarah Bernhardt, la Duse d'Oltralpe, che reciterà in francese. *La città morta*, ribattezzata *La Ville morte*, viene tradotta all'uopo da Georges Hérelle con la revisione dell'autore, spesso insoddisfatto, a torto o a ragione, dell'abbassamento tonale

⁸ Per una dettagliata ricostruzione della genesi della tragedia si veda Cappellini 1996.

⁹ Lelièvre 1959, p. 180. La «prima fase eroica della sperimentazione simbolista» si stava concludendo proprio nel 1897, aprendo la strada a una nuova fase «destinata a prolungarsi oltre il varco del Novecento e ad incidere in maniera rilevante sulle vicende successive dell'avanguardia» (Sinisi 1992, p. 163); cfr. anche Puppa 1992.

INTRODUZIONE

connesso al trasferimento dall'una all'altra lingua; a Hérelle, per la versione della *Città morta* come poi per quella del *Sogno*, d'Annunzio infatti rimprovera in corso d'opera la sordina prosaica applicata a una scrittura che esige invece un registro stilistico sostenuto.¹⁰

Con la disinvoltura riconosciuta anche dai biografi più benevoli, nel giugno del 1896 d'Annunzio promette a Eleonora Duse la prima della *Città morta*, ancora da comporre, per una messa in scena in Italia. Lo scrittore all'epoca ha tra le mani solo un abbozzo della tragedia, e attende una risposta dalla Bernhardt, già interpellata a tal fine dal conte Giuseppe Napoleone Primoli, confidenzialmente Gégé, l'aristocratico intellettuale appartenente al ramo romano dei Bonaparte e amico dello scrittore da sempre attivissimo nell'intrecciare relazioni tra il mondo letterario italiano e Parigi.¹¹ Questi probabilmente tace alla 'divina' le trattative in corso con la Bernhardt, in modo da poter ripiegare su una prima italiana nel caso di un rifiuto da parte dell'attrice francese.¹²

¹⁰ Il nome di Hérelle non figurò mai in riferimento alla traduzione della *Ville morte*: un espediente per far credere che l'opera fosse stata scritta direttamente in francese o tradotta dallo stesso d'Annunzio. Si veda Erspamer 1988, p. 474.

¹¹ Figura di spicco nella società intellettuale romana dell'epoca, il conte Giuseppe Primoli ebbe una parte fondamentale nell'organizzazione del debutto parigino di d'Annunzio, non solo curando i rapporti con la Bernhardt, ma pure, in un secondo tempo, facilitando la riconciliazione fra lo scrittore e la Duse, ed assistendo quest'ultima nell'attività promozionale del *Sogno*, grazie ai suoi rapporti con il mondo delle lettere e del teatro a Parigi. Cfr. Spaziani 1958; Spaziani 1962; D'Anna 2016.

¹² In una lettera di d'Annunzio ad Hérelle senza data, ma posteriore all'8 febbraio 1896, si legge: «Vi parlerò della *Città morta* un'altra volta. Sto già *macchinando* per la rappresentazione. A Roma, io e Giuseppe Primoli abbiamo ordita una congiura spaventevole... Vedrete» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 366). La macchinazione di d'Annunzio è diversamente interpretata da Valentina Valentini, la quale suppone che il poeta fosse «impaziente di veder rappresentata la sua opera (se non altro

Nel luglio del 1896 la Bernhardt firma il contratto che le assicura i diritti di rappresentazione per la sola Francia della *Ville morte*. Forse d'Annunzio pensava di avvalersi delle due attrici utilizzando ciascuna sul terreno più congeniale, di là e di qua delle Alpi. Due mesi dopo, in effetti, egli propone alla Duse di mettere in scena *La città morta* per il 15 novembre: un tempo troppo stretto per allestire il lavoro e trovare attori valenti e adatti al ruolo, poiché la tragedia esigea due coppie di primi attori. Nonostante si metta subito all'opera, la Duse si vede impossibilitata ad allestire lo spettacolo italiano prima della rivale parigina. È ciò che probabilmente sperava d'Annunzio, convinto che Sarah potesse rappresentare la tragedia nell'inverno 1896-1897 in modo che Parigi ne fosse la formidabile cassa di risonanza. La condotta di Gabriele, giudicata dai più un gioco sleale, segna una prima crisi nei rapporti con Eleonora, amareggiata per non poter essere la prima interprete del d'Annunzio drammaturgo. Non potendo allestire in breve tempo la messa in scena, verso la fine dell'ottobre 1896 la Duse informa d'Annunzio di aver rinunciato a rappresentare *La città morta*, ma lo prega reiteratamente di tener fede a una non meglio precisata promessa:

Ora, ora, io ti supplico... vedi – io ti supplico, anima cara, anima cara, ti supplico di non mancare alla promessa fatta. [...] Ricordati, la promessa.

[...] Riapro la lettera:

È *intesa* che l'offerta del *lavoro* tuo, io non ne dissi *niente e nulla* a “NESSUNO”.

Io, (di te) non parlo.¹³

per riscuotere gli introiti provenienti dai diritti d'autore) sia in Italia, con la Duse, che a Parigi, con Sarah»; a giudizio della studiosa, «furono le difficoltà obiettive che la Duse incontrò in Italia per la formazione di una compagnia adeguata [...] a determinare la cessione del privilegio della prima rappresentazione a Sarah Bernhardt»; Valentini 1992, p. 114.

¹³ *Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 85-86.

INTRODUZIONE

Che questa promessa fosse quella di scrivere il *Sogno*, non si può affermare con certezza; che si riferisse al proposito di offrire, in luogo della tragedia micenea, un altro dramma alla Duse, è probabile.

Anche la Bernhardt, però, ha difficoltà a rispettare i tempi auspicati da d'Annunzio, e questo ritardo riapre la partita tra il poeta e l'amica italiana.

In una lettera che si suole datare congetturalmente intorno al 13 aprile 1897, ma che, come vedremo, potrebbe essere anteriore, d'Annunzio scrive a Hérelle:

La Ville morte – per impegni anteriori della Bernhardt e per le difficoltà della *mise en scène* – è rimandata al principio della stagione prossima. [...] Intanto Eleonora Duse – *la divine Duse*, come la chiama Paul Bourget – ha accettato di dare a Parigi una serie di rappresentazioni, dal 1° giugno al 15 giugno. Per questa occasione ella mi ha chiesto una *pièce* in un atto.

Non ho potuto rifiutarmi, giacché ella è una mia amica ardente. D'altra parte, penso che quelle sue rappresentazioni parigine saranno veri e propri avvenimenti, poiché grandissima è l'attesa. E una *première* italiana a Parigi potrà essere assai interessante. Parto dunque oggi per Albano Laziale; torno nel «vecchio albergo di Ludovico Togni»; e vado là a scrivere questo piccolo dramma, il cui titolo è *Il sogno d'un mattino di primavera*.

Il soggetto è nuovo e squisito. Spero di fare una cosa bella.¹⁴

Escogitando l'idea di comporre il *Sogno*, d'Annunzio rimedia all'inatteso rinvio della *Ville morte*, accoglie la richiesta dell'amante verosimilmente amareggiata o risentita,

¹⁴ *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457. Il «vecchio albergo di Ludovico Togni» (d'Annunzio si autocita, rimandando al *Trionfo della morte*) è l'Hôtel d'Europe di Albano, dove appunto aveva soggiornato con Barbara Leoni e dove aveva ambientato tante pagine del terzo dei 'Romanzi della Rosa'.

e probabilmente si dà anche la possibilità di saggiare il terreno del nuovo campo teatrale in cui osa entrare con un'opera più agile da allestire, più breve e in italiano. Nel contempo, le due regine del palcoscenico europeo trovano il modo di trasformare la rivalità in un ostentato scambio di cortesie, efficacissimo sul piano pubblicitario:¹⁵ la Bernhardt invita la Duse a recitare una serie di *pièces* nel suo teatro parigino, la Renaissance, la sede destinata a ospitare anche la prima della *Ville morte*, il 21 gennaio 1898.¹⁶ L'attrice italiana, timorosa di proporre al pubblico parigino un repertorio inadeguato, in cui figuravano anche traduzioni di note opere francesi, vuole consultarsi con d'Annunzio. Lo rivede infatti nella primavera del 1897, reduce da una lunga *tournée* nell'Europa settentrionale, nel palazzo romano del comune amico Primoli, che si è adoperato per riconciliare i due artisti. Primoli rievoca l'incontro, senza precisarne la data (che gli studiosi hanno generalmente collocata all'inizio di aprile, ma che, come si vedrà oltre, va probabilmente retrodatata alla fine di marzo), nel lungo articolo intitolato *La Duse* apparso sulla «Revue de Paris» il 1° giugno 1897, insieme alla versione francese del *Sogno* procurata da Hérelle con il titolo *Le Songe d'une matinée de printemps*. L'articolo, definito da Zanetti

¹⁵ Come già era avvenuto nel 1895 a Londra, dove «il confronto fra la Divina e la Magnifique, predisposto da Schürmann (le due *prime donne* interpretano contemporaneamente lo stesso repertorio in teatri diversi della città), si conclude con la vittoria schiacciante di Eleonora»; Andreoli 2017, p. 93.

¹⁶ Era stato Joseph Schürmann, lo spregiudicato impresario della Duse, che in anni precedenti aveva lavorato per la Bernhardt, a convincere Sarah a cedere il proprio teatro all'attrice italiana: «se è fededegna una sua tarda testimonianza, egli avrebbe agito su Victorien Sardou perché convincesse la diva francese a invitare la rivale prospettandone probabilissimo l'insuccesso» (Zanetti 2008-2009, p. 412). Anche Amerigo Manzini (*Attori italiani a Parigi*, «Lettura», giugno 1930) scrive che furono Sardou e Dumas figlio a convincere Sarah che l'invito le avrebbe consentito di trionfare sulla rivale italiana. Cfr. Lelièvre 1959, p. 122.

INTRODUZIONE

«uno dei testi fondativi del [...] mito internazionale» della Duse, viene steso da Primoli con la «collaborazione attiva, oltre che di Matilde Serao, dello stesso D'Annunzio».¹⁷ La Duse, di cui l'articolo traccia un elegante e vivace ritratto, dopo aver tentato invano di convincere il poeta ad assegnare a lei la prima parigina della *Città morta*, gli avrebbe chiesto un dramma nuovo:

[D'Annunzio] – Vos hésitations n'ont plus de raisons d'être, puisque les portes de la Renaissance vous sont ouvertes par Sarah la Magnifique.

[Duse] – Eh bien! pour faire honneur à la Reine des Poètes, donnez-moi des rythmes et des images, improvisez-moi une oeuvre de poésie.

[D'Annunzio] – Vous n'y pensez pas: en une semaine! C'est une folie!

[Duse] – Alors, faites-moi un rôle de folle.

[D'Annunzio] – Vous iriez à Paris?

[Duse] – A cette seule condition.

[D'Annunzio] – Il faudra donc tâcher de vous satisfaire.

[Duse] – Je veuz une promesse formelle.

[D'Annunzio] – Eh bien! dans dix jours, vous aurez votre folie!¹⁸

Il colloquio avvenuto in casa di Primoli e da lui riferito non è sfuggito ai biografi dello scrittore e dell'attrice, ma finora non si è posta sufficiente attenzione al fatto che d'Annunzio collochi effettivamente la sua nuova opera entro le coordinate implicitamente tracciate dalla Duse: l'ascissa tematica della pazzia, l'ordinata stilistica di una scrittura tutta ritmi e immagini. Il suggerimento dell'attrice, che interpreterà la parte della protagonista demente, converge con il pensiero dell'autore, stando a un appunto

¹⁷ Zanetti 2020, p. 148.

¹⁸ Primoli 1897, p. 530. Il dialogo sarà riportato in italiano nell'articolo *La Duse interprete dannunziana*, pubblicato nell'aprile 1938 sulla rivista «Scenario» (Sicor 1938).

del taccuino XIII, steso il 30 e il 31 marzo 1897 tra Anzio, la pineta di Astura e il lago di Nemi. L'autore vi annota: «Ricordarsi della *Demente* che parla nel *Sogno d'un mattino di primavera*».¹⁹

La nota segue alcuni appunti dedicati alla descrizione della foresta, nei quali affiorano alcune immagini che torneranno nel dramma: la descrizione del bosco scuro in cui penetra la luce «tra le vicende dell'ombra e del sole», «il tremolio innumerevole dei rami giovani», la similitudine tra le bacche rosse e le gocce di sangue: «Per la foresta: cespugli spinosi degli *spini marelli* (gratteculs) con le bacche rosse come gocce di sangue».²⁰ La prima immagine si fisserà nella scenografia, con lo spazio regolato del giardino all'italiana e il bosco selvaggio che ne è separato da un cancello: una distinzione che, come vedremo, riguarda anche lo spazio mentale e istintuale del poema tragico. La seconda si dilaterà nella fantasia vegetale di Isabella:

Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. [...]
Forse non saremo mai più così belle e così liete;
non saremo mai più così giovini e così leggiere. Noi
tremavamo tutte insieme, d'un tremolio continuo e
delizioso, perché il sole giocava con noi.

Il paragone tra le bacche e il sangue affiora nel testo del *Sogno*, nel dialogo della scena terza tra il dottore e la protagonista, terrorizzata dal colore rosso:

LA DEMENTE

E gocce rosse da per tutto, nei cespugli... dove
passavo...

IL DOTTORE

Sono le bacche degli spini.²¹

¹⁹ *Taccuini*, p. 174.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Scena terza; dove però è una coccinella a essere espressamente scambiata per una goccia di sangue scatenando l'angoscia della demente.

INTRODUZIONE

L'idea di un altro dramma – forse il *Sogno* – albergava comunque già nella mente di d'Annunzio, stando alla lettera inviata a Hérelle nell'estate precedente, il 28 o 29 luglio 1896: per la *Città morta*, scrive, ha dovuto impegnarsi con la Bernhardt, con una scelta di cui attribuisce la responsabilità a Primoli; ma intanto lui medita un «altro progetto di dramma», che però non sa se far mettere in scena subito o se invece rimandare, aspettando prima l'esito della *Città morta*.²² Dalle lettere della Duse all'amante Arrigo Boito, sappiamo che tra il novembre 1896 e il febbraio 1897 l'attrice legge testi di Shakespeare, di Maeterlinck, l'*Annabella* di John Ford tradotta da Maeterlinck e i *Fioretti* di san Francesco.²³ Sono letture tutte in armonia con l'opera che nel titolo allude al *Sogno di una notte di mezza estate* del grande drammaturgo inglese e che nello stile e in molte immagini emula quello del simbolista belga (si veda oltre, §§ 4.2 e 4.5). Se queste letture nascano da un suggerimento del poeta, o se viceversa abbiano innescato in lui atmosfere e germi intertestuali sviluppati nel *Sogno*, è assai arduo stabilire.

Un chiaro indizio che alla genesi del poema tragico non siano estranei spunti nati da parole di Eleonora lo offre la lettera che il 10 aprile l'attrice invia da Capri a d'Annunzio, ritiratosi ad Albano per la stesura del suo dramma: «*Io sogno*, sovente, sovente, assai sovente, quando ho l'anima in pena, o in gioia, sogno che cammino sull'acqua!».²⁴ Siamo nel clima onirico che trionferà nel testo dannunziano, dove l'immagine torna prima nelle parole del dottore, che osservando Isabella indovina il suo sogno («Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi», scena seconda), poi in quelle della protagonista («E il mio sonno era calmo, tanto calmo, voi dite... Sognavo d'essere un fiore su l'acqua», scena terza).

²² *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 411.

²³ Duse-Boito 1979, pp. 870 sgg.

²⁴ *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 100.

In una lettera congetturalmente assegnata al 23 aprile 1897, Eleonora, ansiosa di sapere a che punto è la stesura del dramma («A che ne siete del *Sogno*? Non so perché, sono in pena, stassera, di nulla saperne. [...] Dite, a quando il *Sogno*?»), riprende il motivo onirico con un tocco francescano («*Beati quelli che sognano*»),²⁵ in linea con il culto per l'Assisiense che in quegli anni accomuna la 'divina' Eleonora al «dottor mistico» Angelo Conti, e che ritroveremo un paio d'anni dopo nel poeta della *Sera fiesolana*, inclusa nel codice autografo delle prime *Laudi* – intitolate francescanamente *Laudes creaturarum* – composte «ad laudem et honorem divinae Heleonorae» da «Gabriel Nuncius» sedicente «beatus».²⁶

Torniamo all'incontro riferito da Primoli, dal quale scaturì l'impegno di comporre il *Sogno*. La promessa fatta alla Duse di una fulminea composizione viene mantenuta: nel *buen retiro* dell'Hôtel d'Europe, ad Albano Laziale, d'Annunzio completa il *Sogno* in pochi giorni nell'aprile del 1897. D'Annunzio è già ad Albano quando il «Giornale di Sicilia» del 13-14 aprile 1897 pubblica una corrispondenza giornalistica da Roma, datata 11 aprile, nella quale si informa che lo scrittore «si è ritirato in una quieta, bianca e silente villa d'Albano» per apportare al suo dramma «gli ultimi tocchi».²⁷ Nel suo diario, Primoli registra il 18 aprile una visita di d'Annunzio, reduce dal luogo dove si è trattenuto per una settimana (quindi dall'11 aprile) per dedicarsi alla composizione del *Sogno*:

Visite de G. D'Annunzio revenant d'Albano
où il s'est réfugié pendant une semaine pour se

²⁵ Ivi, p. 114.

²⁶ Lo stesso 23 aprile Eleonora invia a Gabriele un altro messaggio, che si chiude con un saluto di Angelo Conti, a conferma dell'intimità tra i tre, che nel settembre successivo saranno insieme ad Assisi. Cfr. ivi, pp. 112-113; Duse-Conti 2000; e *Laudi per Eleonora*.

²⁷ «Giornale di Sicilia» 1897; cfr. Pascarella 1963, p. 168.

INTRODUZIONE

donner tout entier à son drame de la Folle. [...] Il avait l'exaltation de celui qui a vécu loin de tout contact humain ou dans l'intimité des évocations imaginaires et des fous.²⁸

Secondo Emilio Mariano, la stesura del *Sogno* si compì tra il 13 e il 23 aprile, cioè fra la data (congetturata da Guy Tosi e accolta da Mario Cimini)²⁹ della lettera a Hérelle in cui d'Annunzio annuncia la partenza per Albano e i dieci giorni promessi dal poeta alla Duse per comporre l'opera, secondo il racconto di Primoli sulla «Revue de Paris».³⁰ Ora, mentre l'*explicit* è confermato dalla carta che concludeva la minuta, carta poi sostituita da d'Annunzio e finita alla Nazionale di Roma, l'*incipit*, sulla scorta della lettera della Duse del 10 aprile e della corrispondenza giornalistica dell'11 aprile, andrebbe arretrato di un paio di giorni, il che cambia poco. Più rilevante, invece, la retrodatazione suggerita dalla nota del taccuino XIII, stesa il 31 marzo, in cui figurano già il titolo dell'opera e l'indicazione della protagonista, la demente. Se d'Annunzio pensava già di comporre il *Sogno* con protagonista una pazza, nel colloquio con la Duse a palazzo Primoli avrebbe messo in scena un'inutile simulazione. Più probabilmente, il colloquio decisivo, del quale Primoli non indica la data, avvenne appena prima che d'Annunzio stendesse la nota sul taccuino. Questa ipotesi ci permette di arretrare di un paio di settimane il concepimento dell'opera e di rendere un po' meno rapida la stesura, comunque prodigiosamente veloce: soprattutto, consente di identificare nel cortocircuito mentale ed emotivo tra autore e interprete la scintilla ideativa del poema tragico.

Al soggiorno in Albano e alla riconciliazione con la Duse suggerita dal *Sogno* va collegata la designazione, in queste stesse settimane, delle rive del lago laziale come luogo

²⁸ Cfr. Spaziani 1992, p. 59.

²⁹ *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457.

³⁰ Cfr. Mariano 1973, pp. 123-124.

ideale per la costruzione di un teatro ‘latino’ all’aperto, ideale contraltare di Bayreuth: un sogno, questo, destinato a rimanere tale.

Il 27 aprile il poeta può leggere l’opera compiuta alla Duse, che il 29 aprile così ne riferisce all’«amante in dismissione»³¹ Boito:

La lettura del dramma, fu fatta, a me, Sola, l’altra sera. – Come parlarne? Il titolo preso a Shakespeare – è il solo che si addice all’opera insigne. Mai, mai, mai «Sogno di Primavera» fu più dolce e crudele! Si entra nel sogno, per quelle parole... che da tempo Lenor conosce. Queste: «Per una ghirlandetta che io vidi» – chiude il *Sogno*, le stesse parole «Per una ghirlandetta...» – Lenor, dirà delle cose... che nessuno le ha fatto dire prima – e bisognerà essere bella, e tutta sorridente (la prima Scena) poiché Isabella (si chiama Isabella lei) è al DI LÀ della vita. «La sua anima obbedisce a delle leggi, che noi non conosciamo». – Ma la «demente», (e per amore) è dolce e dolce e dolce.³²

La lettera, con cui la Duse infligge «un colpo mortale»³³ a Boito, rivela il suo sincero entusiasmo per il *Sogno*, «la sola opera dell’alleato [...] che Eleonora accolga con

³¹ Andreoli 2017, p. 127.

³² Duse-Boito 1979, p. 912. Un’altra lettura fu fatta, presumibilmente qualche giorno più tardi, a un ristretto gruppo composto dalla Duse, da Gégé Primoli, da Adolfo de Bosis e da Maria Hardouin di Gallese, moglie di d’Annunzio, che molti anni più tardi ricordava divertita l’episodio: «Un giorno Gabriele leggeva il suo “Sogno di un mattino di primavera”. Erano presenti Eleonora Duse che doveva interpretarlo sulla scena, il conte Primoli, Adolfo De Bosis e lei, donna Maria. “Che ve ne pare?” chiese alla fine il Poeta. La Duse e il Primoli non si stancavano di elogiare. Maria esitava. Adolfo De Bosis era contrario e propose un ironico taglio: Io eliminerei qualcosa nel titolo, quell’INO finale, disse, “così veniva fuori il sogno d’un *matt* capisce?”» (*Colloquio con la vedova di d’Annunzio* 1951).

³³ Zanetti 2013, p. 1043.

INTRODUZIONE

trasporto, come addita il suo nuovo battesimo, equivalente a un'investitura, mai più rinnovata: d'ora in avanti Gabriele la chiamerà Isa». ³⁴

Il 2 maggio, da Roma, in procinto di partire per Frascati per avviare le prove, la Duse scrive a Primoli di avere tra le mani il copione («Ricevuto manoscritto») che d'Annunzio il giorno prima ha fatto pervenire all'amico perché provvedesse a farne fare un paio di copie. Lo conferma la lettera di d'Annunzio a Primoli databile 2 maggio 1897:

Jer mattina consegnai il manoscritto al fratello del tuo domestico – il quale mi promise quasi di portarmi la prima copia stamani. La signora Duse parte domani per Frascati ed ha bisogno dell'originale. Io non conosco l'indirizzo dell'amanuense. Fammi il piacere di mandarlo a chiamare e di indurlo ad uno sforzo per terminare la copia prima di mezzogiorno. Egli dovrebbe allora far avere l'originale a Madame Duse, immediatamente e conservar presso di sé la sua copia per farne con la maggior possibile sollecitudine una seconda. Mi raccomando

Ti abbraccio
Il tuo Gabriel

Domenica mattina. ³⁵

La lettera ci induce a credere che la Duse abbia inizialmente avuto un autografo (da identificare presumibilmente con la minuta *A*), mentre d'Annunzio avrebbe lasciato all'amanuense una copia apografa perché ne traesse un altro esemplare, probabilmente per riavere da Eleonora l'originale, meno adatto per le prove rispetto a un copione calligrafico.

Sempre il 2 maggio, da Roma, Eleonora ragguaglia Gabriele: «Ecco – Il nuovo manoscritto intero sarà pronto domani sera. Il copista è qui – La calligrafia è chiara?». ³⁶

³⁴ Andreoli 2013b, p. XXXVII.

³⁵ Sallusto 2009, pp. 105-162, docc. 108-109.

³⁶ *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 118. La Duse si riferisce qui a un

L'indomani, 3 maggio, ancora da Roma, lo prega di non partire per Albano: «Il lavoro di copiatura vi è possibile anche qui – Abbiamo le ore contate [...] e le difficoltà di *esecuzione di dizione* sono immense, e non tali... non di quelle che si vincono per un *impeto* di forza»; dichiara di volere il «manoscritto» per l'indomani mattina, e prega d'Annunzio di mandarle Adolfo de Bosis, il direttore del «Convito», per i cui piombi sarà impressa la *princeps* del *Sogno*. Dunque, l'attrice desidera la vicinanza registica di d'Annunzio, intento a trascrivere il testo, verosimilmente la copia *B*, che Eleonora userà per preparare la *première* parigina.

L'attrice dà dunque inizio alle prove dell'atto unico a Frascati, all'aperto, «sul limitare del Bosco», l'ambientazione contemplata dalla sceneggiatura,³⁷ con intenso coinvolgimento e grande tensione, come testimonia un'interessante lettera, inviata l'8 maggio all'amica Olga Ossani Lodi.³⁸ D'Annunzio, assistendo alle prove, ne ricava «un disgusto indicibile», nato dal «veder *realizzato* così grossolanamente il *suo* puro sogno di poesia», come confida a Hérelle in una lettera priva di data ma anteriore

apografo fatto fare da un copista, che non ci è pervenuto; il manoscritto per la Duse (quello da noi denominato *B*) sarà trascritto di suo pugno da d'Annunzio, che si sostituirà al copista anche nel caso del manoscritto inviato a Hérelle (da noi siglato *C*): cfr. *Nota filologica*, pp. CLXXIII-CLXXV.

³⁷ Cfr. la lettera a Hérelle del 5 maggio: «Parto ora per Frascati dove la Duse fa le prove del *Sogno* “en plein air”, sul limitare del Bosco»; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 460.

³⁸ Nella lettera, conservata nel fondo Valdoni alla Fondazione Cini, si legge: «Ti ringrazio, cara Olga – delle rose, delle parole, d'ogni cosa. Tu mi scuserai se *non mi faccio vedere* dagli amici tuoi, qui, – ma, veramente, *aprire la bocca* per dire qualsiasi altra parola che non sia sul *Sogno* (in questo momento), non so farlo. Ho appena il tempo.. ho le ore contate. ... e oggi, la giornata è stata senza aver avanzato d'un passo. Ho tutte le parole come in una *rete dentro* la testa mia.. ma oggi, non ci fu verso, – son rimasta alla prova da stamane a stasera, ... e niente – non un *suono* di voce. E *so* tanto.. *come* vorrei dire; *Ma dirlo!*».

INTRODUZIONE

al 23 maggio.³⁹ Nella lettera all'amico traduttore lo scrittore aggiunge di pensare che sarebbe per lui più prudente «rimanere un poco *in disparte*, a Parigi»,⁴⁰ e non esporsi più di tanto. Il «turbamento profondo»⁴¹ causato dall'impatto con la resa teatrale del suo testo poetico indurrà in effetti d'Annunzio a disertare la *première*. Mentre in maggio, annunciando a Hérelle la partenza della Duse, d'Annunzio si dice intenzionato a raggiungerla tra il 25 e il 30 di quel mese, alla fine preferisce rinunciare: una scelta su cui agirono, come ipotizza Renée Lelièvre, forse i consigli degli amici francesi che temevano l'ostilità del partito antidannunziano, forse l'influenza di Paul Bourget, ancora irritato per la polemica sui cosiddetti plagi dannunziani avviata da Enrico Thovez, divampata l'anno prima e sviluppata soprattutto in Francia.⁴²

³⁹ Cfr. la lettera di d'Annunzio a Hérelle, senza data, ma scritta prima del 23 maggio 1897 (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, pp. 461-462). In questa lettera si indicano come data e luogo della *première* l'11 giugno e la Renaissance. Renée Lelièvre osserva che per i drammi dannunziani, in cui la poesia era regina, si sarebbero dovuti immaginare un'interpretazione e allestimenti scenici diversi da quelli metà simbolisti e metà realisti tipici del teatro d'allora (Lelièvre 1963, p. 307); osservazioni riprese e sviluppate poi specialmente da Giovanni Isgrò (1993 e 2002).

⁴⁰ *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 462.

⁴¹ Ivi, p. 461.

⁴² Lelièvre 1963, pp. 182-184; Lelièvre 1959, pp. 182-183. Annota Mario Cimini (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 460): «La vicenda di questo progettato (e poi non effettuato) viaggio a Parigi è rimasta avvolta in un alone di mistero: pare che allo scrittore venisse sconsigliato da amici francesi di recarsi a Parigi, mentre secondo alcune fonti fu formalmente diffidato, essendo a rischio la sua incolumità fisica per l'ostilità di non meglio noti scrittori francesi (qualcuno, in verità, fece il nome di Bourget). Notizie sull'imminente arrivo in Francia di d'Annunzio vennero date da diversi giornali e soprattutto dal "Gaulois" che il 27 maggio 1897 scriveva: "on a conseillé à l'auteur de ne pas venir"; lo stesso giornale, il giorno dopo, pubblicava un telegramma di d'Annunzio inviato al direttore Henry Lapauze: "Merci. Ne viendrais pas. Cordialités". Anche se la vicenda fu forse montata ad arte dai giornali, è

L'autore cura tuttavia con la consueta abilità la promozione del suo *Sogno*, chiedendo a Hérelle, ancor prima di aver terminato la stesura, di tradurlo in francese perché sia pubblicato sulla «Revue de Paris» di Louis Ganderax.⁴³ La versione francese esce il 1° giugno, giorno in cui la Duse inizia le sue recite al teatro della Renaissance interpretando *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio. Congiuntamente al testo esce l'articolo già citato sulla genesi del dramma e sulla sua interprete firmato da Primoli, che si impegna a fondo nella campagna promozionale,⁴⁴ fiancheggiando l'attrice nella *Ville Lumière* e mobilitando vari personaggi del bel mondo parigino.⁴⁵

Consapevole del carattere poetico del suo teatro, destinato a lettori non meno che a spettatori, d'Annunzio è oltremodo esigente con il suo traduttore, cui non risparmia

indubbio che, specie dopo la questione dei plagii, in Francia fosse sorto un partito antidannunziano». Cfr. anche Hérelle 1984, p. XVIII.

⁴³ In una lettera a Hérelle databile verso il 13 aprile 1897, d'Annunzio scrive: «Con Primoli – il quale s'interessa moltissimo a queste rappresentazioni e ha molto insistito perché io accettassi di scrivere il nuovo dramma – abbiamo stabilito che il *testo francese* del “Sogno” sia pubblicato nella *Revue de Paris* il 1° giugno» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457). Per quanto riguarda il testo italiano, «La Tribuna» di Roma ne pubblicò un assaggio il giorno dopo la *première* parigina, mentre «L'Italia» offrì il testo integrale il 1° luglio. Per queste e per le altre stampe si vedano il § 2.3 e la *Nota filologica*.

⁴⁴ Campagna che fa leva, certo, sull'attesa del debutto teatrale dell'autore tanto discusso e ammirato («Gabriele d'Annunzio in Francia è un fenomeno», dichiara Eugenio Checchi, reduce da Parigi, aprendo un suo lungo articolo, nel quale testimonia anche che «non c'è vetrina di libraio a Parigi in cui non si veda esposta la fotografia dell'autore del *Sogno*»: Checchi 1897b), posta tuttavia decisamente «in secondo piano rispetto alle *performances* dell'attrice e alla sua sfida eccitante a Sarah Bernhardt» (Zanetti 2008-2009, p. 459).

⁴⁵ Henri Bordeaux annota nel suo *Journal* che il conte Primoli ha fatto del salotto della zia, principessa Mathilde, un «syndicat de propagande»; cfr. Lelièvre 1959, p. 123.

INTRODUZIONE

critiche e malumori, nonostante Hérèlle lavori alacramente e in tempi assai stretti. Già per *La città morta*, lo scrittore aveva chiesto al suo traduttore di operare quale «letterato» e non da «uomo di teatro» o da «spettatore», poiché per lui «la questione teatrale» era «secondaria». ⁴⁶

Il 5 maggio 1897 d'Annunzio scrive a Hérèlle, al quale il giorno prima ha spedito il manoscritto del *Sogno* (quello da noi indicato come C), precisando di aver dovuto correggere la prima parte, trascritta da un «amanuense idiota»; gli comunica che occorre approntare la traduzione per il numero della «Revue de Paris» appunto del 1° giugno, in vista del debutto inizialmente previsto il 5 giugno; soprattutto, gli raccomanda di seguire il metodo usato per *La Ville morte*: «conservare al dialogo un sapore poetico e nobile, e, possibilmente, il ritmo musicale». ⁴⁷ Il 12 maggio Gabriele avverte Georges della necessità di spedire la traduzione a Roma; nei giorni precedenti il 23 attende ancora il testo francese che vuole controllare promettendo di poterlo rimandare lo stesso giorno della ricezione. Informa il traduttore che la *pièce* andrà in scena alla Renaissance l'11 giugno (la data slitterà poi al 16), che la Duse è in partenza per Parigi, mentre lui conta di raggiungerla tra il 25 e il 30 maggio. Il 23 maggio raccomanda di mandare l'ultima parte del *Songe*. Subito dopo, in una lettera scritta prima del 25, ringrazia l'amico della sollecitudine con cui ha realizzato la traduzione, ma si lamenta per l'abbassamento stilistico: «Purtroppo vedo che tutta la musica è distrutta e che gran parte del linguaggio poetico è abbassata più che d'un tono. Certe volte sembra che voi abbiate sostituito *con intenzione* la frase comune a una frase nobile e sostenuta». Ne offre anche qualche esempio, tra cui la resa di *mattino* con *matinée* invece di *matin* (ma nella stampa resterà *matinée*). ⁴⁸

⁴⁶ Lettera del 24 dicembre 1896, in *Carteggio d'Annunzio-Hérèlle*, p. 441.

⁴⁷ Lettera del 5 maggio 1897, *ivi*, p. 459.

⁴⁸ *Ivi*, p. 463.

Come detto d'Annunzio, allarmato dalle prove, decide all'ultimo momento di disertare la *première*: ma dall'Italia fornisce indicazioni per la scenografia, procurando al *peintre décorateur* della Renaissance, Amable, un bozzetto di Giuseppe Cellini;⁴⁹ e accetta anche che alcune scene vengano scorciate, su consiglio di Eugène-Melchior de Vogüé e nonostante le resistenze della Duse.⁵⁰

Il 16 giugno il *Sogno* va in scena alla Renaissance, congiuntamente alla *Locandiera* goldoniana, collaudato cavallo di battaglia della Duse, da sempre ammiratissima nella parte di Mirandolina.⁵¹ D'Annunzio preferisce rimanere

⁴⁹ Mentre a Parigi la Duse stessa si adopera perché sulla scena vi sia una profusione di mughetti veri, come d'Annunzio ricorderà qualche anno più tardi (Gabriel d'Annunzio, *Entre deux Muses et devant Apollon*, «Femina», 15 maggio 1911; ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 801-804).

⁵⁰ I tagli riguardavano il dialogo tra Teodata e il dottore nella scena seconda, e quello tra Beatrice e Virginio nella scena quarta. Anche il monologo di Isabella verso la fine dell'ultima scena venne tagliato: lo testimoniano il copione della Duse e la lettera in cui l'attrice si opponeva al suggerimento di scorciare la sequenza finale con la rievocazione della notte degli orrori, «per dare maggiore risalto al suo messaggio di osmosi tra mondo umano e mondo vegetale» (Granese 2020, p. 451; Granese 2022, p. 81; Molinari 1985, p. 181). Scrive Eleonora a Gabriele: «Ecco, la verità è questa. – che ieri sera, all'ultima pagina del *Sogno*, ho sentita come una mutilazione, – come se avessi, io, *rotto un ramo*, dentro di me. Il *taglio* all'ultimo canto, non va. *Bisogna tutto dire*» (Granatella 1993, p. 133). Non abbiamo appigli cronologici precisi, tuttavia, per stabilire quando tale scena madre venne soppressa. Quanto a Eugène-Melchior de Vogüé, che nel gennaio del 1895, sulla «Revue des deux Mondes», aveva salutato in d'Annunzio «le plus latin des génies latins» e il rappresentante più insigne della nuova *Renaissance Latine* (Vogüé 1895, p. 190), si tratta di una delle voci del dibattito culturale francese a cui d'Annunzio fu più attento. Vogüé seguì con passione la *tourné*e parigina della Duse, di cui si dichiarava «innamorato» nelle lettere a Maria Ponti Pasolini che, nella trascrizione di Luigi Bodio, si conservano alla Biblioteca Nazionale Braidense (Carteggio Bodio 856); cfr. oltre, § 3.1.

⁵¹ Si veda Pozza 1897a; Granatella 1993. Nel saggio di Mario Corsi *Le prime rappresentazioni dannunziane* (Corsi 1928, p. 3), la data è

INTRODUZIONE

a Roma ad aspettare notizie sull'esito parigino con alcuni amici scelti, tra cui Annibale Tenneroni, sulla terrazza della casa di via Gregoriana in cui vive la moglie Maria Hardouin, affacciata su piazza di Spagna.⁵² La trepida attesa delle notizie sarà rievocata liricamente, più di dieci anni dopo, nell'articolo intitolato *Entre deux Muses et devant Apollon*, pubblicato sulla rivista francese «Femina» di Pierre Laffitte:

Et ce souvenir est vraiment printanier: il est tout blanc et parfumé de muguet. Je savais que Mme Duse, avec son exquise magnificence, avait rempli de véritables plantes de muguet, sans nombre, le jardin de la douce démente Isabella, qui est l'héroïne de ce poème tragique. J'étais à Rome, j'habitais un très haut appartement dans la silencieuse Via Gregoriana, vis-à-vis de ce vieux palais Zuccari, qui fut la demeure de l'Enfant de Volupté; et j'avais une vaste terrasse fleurie d'où l'on découvrait la ville sainte [...]. Je ne pouvais pas croire à la réalité de cette invraisemblance: que ce soir-là mon poème, composé nonchalamment sous les amandiers du lac d'Albano pour charmer une seule âme, allait être représenté devant l'inexorable indulgence du souverain Juge qu'on nomme: «Tout-Paris». C'était le Songe d'un Songe, en vérité. On m'apporta des pots de muguet, pour rafraîchir mon attente. Quelques voix jeunes, de temps en temps, redisaient les plus belles paroles de la Démente. On fredonnait l'air de Panfilo: «*Per una ghirlandetta...*». On mangeait des fruits. L'odeur des oranges montait du jardin Zuccari jusq'à la terrasse. Rome apparaissait plus étoilée que le firmament. Et toutes les clochettes claires du

posticipata all'11 gennaio del 1898, al Valle di Roma, ma questa non è che la data della più significativa rappresentazione in Italia: cfr. oltre, § 2.2.

⁵² Così scrive infatti a Tenneroni il 16 giugno stesso: «Caro Annibale, vuoi venire stasera verso le 10 e 1/2 ad attendere le notizie del *Sogno* su la terrazza di via Gregoriana, 25? *Senza cerimonie*, tra amici. Non mancare»; *Carteggio d'Annunzio-Tenneroni*, p. 193. Cfr. anche Andreoli 2000, p. 306.

muguet tintaient sur ma mélancolie, quand enfin on apporta la dépêche de l'indulgence plénière. Encore une fois, Eleonora Duse avait embrasé de sa merveilleuse fièvre une larve pâle. Encore une fois elle avait dit, comme les grandes Saintes, avec son sourire sublime: «Voici ma vie!». ⁵³

2.2. *La (s)fortuna scenica*

Dopo «l'indulgenza plenaria» accordata dal pubblico parigino – che in realtà, chiosa Annamaria Andreoli, «non l'ha fischiato limitandosi a tiepidi applausi» ⁵⁴ – l'atto unico viene proposto dalla Duse, ⁵⁵ insieme al suo consueto repertorio, a Trieste, allora asburgica, alla fine dell'ottobre 1897, e poi in Italia: al teatro Rossini di Venezia il 3 novembre, presente d'Annunzio, ai Filodrammatici di Milano l'11 novembre. ⁵⁶ Il vero debutto italiano del

⁵³ *Entre deux Muses et devant Apollon*; cito da *Scritti giornalistici II*, pp. 801-802.

⁵⁴ Andreoli 2000, p. 306.

⁵⁵ Nel frattempo, la Bernhardt, forse attratta dal ruolo di Isabella, forse in un soprassalto di rivalità nei confronti della Duse, forse per approfittare della curiosità sollevata dalla sua interpretazione nella *Ville morte*, progetta di inserire il *Sogno* nella sua *tournée* londinese del 1898; ma la censura blocca subito la *pièce* come «too strong for London». In vista delle recite inglesi, Sarah aveva commissionato a Reynaldo Hahn, il compositore amico di Proust, la musica per la canzone della ghirlandetta; musica che tuttavia pare perduta. Sarah non metterà mai in scena il *Sogno*, né a Londra né a Parigi. Cfr. Lelièvre 1959, p. 188.

⁵⁶ Dove l'opera fu bene accolta dal pubblico, se vogliamo dare credito alle parole con cui Angiolo Orvieto apre il suo colloquio con d'Annunzio sul progetto del «teatro di festa»: «Tutto vibrante ancora della tenera follia d'Isabella, che m'era apparsa vivente tra i fiori candidi d'un aprile sognato – non mai forse Eleonora Duse era stata sì grande – io m'incontrai in

INTRODUZIONE

Sogno può però considerarsi quello dell'11 gennaio 1898, quando, preparato da una serie di interviste rilasciate dalla Duse, il dramma viene rappresentato, aprendo una *tournée* nazionale, al Teatro Valle di Roma, alla presenza della regina Margherita. Discordanti in proposito le ricostruzioni di critici e studiosi, fondate su testimonianze difformi. Nel ricordo di Maria Hardouin la serata fu «un fiasco»;⁵⁷ nel suo libro sulle prime dannunziane, Mario Corsi scrive di uno spettacolo svolto «tra sogghigni e rumori», che sfociarono in un polemico «viva Goldoni!» quando, dopo l'intervallo, iniziò la recita della *Locandiera*, che rimediava alla brevità del *Sogno* e risollelava l'indice di gradimento della serata.⁵⁸ Tuttavia, il senso di «vuoto, dopo una squisita sensazione» e il «bisogno acuto di riallacciarsi alla vita» della *Mirandolina* di Goldoni, all'origine di questa reazione, non avevano impedito al pubblico, pur prevenuto, di farsi trascinare dalla recitazione della Duse nel mondo vivo e misterioso della demente, come registra il recensore dell'«Avanti!»:

Milano con Gabriele D'Annunzio, stupito ancora delle gioconde accoglienze fatte al suo poema da quella città sino allora diffidente e quasi ostile» (*Intervista Orvieto* 1897).

⁵⁷ Questo il divertito ricordo di Maria Hardouin a colloquio con un giornalista della «Stampa» nel luglio 1951: «La sera della rappresentazione fu un fiasco: la Duse piangeva sdegnata ed esterrefatta, Gabriele rideva senza rancori. Le maschere, nella confusione presero a innaffiare i mughetti che ornavano il palcoscenico, omaggio del conte Primoli alla Duse. «Erano mughetti finti, capisce?»» (*Colloquio con la vedova di d'Annunzio* 1951).

⁵⁸ Così riferisce il recensore dell'«Avanti!» all'indomani della serata romana: «Quando Eleonora Duse, ieri sera, riapparve, dopo il *Sogno*, trasformata in *Mirandolina* (*La Locandiera*) da tutti i punti della sala solennemente affollata si levò un applauso formidabile che trattenne l'attrice paralizzata sull'ingresso scenico, uno di quei rari applausi, veementi, calorosi, universali, che proprio nel momento in cui pareva che stesse per spegnersi ricominciava più veemente più caloroso più universale»: *Eleonora Duse al Valle* 1898; cfr. Granatella 1993, pp. 128-129.

Alle prime battute di *Panfilo* e *Simonetta* sono calati dall'alto i primi segni dell'ostilità preventiva [...]; qualche montaggio e indizi di stanchezza sono riapparsi nell'aria della sala durante il lungo *duello* tra il *dottore*, che vede tutto, e *Teodata*, che sa tutto. Ma il pubblico aspettava ansiosamente *Isabella la demente*, diciamo meglio Eleonora Duse [...]. Eleonora Duse occupava la scena: a lei, a lei sola si doveva rispetto.

Tutti furono dominati da questo sentimento e il poema-monologo di Gabriele D'Annunzio continuò sino alla fine senza contrasti.

Il pubblico riconciliato fu largamente premiato: perché il pericolante poema-monologo passando per la persona di Eleonora Duse acquistò all'improvviso una vitalità impreveduta e affascinante.

Tutti a poco a poco si sentirono trascinare, senza sapere il perché nei giri della demenza letteraria d'Isabella, e rimasero senza la capacità di reagire criticamente sotto quella nuovissima recitazione tutta plastica e musicale.⁵⁹

Anche in patria, insomma, sarebbe stato il talento della Duse a impedire il naufragio del *Sogno*, il cui linguaggio dovette risultare ostico anche al pubblico italiano.⁶⁰ Diverso il bilancio fatto da Giovanni Antonucci, secondo il quale, dopo il «miracolo interpretativo della Duse» che a Parigi aveva saputo unire alla «fedeltà intima al testo dannunziano» la «stupefacente capacità [...] di coinvolgere un pubblico del tutto a digiuno della lingua italiana, e di quella dannunziana in particolare», la prima *tournée* del *Sogno* fu addirittura un «trionfo».⁶¹ Memorabile la rappresentazione del 12 giugno

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Corsi 1928, pp. 3-6. Effettivamente, fu soprattutto grazie all'interpretazione della Duse che il *Sogno* destò, in Francia e in Italia, l'interesse del mondo teatrale e artistico; molte recensioni, anziché commentare il testo, concentrarono la loro attenzione sulla recitazione della 'divina'.

⁶¹ Antonucci 1999, p. 107.

INTRODUZIONE

1898 al teatro Brunetti di Bologna, che da quella sera cambiò nome in ‘Teatro Eleonora Duse’, con una cerimonia in cui la recita del *Sogno* e della *Locandiera* fu preceduta da un discorso di Enrico Panzacchi.

Nel dicembre 1898-gennaio 1899, durante il viaggio della coppia in Egitto, la Duse inserisce all’interno del solito repertorio il *Sogno d’un mattino di primavera*, che conosce uno straordinario successo: 29 repliche applauditissime dal «popolo barbarico e misto», come annota d’Annunzio nel suo diario egiziano.⁶² Altre rappresentazioni del *Sogno* vengono inserite nella *tournée* europea della Duse del 1900, che si svolge mentre esplode la *bagarre* del *Fuoco*:⁶³ il 18 settembre 1900, scrivendo a Gabriele, Eleonora confessa l’emozione provata nel recitare la parte di Isabella dopo tanto tempo: « – L’altra sera – “il sogno” – sì – ho detto bene – Ero dentro. Era tanto tempo che non ero stata nel bosco con Isabella. Da un attimo all’altro, – dopo le prime parole, vi fui». ⁶⁴

Dopo il distacco tra la Duse e d’Annunzio, che conosce il suo punto di svolta nel 1904, si dovrà aspettare il 10 gennaio 1914 per registrare una nuova messa in scena del *Sogno*, interpretato al teatro milanese dei Filodrammatici dalla compagnia di Emma Gramatica. Nel 1924 il *Sogno* viene rappresentato, con interpreti Giulietta de Riso e Augusto Marcacci, presumibilmente a Buenos Aires, come documenta una fotografia conservata nell’Archivio Fotografico della Biblioteca Panizzi.⁶⁵ Il 5 ottobre 1926 la

⁶² Taccuino XXIV, 27 dicembre 1898: cfr. *Taccuini*, p. 291.

⁶³ In questo frangente, in una lettera d’addio scritta a Londra nella notte tra il 12 e il 13 maggio, l’attrice si serve delle parole di Virginio nel *Sogno*: «è necessario che una parola sia detta fra noi – eccola: *Fine*. [...] La parola dunque di “Virginio” ha fatto esplodere questa parola – dal profondo di me – e ultima: *Fine*»; *Carteggio Duse-d’Annunzio*, p. 470.

⁶⁴ Ivi, p. 604.

⁶⁵ *Sogno di [sic] un mattino di primavera con Augusto Marcacci e Giulietta*

Gramatica porta il *Sogno* al teatro Edouard VII di Parigi; ancora una volta la stampa francese critica lo spettacolo. Il 26 aprile e il 21 dicembre la stessa compagnia ripropone il dramma a Marsiglia. Il *Sogno* viene riproposto in Italia nel gennaio del 1928 al Teatro di Torino e il 12 giugno 1929 al teatro Eliseo di Roma; il 28 giugno del 1934 va in scena di nuovo a Parigi alla Madeleine, e nel 1936 viene ridato al teatro Eliseo.⁶⁶ Ancora negli anni Trenta un uomo di teatro come Sabatino Lopez mostra scarsa simpatia per l'esperienza dannunziana, colpevole tra l'altro di aver tolto il talento della Duse al «nostro» teatro borghese;⁶⁷ in effetti, fatta eccezione per una trasmissione radiofonica nel dicembre 1944,⁶⁸ dopo il 1936 non vi furono altre riprese, ed occorre attendere la fine degli anni Settanta per un riaccendersi dell'interesse verso il *Sogno*. Il 3 aprile 1977 la Radio della Svizzera Italiana propone una recita del dramma per la regia di Alberto Canetta; mentre nel 1981 Lydia Alfonsi interpreta alcuni brani dell'opera in una serata d'onore al teatro del Vittoriale.

Sono però gli anni più recenti a registrare un'intensa attenzione per l'atto unico dannunziano: tra le messe in scena

de Riso, Buenos Aires, Foto Sunè, ca. 1924, fotografia bianco e nero (gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 115x170 mm), Biblioteca Panizzi, Archivio fotografico, Fondo Maria Melato, segnatura: 54946, <https://collezionidigitali.comune.re.it/handle/20.500.12835/29131> (ultima consultazione: 23 dicembre 2022). Cfr. *Apparato iconografico*, sezione VIII.

⁶⁶ Le informazioni relative alle riprese sono state tratte da Granatella 1993, pp. 94-95; Lelièvre 1959, pp. 188-189; Bisicchia 1991, p. 184.

⁶⁷ «Si inizia l'attività teatrale di Gabriele con *Il sogno di un mattino di primavera* e si assommano in me ragioni di scarsa simpatia, di quasi rancore verso di lui. [...] Ora che ha sfondato le porte del palcoscenico ci ha portato via anche la Duse, l'ha strappata a quel teatro borghese, e dunque nostro, cui dava luce, respiro»: *Tre incontri con Gabriele d'Annunzio* 1938, p. 564.

⁶⁸ Il *Sogno* figura nella programmazione del 19 dicembre 1944, come segnalato dall'edizione serale della «Stampa» di quel giorno.

INTRODUZIONE

del ventunesimo secolo,⁶⁹ va ricordata in particolare quella per la regia di Federico Tiezzi e la drammaturgia di Sandro Lombardi, che dal 9 maggio al 27 giugno 2007 rappresenta il *Sogno* all'aperto, nell'*hortus conclusus* del Museo del Bargello a Firenze, in occasione di una mostra allestita per Desiderio da Settignano, l'artista al quale nel dramma è attribuito il busto di Madonna Dianora, l'eroina infelice cara alla protagonista Isabella, interpretata dal primo attore Sandro Lombardi.⁷⁰ Alberto Granese sottolinea come questo interesse contemporaneo per lo «sperimentale» atto dannunziano sia riprova dei tratti di modernità che ne segnano sia il linguaggio drammaturgico sia certi temi e motivi, psicoanalitici *ante litteram*.⁷¹ Aspetto, quest'ultimo, che concorre a spiegare anche la fortuna del testo dannunziano nella drammaturgia mitteleuropea tra Otto e Novecento: con l'esplicito omaggio di Hugo von Hofmannsthal, fervente ammiratore della Duse e di d'Annunzio, che nel 1897 apre con una citazione dal *Sogno* la sua *Frau im Fenster* (*La donna sul balcone*), atto unico nel quale sviluppa la favola di Madonna Dianora prestandole, come scrive Zanetti, «la femminilità ribelle e impavida di una adultera bergamasca figlia del Colleoni»; e con il monologo drammatico *Erwartung* (*Attesa*), composto

⁶⁹ Tra cui quella del 2004 all'Auditorium di Perugia, con Anna Galiena, quella del luglio 2010 al Teatro Fenaroli di Lanciano, per la regia di Carlo Merlo, quella del marzo 2013 al Teatro Zo di Catania, quella del dicembre 2013 al Teatro Dehon di Bologna. Nella stagione 2014/15 viene messa in scena anche una versione operistica del *Sogno*, realizzata dal compositore tedesco Alexander Muno.

⁷⁰ Lombardi, «travestito da donna, alternava una straniante voce in falsetto con i suoni nasali e cavernosi nel monologo finale, quando la protagonista sembra progressivamente perdere i suoi attributi umani ed entrare in uno stato di immemore smarrimento, fino alla fusione panica con la natura e alla vagheggiata metamorfosi, alluse dall'interprete al momento di uscire dalla scena per inoltrarsi nel misterioso bosco delle trasmutazioni»: Granese 2020, p. 466; cfr. anche Mazzaglia 2017.

⁷¹ Granese 2020 e 2022. Sulla «coscienza mitica» e sulle consonanze del teatro dannunziano con le teorie di Jung, cfr. Meda 1993.

nel 1909 dalla scrittrice austriaca Marie Pappenheim per la musica di Arnold Schönberg, così sintetizzato dallo stesso Zanetti:

Fra un giardino e un bosco, una donna ricerca nella notte l'amato in un parossismo di tormentose allucinazioni, tra cui una luna perfidamente ingannevole e «rossa». Alla fine, in un crescendo d'angoscia segnato dall'ossessione del sangue, si scopre che l'uomo è stato ucciso («Il tuo sangue è ancora vivo [...] Ora ti bacio sino a morirne») e che l'omicida è, o crede di essere, la donna stessa. Questo, forse, era anche l'incubo, l'antefatto sottaciuto del *Mattino* dannunziano.⁷²

2.3. *La vicenda editoriale e il ciclo dei «Sogni»*

La cura dannunziana per la stampa del *Sogno* è strettamente legata alla sua rappresentazione scenica.⁷³ Per lanciare la prima parigina sul doppio fronte francese e italiano, l'autore si affretta a inoltrare a Hérèlle un manoscritto (il testimone da noi siglato C), sollecitandolo a tradurlo tempestivamente e lamentando poi certi abbassamenti tonali della versione francese, che esce comunque sulla «Revue de Paris» del 1° giugno 1897 con il titolo dato dall'amico (*Le Songe d'une matinée de printemps*) in luogo di quello raccomandato dall'autore (*Songe d'un matin de printemps*): è un modo per promuovere la rappresentazione scenica e per fornire agli spettatori parigini un testo con il quale seguire più agevolmente lo spettacolo, secondo la prassi

⁷² Zanetti 2008-2009, p. 458.

⁷³ Per le notizie dettagliate sulle edizioni si veda la *Nota filologica*, pp. CLXXV-CLXXIX.

INTRODUZIONE

consueta nelle *tournées* all'estero della Duse, che recitava in italiano. Ma la rapida pubblicazione del testo in francese, che precede seppur di poco quella dell'originale italiano, serve a d'Annunzio anche per presentare l'opera come un testo da lettura, oltre che da palcoscenico.

D'Annunzio conta sulla ricaduta d'immagine che le corrispondenze da Parigi avevano sul nostro paese, ma parallelamente non trascura il pubblico italiano. L'indomani della prima parigina, il 17 giugno, «La Tribuna» pubblica un rapido sunto del dramma, certo di mano dannunziana, e il testo delle ultime battute della quarta scena e di tutta l'ultima. Una nota in calce all'articolo avverte che l'atto unico apparirà sul primo fascicolo della nuova rivista «L'Italia», diretta da Domenico Gnoli, dove in effetti esce con la data 1° luglio 1897; contemporaneamente, nella stessa tipografia, vengono stampati un semplice estratto della rivista e un opuscolo con il marchio del «Convito», in tiratura numerata e limitata: una rarità per bibliofili.

Tanto più preziosa per i bibliofili e i critici sarebbe una copia di questa *plaque* conservata alla Bibliothèque de l'Arsenal, se recasse postille autografe di d'Annunzio, come nel 1958 ha sostenuto Renée Lelièvre e, sulle sue orme, hanno creduto gli studiosi successivi. In realtà, sia l'esame grafologico che quello contenutistico fanno escludere che queste postille siano dell'autore, poiché contengono rilievi implicitamente severi sull'incoerenza e sulla inverosimiglianza di molti particolari del testo.⁷⁴

La prima edizione in volume esce da Treves nel 1899. Il

⁷⁴ Ad esempio la nota «Sono tutti pazzi, salvo la pazza. Parlano tutti a proposito salvo che lei»; o le considerazioni sul trattamento della follia registrate nella penultima pagina: «In che consiste la follia? Non si vede nell'azione Non si sente nella parola. Nella follia non c'è coscienza non c'è drama Gli effetti della follia possono essere tragici Re Lear Macbeth – hanno la follia in sé – Ofelia – da un'impressione esteriore come Isabella – Ma!!». Il volume, appartenente alla collezione di Auguste Rondel, è conservato a Parigi alla Bibliothèque de l'Arsenal. Cfr. Lelièvre 1958.

carteggio con i fratelli editori, Emilio e Giuseppe, consente di seguirne la vicenda, anche se l'interesse per il poema tragico resta marginale, nel carteggio, rispetto a quello per la stampa della *Città morta*, del *Fuoco* e del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, inedito fino all'edizione Treves a differenza del *Mattino di primavera*. Nel giugno 1897 d'Annunzio prega Emilio di trattare con Eugenio Torelli Viollier, direttore del «Corriere della Sera», l'anticipazione del dramma sul quotidiano milanese.⁷⁵ L'anticipazione si concretizza invece, come detto, con «La Tribuna», ma il 30 luglio 1897 lo scrittore informa Emilio di aver mandato una copia del *Sogno* – l'opuscolo romano – a Torelli Viollier, chiedendogli, tramite l'amico editore, appoggio per la sua campagna elettorale.⁷⁶ Il 14 agosto, reduce da un giro elettorale, d'Annunzio manda a Treves un esemplare del *Sogno* perché se ne progetti l'edizione all'interno del ciclo *I Sogni delle Stagioni*:⁷⁷ «quattro allegorie del tempo ciclico

⁷⁵ *Lettere ai Treves*, p. 201, lettera CXXXVII: «Caro Emilio, Torelli-Viollier mi ha telegrafato chiedendomi il testo italiano del *Sogno* per il *Corriere della Sera* e offrendomi mille lire. Volendo riserbarmi questa pubblicazione per l'epoca della rappresentazione in Italia, ho risposto chiedendone duemila – sicuro che, per le condizioni del giornalismo italiano, la mia pretesa non sarebbe accettata. Ora vedo che i giornali d'Italia cominciano a far strazio dell'opera, *ritraducendo* dalla traduzione francese! Penso dunque che sarà meglio pubblicare subito il testo originale, per impedire il deturpamento. Se il Torelli è dunque ancora disposto alla cosa, io mi contento della sua offerta. Vedilo, *arrange tout cela avec délicatesse* e telegrafami perché io possa far trarre in tempo *una copia* per la stampa».

⁷⁶ Ivi, p. 204, lettera CXXXIX: «Mandai un esemplare del *Sogno* al Torelli-Viollier per segno di grazie alla sua cortesia. Te ne mando un esemplare che ti ho serbato. Chiedi in confidenza al Torelli se egli vorrebbe darmi l'appoggio del *Corriere* nella lotta prossima. Ho di fronte un radicale, l'Altobelli. E tu sai quali sieno le mie idee. Ho con me tutta la parte conservatrice del Collegio. Informati, con garbo, e fammi conoscere il risultato del tuo scandaglio».

⁷⁷ Ivi, p. 206, lettera CXL: «Ti mando un nuovo esemplare del *Sogno*,

INTRODUZIONE

contrapposto, fra materia e memoria, al tempo lineare» il cui brillante disegno, «già in vista di Frazer e Bergson», ambiva a «offrire in una sola serata la mitica tragedia della Natura, cioè la perpetua lotta cruenta di luce e tenebre nella doppia evoluzione solare del giorno e dell'anno». ⁷⁸ Il progetto della tetralogia si era del resto già definito in primavera, contestualmente alla stesura del *Sogno d'un mattino di primavera*: il 18 aprile, giorno di Pasqua, d'Annunzio ne scrive alla Duse, che accoglie con gioia l'annuncio, ⁷⁹ e ne parla a Primoli, che nel suo diario, sotto la rubrica «Pâques 1897», lo dettaglia:

Je voyas passer dans ses yeux les rêves qu'il formait, le cycle qui se composait. Comme les murailles de Jéricho s'écroulaient au son des trompes, les murailles de son théâtre idéal s'élevaient au son de sa parole magique. Le cycle merveilleux se déroulait à mes yeux charmés, éblouis: c'était tour à tour le songe d'une matinée de printemps, le rêve d'une nuit d'été, l'incendie d'un crépuscule d'automne, la mort d'une veillée d'hiver. ⁸⁰

Il 3 novembre, invece, scrivendo da Venezia dove la Duse recita la prima italiana del *Sogno*, chiede a Emilio se, nel caso avesse seguito l'attrice a Milano, gli avrebbe potuto organizzare una pubblica lettura delle *Parabole antievangeliche* che ritroveremo pubblicate nelle *Faville del maglio*: ma non accenna all'edizione del poema tragico. ⁸¹

raccomandato. Del *Sogno* furono messi in vendita alcuni “estratti” per *réclame* alla nuova rivista dello Gnoli. Esso farà parte del volume *I Sogni delle Stagioni* (Lire 5)».

⁷⁸ Andreoli 2013b, p. XL.

⁷⁹ «Quanti “sogni” mi ha annunziato la lettera di domenica Santa che ricevetti partendo dall'Isola. Quanti! e non oso parlatene! – Io, che morivo, perché non sognavo più!», 20 aprile 1897; *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 109.

⁸⁰ Cfr. Spaziani 1962, p. 59.

⁸¹ *Lettere ai Treves*, pp. 207-208, lettera CXLI: «Caro Emilio, ricevo qui

L'11 gennaio 1898, in partenza per Parigi dove intende assistere alla prima della *Ville morte*, e impaziente di avere le prove di stampa della *Città morta*, dà come pronti i primi due *Sogni*, il *Mattino di primavera* e il *Tramonto d'autunno*, e presenta come imminente la composizione degli altri due, il *Sogno d'un meriggio d'estate* e il *Sogno d'una notte d'inverno*.⁸² Il 2 marzo, pubblicata la *Città morta*, dichiara di riprendere il lavoro per finire *Il fuoco* e promette per fine anno i due nuovi *Sogni*.⁸³ Il 30 aprile, dopo essersi detto vicino a terminare il romanzo, torna a proporre a Emilio i due *Sogni* già composti, annunciando che l'inedito *Sogno d'un tramonto d'autunno* sarà rappresentato prossimamente in francese dalla Bernhardt.⁸⁴ Anche scrivendo a Giuseppe dalla Capponcina, sempre nel 1898, d'Annunzio chiede

a Venezia – dove sono da più giorni – la tua cartolina. Stasera la Duse rappresenterà il *Sogno*. E domani partirà per Milano. Prima di andare a Parigi, vorrei venire a rivederti e vorrei cogliere questa occasione. Credi tu che la mia presenza a Milano, per la rappresentazione del *Sogno*, sia opportuna? E credi tu che io potrei – essendo stato già invitato più volte cortesemente – tenere una *lettura*? E potresti tu *organizzare* tutto questo? L'argomento della lettura, eccolo: *Due parabole del bellissimo Nemico*».

⁸² Ivi, pp. 214-215, lettera CL: «Dimmi anche se debbo mandarti – per la stampa – i due *Sogni* o se debbo attendere che sien terminati gli altri due». Il taccuino annotato da d'Annunzio durante il suo soggiorno a Napoli con la Duse nel 1898 registra la «Natività del Sogno d'un meriggio d'estate» (*Altri taccuini*, p. 99); ma la stesura si fermò a qualche scartafaccio, ora leggibile in *Tragedie, sogni e misteri II, Appendice*, pp. 1509-1511.

⁸³ *Lettere ai Treves*, p. 217, lettera CLIII: «Ricomincio il lavoro con propositi fierissimi. Entro l'anno avrai *La Grazia*, *I Sogni* e *La Gioconda*».

⁸⁴ Ivi, p. 219, lettera CLV: «Ora voglio chiederti se tu sia disposto a stampare i due *Sogni* – quello di primavera e quello d'autunno (inedito.) *Il Sogno di un tramonto d'autunno* sarà rappresentato prossimamente in francese da Sarah Bernhardt. Convieni dunque preparare il volume. E, siccome ho bisogno di denaro, mandami il contratto per i quattro *Sogni* e mandami insieme mille lire (più, se vuoi). Il *Sogno d'autunno* resterà inedito».

INTRODUZIONE

quando si potrà pubblicare «il *Sogno*», e prevede che per «i primi del 99» saranno pronti «gli altri due, pel volume», evidentemente ancora pensato con struttura tetrastica.⁸⁵ Il 2 settembre 1898 descrive a Giuseppe il piano complessivo che ha in mente per l'edizione dei quattro *Sogni*, dichiarandosi disposto a rinunciare all'edizione isolata del *Tramonto d'autunno*, di cui erano già state allestite le prove di stampa:

Ho ancora qua le prove del *Sogno* [*d'un tramonto d'autunno*], perché aspettavo una risposta di Emilio a cui scrissi alcuni giorni fa una lettera che diressi a Belgirate. In questa lettera io gli esprimevo il desiderio di pubblicare in un sol volume i quattro *Sogni* – che saranno pronti prima del dicembre – e di rinunciare quindi alla pubblicazione del *Tramonto d'autunno* isolato.

Tu che ne pensi? Non ti sembra che sarebbe assai meglio attendere? I quattro *Sogni* avrebbero un *preludio* un *finale* e tre *interludii* poetici.

Che ne dici?

Naturalmente la composizione tipografica dell'*Autunno* resterebbe pel volume complessivo, il quale potrebbe così raggiungere e superare le 400 pagine.

Scrivimi un rigo in proposito, e parlane con Emilio – il cui silenzio mi sorprende.⁸⁶

Da una lettera a Giuseppe sempre del settembre 1898, si evince che i Treves decisero per un'edizione isolata del *Sogno d'un tramonto d'autunno*.⁸⁷ Il 20 ottobre d'Annunzio ne sollecita la stampa, che doveva comprendere dodici esemplari numerati da riservare all'autore, richiamando l'intento di ultimare e pubblicare anche «gli altri due *Sogni*» e insieme giustificando il ritardo del *Fuoco*, la cui

⁸⁵ Ivi, p. 534, lettera XV.

⁸⁶ Ivi, p. 535, lettera XVI.

⁸⁷ Ivi, p. 536, lettera XVII: «Sembra che la pubblicazione del *Sogno* sia risolta. Rimanderò domani le prove di stampa definitive».

materia bollente, scrive, gli ha scottato le dita.⁸⁸ Il 28 ottobre lamenta il ritardo nella stampa del *Tramonto d'autunno* e insieme sollecita le bozze del *Mattino di primavera* su cui desidera operare alcune «emendazioni».⁸⁹ In una lettera successiva, collocabile nel novembre 1898, oltre a parlare dell'edizione del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, uscita nel frattempo, informa Giuseppe di aver promesso alla «Nuova Antologia» il *Sogno d'un meriggio d'estate*, troppo costoso per la trevesiana «Illustrazione Italiana».⁹⁰ In un'altra successiva, pure priva di data e assegnata allo stesso mese, lamenta la brutta veste del *Sogno d'un tramonto d'autunno* e dà per stampabile in dicembre il *Meriggio d'estate*, che intende anticipare però sulla «Rivista d'Italia» (questo il nome assunto nel frattempo dall'«Italia» di Gnoli).⁹¹ Il 15 dicembre manda a Giuseppe un esemplare firmato del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in attesa che sia pronta la legatura, certo per un dono.⁹² Nel dicembre 1899, esaltato

⁸⁸ Ivi, pp. 537-538, lettera XVIII: «*La Grazia* è scritta per circa due terzi. Tu pubblicherai dunque prima *il Sogno* (ma quando?); poi *La Gioconda*; poi *Il Fuoco*; poi *La Grazia*; e, nel frattempo, gli altri due *Sogni* e forse *La tragedia della Folla*».

⁸⁹ Ivi, p. 538, lettera XIX: «Perché il *Sogno* tarda tanto? Hai una copia di quello di *Primavera*? Bisogna che io riveda anche di quello le bozze per alcune emendazioni».

⁹⁰ Ivi, p. 539, lettera XX: «Il *Sogno d'un meriggio d'estate* fu promesso all'*Antologia*. Non potrei mancare senza sconvenienza. E il prezzo, benché di favore, sarebbe forse troppo forte per l'*Illustrazione*: mille lire. Ti preparo la rilegatura promessa del *Sogno d'Autunno*. Ma perché non hai riserbati a me i primi dodici esemplari numerati? Chi ebbe il numero uno?».

⁹¹ Ivi, pp. 540-541, lettera XXI: «Hai udito le strida per la bruttezza dell'edizione del *Sogno*? Che farai per *La Gioconda*? Una copertina bianca, in tutti i casi, è preferibile. Il *Meriggio d'estate*, che pubblicherò prima nella *Rivista d'Italia*, potrà essere stampato subito e messo in vendita il 30 dicembre». Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* era uscito con copertina turchina e titolo a caratteri rossi.

⁹² Ivi, pp. 541-542, lettera XXII.

INTRODUZIONE

dalla pubblicazione delle prime *Laudi* e ormai prossimo a chiudere *Il fuoco*, d'Annunzio promette di consegnare presto gli altri due *Sogni*.⁹³

Pubblicati nel 1899 i due unici *Sogni* compiuti, anche nel nuovo secolo affiorano di tanto in tanto riferimenti all'intento di completare il ciclo, che tuttavia rimane incompiuto: cenni spesso congiunti alle richieste di denaro con cui lo scrittore assillava l'editore.

Il 3 luglio 1903 scrive ad Emilio:

L'ardore del cielo e del lastrico mi ha fatto riprendere all'improvviso le prime pagine obliate del *Sogno d'un meriggio d'estate*. Qual *démone* volubile governa il mio spirito?⁹⁴

Il 3 maggio 1904, da Anzio, informa anche Giuseppe di voler metter mano al *Meriggio d'estate* e di volersi liberare dei *Sogni*.⁹⁵ Infine, il 2 gennaio 1906, in una lettera a Emilio, troviamo l'ultimo cenno al ciclo: lo scrittore, sempre bisognoso di denaro, si dice fiducioso di dare presto all'editore i due *Sogni*.⁹⁶ Il ciclo, in verità, quanto alla sua sperata completezza, rimase proprio un libro dei sogni.

L'etichetta *Sogni delle stagioni* resta comunque premessa alla riproposta dei due poemi tragici uscita dopo il passaggio di d'Annunzio dagli editori Treves a Mondadori: quella per l'Edizione Nazionale curata dallo stesso autore (1931) e quella impressa nel 1939, l'anno dopo la morte

⁹³ Ivi, p. 557, lettera XXXV: «Non comprendo quel che dici intorno alle 1750 lire dei *Sogni*. I *Sogni* li avrai presto, e il contratto rimane invariato; e potrai averne sempre le 2000 lire. Te le garantisco».

⁹⁴ Ivi, p. 243, lettera CLXXXIV.

⁹⁵ Ivi, p. 626, lettera XCVI: «Qui ho tentato di incominciare il *Sogno d'un meriggio d'estate*; ché vorrei prestamente liberarmi del volume dei *Sogni*. Ma non posso lavorare con efficacia in un albergo, in condizioni precarie».

⁹⁶ Ivi, p. 295, lettera CCXXXIX: «Conto di darti presto il volume dei *Sogni* e un romanzo dei cicli».

GENESI E VICENDA EDITORIALE

dello scrittore, che aveva però progettato la collana sotto l'egida del Vittoriale.

3.

Il *Sogno* e la critica

3.1. *Le prime reazioni*

La scelta di Parigi per il proprio debutto come autore teatrale era, si è visto, motivata: d'Annunzio confidava nella fama da lui raggiunta in Francia come romanziere, e, per il *Sogno*, poteva contare su un pubblico che, a differenza di quello italiano, già da diversi anni era entrato in contatto con il teatro simbolista. Ma i timori che all'ultimo lo dissuasero dal presenziare alla *première* non erano infondati. Le prime recensioni pubblicate sulla stampa francese, e subito rimbalzate su quella italiana, registrano un'accoglienza generalmente tiepida, se non fredda o in qualche caso del tutto negativa.¹ Lo stesso d'Annunzio dovette prendere atto delle stroncature che, scrivendo a Hérèlle il 6 luglio, attribuì a bassi interessi economici: «Avete veduto quale *mauvaise*

¹ Lo testimonia anche una lettera di Romain Rolland, che a Malwida von Meysenbug scrive, a proposito dello scarso successo del *Sogno*: «Non ne meritava molto; ma si è stati un po' severi» (23 giugno 1897, in Rolland 1948, p. 208). Quanto alla Duse, che Rolland in seguito ammirerà molto, a questa altezza è semplicemente qualificata come una «buona attrice, semplice e commovente» (*ibidem*).

presse ha avuto il *Sogno*? Non importa. Le ragioni sono tutte mercantili. Il vero pubblico fu sedotto».²

Il primo ostacolo dovette essere rappresentato dalla lingua: come scrive a caldo nella sua corrispondenza parigina il critico del «Corriere» Giovanni Pozza, «il poema drammatico del D'Annunzio venne trovato interessante da chi lo aveva letto, ma la maggioranza ben poco comprese».³ Anche Eugène-Melchior de Vogüé, in una lettera inviata a Maria Ponti Pasolini, racconta come il favore del pubblico fosse toccato solo all'interpretazione della Duse – di cui lo stesso Vogüé si professa «innamorato» –, nella totale incomprendimento dell'opera:

Le *Sogno d'un mattino di primavera* n'a pu plaire à un public qui n'entendait pas la langue d'un poète. Notre presse a été cruelle, injuste, à mon sens, pour cette rêverie lyrique; mais le succès personnel de l'interprète a été très vif, dans cette preuve difficile comme dans les drames plus conformes aux goûts et aux habitudes du public.⁴

In effetti, anche il recensore del «Gaulois», che pure giudica l'opera «remarquable», travisa le suggestioni medieval-rinascimentali dell'ambientazione evocando un'atmosfera seicentesca, escambia il loggiato dell'Armiranda per un chiostro, «un couvent dont les arcades ouvertes laissent apercevoir un paysage italien que précède une allée d'ifs taillés, comme dans les jardins des commencements du

² Cfr. la lettera a Hérelle del 6 luglio 1897; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 465.

³ Pozza 1897a; riprendendo il discorso a qualche mese di distanza, lo stesso critico ripeteva: «il pubblico, che non sapeva una parola di lingua italiana, non ne comprese sillaba» (Pozza 1897b; cfr. Granatella 1993, pp. 99-100 e 123-125).

⁴ Della lettera, risalente al giugno 1897, e finora ignorata dagli studiosi, si conserva la trascrizione autografa di Luigi Bodio, alla Biblioteca Nazionale Braidense (Bodio, *Carteggio Bodio* 856).

INTRODUZIONE

XVIIe siècle». ⁵

I recensori francesi dedicano all'interpretazione della Duse – su cui del resto la campagna promozionale aveva puntato con decisione, sfruttando la rivalità con la Bernhardt – uno spazio maggiore rispetto al testo dannunziano, di cui generalmente rimarcano la debolezza drammaturgica: Lugné-Poe giudica il *Sogno* una malriuscita imitazione dei drammi di Maeterlinck, che si sarebbe risolta in un fiasco se l'ammirevole talento della Duse non avesse volato al di sopra dell'opera. ⁶ La recitazione della Duse, l'unica della compagnia a dare un'interpretazione poetica del testo, ⁷ viene generalmente elogiata, anche se non mancano detrattori, come Henri Bauër, che sull'«Echo de Paris» ne critica gestualità e mimica, giudicando la sua esecuzione povera di poesia e di eleganza, sicché, pur apprezzandone il talento, non la ritiene all'altezza della Bernhardt. Allo stesso Bauër si deve la sprezzante definizione del *Sogno* come una «fable un peu simplette, d'invention ingénue, de romanesque suranné et de sentimentalité superficielle»; ⁸ Francisque Sarcey parla di un testo «insignifiant et ennuyeux», Émile Faguet lamenta il fatto che la catastrofe preceda l'azione, trasformando il dramma in un'elegia, tutta retrospettiva, ⁹ ed Emmanuel Arène sentenzia che l'opera non ha né capo né coda. ¹⁰ Per Paul Perret il *Sogno* riflette la mancanza di talento teatrale dell'autore, che «n'est, ni ne sera, ni ne saurait être un auteur dramatique parce qu'il n'a que des impressions», ¹¹ affermazione che diventerà un luogo comune della critica.

⁵ «Le Gaulois», 22 maggio 1897; i giudizi dei critici francesi sono tratti, salvo altra indicazione, da Lelièvre 1959, pp. 181-189: 183.

⁶ In «La Presse», 21 giugno 1897; cito da Valentini 1993, p. 181.

⁷ «La donnée est romantique, les comédiens affectent l'interprétation réaliste»: così Paul Perret in «Liberté», 30 giugno; Lelièvre 1959, p. 185.

⁸ «Echo de Paris», 17 giugno 1897; Lelièvre 1959, p. 184.

⁹ Rispettivamente in «Temps», 21 giugno, e «Débats», 21 giugno; cfr. Lelièvre 1959, pp. 184-185.

¹⁰ Cfr. «Avanti!» 1897; ora in Granatella 1993, p. 101.

¹¹ «Liberté», 20 giugno. Lelièvre 1959, p. 185.

Soprattutto, l'eco non ancora sopita della polemica sui cosiddetti plagi dannunziani fa sì che per il *Sogno* si parli di imitazioni o riprese da Maeterlinck (Adolphe Brisson, Lugné-Poe) e Shakespeare (Faguet e Le Senne),¹² sottolineando l'inferiorità del rimaneggiamento rispetto agli ipotesti. Qualcuno nota anche le allusioni figurative ravvisabili nell'opera, richiamando la *Primavera* di Botticelli e i dipinti di Edward Burne-Jones.¹³

Se tra le righe dei critici francesi si sente spesso trapelare un certo sciovinismo, anche negli interventi dei recensori italiani non mancano forti riserve. L'azione appare inconsistente, i personaggi privi di sviluppo psicologico e di caratterizzazione linguistica: queste le obiezioni più frequenti. E mentre in Francia già alcuni anni prima Maeterlinck aveva dichiarato, a proposito del suo *Pelléas et Mélisande*, che «la pièce de théâtre doit être avant tout un poème»,¹⁴ in Italia la dominante estetica naturalistica – che pure mostrava interesse per le patologie mentali, di cui è vittima al sommo grado la protagonista del *Sogno* – genera una tenace resistenza nei confronti della poetica teatrale simbolista.¹⁵

Sulle pagine del «Fanfulla della Domenica» Eugenio Checchi arriva ad affermare che il *Sogno* non sarebbe approdato alle scene se non fosse opera di quel «singolare ingegno» di d'Annunzio, celebrato come «fenomeno» anche in Francia; e sentenza: «Un nome può tutto: l'opera, nella maggior parte dei casi, non può nulla». Lamenta poi «le interminabili scene» in cui i personaggi, simili a «sonnambuli», discorrono senza mai agire; rileva che

¹² Rispettivamente in «L'Événement», 31 maggio; «La Presse», 21 giugno; «Débats», 21 giugno; «Le Siècle», 17 giugno; Lelièvre 1959, p. 185.

¹³ Charles Martel in «La Justice» del 17 giugno e Robert Vallier sulla «République française» dello stesso giorno; Lelièvre 1959, p. 185.

¹⁴ Sul «Figaro» del maggio 1893. Cfr. Gibellini 1995, p. 104.

¹⁵ Cfr. Valentini 1993, pp. 195-197.

INTRODUZIONE

«l'azione [...] non cammina più in là dell'antefatto» e che il dramma, nel quale «aspettano tutti qualche cosa e il qualche cosa non arriva mai per nessuno», finisce «senza nulla concludere». ¹⁶ Anche Giovanni Pozza si rammarica che nel *Sogno*, «troppo oscuro, indeterminato, incompleto», «nulla accade [...] e questo inganno ci lascia sorpresi, scontenti». ¹⁷ Lamenta il difetto d'azione, sulle pagine della «Gazzetta Letteraria», anche Giovanni Battista De Ferrari, per il quale il *Sogno* manca di «teatralità», avendo personaggi «mal posti» o «incompleti», fatta eccezione per la protagonista; ¹⁸ il critico infine auspica che questo singolare esperimento simbolista, «ultimo parto fortunato d'un discepolo di Mallarmé che rinnegò la patria abruzzese per i regni della chimera», non trovi imitatori. ¹⁹

Più acuto l'intervento di Pier Vincenzo Bruni, uscito in settembre ancora sulla «Gazzetta Letteraria»: i critici italiani e francesi – osserva – sono rimasti delusi «per la quasi assenza d'ogni intreccio e d'ogni azione», senza capire che «la massima bellezza del *Sogno* consiste nella poesia onde il dialogo è penetrato: dialogo armonioso, [...] intessuto di frasi alate e splendenti che non tutti gli occhi sanno seguire a volo per contemplare la delicatezza dei preziosi colori»; similmente, al pubblico che al teatro

¹⁶ Checchi 1897a.

¹⁷ Pozza 1897b.

¹⁸ «Passo subito a domandarmi che cosa sta a farci quel *Virginio* che flirta così bene con Beatrice e si atteggia a consolatore d'*Isabella*? [...] perché viene? Spera guarire la demente? Ma forse amoreggiando con la sorella? *Beatrice* ha l'aria di non sapersi muovere e *Panfilo*, *Simonetta*, il *dottore* stanno solo per suggestionare il pubblico con una strofa dantesca o per trarlo un po' della realtà dopo tanto sforzo di psiche [...]. Ma [...] la poesia c'è e la passione fiammeggia veramente in quel paesaggio primaverile che sente tanto d'antico e pare un tempio alla presenza di *donna Isabella*; ogni parola di costei ha un fascino, ogni accento [...]; *Isabella* salva il dramma, e tutto è in lei, l'interesse è per lei, per lei solo»; De Ferrari 1897.

¹⁹ *Ibidem*.

chiede solo «naturalzza» sfuggiranno le «squisite bellezze onde il lavoro è profuso». Tra le qualità del *Sogno*, Bruni si sofferma sulla sottigliezza con cui l'autore ha saputo rendere la natura a-logica e misteriosa dei discorsi di Isabella, la sapiente architettura in cui si armonizzano i «sogni» di ciascun personaggio, e lo stile che, anche attraverso gli echi arcaizzanti, trasmette un senso di primaverile freschezza:

Occorreva, a maggior suggestione dello spettatore, che anche l'anima sua restasse come commossa dalla parvenza della primavera, e perciò il D'Annunzio cerca quasi di suscitarla non pure dal frondeggiante scenario con cui orna il nido della rondine, ma anche cogli stessi nomi delle persone, colla freschezza delle loro espressioni, coi versi trecenteschi ch'essi cantano: versi che ci fanno ricordare il primo fiorire della poesia italiana.

Bruni avanza però riserve di ordine morale e letterario sul soggetto, deplorando che il *Sogno* «sia, nel contenuto, una variazione dell'eterno tema che romanzieri e commediografi non tralasciano di ammirare: l'adulterio».²⁰

Anche per Domenico Lanza, che recensisce una delle prime rappresentazioni italiane, l'aspetto letterario è dominante nell'opera, ma a differenza di Bruni egli la stronca come una «volgare esercitazione rettorica» che trasforma gli attori in «abili giocolieri di parole e di frasi, intenti a costruire un armonico edificio di cui non si vede né il fine, né la base, né il senso, né la fisonomia».²¹

Anche Primo Levi, bocciando sulle pagine della «Nuova Antologia» il sodalizio tra i due «divi» Duse e d'Annunzio, condanna il manierismo della scrittura del *Sogno*, le cui rappresentazioni «sembrano conferenze», ben lontane dalla «solenne semplicità» cui invece la grande attrice dovrebbe

²⁰ Bruni 1897.

²¹ Cfr. «Gazzetta Letteraria» 1897.

INTRODUZIONE

guardare per far rinascere la tragedia antica.²²

Comune a molti interventi dei critici italiani è l'irritazione generata dalla difficoltà di classificare l'atto unico dannunziano entro un genere definito da regole condivise: «il *Sogno*» – scrive De Ferrari – «è fuori dalle regole, è un ribelle dell'arte, una roba che non comincia, non finisce, e non si può definire»; «non è un dramma ma un frammento di dramma, [...] la pagina d'un romanzo suggestivo che abortì nell'idea, lo squarcio migliore di un poema scintillante di pensiero che non sarà mai compiuto».²³ Bruni prova a porre la domanda: «a qual genere letterario appartiene, codesto? È una commedia, è un poema pastorale, o qual altro?»,²⁴ ma non è in grado di rispondere; Pozza parla di «frammento lirico», confessandosi incapace di spiegarsi la mancata conclusione: «Ma perché il miracolo non si compie? [...] Un perché ci sarà certamente; ma io non mi curo di ricercarlo».²⁵ Anche Edoardo Scarfoglio, che a d'Annunzio riconosce il ruolo di consapevole sperimentatore, denuncia la stessa difficoltà, dichiarando sul «Mattino» che «il *Sogno di un mattino di primavera* non è un dramma, è un quadro»:

Dramma significa azione, lotta di passioni, urto di volontà; il sogno invece è rappresentazione, produzione di fantasmi che si levano nella coscienza e si compongono in quadri mutevoli, assente la volontà. E questa breve opera dannunziana è precisamente un quadro. Quando si leva la tela, il dramma è già lontano, e vive solo nella memoria di

²² «Come ella può presumere di essersi avviata alla tragedia greca con quel d'Annunzio che, italiano del Cinquecento in ritardo, è tanto lontano, e nel *Sogno* e in quasi tutta la sua produzione, da quella solenne semplicità?»; Levi 1898; cfr. Andreoli 2013a, p. CLVIII.

²³ De Ferrari 1897.

²⁴ Bruni 1897.

²⁵ Pozza 1897b.

quelli che vi parteciparono, attori o spettatori.²⁶

In effetti, il *Sogno* verte, esattamente come *Il Piacere*, sulla dialettica memoria-aspettazione: l'evento tragico è spostato nell'antefatto, lo scontro delle passioni ignorato, presupposto il tradimento, l'omicidio descritto *post eventum* (il duca, marito tradito e assassino, non figura nemmeno tra i personaggi secondari, e non ne conosciamo neppure il nome); l'autore concentra la sua attenzione sulle conseguenze del fatto di sangue nella vita presente dei personaggi, sulla follia di Isabella e sulla speranza che possa uscirne, nel clima di rigenerazione primaverile che investe la natura come la giovinezza dell'uomo. Se però la mancanza di azione non pregiudicò il successo del primo romanzo dannunziano, nel caso del *Sogno* questa sollevò, come si è visto, malumori e obiezioni.

D'Annunzio definisce il *Sogno* «poema tragico», destinato dunque alla lettura oltre che alla rappresentazione: perciò ha cura che il testo sia stampato prima della messa in scena, nella convinzione che «il testo scritto potesse essere il veicolo di tutta (o quasi) l'informazione».²⁷ Eloquenti in tal senso sono le didascalie, che non si limitano a dare indicazioni registiche ma rappresentano vere e proprie *ekphràseis* poetiche. Questa doppia natura, poetica e teatrale, fu a lungo considerata un difetto dell'opera: la poesia era ritenuta un ostacolo all'azione teatrale e alla verosimiglianza; solo più tardi si sarebbe capito che l'atto unico, nella sua discesa «negli inferi dell'onirico, del tragico, del misterioso»,²⁸ muoveva verso gli orizzonti letterari e psicanalitici del secolo nuovo.²⁹

²⁶ Scarfoglio 1897; cfr. Valentini 1993, p. 187.

²⁷erspamer 1988, p. 481.

²⁸ Gibellini 1995, p. 110.

²⁹ Ma si ricordino gli echi del *Sogno* nella *Frau im Fenster* di Hofmannsthal e nel monologo di Marie Pappenheim intitolato *Erwartung* segnalati da Giorgio Zanetti e menzionati nel § 2.2.

INTRODUZIONE

Se la scrittura teatrale del *Sogno*, raffinata e artificiosa, sconcerta i critici, a maggior ragione disorienta gli spettatori. Sul finire del secolo il gusto del pubblico italiano è ancora quello formatosi nella stagione del teatro verista, del dramma borghese o tutt'al più del teatro di idee, quindi impreparato o restìo a lasciarsi coinvolgere da un teatro d'atmosfera e di parola, specie se questa parola dista radicalmente dal linguaggio contemporaneo e dal registro colloquiale.³⁰

Giovanni Pozza, critico equilibrato nel valutare pregi e limiti del teatro dannunziano, coglie subito la portata innovativa dell'opera:

Evidentemente il poeta non ha scritto questo suo *Sogno* pel solito pubblico dei nostri teatri. Dico il pubblico che va in visibilio ascoltando le comiche scurrilità della *pochade*, o i giochi di parole delle così dette commedie di spirito, o gli abili artifici della commedia d'intreccio. Questo pubblico s'è rinchiuso in un suo vecchio assioma «*il teatro è teatro*» e non vuole uscire di lì.³¹

Pur negando a d'Annunzio l'attestato di vero drammaturgo, Pozza invita ad assecondare l'emozione estetica indotta dalla «forma preziosissima» dell'atto unico: «Il D'Annunzio non la pretende ad autore drammatico in questo suo *Sogno*. Vi parla da poeta, ascoltatelo come poeta che ne vale la pena».³²

La valutazione di Pozza, destinata a essere sviluppata più che corretta o smentita dagli interventi dei critici successivi, chiarisce l'effetto prodotto dal *Sogno* rispetto a quello che oggi chiamiamo orizzonte d'attesa. Pubblico e critici si erano trovati di fronte a un'opera che eludeva le loro aspettative e rompeva le convenzioni teatrali, al punto da apparire inconsistente, un non-teatro: la scena che non rappresenta

³⁰ Cfr. D'Amico 1960, pp. 319 e ss.

³¹ Pozza 1897b.

³² *Ibidem*.

se non l'epilogo di una tragedia già avvenuta, aprendosi con il vaneggiamento della protagonista, accennando a uno sviluppo narrativo con l'arrivo di Virginio e la speranza di un rinsavimento, e chiudendosi con la conferma di una inguaribile pazzia; una sostanziale immobilità dell'azione cui corrisponde la staticità morale dei personaggi, sottratti a ogni possibile evoluzione psichica o etica.

Le prime reazioni non mancano di registrare il senso di straniamento esercitato sugli spettatori dal linguaggio del *Sogno* e dall'inverosimiglianza dei dialoghi: «C'è stato forse – si chiede Eugenio Checchi – un periodo della storia italiana in cui i dottori di medicina e le vecchie governanti filosofassero al modo stesso del vecchio medico d'annunziano e di quel lacrimoso pertichino che ha nome Teodata?».³³ Tornando sul *Sogno* a un paio di settimane di distanza, lo stesso recensore arriva a sostenere che l'opera abbia tratto vantaggio dalla versione francese di Hérelle, in grado di conferire semplicità e chiarezza alla lingua dell'autore, troppo artefatta nella sua ostinata ricerca del preziosismo:

I lettori italiani che si dilettaressero a confrontare col testo le bellissime traduzioni del signor Hérelle, dovrebbero in buona fede concludere che l'*Innocente*, il *Trionfo della morte*, le *Vergini delle rocce*, e anche l'infelice angoscioso *Sogno d'un mattino di primavera*, hanno acquistate nelle versioni quell'andatura snella, quella luminosità trasparente, quella leggiadria di movenze e di attitudini che si cercherebbero invano nell'originale. Nelle traduzioni dei libri del D'Annunzio è perduta la ritmica dolcezza del periodare ampio e sonoro, che è tanta parte della personalità artistica dell'autore: ma vi rifulgono in compenso, accanto alla mantenuta fedeltà dei pensieri, i pregi di uno stile e di una lingua che domandano sopra ogni cosa la semplicità e la chiarezza. Ora nessuno, in Italia, è scrittore così poco semplice come il D'Annunzio:

³³ Checchi 1897a.

INTRODUZIONE

nessuno odia altrettanto, come sono odiate da lui, le maniere di dire più ovvie, più naturali, più familiari. Un non so che d'inamidato, come i goletti di porcellana alle camicie dei simbolisti e dei decadenti, un non so che di compassato e di rigido in quell'apparente scioltezza si accompagna sempre, scorta fedele e tenace, ai pensieri anche felicemente trovati dello scrittore, che sembra a momenti sudi sangue per respingere da sé una espressione, che egli qualifica forse volgare, e sarà senza forse, nella supposta volgarità, efficacissima.³⁴

Ben diverso il giudizio di Angelo Conti, che in un saggio steso nel 1899 (ma pubblicato solo in anni recenti) individua proprio nel linguaggio dannunziano le qualità in grado di «far rinascere nel teatro la grande anima eschilea» in ciò che ne «costituiva la bellezza e il fascino»: «l'elevazione dell'elemento lirico, la disposizione euritmica delle sue parti, il sentimento musicale espresso con la struttura e la divisione dei periodi, con una armoniosa successione di pause e di suoni».³⁵ Anche il difetto di azione rimproverato alle tragedie dannunziane non è altro, secondo Conti, che una qualità propria del teatro antico, nel quale «l'azione [...] è una visione, è una rappresentazione suscitata nello spirito degli ascoltatori dal ritmo delle parole, dalla successione delle immagini, dal gesto e dai movimenti della danza»; nel quale «il dramma [...] è raccontato». Conti si concentra sui due protagonisti del *Sogno*, Isabella e Virginio, come incarnazioni di quella funzione salvifica della Natura che attraversa, a partire almeno dal *Piacere*, tutta l'opera di d'Annunzio, dominata dall'idea della «purificazione dall'errore e dalla colpa, per mezzo del dolore e della bontà semplice e innocente della natura»; un sentimento antico e moderno insieme:

³⁴ Checchi 1897b.

³⁵ Conti 1899, p. 401. Il saggio di Conti, del 1899, illuminante circa la poetica drammatica dannunziana e le sue prime tragedie, è rimasto inedito sino alla sua scoperta e pubblicazione da parte di Gianni Oliva.

La sua Isabella [...] è già una figlia della Fedra di Euripide. Il *Sogno d'un mattino di primavera*, serve già a dimostrare con eloquenza che, per l'artista, riprendere la grande tradizione significa [...] poter guardare la natura come in un'alba limpida. Mai infatti la Primavera era stata rappresentata con un tal senso d'oblio, con un così pieno annullamento dell'uomo nelle cose. La follia d'Isabella è una forma meravigliosa di estasi, durante la quale il suo spirito si riconosce e si disperde nelle forze e negli aspetti della natura, è una tra le forme più alte della conoscenza, è uno stato di beatitudine. [...] In questa opera vive davvero l'anima della primavera, da quando è annunciato l'arrivo di Virginio, che giunge «a traverso i boschi e le riviere» come una forza della natura, a quando appare Isabella, che sente la sua anima confusa con la vita dei rami nuovi e delle foglie appena nate [...]. Questa vivente immagine della primavera è la prima apparizione della natura consolatrice del dolore umano, è il primo dono d'oblio che nel dramma d'annunziano la gran madre di tutti offre ai suoi figli sbigottiti e tremanti.³⁶

3.2. *Fortuna e sfortuna critica*

Le riserve formulate dai primi recensori proseguono anche negli interventi novecenteschi, peraltro piuttosto radi, nei quali la tendenza è quella di considerare il *Sogno* come testo letterario, scevro da implicazioni teatrali.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, Luigi Tonelli pubblica un saggio apologetico sul teatro dannunziano, applicando al *Sogno* e alle tragedie la distinzione tra poesia e non poesia, e indicando i passi più marcatamente lirici: ammette che nel *Sogno* «la forma eccessivamente lirica stride in modo insopportabile con l'umile e prosaica condizione

³⁶ Ivi, pp. 400 e 396-397.

INTRODUZIONE

dei personaggi», ma loda le «pagine intere di alata poesia» e «la squisita delicatezza con cui è delineata la soave e tragica figura della demente; l'evidenza del quadro primaverile, tutto tenera verzura e fragranza». ³⁷

Verso la fine degli anni Trenta, Luigi Russo, distinguendo due tipologie nel teatro di d'Annunzio, la tragedia estetico-politica e quella estetico-paesistica, indica come nucleo del *Sogno* il paesaggio fiorentino, una materia fatta «per una descrizione lirica più che per un bozzetto drammatico». ³⁸

Non diversa ma più aspra la posizione di Silvio D'Amico, che nel 1940 definisce il dramma come una valanga di «parole, parole, parole, che diluivano ogni concretezza di figure, di eventi, di situazioni, in un'evanescente ambiguità». ³⁹

Nel decennio seguente Armand Caraccio opta per l'elogio, pur segnalando il genere ibrido dell'opera: «Plus que d'un drame véritable, il s'agit d'une *nouvelle* portée à la scène»; e ancora: «C'est une sorte d'élégie»; «C'est un *théâtre de poésie* étayé par une action rudimentaire et dont certaines pages ressemblent aux plus pures évocations sensuelles d'un Maurice Barrès». Il modo migliore per accostare il *Sogno*, conclude il critico francese, è la lettura: «un beau conte à lire dans les beaux jardins de Toscane». ⁴⁰

Nel 1959 Renée Lelièvre pubblica il suo studio intitolato *Le théâtre dramatique italien en France*, dedicato all'accoglienza riservata in Francia al teatro italiano tra il 1855 e il 1940: quattro suoi capitoli sono incentrati sulla fortuna parigina di diverse opere dannunziane, a partire proprio dal *Sogno*, di cui, grazie a un accurato spoglio della stampa parigina e a meticolose ricerche d'archivio, la studiosa ricostruisce le vicende della preparazione, della messinscena, della ricezione. ⁴¹ Pur non entrando nel

³⁷ Tonelli 1941, p. 249 (ma la prima edizione esce nel 1913).

³⁸ Russo 1938, p. 137.

³⁹ D'Amico 1940, p. 132.

⁴⁰ Caraccio 1950, pp. 30, 31, 36.

⁴¹ Lelièvre 1959.

merito di una valutazione critica dell'opera, l'opera inizia a radunare dati e informazioni che si riveleranno preziosi per gli studi successivi, che nel corso dei decenni potranno via via avvantaggiarsi di altri fondamentali apporti, dagli studi biografici all'edizione dei carteggi, alle indagini sulla biblioteca dannunziana e sul suo metodo di lavoro.

Negli anni Sessanta, dopo un lungo periodo in cui l'attenzione dei critici pare volgersi altrove, si avverte un primo risveglio d'interesse, preannunciato dalla monografia sistematica di Eurialo de Michelis: nel denso capitolo dedicato al *Sogno*, lo studioso-scrittore addita gli antecedenti tematici e formali negli scritti di Gabriele e di altri autori, specialmente Shakespeare, cogliendo nell'essenza antinaturalista e antipsicologista del poema tragico il suo carattere innovativo e la ragione del suo insuccesso;⁴² Aldo Capasso invita a guardare l'opera prescindendo dalla sua efficacia scenica, poiché si tratta di «un poema in prosa», di un «lirico racconto»;⁴³ un conciso ma illuminante cenno di Gianfranco Contini suggerisce uno studio stilistico comparativo tra le scritture narrativa, lirica e teatrale di d'Annunzio, e del *Sogno* apprezza la «semplice melodosità "buona"» già saggiata nel *Poema paradisiaco*.⁴⁴

A partire dagli anni Settanta si registra un più deciso risveglio d'attenzione da parte degli studiosi, che iniziano a cogliere la portata innovatrice del teatro dannunziano, che già nel *Sogno* si manifesta con notevole audacia, con escursioni al di fuori delle due tragedie in versi più celebrate e fortunate, *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*.

In occasione di una riproposta scenica del *Sogno* nel 1977, Pietro Gibellini si sofferma sull'originale registro espressivo dell'atto unico, rilevando i limiti dell'esecuzione rispetto all'assunto simbolista: «la colpa del *Sogno* non

⁴² De Michelis 1960.

⁴³ Capasso 1964, p. 24.

⁴⁴ Contini 1968, p. 319.

INTRODUZIONE

è di essere un esperimento simbolista, ma di non esserlo abbastanza, di disperdersi in diverse direttrici espressive, di non sviluppare con rigore una scelta, di indugiare persino nel naturalismo»; più che prestarsi a una semplice dizione, il tessuto verbale sembra recuperare l'uso del «recitar cantando».⁴⁵ Nel 1978 Angela Guidotti conduce un'accurata analisi strutturale del *Sogno*, segnalandone alcuni tratti caratterizzanti – la didascalia come indicazione di poetica, la rottura con il dramma naturalista, la volontà di infrangere alcune categorie temporali nell'intenzione di rinnovare completamente il genere tragico – e concludendo che il d'Annunzio drammaturgo paga il prezzo della sua «considerazione puramente estetica, e quindi negativamente statica dei conflitti tragici».⁴⁶

Una decisa rivalutazione delle qualità teatrali dell'opera viene proposta da Francesco Erspamer, che nel 1988 sottolinea la «precisa vocazione scenica» del dramma, il cui linguaggio sarebbe «costantemente rivolto al contesto pragmatico della scena»;⁴⁷ anche Andrea Bisicchia, collegando i *Sogni* alle innovazioni del teatro europeo di fine Ottocento, vi coglie anticipazioni dell'esperienza espressionista «per l'intensità lirica, per l'exasperazione caratteriale, per la brama di assoluto, per la struttura sognante, per l'accensione dei colori».⁴⁸ Paolo Puppa analizza il rapporto tra d'Annunzio e la scena francese «tra Boulevard e Simbolismo»,⁴⁹ mentre Giovanni Isgrò esamina i caratteri innovativi della *mise en scène* dannunziana, a partire dall'ampia estensione delle didascalie, la cui articolazione «per certi aspetti fa già pensare a veri e propri progetti di allestimento», che tendono a mobilitare lo «spazio “regolare” del palcoscenico tradizionale, rivoluzionandolo, per così dire, all'interno».

⁴⁵ Gibellini 1978, pp. 64 e 67.

⁴⁶ Guidotti 1978, p. 31.

⁴⁷ Erspamer 1988, p. 479.

⁴⁸ Bisicchia 1991, p. 13.

⁴⁹ Puppa 1992.

Così, nel *Sogno*, una funzione centrale è affidata alla luce e al suo uso mobile e diversificato, in una configurazione scenica estremamente complessa, che prevede «il contemporaneo uso di ben tre situazioni praticabili disposte una successivamente all'altra»: il loggiato della villa, il giardino e il bosco selvaggio; «una scena tripla, non solo agganciabile con un unico colpo d'occhio da parte dello spettatore, ma che può essere coinvolta nello stesso momento in tutta la sua estensione dal gesto o dall'intenzione dell'attore», con una concezione ancora più moderna di quella di alcuni coevi esperimenti tedeschi volti al rinnovamento della messa in scena del teatro shakespeariano.⁵⁰ Isgro sottolinea come questi tratti radicalmente innovativi della concezione scenica dannunziana si siano scontrati con l'arretratezza tecnica e con l'atteggiamento tradizionalista di tecnici e attori:

Per la realizzazione del *Sogno di un mattino di primavera*, Amable, lo scenografo de *La Renaissance*, non seppe rinunciare alla scenografia pittorica di tipo tradizionale con tutto il rilievo della prospettiva, l'amore per l'ornamento e la passione del *trompe l'oeil*, mentre sul versante della recitazione, a parte la Duse, la compagnia sembrò non sentire la necessità dell'interpretazione poetica, mantenendosi sul piano di una recitazione di tipo realistico.⁵¹

Anche l'idea della metamorfosi vegetale di Isabella, che d'Annunzio concepisce attraverso l'«immagine teatralmente catturante della graduale, quasi rituale, vestizione che spinge fino all'uso delle foglie come maschera e dell'erba come integrazione del costume [...] della Demente»,⁵² non poteva che scontrarsi con i limiti tecnici dell'epoca: non a caso lo scrittore, che già nel 1898 sperimenta la possibilità di

⁵⁰ Isgro 1993, pp. 43, 44, 58-59.

⁵¹ Ivi, p. 67.

⁵² *Ibidem*.

INTRODUZIONE

rendere la fusione tra figura umana e vegetazione nella serie di fotografie scattate alla Duse nei giardini della Capponcina e oggi conservate alla Fondazione Cini,⁵³ quando alcuni anni più tardi, varcato il secolo nuovo, si interesserà al cinema, penserà subito a una riduzione cinematografica delle *Metamorfosi* di Ovidio, saggiando con entusiasmo il «prodigio» del nuovo mezzo proprio nella «favola di Dafne».⁵⁴

Nel 1993 vedono la luce, presso lo stesso editore, due robuste monografie che vertono sulle prime messe in scena del teatro dannunziano, senza peraltro sovrapporsi, anzi integrandosi a vicenda. Valentina Valentini intitola il suo libro *Il poema visibile*, per mettere in primo piano la componente scenica del teatro dannunziano, in cui pure domina la parola. Nel *Sogno*, di cui ricostruisce

⁵³ Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Duse. Cfr. *Apparato iconografico*, sezione VII.

⁵⁴ D'Annunzio ne parla, a distanza di qualche anno, in un'intervista rilasciata al «Corriere» il 27 febbraio 1914, a Parigi: «Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama "trucchi". Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli sperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a foliage sinché si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch'ebbi alla prova. L'effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore o nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo d'efficacia il numero ovidiano. La vita naturale era là rappresentata in realtà palpitante...» (*Intervista «Corriere»* 1914: cfr. *Interviste a d'Annunzio*, p. 282).

con attenzione la genesi, mette in luce il simbolismo del contrasto cromatico rosso-verde come polarità tra morte e rigenerazione (ma andrebbe aggiunto il bianco, come segno di purezza) e rimarca l'aspetto pittorico e mimico. La studiosa sottolinea la funzione centrale di Virginio, «l'eroe primaverile», prendendo le mosse dalla dichiarazione, rilasciata da d'Annunzio a Domenico Lanza, secondo cui il *Sogno* sarebbe una «tragedia dell'adolescenza» il cui «protagonista vero non è la demente: è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente»;⁵⁵ dichiarazione di cui non va tuttavia dimenticata la natura strumentale, volta a presentare sotto nuova luce per il pubblico italiano la *pièce* criticata nell'esordio Oltralpe.

In due grossi volumi Laura Granatella riproduce invece le recensioni con cui la critica accolse il debutto e le prime riproposte delle tragedie sulla stampa nazionale: il titolo «*Arrestate l'autore!*» e il saggio introduttivo mettono in luce le forti resistenze che le opere dannunziane incontrarono per ragioni sia di gusto che di sconcerto morale.⁵⁶

Anche nel nuovo millennio gli studi centrati specificamente sul *Sogno d'un mattino di primavera* sono non numerosi ma rilevanti: saggi che indagano la rete intertestuale in cui si colloca l'opera dannunziana, sviluppando e verificando i riferimenti già segnalati dai primi recensori – da Shakespeare a Maeterlinck ai preraffaelliti⁵⁷

⁵⁵ Valentini 1993; il capitolo dedicato al *Sogno di un mattino di primavera: un pur rêve de poésie* occupa le pp. 179-197.

⁵⁶ Granatella 1993; le pagine dedicate al *Sogno* sono 94-134.

⁵⁷ Elena Meazza (2001) riflette sulle affinità e sulle suggestioni shakespeariane nei due *Sogni* dannunziani, dalla dimensione onirica (il teatro e la vita come sogno, il sogno come specchio dell'Io profondo), fino ai *topoi* della passione amorosa e del suo complemento oppositivo, l'odio, dalla magia al ruolo della natura; Antonella Di Nallo (2010) esamina le ascendenze figurative riconducibili alla pittura preraffaellita (che nei due *Sogni* dannunziani sono intrecciate a quelle del simbolismo poetico e teatrale franco-belga), che si rivelano specialmente nella figura di Isabella, che «ha le sembianze e la grazia di una creatura primaverile

INTRODUZIONE

– ma anche aggiungendo echi e fonti meno evidenti, come quelle esaminate da Giorgio Zanetti in un ricchissimo studio del 2008-2009, poi rielaborato nell'introduzione al *Sogno* da lui curato, con accurato commento, per i «Meridiani» nel 2013.⁵⁸ Prendendo le mosse dal rapporto con lo shakespeariano *Midsummer Night's Dream*, Zanetti sottolinea i legami del *Sogno* con le altre opere dannunziane, non solo drammatiche (*La città morta*), ma anche poetiche e narrative (specialmente il *Trionfo della morte*);⁵⁹ soprattutto, mettendo a frutto la sua capillare conoscenza della biblioteca del Vittoriale, collega la genesi del *Sogno* agli ancestrali riti di primavera, con il loro simbolismo e i loro gesti verbali, riti che attraverso misteriose metamorfosi si prolungano nella letteratura e nell'arte. Elementi che d'Annunzio recupera attraverso la sua sensibilità mitologica, archeologica, antropologica e filologica, alimentata da letture che vanno dal Novalis tradotto da Maeterlinck al Gide di *Les nourritures terrestres*, dagli studi mitografici, antropologici e religiosi di Cox, De Gubernatis, Lefèvre e Decharme⁶⁰ ai saggi sulla letteratura e sull'arte medievali e rinascimentali di Bédier, Symonds, D'Ancona, Ricci, Venturi.⁶¹

botticelliana, lo stesso linearismo pittorico, ma riletto alla luce del decorativismo floreale preraffaellita», nella «figurazione di un femminile delicato e passivo alla maniera dell'Ofelia shakespeariana e milleisiana».

⁵⁸ Zanetti 2008-2009; Zanetti 2013.

⁵⁹ «Al pari dell'*hortus conclusus* delle vergini di Trigento, anche il giardino del *Sogno* vive di desideri segretamente in conflitto, con un Cantelmo adolescente, Virginio, in cui la sorella nubile identifica lo sposo sognato che la libererà dalla sua condizione claustrale di solitudine, mentre il polo d'attrazione del desiderio maschile è pur sempre l'altra sorella»: Zanetti 2008-2009, pp. 419-420.

⁶⁰ George W. Cox, *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, nell'edizione francese rimaneggiata e ampliata a cura di Stéphane Mallarmé (1880); Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes* (1878-1882); André Lefèvre, *La religion* (1892); Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique* (s.d.).

⁶¹ Specialmente il saggio *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie*

Nello stesso anno e nella stessa sede del contributo di Zanetti, Gabriella Albertini, esperta di scenografie dannunziane, esamina le immagini simboliche della natura nella scenografia del *Sogno*, sottolineandone il valore strutturante.⁶² Sul simbolismo dell'opera torna Alberto Granese, mettendo a fuoco la poetica del *Dream*, termine che coniuga l'allusione al modello shakespeariano con quella al clima simbolista di fine secolo, sottolineando l'azione di rottura che il *Sogno* dannunziano esercita sulle categorie drammaturgiche e spazio-temporali tradizionali,⁶³ e il suo carattere profondamente innovativo, già proiettato verso il Novecento.⁶⁴

Il cosiddetto “estetismo militante” dannunziano, in

lyrique au moyen âge di Joseph Bédier («Revue des Deux Mondes», 1° maggio 1896), gli studi di John Addington Symonds (*Renaissance in Italy. Italian Literature*, London, 1881) e di Alessandro D'Ancona (le *Origini del teatro italiano* e gli *Studi sulla poesia popolare italiana*), il saggio di Corrado Ricci sulle *Leggende d'amore* («Nuova Antologia», 16 maggio 1892) e quello di Adolfo Venturi su *La primavera nelle arti rappresentative* («Nuova Antologia», 1° maggio 1892).

⁶² Albertini 2008-2009.

⁶³ «Dal punto di vista scenico, d'Annunzio ha abbandonato lo spazio chiuso del salotto borghese, prevalente nella drammaturgia romantico-veristica, privilegiando il *plein air*, la cui spazialità esterna acquista anche una valenza simbolica, in rapporto al mondo interiore dei personaggi»: Granese 2020, p. 450; e poi ancora Granese 2022.

⁶⁴ All'«innovazione drammaturgica» dannunziana viene dedicato, nel gennaio 2022, un Convegno internazionale, promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani: negli Atti, pubblicati in un numero speciale di «Sinestesi» (*D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica* 2022), esaminano direttamente il *Sogno* i contributi di Alberto Granese (Granese 2022) e di Thomas Persico (Persico 2022); ma il poema tragico è coinvolto, nel dialogo con altre opere dannunziane, nei contributi di Giovanni Isgrò sul teatro *en plein air* (Isgrò 2022), di Gianni Oliva sul «teatro di festa» (Oliva 2022), di Paolo Puppa sulla dialettica arie-ricitativi nell'interazione dialogica (Puppa 2022), di Elena Maiolini sulle funzioni e sull'elaborazione delle didascalie (Maiolini 2022).

INTRODUZIONE

cui [...] si fondono bellezza e forza vitale [...], mentre si poneva in controtendenza rispetto al teatro di Verga e di Salvatore di Giacomo e alla scena verista di Giacosa e Marco Praga, con i loro eventi meccanici rappresentati in allestimenti superficiali, si muoveva invece in pieno accordo con il rinnovamento teatrale europeo di Cechov e Maeterlinck, Ibsen e Strindberg. [...] La drammaturgia sperimentale di d'Annunzio va oltre il simbolismo *fin de siècle*, proprio perché la sua innovazione teatrale non tocca tanto i contenuti, quanto invece il linguaggio scenico, che la sensibilità contemporanea, dopo la rivoluzione espressionistica e la scoperta del mondo subliminale da parte di Freud e di Jung, riesce meglio a comprendere nelle sue molteplici e variegate sfumature, e a riproporlo come una delle manifestazioni fondanti l'arte moderna.⁶⁵

⁶⁵ Granese 2022, pp. 90-91 e 93.

4.

L'intertestualità: fonti e suggestioni

4.1. *Dalla vita alla scrittura: tre taccuini*

Le pagine precedenti hanno ripercorso le tappe della genesi remota e prossima del *Sogno d'un mattino di primavera*, dalla conversione al teatro e relativa elaborazione di una nuova poetica drammaturgica al decisivo colloquio tra d'Annunzio e la Duse, propiziato e riferito da Primoli, nel corso del quale scaturì l'idea di creare per Eleonora una parte da folle quale protagonista della *pièce*. A meglio intendere l'elaborazione del poema tragico occorre però tener conto degli spunti offerti non solo dalla biografia ma anche dal retroterra culturale e dal sistema di echi letterari evocati da ogni scrittore, e massimamente da uno scrittore nutrito di letteratura quale d'Annunzio. La stessa vita si fa scrittura nelle note che il poeta soleva fermare sui taccuini per fissare subito su carta osservazioni e impressioni poi spesso riutilizzate in questa o quell'opera, in prosa o in versi, ma da tempo riconosciute anche come espressione autonoma, in virtù di uno stile sobrio, moderno, spesso più fresco di quello talvolta appesantito del successivo reimpiego, nonché germe della più felice «prosa di ricerca».

INTRODUZIONE

Come si è visto (§ 2.1), le note vergate sul taccuino XIII, steso il 30 e il 31 marzo 1897 tra Anzio, la pineta di Astura e il lago di Nemi, oltre a consentire di retrodatare l'ideazione del *Sogno* di almeno un paio di settimane rispetto alla vulgata, contengono anche alcune immagini – l'avvicinarsi di luce e ombra nel bosco scuro, il tremolio dei nuovi rami, le bacche rosse come gocce di sangue – che, caricate di forte significazione simbolica, torneranno nel dramma.¹ Ancora prima, nel febbraio 1897, le note del taccuino XI stese nel giardino di palazzo Corsini prefigurano il sogno di metamorfosi vegetale di Isabella, descrivendo la Duse che, come una mitica ninfa degli alberi, entra in uno dei «grandi *Platani* quasi vacui per la vecchiezza»: «*Ella* entrò nel platano vacuo (*la sola corteccia*) e guardò il buco luminoso in sommo donde uscivano i rami – (*Amadriade*)».²

Per l'ambientazione del poema tragico, la cui scena si svolge nel porticato di un'antica villa, dal suggestivo nome di 'Armiranda', affacciata su un giardino che un cancello separa dal bosco, d'Annunzio attinge invece al taccuino vergato durante le due gite a Villa Gamberaia, vicino a Settignano, avvenute alla fine dell'aprile 1896. Scrive al riguardo Zanetti:

Il Taccuino VII, introdotto dalle date 27 e 28 aprile 1896, registra due escursioni a cavallo a Villa Gamberaia, nei dintorni di Settignano, e al suo mirabile giardino all'italiana: già proprietà dei Capponi, che nel Seicento la ristrutturarono completamente arricchendone con suprema eleganza il giardino, la villa viene acquistata nel 1896 dalla principessa rumena Johanna Ghyka, sorella della regina di Serbia: da una lettera della Duse a d'Annunzio del 14 ottobre 1899 trapela anche l'intenzione dei due amanti, non sappiamo quanto concreta, di fissare prima o poi alla Gamberaia la propria dimora.³

¹ *Taccuini*, p. 174.

² *Ivi*, p. 145.

³ Zanetti 2008-2009, p. 426. La lettera della Duse, da Bucarest, dà voce

«Gli alaterni rotondi come anfore con un buco nel mezzo»,⁴ così si legge in una delle prime note del taccuino; la stessa combinazione tra il raro termine botanico e il riferimento all'*ars topiaria* tornerà nella didascalia di apertura del dramma: «si levano, a distanze eguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde». Altre immagini registrate in questi appunti sono destinate ad acquisire nel poema tragico la consistenza di veri e propri *Leitmotive*, dalle «farfalle bianche» alla massa profumata dei mughetti: «Una pergola di rose bianche – un odore delizioso – le scale tutte ingombre di vasi di mughetti [...] Mughetti – mughetti», leggiamo nel taccuino;⁵ la nota si concretizzerà, nella sua dimensione visiva, nella scenografia del *Sogno*, dove «nel portico, intorno ai plinti delle colonne, sono adunati innumerevoli vasi di mughetti in fiore, infinitamente dolci nella loro delicatezza infantile di contro alle tenaci siepi secolari»; sarà invece la voce di Beatrice a raccogliere la suggestione olfattiva, «Come i mughetti odorano, e le rose bianche, e i narcissi, e i giacinti!», cui Isabella aggiungerà quella musicale, del «tintinnò argentino» dei «mille e mille campanelli» dei mughetti che lei sola è in grado di udire.

Come all'Armiranda, anche alla Gamberaia un cancello segna il limite tra il giardino e un bosco ombroso:

Il Lecceto – si entra per un cancello di ferro nero –
[...] Tutte le brune ramificazioni e le foglie lucenti, e

soprattutto all'emozione del ricordo della Villa e della sua proprietaria: «E allora? – E la *Gamberaia*? – a chi, la GAMBERAIA, ora? – Dunque: la p^{sc} Ghika è morta come tu avrai saputo – ma, pace a Lei – e noie a noi. [...] E per la morte della donna, che mostrò amore per noi, comperando la *Gamberaia*, né ieri, né oggi, non si trovò UNA ROSA in tutto Bukarest, non un fiore! [...] – Ecco, mentre ti scrivo passa una scuola di fanciulle, che *passano cantando*, avendo portato dei fiori al campo santo, a *colei*, che amò, e *adornò la Gamberaia!* – Sia pace a Lei» (*Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 355-356).

⁴ Taccuini, p. 92.

⁵ Ivi, pp. 93 e 94.

INTRODUZIONE

il sole che passa come un oro liquido in un crivello.
E dall'ombra si vede, tra i rami inclinati – tutta la
collina assolata.⁶

Nel dramma si legge, sempre nella didascalia di scena: «A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti»; ma la minuta autografa rivela che il «bosco selvaggio» sostituì un originario «lecceto folto». Appare «indubbio», conclude ancora Zanetti, «che nell'“antica villa toscana” del *Sogno* si proietta nitida Villa Gamberaia, sin nello spazio bifocale della sua topografia».⁷

Sempre nel taccuino, nella parte dedicata alla seconda escursione, troviamo altri elementi iconici come «i papaveri»,⁸ la cui «fiorita» sarà evocata dalle parole di Beatrice – «Essi scoppiano subitamente nell'erba come fuochi impetuosi» – o il «piccolo pozzo di pietra coperto, con la carrucola di ferro»,⁹ che nella didascalia del dramma si arricchirà di un *décor* giocato sulla dialettica natura-artificio e su quella primavera-autunno, diventando il «pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie». E ancora:

Lo stanzone per gli agrumi Tutti i vasi di limoni
sono allineati su i banchi. Le rondinelle svolazzano
e cinguettano intorno ai nidi attaccati alle travi
In un'altra stanza un gran ronzio di pecchie – Il
giardiniere mi mostra una chiave arrugginita di cui
le pecchie hanno riempito il buco [...]: essenza di
fiori.¹⁰

⁶ Ivi, p. 93.

⁷ Zanetti 2008-2009, p. 427.

⁸ *Taccuini*, p. 97.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 98.

Nel dramma, dopo che la didascalia di scena ha descritto «le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi», quella che, appena oltre, serve a presentare Panfilo e Simonetta, precisa la natura delle piante, sostituendo ai «limoni» del taccuino un «arbusto d'arancio [...] prossimo a fiorire», eloquente simbolo nuziale atto a introdurre le prime parole del giardiniere, che intona la canzone della ghirlandetta e commenta così il risveglio primaverile della vita e dunque degli amori: «api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi...». I suoni della natura registrati nel taccuino, «La musica del vento, degli insetti, degli uccelli, delle acque», nel dramma assumeranno il «ruolo intenso di rivelazione ricorrente della profondità e dell'infinito del silenzio, *non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento*».¹¹

4.2. *Shakespeare*

Alla confluenza tra vissuto e cultura si colloca anche la più vistosa fonte intertestuale, Shakespeare, *auctor* prediletto dalla Duse da sempre, ma specialmente nei mesi che precedono la stesura dell'atto unico dannunziano,¹² il cui titolo allude

¹¹ Zanetti 2008-2009, p. 427.

¹² Lo rivelano le sollecitazioni con cui, nelle stesse settimane, la Duse chiede a Boito (che non ha ancora lasciato per d'Annunzio) la traduzione dello shakespeareiano *As You Like It*; la vicenda è ricostruita, attraverso i carteggi, da Annamaria Andreoli: «Se ignorassimo che Gabriele sta componendo un'opera shakespeareiana, lo apprenderemmo dal fatto che Arrigo viene sollecitato a ritentare con Shakespeare: traduca e adatti per lei il personaggio della boschereccia Rosalinda (*A piacer vostro*), che la affascina: “Che grazia! Che gioia! [...] eh che amore! [...] ditemene il *tono*”. Ne ha “fin sopra gli occhi” – insiste – dei drammi francesi del

INTRODUZIONE

chiaramente al *Sogno di una notte di mezza estate*. In un'intervista apparsa sul «Marzocco» il 29 novembre 1896, annunciando la conclusione della *Città morta*, d'Annunzio dichiara: «Dopo le grandi tragedie di Sofocle, di Euripide, di Eschilo amo l'intero teatro di Shakespeare». ¹³ Un'asserzione programmatica che, nel «delineare l'orizzonte del suo percorso di drammaturgo», consente anche a d'Annunzio di replicare «al rigido dualismo istituito da Édouard Schuré tra i due grandi modelli della drammaturgia dell'avvenire, tragedia antica e teatro shakespeariano». ¹⁴

All'interno dell'opera di Shakespeare, d'Annunzio mostra da sempre una spiccata preferenza proprio per il *Midsummer Night's Dream*: ¹⁵ tale predilezione è già

solito repertorio e il pubblico, guarda caso, non le dà tregua: “Qui, tutti domandano le donne (da me) di *colui* che sa tutto dire – Ma neppure quest'anno ho portato con me Shakespeare!!!” E ancora: “come non adorarlo, in ginocchio, questo vostro Shakespeare!”, “ho una pazza voglia di rivivere *nel* tempo di *Shakespeare*” (20 e 26 dicembre 1896, 1° e 6 gennaio 1897). Mentre viene preparato per tempo a vederla nei panni di Isabella, Arrigo insegue l'amante che gli sfugge. Risponde fulmineo al richiamo e arrangia in pochi giorni una *Rosalinda* che Eleonora poi boccia sbrigativa: “l'azione m'è persa senza *filo*. Si proverà, ma sarà, forse, tempo perso” (27 febbraio 1897)». Scrivendo il *Sogno* per la Duse, conclude Andreoli, d'Annunzio «le propone in sostanza una manipolazione shakespeariana tesa a surclassare – non ultimo degli obiettivi – il librettista di *Otello* e l'infelice traduttore [...] di *Cleopatra*»; Andreoli 2014, pp. 1295-96 e 1294.

¹³ Intervista «Marzocco» 1896.

¹⁴ Zanetti 2008-2009, p. 422. Sulla fortuna di Shakespeare in Italia, e negli ambienti gravitanti intorno a d'Annunzio, tra fine Ottocento e inizio Novecento, si veda Di Nallo 2018; e su d'Annunzio e Shakespeare, si veda ancora Zanetti 2015.

¹⁵ Confermata dalle numerose edizioni presenti al Vittoriale, sia nell'originale inglese sia in traduzione: *The handy-volume Shakespeare*, London, Bradbury [s.d., ma 1866], vol. II, *The merry wives of Windsor; Measure for measure; A midsummer night's dream* (Stanza della Leda, IV, 3/A; con segni di lettura, angoli piegati e un cartiglio); William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Paris, 1888-1893 (Pianerottolo Studio,

evidente nella *Favola di primavera*, prosa pubblicata sulla «Tribuna» del 6 marzo 1887, che si apre con un saggio di traduzione dal *Sogno shakespeariano*, la presentazione di Puck nella prima scena dell'atto secondo, proseguendo poi come 'favola primaverile' d'invenzione dannunziana.¹⁶ Il 28 luglio, sullo stesso periodico, d'Annunzio firma con lo pseudonimo di 'Bottom' *Un concerto estivo*, cronaca di una prova del *Sogno di una notte shakespeariano* musicato da Mendelssohn;¹⁷ il 7 agosto ancora la «Tribuna» annuncia come imminente una traduzione dannunziana del *Midsummer Night's Dream*; e una testimonianza di Diego Angeli, futuro traduttore dell'opera omnia del Bardo, ci informa delle letture shakespeariane, e delle discussioni traduttologiche proprio intorno al *Sogno*, che in quegli stessi anni occupavano i tardi pomeriggi romani del gruppo di amici tra cui erano d'Annunzio, il pittore Alfredo Ricci e Adolfo de Bosis:

XLIII, 1-10/A); *Le Songe d'une Nuit d'Été*, Paris, E. Dentu, 1894 (Ritirata, 2/A; con angolo piegato e segno di lettura); *A midsummer night's dream*, London, 1895 (Officina, C/2, 40; con segni di lettura e angoli piegati); *Oeuvres dramatiques de William Shakespeare*, Paris, Flammarion [s.d., ma 1905-1908], tome septième, *La Comédie des erreurs*; *Le Songe d'une nuit d'Été*; *Les deux gentilhommes de Vérone*; *Conte d'Hiver* (Stanza della Leda, V, 22/A, con segni di lettura, angoli piegati e segnalibri); *A midsummer night's dream*, London-New York, Heinemann-Doubleday, 1908 (Salotto Baccara, tavolo centrale, 13/A); *Sogno di una notte di mezza estate*, Bergamo, 1909 (Mappamondo, XVII, 20/B).

¹⁶ Nel racconto, la cui protagonista Vienda chiede, senza essere esaudita, di ricongiungersi all'amato dopo la morte, la *fairyländ* del *Sogno shakespeariano* viene riletta in chiave tragica, intrecciandosi con la reminiscenza del *Romeo e Giulietta* e insieme con quella boccacciana della novella di Simona e Pasquino (*Decameron* IV 7). Cfr. Zanetti 2013, p. 1040.

¹⁷ *Un concerto estivo*, «La Tribuna», 28 luglio 1887, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 884-889. La cronaca si apre e chiude con citazioni dal *Notturmo* del *Dream*.

INTRODUZIONE

Spesso, a lavoro finito, quando i riflessi del Pincio balenavano dal finestrone del suo studio [di Alfredo Ricci] nella mirabile «Ora del Tiziano» che è tutta romana, egli radunava i suoi amici intorno a sé, perché gli leggessero i loro versi o discutessero con lui di problemi letterari. [...] Qualche volta Gabriele d'Annunzio ci diceva le poesie che poi comparvero nell'*Isotteo* e Adolfo de Bosis le sue prime traduzioni shelleyane. [...] Qualche volta io leggevo le pagine più suggestive dell'opera shakespeariana: ricordo che una sera ci compiaccemmo di paragonare il testo inglese del *Midsummer night's dream* con la traduzione italiana del Rusconi e quella francese del Montégut. Le discussioni sorte intorno alla nostra laboriosa lettura, non debbono essere state estranee alla dura opera a cui dovevo accingermi qualche anno dopo.¹⁸

Ed è ancora quella suggestione a generare la prima comparsa del titolo *Sogno d'un mattino di primavera*, che contrassegna una delle più antiche liriche delle *Elegie romane*, nella quale «una donna con il nome shakespeariano di Ippolita (lo stesso della protagonista del *Trionfo della Morte*) è inquadrata in un paese onirico immerso nell'atmosfera visionaria del romanticismo shelleyano»

¹⁸ Angeli 1930, p. 123. Sarà proprio la traduzione di Angeli del *Sogno di una notte di mezza estate*, uscita nel 1909 per l'Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo, a far nascere il progetto della traduzione dell'intera opera drammaturgica di Shakespeare, a cui Angeli lavorò per il resto dei suoi anni, pubblicando 40 volumi, tutti editi da Treves, tra il 1911 e il 1937. Significative la dedica a d'Annunzio del *Re Lear*, con cui Angeli concludeva la traduzione delle opere certe, e le lettere con cui, nel maggio-giugno 1936, il traduttore, che si definisce il «superstite del piccolo cenacolo romano» degli anni Ottanta, annuncia il compimento della «fatica shakespeariana», «*last step of a long, long, journey!*», offrendola in dono a d'Annunzio cui chiede di accettarla «con lo stesso sentimento benevolo col quale giudicasti le mie prime cose» (Vittoriale, Archivio Generale, fascicolo *Diego Angeli*, VII, 1).

(così scrive Zanetti).¹⁹ La lirica, finita di comporre il 2 novembre 1887, rappresenta la donna – che a questa data è Barbara Leoni, ma che quando la poesia sarà ripubblicata nel 1895 diventerà controfigura di Eleonora²⁰ – «sommersa» nell'«oblio» tra le braccia dell'amante, al sorgere dell'aurora; le sue visioni oniriche, immaginate dal poeta, si presentano come una cascata di elementi naturali, cui le virtù della donna vengono paragonate, e che sono chiamati a rendere omaggio alla dormiente:

Quando la tua sorella Aurora, già sazia di sogni
 ebra di baci tutta umida di rugiade,
 come cerbiatto ignaro d'insidie ne' vergini boschi,
 pronta alle soglie balza con lieto ardire,
 tu non il suo chiamare, o Ippolita, odi. Il mio petto
 ben del tuo dolce capo teneramente premi.
 Premi il mio petto, e dormi. Qual s'apre or nell'intimo foco
 della tua vita e sorge misteriosa imago,
 irradiando un riso che tenue sgorga e diffuso
 trepida per l'aureo fior delle membra tue?
 Rompe così ne' maggi da polle invisibili un'acqua
 viva, balzante spirito, in un rosaio:
 trèmane tutta quanta la molle compage de' fiori;
 poi d'un fulgore liquido s'illumina.
 Or nell'oblio sommersa, Ippolita, vedi tu strane
 plaghe, odi tu novelli carmi e novelli suoni?
 Odi il divin tuo nome passare negli inni? Procedi,
 splendida fra il duplice coro, a' fastigi ultimi?
 Quale favilla viva cui nutran le ceneri in grembo;
 quale balen che dorma entro la nube grave;
 quale adamante intatto che splenda con lume di stella
 su la ricchezza oscura delle terrestri vene;
 qual sole ascoso ad occhi mortali, che sperda su vani
 esseri, per gelido aer le sue virtùdi;

¹⁹ Zanetti 2008-2009, p. 423.

²⁰ La lirica, pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» il 13 novembre 1887, viene ristampata il 16 giugno 1895 nel supplemento al «Mattino», il foglio diretto dalla comune amica Matilde Serao, «dedicata segretamente» proprio alla Duse (cfr. Andreoli 2013b, p. XXXI). Nelle *Elegie romane*, figura nel primo libro.

INTRODUZIONE

quale un pensier di nova beltà creatore su 'l mondo,
che ancor segreto rida sotto la fronte al nume;
tal per te sola, o donna, per te, per te sola da tempo
celasi ne' vergini regni un divin potere.

L'hanno in custodia i Saggi. All'ombra d'un'arbore immensa,
candidi nella veste, placidi come iddii,
vivono. Un'aria calda li nutre. Su l'erbe d'in torno
rapidi i leopardi piegano i dorsi gai.

Il mormorio de' fonti, il susurro de' rami, il sommesso
fremito delle belve mescesi alle parole.

Oh fecondati regni dal sacro abbraccio de' fiumi,
beneficata specie dal providente cielo

ove d'un'alleanza degli astri principio di vita
sorge ch'effuso nelle solitudini

crea dalla sorda pietra, crea pure dall'arido loto,
crea pur dal ferro spirti innumerabili!

Ecco sentieri d'ombre, profondi, cui versan la luce
fiori d'ardente vita, esseri non mortali;

templi d'ignoti numi, a la gioia del dì bene aperti
sopra colonne bianche qual pura neve,

armoniosi, eterni, ove l'aquile fanno gran cerchi,
ove sospira il caldo vento natò del mare;

chiosstre di colli emerse da vasti golfi lunati,
ove talor nell'aria passan le forme dive,

forme di tal corusca virtù penetrare che alcuna
d'occhi mortali forza non le sostiene,

simili a te nel riso, che incedon su 'l mare con lento
passo e guardando all'alto cantano dolci cori.

Cantano: – Or chi dall'alto precipita a' campi del mare,
rapido com'aquila, splendido come fuoco?

Quella discende forse, che molto aspettano i Saggi,
donna reina? O forse dalle tue rosse case,

contra i fraterni tèli, demente per novi desiri,
anche appari l'audace figlia d'Iperione?

Non del titan la figlia; ma l'altra, ma l'altra s'appressa.
Cose universe, udite! Ecco, l'Eletta viene.

Viene l'Eletta. O cieli, che tutta accogliete l'immensa
anima del Creato entro la vitrea sfera;

voi, o correnti, o vene del mare, che l'isole intatte
stringer godete in vostre adamantine trame;

nuvole erranti, o voi lungh'esso il monte selvoso
greggia che il vento guida, truce pastor, fischiando;

urne de' fiumi, aperte da vegli possenti alla Terra
giovine; e voi, stromenti ampi dell'uragano,

selve terrestri; e voi, profonde oceaniche selve,
 dove ogni tronco ha occhi vigili nell'orrore;
 cose universe, udite! L'Eletta, ecco, viene che a noi
 reca per legge il solo ritmo del suo respiro. –
 Cantano. Tu non odi passare negli inni il tuo nome?
 Premi il mio petto e dormi. Splendemi in cuor l'aurora.²¹

Oltre a un'altra elegia romana, intitolata *In un mattino di primavera*, altre poesie pressoché coeve, poi confluite nella *Chimera*, recano ugualmente titoli shakespeariani: *Sogno d'una notte di primavera*, *Tristezza d'una notte di primavera*.²² Va osservato che se in Shakespeare il riferimento temporale deriva dal folklore e dai riti magico-religiosi legati al passaggio dalla primavera all'estate, segnato dal *Midsummer Day*, cioè dal solstizio, in d'Annunzio lo sfondo stagionale si allarga e sfuma nella simbologia delle quattro stagioni cui dovevano ispirarsi le quattro parti del ciclo progettato: una scansione tetrastica che corrisponde per antica tradizione letteraria e iconografica alle quattro età dell'uomo, oltre che ai quattro tempi del giorno. Shakespeariano è anche il motivo del teatro come sogno, in quanto specchio della vita intesa essa pure come sogno (il pensiero corre naturalmente anche a Calderón de la Barca, ma occorre tener conto che nella biblioteca del Vittoriale l'autore di *La vida es sueño* figura solo in due versioni tedesche di primo Ottocento,

²¹ *Elegie romane*, pp. 10-15.

²² Una prima lirica intitolata *Sogno d'una notte di primavera*, uscita sul «Fanfulla della Domenica» del 19 marzo 1885, confluisce nella *Chimera* col titolo di *Similitudine*, a precedere un altro *Sogno d'una notte di primavera*, pubblicato già sulla «Tribuna» del 5 febbraio 1888. Sempre nella *Chimera* vanno segnalate la citazione delle parole di Titania posta in esergo all'*Intermezzo melico* e i versi della VI lirica del ciclo *Donna Francesca*, precedentemente apparsa sotto il titolo di *Titania* nel «Fanfulla della Domenica» del 25 gennaio 1885, in cui l'eco shakespeariana è già trasportata in un'ambientazione toscana: «Dorme, poggiata il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino, / la Titania di Shakespeare; / e un divino / sogno da 'l cuor lunatico le sale».

INTRODUZIONE

certo appartenute a Henry Thode, e in una francese del 1903-1906, dunque di data successiva alla stesura del *Sogno d'un mattino*).

In suo saggio, Elena Meazza insiste sulla forte componente erotica del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare e sul suo uso della dimensione onirica proprio per far emergere gli istinti e i desideri più profondi: anche in questo lo scrittore italiano guarderebbe al drammaturgo inglese.²³ In effetti nel *Sogno* di d'Annunzio è centrale l'idea già quasi psicoanalitica del rimosso, anche se la formazione dello scrittore attingeva soprattutto alle ricerche psicologiche pre-freudiane di area francese.²⁴

Può essere ricondotta al *Sogno* di Shakespeare anche la dialettica dei luoghi, che nel *Midsummer Night's Dream* si polarizza nella contrapposizione tra la città e il bosco: l'una rappresenta la luce del sole, la veglia, gli imperativi posti dalla coscienza e dalla società; l'altro, luogo ombroso dominato dalla luna, sede di prodigi e metamorfosi anche bestiali, incarna il buio dell'inconscio, gli istinti, i desideri. In d'Annunzio i due poli sono costituiti dalla casa e dal bosco, complicati dall'inserzione del luogo intermedio che è il giardino su cui si affaccia il portico della villa (cfr. § 5.3). Anche il gioco di scatole cinesi che nel *Dream* shakespeariano inserisce, con un pezzo di 'teatro nel teatro', la favola tragica di Piramo e Tisbe (ma rappresentata in chiave comico-farsesca dagli attori-artigiani), nel *Sogno* dannunziano si riverbera nell'evocazione della storia di Madonna Dianora, «quasi un "racconto nel racconto"».²⁵

Il legame con i modelli shakespeariani non riguarda solo il *Midsummer Night's Dream*, ma coinvolge anche, specialmente, *Amleto* e *Macbeth*.²⁶ Lo evidenziavano già

²³ Meazza 2001.

²⁴ Cfr. oltre, § 5.2.

²⁵ Granese 2020, p. 453.

²⁶ Opere presenti al Vittoriale, sia nelle raccolte complessive shakespeariane già citate sopra alla nota 15 (*The handy-volume Shakespeare*, London,

i primi recensori, francesi e italiani, ad esempio l'autore dell'anonimo resoconto apparso il 20 giugno 1897 sull'«Avanti!»: «Il *Figaro* dice che il poema [*Sogno d'un mattino di primavera*] è nutrito di Shakespeare e di De Musset: udendolo si pensa subito a Ofelia...»;²⁷ nel suo robusto intervento, Eugenio Checchi scrive sul «Fanfulla della Domenica»:

Leggendo le interminabili scene in cui poco si agitano, nulla fanno e molto discorrono i cinque sonnambuli, io vedo volteggiare davanti agli occhi della mia mente le tragiche figure di Lady Macbeth e di Ofelia. Il sangue che non può detergere dai suoi capelli la Isabella del D'Annunzio, è quello medesimo che copre di macchie fantastiche le mani a colei che uccise il vecchio re Duncan: «Chi avrebbe mai potuto credere che quel vecchio avesse tanto sangue nelle vene?». E dice Isabella: «i miei capelli n'erano intrisi e tutto il mio petto n'era inondato e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... Ah, com'erano piene le sue vene e di che ardore!».

Primo fra tutti i poeti drammatici, lo Shakespeare immaginò la pazzia floreale, la dolce Ofelia che intesse ghirlande e se ne copre le vesti e la persona, finché sopra un letto di alghe e di rose trova nelle acque del ruscello la morte. Oh la sublime semplicità di quel verginale olocausto! Isabella anch'essa vuole essere tutta una cosa con le erbe del prato, con gli

Bradbury [s.d., ma 1866], voll. 11 e 13, Stanza della Leda, IV, 12/A e 14/A, entrambi con segni di lettura e angoli piegati; William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Paris, 1888-1893, Pianerottolo Studio, XLIII, 1-10/A; *Oeuvres dramatiques de William Shakespeare*, Paris, Flammarion [s.d., ma 1905-1908], tomi 1 e 5, Stanza della Leda, V, 16/A e 20/A, entrambi con segni di lettura, angoli piegati e segnalibri) sia in edizioni singole: *La tragique histoire d'Hamlet prince de Danemark*, Paris, 1900 (Pianerottolo Studio, XLVI, 18/A); *La tragedia di Macbeth*, Torino, Bocca, 1922 (Pianterreno, V, 27).

²⁷ «Avanti!» 1897.

INTRODUZIONE

alberi della foresta.²⁸

Le due folli shakespeariane sarebbero dunque controfigure della demente, ma più precisamente, potremmo aggiungere, archetipi dei due poli della follia di Isabella: quello terribile, incarnato da Lady Macbeth con la sua ossessione del sangue, e quello dolce della tenera Ofelia. Lady Macbeth, sonnambula, continua a vedere le proprie mani macchiate di sangue che non riesce a detergere (*Macbeth*, atto V, scena I). In Isabella, invece, l'orrore del sangue che la ossessiona convive con un'ombra di gioia al pensiero di esserne soffocata:

TEODATA

Fu una rosa che fiorì a tradimento, dottore. Nessuno la sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. Era sfuggita al giardiniere. La povera anima gittò un grido, quando la vide, e cominciò a tremare, a tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi... Poi la colse, e se la mise in seno, e sopra v'incrociò le braccia... E diceva parole che mi trapassavano il cuore... Ieri volle distendersi sul margine del vivaio, e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino... Tutto quell'orrore del sangue l'ha ripresa, a un tratto. Sentè di nuovo sopra di sé la macchia... Ah, io me ne ricordo... I capelli, i capelli specialmente erano inzuppati, ammassati dai grumi; e non riuscivamo a lavarli... (scena seconda)

LA DEMENTE

Ah!

Ella getta un grido.

Una goccia di sangue...

Con un grido di terrore ella si distacca dall'arbusto, balzando innanzi. Un ramo si rompe.

²⁸ Checchi 1897a.

Una goccia di sangue...

Atterrita, ella guarda un punto rosso sul suo braccio nudato. Un tremito violento la scuote.

[...] *tremando ancora, angosciosamente.*

È da per tutto, da per tutto... Lo vedo da per tutto: su me, intorno a me... Oh, dottore, fate che io non lo veda più! Togliete da me questo terrore!... Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie... Non potrò, non potrò... Anche nel bosco, ieri, vidi certi alberi con una macchia... dove passavo... [...] E gocce rosse da per tutto, nei cespugli... dove passavo... [...] Non potrò, non potrò...

Ella si tocca i capelli su la nuca, su le tempie, con un sussulto; e poi si guarda le mani. (scena terza)

LA DEMENTE

Tutto il sangue è sopra di me... io ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... [...] La sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava; e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... [...] E ditele che questo era quasi una gioia, che era quasi una gioia questa soffocazione terribile nel sangue caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancora mescolato all'anima sua... (scena quinta)

Antonella Di Nallo ha suggerito che questa connotazione del personaggio di Isabella sia attribuibile proprio alla Duse, dal momento che nel manoscritto da lei usato per preparare la recita,²⁹ alla fine del passo della scena

²⁹ Si tratta del manoscritto da noi indicato come *B*, del quale si conserva negli Archivi del Vittoriale solo la copia cianografica in negativo e a rovescio (cfr. oltre, *Nota filologica*, pp. CLXXIII-CLXXIV), e che nel 1924 Ettore Cozzani presentò in un suo contributo sul «Secolo XX», riproducendo e commentando le pagine più significative (Cozzani 1924).

INTRODUZIONE

terza riportato qui sopra, tra segni, tratti e puntini, vergò la frase «tutti i profumi dell'Arabia», l'attacco della celebre battuta di Lady Macbeth, «pezzo ad altissima intensità emotiva nel repertorio grandattoriale».³⁰ Nell'edizione 1894 dell'*Intermezzo*, nella galleria delle *Adultere*, Lady Macbeth aveva già fatto la sua comparsa, segnata dalla stessa ossessione: «e la mano, già simile al succiso / giglio, che rossa veggono le intente / pupille; e rosso ovunque il rifluente / sangue, di sangue tutto il mondo intriso!» (vv. 5-8);³¹ e il personaggio shakespeariano è nel catalogo dei ruoli che la Foscarina del *Fuoco* ha nel suo repertorio.³²

La follia di Ofelia, che con il suo insensato parlare «converte tutto: pensiero, afflizioni e l'inferno stesso, nel suo incantesimo e nella sua dolcezza» (atto IV, scena V),³³ mostra della demenza il versante dolce, teneramente infantile, e assume connotazioni vegetali. Come Isabella indossa la veste verde e la maschera di foglie per obliare se stessa fondendosi con il mondo naturale, così Ofelia intreccia ghirlande di fiori, se ne copre le vesti e la persona, e infine trova la morte nelle acque del ruscello, dopo aver galleggiato per un po' «come una sirena [...] o come una figlia dell'acqua» (*Amleto*, atto IV, scena VII):

There is a willow grows aslant the brook

³⁰ Di Nallo 2018, p. 475.

³¹ Gabriele d'Annunzio, *Lady Macbeth*, in *Intermezzo (Versi d'amore e di gloria I* 1982, p. 251); il sonetto si apre con, in epigrafe, la citazione shakespeariana («*All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand!*») poi tradotta nell'ultima terzina: «Ella mormora: "Ahi me, tutti i profumi, / tutti i profumi de l'Arabia mai / questa piccola mano addolciranno!"».

³² A differenza della Duse, che «delle eroine shakespeariane ha vestito solo i panni di Giulietta, Ofelia e Cleopatra»; Di Nallo 2018, p. 475.

³³ «Thought and affliction, passion, hell itself / She turns to favour and to prettiness». La traduzione è quella moderna di Eugenio Montale (Shakespeare 1988, pp. 228-229).

That shows his hoar leaves in the glassy stream.
 Therewith fantastic garlands did she make
 Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
 That liberal sheperds give a grosser name,
 But our cold maids do dead men's fingers call them.
 There, on the pendant boughs her coronet weeds
 Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
 And, mermaid-like, awhile they bore her up,
 Which time she chanted snatches of old lauds,
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element. But long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pulled the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death.³⁴

³⁴ «In quel ruscello dove un salice sghembo / specchia le sue brinate foglie nella corrente vitrea; / là ella intrecciava fantastiche ghirlande / di ranuncoli, d'ortiche, di margherite, / e di quelle lunghe orchidee purpuree/ alle quali i franchi pastori danno un nome più volgare, / ma che le nostre fredde vergini chiamano dita di morte; / e lassù, mentre s'arrampicava per appendere / i suoi diademi d'erba alle pendule fronde dell'albero, / un invidioso ramo si ruppe, e quei trofei / ed ella stessa caddero nel ruscello. Le sue vesti / si gonfiarono intorno e la sostennero / per qualche tempo come una sirena, / mentre ella intonava spunti di vecchie canzoni, / quasi fosse inconscia della propria sventura, / o come una figlia dell'acqua, familiare / a quell'elemento. Ma per poco, perché le sue vesti, / pesanti per l'acqua assorbita, trascinarono l'infelice / dal suo melodioso canto a una fangosa morte» (Shakespeare 1988, pp. 246-249). Non è da escludere che le parole con cui Ofelia ricorda la testa bianca del padre morto («His beard was as white as snow, / All flaxen was his poll», «La sua barba era neve, / e lino la sua testa», atto IV, scena V, ivi, pp. 230-231) riecheggino in quelle di Isabella nella scena terza del *Sogno*: «E tutto ho fatto perché [i miei capelli] diventassero bianchi! Anche ieri li ho tenuti nell'acqua una lunga ora, a macerare come il lino; e stanotte Simonetta li ha maciullati con le sue mani, sotto la luna... Avete mai veduto, dottore, il lino su le aie nelle notti d'agosto, uscito di sotto alla maciulla, come è candido? Albeggia di lontano, quasi neve».

INTRODUZIONE

Un'immagine, questa, familiare all'iconografia preraffaellita, all'interno della quale spicca il famoso quadro di John Everett Millais oggi alla Tate Gallery;³⁵ e nella quale è forse rintracciabile l'origine del sogno notturno di Isabella (e di Eleonora), «Sognavo d'essere un fiore su l'acqua» (scena terza).³⁶ Si aggiunga che la ballata *Per una ghirlandetta*, che apre, chiude e ritma il dramma dannunziano, intreccia all'esplicita eco dantesca anche quella shakespeariana della *Willow Song* («Sing all a green willow must be my garland») che nell'*Otello* Desdemona mormora sottovoce «poco prima di coricarsi, avviandosi al sonno dal quale non si risveglierà

³⁵ Immagine che segna l'inizio di un nuovo immaginario: «In *Ofelia*, la celebre tela che il preraffaellita J.E. Millais dipinse intorno al 1850, lo splendore floreale accoglie un'immagine di morte. Il giardino non è più il luogo felice dell'amore o del sereno isolamento contemplativo, com'era stato per secoli, bensì una sorta di triste spazio degli Elisi, se pur splendido di colori, le cui erbe simboliche innalzano l'inno del rimpianto e della memoria intorno alla fanciulla annegata. Benché non sia il primo esempio pittorico di *hortus* segnato dal lutto, è certo, però, che il quadro inaugura una sensibilità destinata a diffondersi in ambito simbolista, dove la bellezza del paesaggio si intride assai spesso di presagi negativi o quanto meno di elementi melanconici e ambivalenti» (Bartoli 1992, pp. 251-271).

³⁶ Isabella rappresenta l'incarnazione di «un femminile delicato e passivo alla maniera dell'*Ofelia* shakespeariana e milleisiana», memore dell'iconografia muliebre preraffaellita e rossettiana in particolare: cfr. Di Nallo 2010, p. 273. A questa caratterizzazione di Isabella contribuisce anche la reminiscenza di una poesia di Shelley, intitolata *The Sunset*, del 1816. La protagonista del poemetto, che si chiama Isabella, scopre al suo risveglio l'amante morto, «dead and cold» (v. 26), al suo fianco; cade allora in una specie di quieta follia, separandosi dal mondo e accudendo il vecchio padre fino alla morte: «The lady died not, nor grew wild, / but year by year lived on – in truth I think / her gentleness and patience and sad smiles, / and that she did not die, but lived to tend / her aged father, were a kind of madness, / if madness 'tis to be unlike the world» (vv. 28-33). La fonte è segnalata da Benedetto Croce in un intervento del 1909 (Croce 1909, p. 175).

perché la gelosia di Otello fa del talamo il suo patibolo».³⁷

4.3. *Tra Medioevo e Rinascimento*

A controbilanciare l'influsso del geniale «barbaro» d'Oltremarica, d'Annunzio provvede a una significativa ambientazione italiana del dramma, scegliendo quella Toscana che nel Rinascimento accolse, per dirla con il *Fanciullo* alcionio, le Sirene esuli dalla Grecia rilanciando per l'intera Europa la civiltà classica e mediterranea. La collocazione temporale del poema tragico è volutamente indefinita; l'unico *terminus post quem* lo offre Desiderio da Settignano (1430 ca-1464), lo scultore cui si attribuisce il ritratto marmoreo di Madonna Dianora, la donna uccisa per amore nella quale Isabella riconosce una sua ideale compagna; artista particolarmente caro a d'Annunzio, che amava segnare argutamente le sue lettere dalla Capponcina come scritte a «Settignano di Desiderio». Per il resto, la vicenda pare svolgersi in un tempo imprecisato che dalla fine del Quattrocento potrebbe giungere all'epoca di d'Annunzio, quando ancora una lunga cavalcata poteva essere il modo per percorrere la distanza tra le ville dei due infelici amanti. L'onomastica, in ogni caso, rinvia a un preciso clima storico-culturale, quello compreso tra Dante e Lorenzo il Magnifico. Zanetti lo ricapitola con queste parole:

Alla temperie fiorentina si ricollega certo, pur con una flessione particolare, l'onomastica evocativa dei personaggi del *Sogno*, secondo un disegno che emerge anche più nitido alla luce delle varianti attestate dall'autografo. Se la vecchia custode passa dal popolare Fortunata all'invernale Bibiana per giungere infine all'ibridazione ellenico-toscana di

³⁷ Andreoli 2014, p. 1294.

INTRODUZIONE

Teodata, il giardiniere, dapprima anonimo, prende il nome di Panfilo, mentre la «custode giovane» si chiama fin dall'inizio Simonetta, come l'amante di Giuliano de' Medici votata a morte precoce celebrata dal Poliziano nelle *Stanze per la giostra*. Di più, il fratello adolescente dell'amante di Isabella, Giuliano, prima di assumere il nome simbolo di Virginio portava quello medico di Lorenzino. [...] Certo la ricerca dei nomi, che dal Boccaccio del *Ninfale fiesolano* e delle Corti d'Amore approda al Quattrocento laurenziano, tratteggia una Firenze sospesa a controttempo tra memorie stilistiche e culturali complementari, il cui ellenismo, senza dimenticare Dante, si intreccia a una tenace radice rusticale. Ed è la Firenze capace di attrarre a sé anche la letteratura di punta parigina, se è vero che Gide ambienta uno degli episodi delle *Nourritures terrestres* «dans les jardins qui sont au pied de la colline de Fiesole, à mi-chemin entre Florence et Fiesole, dans ces mêmes jardins où, du temps de Boccace, Pamphile et Fiammetta chantaient».³⁸

Dal Rinascimento fiorentino provengono suggestioni figurative: implicito ma evidente, e infatti subito colto dai primi recensori, è il riferimento alla *Primavera* di Botticelli, il «pittore lirico» alle cui figure d'Annunzio riconosceva, già nelle cronache del decennio precedente, la capacità di fondere «mirabilmente» il «sentimento cristiano col sentimento pagano», e di incarnare i tratti ideali del sogno.³⁹

³⁸ Zanetti 2008-2009, p. 428.

³⁹ «Guardate la Primavera, nell'*Allegoria*, quella donna selvaggia, tutta costellata di fiori, che è forse la più misteriosa creatura della fantasia di Sandro Botticelli»: Gabriele d'Annunzio, *L'estate a Roma. Nella Galleria Borghese*, «La Tribuna», 22 luglio 1887 (ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 882-883). La figura botticelliana della Primavera, riletta in chiave preraffaellita, era già evocata nelle *Due Beatrici* della *Chimera*, dalla figura di «Verdespina», che «venìa, / alta e sottile quanto li arboscelli, / a me da presso; e viva m'apparìa / tutta pinta di foglie e di fiorelli / come la donna de l'Allegoria / che apparve in sogno a Sandro Botticelli» (I, vv. 41-46; *Versi d'amore e di gloria I* 1982, p. 463).

Esso traspare fin dalla didascalia di scena – «il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda» – che per un verso prepara la metamorfosi vegetale di Isabella, ma per l'altro richiama, insieme alla «ghirlandetta» della ballata dantesca (cfr. § 4.4), la figura inghirlandata della Primavera, che nella tela botticelliana incede quasi danzando con la veste a fiori mossa dal vento. Osserva al riguardo Zanetti:

A d'Annunzio [...] non è certo sfuggito il rapporto iconologico fra Botticelli e Poliziano istituito da Adolfo Venturi in un saggio, *La primavera nelle arti rappresentative*, apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° maggio 1892. Con questa allusione [...] il bosco-giardino di Villa Armiranda lascia affiorare in controluce il regno della dea del piacere e dell'amore, ove, però, la vaghezza e l'energia della natura che si risveglia convivono a contrasto con «*le forme simmetriche della cupa verdura perenne*», su cui aleggiano i fantasmi, il *memento mori* di un eros «terribile». ⁴⁰

All'apparire in scena di Isabella, «in una delicata veste verde», il dottore esclama, conducendola «in una banda di sole, sotto un'arcata» – potremmo dire al centro del quadro:

Venite, venite al sole! Lasciate che io vi guardi! Siete tutta lucente, stamani, siete tutta fresca e monda: come nel sogno, un fior d'acqua... È la vostra veste ha il colore delle piccole foglie novelle. Madonna Primavera! (scena terza)

Richiamava implicitamente la Primavera botticelliana, ma riletta in chiave preraffaellita,⁴¹ anche l'abito indossato sulla scena dalla Duse, quasi certamente di Worth, di cui ci dà notizia Giovanni Pozza, recensore della *première* parigina,

⁴⁰ Zanetti 2008-2009, pp. 428-429.

⁴¹ Cfr. Di Nallo 2010, pp. 278-280.

INTRODUZIONE

nella sua corrispondenza apparsa sul «Corriere della Sera» del 16-17 giugno 1897: «una veste sciolta di color viola tenero, fatta di cinque vesti sovrapposte di garza, di varie *nuances*. La sottoveste di raso, a sommo il petto aveva un giro di foglie verde-scuro ricamate». ⁴² Il verde (ripreso poi dalla maschera di foglie, la cui resa scenica si rivelò però deludente) era dunque solo suggerito da «un gioco simbolistico di allusioni e di illusioni, in cui la memoria della botticelliana veste svolazzante alla Ninfa si intreccia alla evocazione della viola del pensiero, il fiore che la Duse aveva eletto a emblema della propria passione e che il *Midsummer Night's Dream* celebra per i suoi succhi capaci di provocare il delirio d'amore». ⁴³

Esplicito è, come già accennato, il richiamo a Desiderio da Settignano, al quale si attribuisce fittiziamente un busto raffigurante l'antica abitatrice dell'Armiranda uccisa per amore, Madonna Dianora. Nel marmo della scultura la demente scorge una materia di «miele impietrito», in circuito dunque con il motivo ricorrente delle api, e ne associa il volto a «una mandorla dal guscio semiaperto». ⁴⁴ Il nome Dianora, che, già presente nelle *Dramatis personae* del progettato *Sogno d'una notte d'estate*, ⁴⁵ tornerà nella *Pisanelle*, è quello della protagonista di una novella del *Decameron* (X, 5), una donna che desidera, e ottiene per intervento magico,

⁴² Pozza 1897a.

⁴³ Zanetti 2008-2009, p. 434.

⁴⁴ Non si conosce un busto femminile di Desiderio che corrisponda al ritratto descritto da d'Annunzio, che, come ha osservato Bianca Tamassia Mazzarotto, «si accosta assai più ai busti di Battista Sforza del Bargello o meglio ancora di Eleonora di Aragona di Palermo di Francesco Laurana»; la stessa studiosa ricorda però che opere del Laurana furono a lungo assegnate a Desiderio (e viceversa), e che possiamo dunque pensare a un «busto fantastico con riferimento ad Eleonora d'Aragona», anche sulla base dell'oscillazione onomastica Eleonora/Lionora/Dianora. Cfr. Tamassia Mazzarotto 1949, pp. 307-308. Andrea Baldinotti ha proposto l'identificazione del ritratto di Dianora con uno dei busti in terracotta di Signa presenti alla Capponcina (Baldinotti 1986, p. 128).

⁴⁵ Cfr. sopra, § 2.1.

un «maraviglioso giardino» verdeggiante e fiorito in pieno gennaio; ma soprattutto appartiene all'eroina di una leggenda rinascimentale, quella dell'amore ostacolato e infelice tra due giovani fiorentini, Ippolito Buondelmonti e Dianora/Lionora de' Bardi, membri di due famiglie nemiche: storia a lieto fine, a differenza di quella di Romeo e Giulietta alla quale è imparentata, che ebbe grande popolarità tra il XV e il XIX secolo. La novella, composta nel Quattrocento e tramandata da diversi codici manoscritti e poi da numerose edizioni a stampa di area toscana e veneta, è stata da alcuni assegnata a Leon Battista Alberti; le edizioni moderne la presentano con il titolo di *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, e ne furono ricavate anche versioni in ottave destinate alla rappresentazione teatrale, nonché una riscrittura in versi sciolti di Agnolo Firenzuola. D'Annunzio aveva potuto leggere il racconto in un saggio di Corrado Ricci, apparso il 16 maggio 1892 sulla «Nuova Antologia», e dedicato alle *Leggende d'amore*, e in particolare a quelle che, come la storia di Romeo e Giulietta, affermano la forza dell'amore anche in tempi di discordia politica e civile:

Malgrado l'implacabile inimicizia de' suoi parenti contro i Buondelmonti, ella s'accende d'amore per Ippolito, della fazione contraria. Per venire a nozze occulte, egli si fa calare da lei, notte tempo, una scala di seta, ed è per salire, quando arriva il Bargello che lo sorprende e l'arresta. Trascinato d'innanzi al podestà, per non compromettere l'onore e la pace dell'amata si accusa per ladro ed è perciò condannato a morte. Il funebre corteggio che lo conduce al patibolo passa per la strada dov'è la casa di Dianora. Costei non regge allo strazio, scende tra la folla e i soldati, corre ad Ippolito, gli si attacca al collo e chiamandolo amante e sposo, svela tutto l'occorso. Il Podestà (per una bella combinazione) ha cuore e si commuove; assolve il giovine, riconcilia le famiglie e

INTRODUZIONE

sposa i due amanti.⁴⁶

Ecco la riscrittura dannunziana della storia, così come la demente la racconta al dottore:

Ella amava Palla degli Albizi, un giovinetto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d'arme. Ah, io lo so com'ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso, semichiusa nel guscio d'oro... Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice, ne fece un capestro per il collo chino. E Dianora penzolò dalla ringhiera, tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usignuoli. All'alba, come sonavano le campane dell'Impruneta, qualcuno vide involarsi dall'Armiranda un bel paone bianco verso l'oriente; e Messer Braccio ritrovò il suo capestro vuoto. Da allora un paone bianco visita la villa di tratto in tratto. Quando scende, è più silenzioso e più leggero d'un fiocco di neve... Io l'ho veduto. Credevo che stanotte fosse tornato. E dicevo a Simonetta: «Tu vedi quel paone bianco su la ringhiera? È lo spirito di Madonna Dianora, che torna al luogo della sua passione.» Ed ecco, il paone ha incominciato a singhiozzare come una creatura umana; e quel singhiozzo mi fendeva il petto. E io dicevo: «O paone, o Dianora, dolce anima, perché piangete? Voi non dovete piangere, se considerate la vostra sorte, cara sorella del tempo che non è più. Voi non vedeste morire il vostro amico tra le vostre braccia, voi non vi sentiste soffocare dal sangue suo; ma vi serrò a un tratto la gola quella medesima corda per cui egli saliva sino alla vostra bocca ove tutta la luce delle stelle brillava al suo desiderio fissa nei piccoli denti puri. Sola Isabella deve piangere; sola Isabella, che ha invidia di voi...». (scena terza)

La riscrittura dannunziana muta il finale da lieto a

⁴⁶ Ricci 1892, p. 346.

funesto (ma non agli occhi di Isabella, che invidia la sorte di Dianora), creando un gioco di sovrapposizione tra la *silhouette* della leggenda quattrocentesca e quelle di altre eroine tragiche, soprattutto la Giulietta shakespeariana e la dantesca Francesca da Rimini (il volo leggero del pavone bianco che richiama le colombe del V canto, il rimpianto per il «tempo che non è più» che riecheggia l'attacco di Francesca «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»),⁴⁷ e sfumando con tocchi fiabeschi: la scala di seta, già nel riassunto di Corrado Ricci (nella novella quattrocentesca è una scala di corda), diventa «sottile come una tela di ragno» ma «forte come una cotta d'arme», il canto degli usignoli (come nell'addio di Romeo e Giulietta), la metamorfosi di Dianora nell'uccello bianco... Cui si aggiunge il risalto dato all'«inquadratura, cara anche a Maeterlinck, della donna amante affacciata a una finestra o a un balcone».⁴⁸

Gioiello della scrittura preziosa, dell'arte della stampa e dell'illustrazione xilografica della stagione umanistica, l'*Hypnerotomachia Poliphili* non poteva che sedurre il bibliofilo d'Annunzio, che tra i libri del Vittoriale collocò un esemplare del prezioso incunabolo aldino del 1499 già appartenuto al principe Borghese e donatogli dalla Duse, oltre allo studio di Giuseppe Biadego sul capolavoro attribuito a Francesco Colonna.⁴⁹ Il riferimento al *Polifilo* compare in un taccuino posteriore alla composizione del

⁴⁷ Del resto sono fitti, nel *Sogno*, gli echi del canto di Francesca: tra i più evidenti, la clausola «E mai più non vi bevemmo» (scena terza), che richiama *Inf.* V 138, «quel giorno più non vi leggemmo avante».

⁴⁸ Zanetti 2013, p. 1056. Ma si ricordi anche la «Titania di Shakespeare» che «dorme, poggiate il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino» nella lirica della *Chimera* già ricordata sopra (§ 4.2, nota 22).

⁴⁹ Giuseppe Biadego, *Intorno al Sogno di Polifilo*, estratto dagli «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti», anno accademico 1900-1901, tomo LX, parte seconda (Pianterreno, XLVI, 25).

INTRODUZIONE

dramma, ma in grado di aggiungere un'ulteriore suggestione intertestuale, a ruoli invertiti tra ipotesto ed ipertesto. Il 16 maggio 1898, durante una nuova escursione nei dintorni di Settignano, dove lo scrittore ha dimora nella sontuosa villa Capponcina, d'Annunzio appunta: «Gamberaia. Il giardino italiano sembra imitato da una vignetta del *Sogno di Polifilo*».⁵⁰

«Poco conta», scrive Zanetti al riguardo, «se nel comporre il *Mattino*, oltre un anno prima, d'Annunzio avesse già presente innanzi a sé il mirabile incunabolo aldino illustrato», del resto già citato nelle cronache giornalistiche e nelle pagine del *Piacere*. Anche se si trattasse di un'agnizione a posteriori, lo scrittore, guardando il giardino di Villa Gamberaia, si trova a riconoscere tra il suo poema tragico e il romanzo quattrocentesco «un'affinità [...] segreta, di motivi e costruzioni»: il «nesso profondo tra Venere e Primavera», la dialettica tra l'intrico del bosco e il giardino geometricamente regolato dall'arte topiaria, l'«itinerario onirico» di ricongiungimento tra due amanti separati dalla morte.⁵¹

Infine, la rievocazione della morte di Giuliano fatta da Isabella nell'ultima scena del *Sogno* sembra riecheggiare il racconto ariostesco della morte di Zerbino tra le braccia della sua Issabella, nel XXIV canto dell'*Orlando Furioso*, il canto della pazzia d'amore. Zerbino, figlio del re di Scozia, ferito in duello da Mandricardo, muore «pel molto sangue che gli è uscito et esce» (75, v. 4), ma felice perché tra le braccia dell'amata: «che se in sicura parte m'accadeva / finir de la mia vita l'ultima ora, / lieto e contento e fortunato a pieno / morto sarei, poi ch'io vi moro in seno» (78, vv. 4-8). Issabella promette al giovane agonizzante di seguirlo:

Non sì tosto vedrò chiudervi gli occhi,
o che m'ucciderà il dolore interno,

⁵⁰ *Taccuini*, taccuino XVII, 1898, p. 232.

⁵¹ Zanetti 2008-2009, p. 431.

o se quel non può tanto, io vi prometto
con questa spada oggi passarvi il petto. (81, vv. 4-8)

Spera inoltre, che qualcuno, pietoso, seppellirà insieme i loro corpi. «S'abbandona» quindi piangendo «sopra il sanguigno corpo» (86, v. 1), ormai divenuto «freddo come ghiaccio» (85, v. 7), e «stride sì, ch'intorno ne risuona / a molte miglia il bosco e la campagna» (86, vv. 3-4). Nella narrazione dannunziana tornano le medesime immagini, e talvolta i medesimi termini dei versi ariosteschi: Giuliano «aveva chiuso gli occhi nella felicità, sul mio petto», racconta Isabella, aggiungendo, che se anche «il colpo non è giunto sino a *lei*, se non ha trapassato anche il *suo* cuore», per il dolore di quell'«ora sola» lei è morta «mille volte». Anche lei ha «sentito che il calore abbandonava il corpo» dell'uomo, sentendolo «a poco a poco divenir freddo contro il *suo* petto, farsi di gelo», e avrebbe voluto gridare: «gli urlì selvaggi che mi salivano alla bocca io li ho rotti con i miei denti che stridevano, [...] perché nessuno venisse a distaccarmi da lui», confida a Virginio, supplicandolo affinché la seppellisca «nella medesima bara» di Giuliano.

4.4. *Dante*

Ma il germe ideativo del *Sogno* l'avrebbero fornito i versi danteschi della ballata *Per una ghirlandetta*, secondo quanto d'Annunzio racconta in una lettera scritta da Roma, il 4 giugno 1897, in italiano, a un destinatario francese di cui non precisa l'identità:⁵²

⁵² La lettera è citata da Zanetti (2008-2009, pp. 433-434), che, sulla base del cenno finale alle «conversazioni interrotte sul Lungarno», ravvisa nel «carissimo amico» destinatario della missiva Ernest Tissot, il letterato *italianisant* che raggiunge d'Annunzio a Firenze tra la fine di marzo

INTRODUZIONE

Voi vedrete quanto prima il testo originale. Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine. La ricerca della parola – come lettera e come suono – vi è proseguita con un'acutezza costante, per modo che all'efficacia dell'azione drammatica si sovrappongono quelle significazioni ideali e quei sentimenti indefiniti che soltanto la sinfonia può suggerire all'anima umana. È come un gioco di *voci* armoniose. I sette personaggi *cantano* come le sette canne d'un flauto pànico, sotto il portico solitario, mentre il soffio e il delirio della primavera passano incurvando le siepi antiche di cipresso.

«Per una ghirlandetta

Ch'io vidi, mi farà

Sospirar ogni fiore...»

È la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime. [...]

In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso – dopo un lungo silenzio – con un accento indimenticabile, quei versi antichi. Eravamo su la riva del Lago d'Albano, in un paese ancora abitato dalle divinità; e quella voce risvegliò innumerevoli bellezze addormentate.

Ecco il germe del drama: *la ghirlandetta, la veste verde*. Un campo di lupinella rossa mi suscitò l'immagine del sangue. E sul verde e sul rosso io composi il mio Sogno primaverile. Il mio drama è dunque figlio della Primavera, come Virgilio.⁵³

e i primi d'aprile del 1896 per una serie di *entretiens* pubblicate poi il 16 maggio sulla «Revue Bleu». L'identificazione è accolta anche da Annamaria Andreoli (2017, pp. 131-132). Zanetti scrive che la lettera è conservata nell'Archivio Generale del Vittoriale, dove tuttavia non è stato possibile reperirla, così come nell'Archivio Personale, dove invece dovrebbe trovarsi (ma dove non esiste un fascicolo «Tissot» e dove la lettera non è compresa tra quelle ad «Anonimi»).

⁵³ Zanetti 2008-2009, p. 434.

A far germogliare l'invenzione drammatica sarebbero state, dunque, l'immagine della «veste verde» – quella che indosserà Isabella entrando in scena, e che tornerà nei versi della *Figlia di Iorio*, attraverso il canto di Ornella che, fin dall'apertura della tragedia, riprende uno stornello abruzzese («Tutta di verde mi voglio vestire, / tutta di verde per Santo Giovanni, / ché in mezzo al verde mi venne a fedire... / Oili, oili, oilà!», I, vv. 5-9) – e il componimento dantesco. Come aveva subito notato la Duse, l'*incipit* della ballatetta dantesca costituisce la prima e l'ultima frase del dramma. D'Annunzio interviene all'ultimo momento nel manoscritto affinché «*Per una ghirlandetta!*» figurì anche sul frontespizio. All'interno dell'opera poi le strofe della composizione vengono disseminate a segnare le svolte drammatiche e soprattutto emotive.

In una nota del 1981, Eurialo De Michelis ha reso noto il testo del canto di Panfilo predisposto da d'Annunzio poco prima della partenza della Duse per Parigi per il musicista Giovanni Sgambati,⁵⁴ al quale lo scrittore affidò il compito di rivestire di note le sue parole:

Per una ghirlandetta
 Ch'io vidi, mi farà
 Sospirar ogni fiore.
 Al mio giardin soletta
 La mia donna verrà
 Coronata da Amore.
 Ha nome Simonetta
 La donna che sarà
 Regina del mio core.
 O Amore, aspetta, aspetta!

⁵⁴ De Michelis 1981. De Michelis pubblica, insieme a due lettere inviate da d'Annunzio a Sgambati nel maggio 1897, il testo originale della ballata, conservato in fotocopia negli archivi di casa Sgambati, per correggere la ricostruzione proposta da Egidio Bianchetti, realizzata mettendo insieme le parti della canzone nell'ordine in cui compaiono nel testo del *Sogno* (*Versi d'amore e di gloria I* 1964, Appendice III, *Dalle opere di prosa*, pp. 1049-1050).

INTRODUZIONE

Chi non ama, amerà;
Ti lauderà Signore.
Diman l'avrai soggetta
La fera che non sa
Qual sia lo tuo valore.
Per una paroletta
Il mio cor non saprà
Mai più che sia dolore.
Per una ghirlandetta!

Questo invece il testo dantesco:

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.
I' vidi a voi, donna, portare
ghirlandetta di fior gentile,
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: «Chi mi vedrà
lauderà 'l mio signore».
Se io sarò là dove sia
Fioretta mia bella a sentire,
allor dirò la donna mia
che port'in testa i miei sospire.
Ma per crescer disire
mia donna verrà
coronata da Amore.
Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt' elle
una vesta ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.⁵⁵

Il confronto con la ballata, amatissima dalla Duse e studiata da Carducci e da D'Ancona come esempio di

⁵⁵ Faccio riferimento all'edizione Contini (Dante 1965, pp. 37-39).

felice connubio tra poesia d'arte e poesia popolare,⁵⁶ è un capitolo importante nella lunga vicenda dell'operazione dannunziana di mimesi e reinvenzione dello stile dantesco,⁵⁷ contaminato con suggestioni di altri testi antichi, stilnovistici e rinascimentali, già avviata in componimenti come il dittico delle *Due Beatrici* nella *Chimera* e che presiederà a opere maggiori come le *Laudi* e la *Francesca da Rimini*.

Nella lettera al corrispondente francese, d'Annunzio insiste sulla resa sonora e musicale della sua riscrittura, in cui punta ad accentuare la dimensione *naive* e popolare: «Ho trovato per un tal canto una specie di melopea agreste, un motivo di stornello, un'aria triste e lieta che sembra scaturita dalla terra paterna come una vena d'acqua pura».⁵⁸ E all'interno del dramma si dice che Panfilo «canta sempre e cantando trova le rime all'improvviso».

D'Annunzio esordisce citando letteralmente i tre settenari della ripresa dantesca, che diventano la prima strofa e la cellula ritmica del nuovo componimento, che prosegue ripetendo la stessa rima ABC nelle successive terzine di settenari, con un completo rimaneggiamento metrico dell'ipotesto. Nei versi successivi recupera altre citazioni

⁵⁶ Carducci 1871.

⁵⁷ Altri echi danteschi possono essere individuati, oltre alla clausola «E mai più non vi bevemmo» già segnalata (cfr. sopra, nota 47), nella «ferita crudele [...] tutta umida di umore» prodotta nel ramo rotto accidentalmente da Isabella nella scena terza e nelle presunte macchie di sangue degli alberi nel bosco dell'Armiranda, che implicano la memoria della selva dei suicidi di *Inf.* XIII; anche la risposta del dottore alla paziente, preoccupata per il dolore procurato all'arbusto ferito, «Non temete. Quella è una piaga che si sana. La pianta rimetterà un altro ramo», e l'invito che egli fa a Isabella a fare una ghirlanda del ramo staccato, possono richiamare «l'umile pianta» del I canto del *Purgatorio*, che, divelta da Virgilio per cingere i fianchi di Dante, subito rinasce. Cfr. Erspamer 1988, p. 482. Sulla riscrittura dannunziana della ballata dantesca, e sull'armonizzazione ritmica tra i suoi versi e la prosa delle battute che li incorniciano, si veda anche Persico 2022.

⁵⁸ Cfr. Zanetti 2008-2009, p. 441.

INTRODUZIONE

testuali («mia donna verrà / coronata da Amore»), ma introduce anche variazioni («Chi mi vedrà / lauderà 'l mio signore» diventa «Ti lauderà Signore»), oltre a ricorrere ad altri testi danteschi (ad esempio per l'attributo «soletta»; o per il «valore» ascritto, da Dante e da altri stilnovisti, alla donna amata o ad Amore). All'evocazione duecentesca si sovrappongono altre memorie: così il pur suggestivo *senhal* dei versi di Dante, Fioretta, cede il luogo alla Simonetta del Poliziano; si noti anzi che «l'angiolel d'amore umile» dantesco era stato recuperato proprio da Poliziano, che l'aveva trasformato in un amorino classico e pagano: «Ma chi è quel che vola? / È l'angiolel d'Amore / che viene a fare onore / con voi, donzelle, al maggio. / Amor ne vien ridendo, / con rose e gigli in testa» (*Ben venga maggio*, vv. 35-40).

Anche l'eco intertestuale più preziosa, quella, segnalata sempre da Zanetti, dell'anonimo poemetto tardo-antico del *Pervigilium Veneris* («Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet»),⁵⁹ si ammanta di un'aura quattrocentesca semplificandosi nel verso «Chi non ama, amerà», che riecheggia il laurenziano «Chi vuol esser lieto, sia» del *Trionfo di Bacco e Arianna*.

4.5. Maeterlinck

Dalle recensioni sul debutto parigino del *Sogno* alla Renaissance fino agli interventi più recenti e robusti, lo scrittore simbolista Maurice Maeterlinck viene regolarmente citato come antecedente e pioniere di quel teatro di poesia, o di parola, o del silenzio, di quel tipo di teatro, insomma, di cui il *Sogno d'un mattino di primavera* rappresenta la più significativa prova italiana. La biblioteca di d'Annunzio

⁵⁹ Ivi, p. 443.

al Vittoriale contiene diciotto libri dell'autore belga,⁶⁰ dichiaratamente ammirato anche dalla Duse,⁶¹ poi premiato con il Nobel nel 1911. Di questi, solo *Pelléas et Mélisande* (1892) precede nel tempo la stesura del *Sogno*: la presenza di edizioni successive, quasi tutte recanti l'ex-libris di d'Annunzio, attesta un perdurante interesse del nostro autore per il drammaturgo, i cui due capolavori, *Pelléas et Mélisande* e *L'oiseau bleu*, ambedue presenti sui palchetti del Vittoriale, furono musicati da Claude Debussy (1913) e da Igor Stravinskij (1925). Non si può peraltro escludere che d'Annunzio conoscesse *La princesse Maleine* (1889), che segnò l'esordio teatrale di Maeterlinck, salutato dal critico del «Figaro» come novello Shakespeare, o le *pièces* successive, *L'intruse* (1890) e *Les aveugles* (1891): ma fu soprattutto il successo del *Pelléas*, determinato dall'interpretazione di

⁶⁰ Ecco, in ordine cronologico, le opere di Maeterlinck presenti nella biblioteca del Vittoriale: *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, 1892 (e poi le edizioni Bruxelles, Lacomblez, 1898, e Bruxelles, 1913; Stanza del Monco, VII, 12/A; Camera Baccara, III, 7/A; Stanza del Monco, IV, 39/A); Novalis, *Les disciples a Saïs et les fragments de Novalis traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, 1895 (Stanza del Monco, XII, 9/A); *La Sagesse et la Destinée*, Paris, 1898 (e poi l'edizione Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904; Officina, E/3, I, 27a/A; Stanza della Cheli, parete ovest, I, 6/A); *La vie des abeilles*, Paris, 1901 (Officina, E/3, I, 27b/A); *Le temple enseveli*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1902 (due copie; e poi l'edizione Paris, 1925; Camera Baccara, II, 3/A; Apollino, XXVI, 21; Stanza del Monco, XLII, 18/A); *Théâtre*, Bruxelles-Paris, Lacomblez-Per Lamm, 1901-1904 (Labirinto, LVI, 6/A-8/A); *Joyzelle*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1903 (Labirinto, LI, 28/A); *Le double jardin*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904 (Camera Baccara, III, 1/A); *L'intelligence des fleurs*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1907 (Labirinto, LXXII, 3/A); *Les débris de la guerre*, Paris, 1916 (Stanza del Monco, XXXI, 15/A); *L'oiseau bleu*, Paris, 1925 (Stanza del Monco, XXXVIII, 22/A); e inoltre *Morceaux choisis*, Paris, Nelson, s.d. (due copie; Corridoio Studio, XIV, 2/A; Camera Baccara, I, 24/A).

⁶¹ Si veda sopra, § 1.2, nota 23.

INTRODUZIONE

Sarah Bernhardt nella parte di Mélisande, a lanciare la fama dell'autore simbolista.

Ora, mentre per gli antecedenti sopra menzionati si può parlare di rapporti intertestuali, il rapporto tra *Pelléas* e il *Sogno* è all'insegna dell'interdiscorsività. Atmosfera e stile filigranano il poema dannunziano, ma pochi o punti sono i riscontri testuali precisi. Un bosco intricato dove il principe Golaud incontra la misteriosa fanciulla; il castello dove vivono gli sposi con Pelléas, il fratello minore di Golaud; la fontana senza fondo, dove, sostando con Pelléas, Mélisande perde l'anello donatole dal marito; la capigliatura fluente di lei; i fiori e la vegetazione... pallidi 'doppi' del paesaggio del *Sogno*, del bosco-giardino, della villa, del pozzo, della «tazza sacra» nel folto della foresta, della lunga chioma di Isabella; così come vago è il contatto della trama: l'amore sbocciato tra i cognati, la gelosia di Golaud che uccide il fratello, la tranquilla e immemore follia in cui cade Mélisande, che tuttavia sopravvive all'amante solo pochi giorni. Comuni l'atmosfera onirica, il linguaggio poeticamente vago, le frasi brevi, continuamente sfumanti in puntini di sospensione, quasi segni interpuntivi di sospiri o allusioni all'indicibile. Pensando poi al ruolo che giocano nel *Sogno* il sussurro delle api e la fragranza dei fiori, la mente corre alle opere naturalistiche di Maeterlinck pure presenti nella libreria di d'Annunzio – *La vie des abeilles* (1901), *L'intelligence des fleurs* (1907) –, dove troviamo pure *La Sagesse et la Destinée* (1898), con la sua riflessione sul fato. Come si vede, tutti testi posteriori al *Sogno*: voci di un lessico intellettuale e immaginativo comune al clima simbolista del tempo cui appartengono i due scrittori, quasi coetanei (d'Annunzio aveva un anno meno di Maeterlinck).

Tra le opere maeterlinckiane precedenti il 1897 presenti nella biblioteca di d'Annunzio, c'è anche il saggio introduttivo del poeta belga alla versione francese di Novalis (1895). Maeterlinck si fa tramite del dialogo di d'Annunzio con il grande scrittore romantico e con le sue esplorazioni di quello che nelle pagine di questo volume viene definito

«le Moi plus inépuisable et plus profond»: dialogo che alimenta segretamente il *Sogno*, come ha segnalato Zanetti, specie nell'insistenza «sull'intima affinità tra follia e magia, sulla malattia quale “folie corporelle”, sul sogno come facoltà “animique” di penetrare ogni oggetto e di tramutarsi immediatamente in esso o come autotrascendenza in cui si rivela e s'illumina l'oscuro geroglifico del corpo». ⁶² E la frase con cui il dottore, nella scena seconda, riflette sulle leggi «divine» che regolano la vita «più profonda e più vasta» di Isabella, «Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero», ha la sua fonte proprio in un frammento di Novalis attinto da quel volume: «Un homme mort est un homme élevé à l'état de mystère absolu». ⁶³

Mentre il nome di Maeterlinck ricorre nella bibliografia critica sul poema tragico dannunziano, non sono mai stati affacciati riscontri testuali; li offriamo qui, a conferma della suggestione più generica che formalmente circostanziata esercitata dal *Pelléas* sul *Sogno*:

(Atto I, scena III)

GENEVIÈVE: [...] bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces.

(Atto I, scena IV)

MÉLISANDE: Voyez, voyez, j'ai les mains pleines de feuillages.

(Atto II, scena I)

PÉLLÉAS: [...] Voulez-vous vous asseoir au bord du bassin de marbre?

[...] MÉLISANDE: Je vais me coucher sur le marbre.

[...] PÉLLÉAS: Vos cheveux ont plongé dans l'eau...

(Atto II, scena II)

⁶² Zanetti 2008-2009, p. 420.

⁶³ La suggestione del passo affiora tempestivamente già in una lettera del settembre 1895 a Ferdinand Brunetière, disposto a farsi editore della trilogia del Giglio: «la folie, autant et plus que la mort, élève la créature humaine à l'état de mystère absolu»; cfr. Andreoli 2000, p. 251.

INTRODUZIONE

MÉLISANDE: Voulez-vous un autre oreiller?... Il y a une petite tache de sang sur celui-ci.

GOLAUD: Non, non; ce n'est pas la peine. J'ai saigné de la bouche tout à l'heure. Je saignerai peut-être encore...

[...] On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant.

(Atto III, scena II)

MÉLISANDE: Tu ne partiras pas? [...] Je vois une rose dans les ténèbres...

[...] PÉLLÉAS: Ce n'est pas une rose... J'irai voir tout à l'heure, mais donne-moi ta main d'abord; d'abord ta main...

[...] MÉLISANDE: Je ne puis pas me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... – Oh! oh! mes cheveux descendent de la tour!...

Sa chevelure se révolte tout à coup, tandis qu'elle se penche ainsi et inonde Pélleás.

PÉLLÉAS: Oh! oh! qu'est-ce que c'est?... tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour! [...]

Des colombes sortent de la tour et volent autour d'eux dans la nuit.

[...] MÉLISANDE: Ce sont mes colombes, Pélleás. – Allons-nous-en, laisse moi; elles ne reviendraient plus...

(Atto III, scena V)

GOLAUD: Je crois que Pélleás est fou...

YNIOLD: Non, petit-père, il n'est pas fou, mais il est très bon.

(Atto IV, scena IV)

PÉLLÉAS: On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!...

(Atto V, scena II)

GOLAUD: elle est déjà trop loin de nous... [...] Je l'ai déjà tuée...⁶⁴

⁶⁴ Cito dall'edizione posseduta da d'Annunzio: Maurice Maeterlinck, *Pélleás et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1892.

Le vesti strappate nel bosco, le mani piene di foglie, i capelli immersi nell'acqua, il sangue e la follia, l'effusione delle chiome, il volo delle colombe bianche, la negazione della follia, l'onda della primavera, la donna lontana dagli altri come se fosse già nella tomba... Troppo sfumati e vaghi gli echi per promuoverli al rango di fonte. E tuttavia, come l'odore delle pantere dei bestiari medievali evocato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, potremmo dire che l'atmosfera e il linguaggio del *Pelléas* non sono in nessun luogo ma profumano ovunque, nel *Sogno d'un mattino di primavera*.