

Gabriele d'Annunzio

SOGNO
D'UN TRAMONTO
D'AUTUNNO



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Sogno d'un tramonto
d'autunno

Gabriele d'Annunzio

SOGNO
D'UN TRAMONTO
D'AUTUNNO

edizione critica a cura di
Edoardo Ripari

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 9788889320143
© 2026 Il Vittoriale degli Italiani

INTRODUZIONE

Parte prima

Intorno ai due *Sogni*

1. *Verso il teatro dei Sogni*

All'indomani dell'Unità nazionale era sensazione condivisa che il teatro italiano attraversasse una stagione di profonda crisi, fatta oggetto di un dibattito che coinvolse critici, scrittori, attori e capocomici. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta si era assistito a una generale decadenza accompagnata da stanchezza di idee e mancanza di iniziative: come accade nei periodi di transizione, quando vengono meno le forti luci come le grandi ombre. Del resto, quella italiana non era una società salda: embrionale, pieghevole a correnti, non era stata in grado di trovare alternative alle declamazioni patriottiche che la caratterizzavano almeno dall'«anno dei portenti». L'ormai inattuale vecchia tragedia, accademica e magniloquente, era stata messa da parte dal dramma storico (di derivazione spesso shakespeariana) e dalla commedia borghese di Francia: traduzioni e derivazioni in entrambi i casi, opere veloci, costruite ad arte, «dove un monologo all'antica appariva, inevitabilmente, come impaccio, goffaggine, falsità, man-

INTRODUZIONE

canza di mestiere». ¹ E se, dopo il 1870, solo pochi nomi richiamavano il pubblico in teatro, la causa andava ricercata nella mancanza di idee, nell'incapacità di scrivere dialoghi ben fatti, di presentare situazioni e caratteri convincenti. ²

Di fianco a una scena dominata da conservatorismo e moralismo borghesi, la novità è rappresentata dalla comparsa del teatro grandattoriale, il solo in grado di tener testa al melodramma e ai suoi grandi divi; ma i notissimi Gustavo Modena e Adelaide Ristori, come pure i campioni della seconda generazione Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, consideravano gli autori dei testi dei semplici collaboratori, alla stregua di librettisti. Un significativo mutamento di prospettive avvenne con la cosiddetta terza generazione di grandi attori: quella di Giovanni Emanuel, Ermete Zacconi ed Eleonora Duse, attenti alla nuova poetica della drammaturgia verista e dotati di una sensibilità più moderna e sottile che verismo e naturalismo francese introdussero, Ibsen e d'Annunzio espressero con capacità di innovare e, soprattutto il poeta abruzzese, di pensare al progetto di un teatro insieme nazionale e rivolto a un pubblico europeo. ³

Prima di giungere, dopo un tirocinio che gli studiosi hanno scoperto più lungo e complesso di quanto si credesse, a proporre la sua idea di teatro, Gabriele d'Annunzio, ancora giornalista, mostrò in più occasioni un certo fastidio nei confronti della produzione dell'epoca. Testimoni i suoi interventi su giornali e riviste, egli frequentò spettacoli teatrali sin dagli anni Ottanta, sebbene il suo atteggiamento fosse quello del cronista mondano piuttosto che del critico. I suoi articoli ⁴ rivelano comunque un certo desiderio di novità e un

¹ Capasso 1964, p. 53.

² Cfr. Piccardi 1877, pp. 703-704.

³ Cfr. Petrini 2016, pp. 272-293.

⁴ Tra i suoi articoli, ripubblicati da Andreoli 2003, si ricordino *Il Teatro Drammatico Nazionale* (25 luglio 1886), *Ancora del Teatro Drammatico Nazionale* (27 luglio 1886) e *Ancora del Teatro* (28 luglio 1886), rispettivamente alle pp. 602-606, 607-611, 612-616 del vol. I.

non dissimulato disagio per un repertorio ormai svogliato; di contro, un certo plauso riservò alle *Rappresentazioni storiche* in programma al teatro Scribe di Torino, con commedie di Aretino, Ariosto, Bibbiena, Lasca, Lorenzino de Medici e Machiavelli.⁵

È solo nel decennio successivo però, a seguito dello scoppio del Caso Wagner e grazie al dialogo con Angelo Conti, il Doctor Mysticus, che si affacciò in d'Annunzio quella tendenza alla teorizzazione che avrebbe caratterizzato i suoi interventi e la sua produzione teatrale, nonché il romanzo-saggio *Il fuoco*, tutti animati dalla consapevolezza di un necessario superamento della poetica verista e dal desiderio che il teatro «continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe» attraverso il recupero di coloro che «penetrarono assai più profondamente» di altri, compreso il pur amato Wagner, «l'essenza della tragedia greca»: la Camerata de' Bardi, Giovanni Pierluigi da Palestrina e Claudio Monteverdi.

Il rinnovamento del teatro doveva ripartire dalla scoperta delle sue vere origini, perdute o ermeneuticamente corrotte, e riproporne l'essenza nella realtà specificamente italiana, in quella tradizione culturale che già a partire dal XVI secolo aveva intuito quanto più tardi avrebbero attuato Richard Wagner e teorizzato Friedrich Nietzsche. Occorreva dunque ricordarsi, anzitutto, che la tragedia nasceva dallo spirito della musica; che il palcoscenico era anche e soprattutto il luogo fisico in cui si celebrava un rito, che lo spettacolo in sé doveva tornare a essere una cerimonia. Niente di simile nel teatro contemporaneo, se non parzialmente nei tentativi stranieri d'Orange e Bussang, che nessuno del resto aveva anche solo pensato di adattare in Italia.

Dove il teatro presentava – ulteriore scoglio da affrontare – una serie di personaggi «incapaci di autentici rapporti intersoggettivi, portati alla solitudine, votati all'introspezione e alla celebrazione di un'irrisolvibile incomprensione uni-

⁵ *Rappresentazioni storiche*, «Tribuna», 25 novembre 1886, in *ivi*, p. 780.

INTRODUZIONE

versale». ⁶ Se i molteplici sforzi per salvare il dramma avevano puntato al recupero dell'intersoggettività, anche d'Annunzio pensò di prendere questa direzione, cercando a un tempo di superare le *impasse* e procedere verso qualcosa di veramente innovativo. Ed ecco che nel nuovo dramma, come in un poema lirico, «*l'oggettività è raggiunta attraverso il soggetto*». Così Francesco Erspamer, che spiega:

per vedere le cose lo spettatore è costretto ad accettare la mediazione del personaggio che parla, e poi del successivo, e così via, ogni volta guardando una mutevole 'realtà' con occhi nuovi. La scena (l'oggettività) è creata dalle parole, che sono sempre parole 'in azione', pronunciate dagli attori (cioè dalle diverse soggettività). È in questo senso che si può, o si deve, parlare di liricità a proposito dei *Sogni* e in generale delle tragedie dannunziane: rilevando in esse il privilegio accordato non ai significanti sui significati, ma ai segni sui referenti.⁷

Doveva trattarsi, insomma, di un teatro di Parola in grado di far convergere in essa – secondo un ideale di *Wort ton drama* adattato alla specificità italiana – la musica e la danza. Così Stelio Èffrena, l'alter-ego di Gabriele nel *Fuoco*, suggerisce che musica, danza e parola, nell'impossibilità sopraggiunta di una loro fusione «in una sola struttura ritmica» che non tolga a nessuna «il carattere proprio e dominante»,⁸ siano proposte come «manifestazioni singole, collegate tra loro da un'idea sovrana». Il primato, appunto, doveva essere quello di una parola concepita come «poesia pura», in grado di riassorbire la musica, apparentemente ridimensionata giacché la sua «essenza» è fatta consistere «nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue» ma in verità

⁶ Erspamer 1988, p. 486.

⁷ Ivi, pp. 484-486 *passim*.

⁸ *Il fuoco*, p. 232-233.

convertita in «atmosfera vivente e misteriosa»⁹ dal potere ritmico e fono-simbolico della *paracatàloge*. La stessa danza del resto – anche qualora assente sulla scena – permaneva idealmente nella creazione di uno spartito ritmico basato su una gestualità e una mimica fatte di variazioni continue e improvvise, contraddittorie fino al parossismo,¹⁰ in cui movimenti isterici e contrazioni tetaniche denunciano prossimità al nascente cinematografo.

Parallelo a questo tentativo di rifondazione drammaturgica, è il progetto di creare un teatro all'aperto ad Albano, ai piedi dell'antica Albalonga, sul modello dei ricordati Orange e Bussang. Siamo ormai nel 1897. Ad aprile Gabriele ha incontrato a Roma il magnate statunitense Gordon Bennett e sperato, ma invano, di ottenere i finanziamenti necessari all'impresa, la cui visione artistica è già delineata con un programma comprendente drammi antichi e moderni e la rappresentazione del *Sogno d'un mattino di primavera*. È utile leggere quanto ha scritto in merito Alberto Granese:

D'Annunzio voleva eliminare la struttura tradizionale del teatro con platea, palchi al chiuso e scenografie artificiali e, come nel teatro 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

⁹ Ivi, pp. 236-237 passim.

¹⁰ Zanetti 2013, p. 1069.

INTRODUZIONE

era realizzata a Bayreuth, mentre l'utopia dannunziana non approdò alla realtà.¹¹

Non si realizzò, in effetti, il grande progetto, e in questo come in altri casi i proclami roboanti del poeta gran comunicatore e auto-promoter rimasero sulla carta per restare tuttavia testimonianza di prima mano di una visione ideale cui d'Annunzio ha comunque e sempre aspirato. Anche quando le ambizioni vennero meno definitivamente una volta terminato il sodalizio con la Musa, madrina-amante e finanziatrice Eleonora Duse.¹²

*

Né si sottovaluti il ruolo della cultura drammaturgica francese, verso cui d'Annunzio ha guardato con attenzione nel concepire il suo esordio teatrale. Del resto, mentre l'Italia stagnava, Parigi era il centro delle più moderne innovazioni, ravvivate da un «dibattito sul simbolismo e le sue possibilità di realizzazione scenica».¹³ Spiccava, fra i vari protagonisti, il belga Maurice Maeterlinck, le cui teorizzazioni sul *drame statique* (*Le tragique quotidien*, del 1896, ne è il testo di riferimento principale) avranno ruolo cruciale soprattutto sul primo dei due *Sogni* stagionali. Annamaria Andreoli ha scorto anzi, tra le scelte dannunziane e quelle maeterlinckiane, una sorta di doppio «talora al limite della telepatia» e ha sottolineato come l'autore del *Pélleas et Mélisande* (1898) fosse letto anche da Eleonora Duse, che se ne disse ammira-

¹¹ Granese 2020, pp. 464-465.

¹² Cfr. Gibellini 2023, p. XI. Sul progetto del teatro di Albano si è scritto tantissimo; si ricordi qui almeno Pascarella Jr. 1963, pp. 149-170; Sinisi, pp. 161-181; Isgrò 1993, pp. 35-42; Oliva 2022, pp. 95-108. Si vedano infine direttamente *Colloquio 1897* e *Intervista Orvieto 1897* (poi entrambi in Oliva 2002, pp. 57-62 e 62-64).

¹³ Di Nallo 2009, p. 265; e cfr. Puppa 1992.

ta sul «Figaro», proprio nei mesi precedenti l'avventura del *Mattino*.¹⁴ Per Gabriele sarebbero state folgoranti le parole di Octave Mirbeau sul dramma del 1889 *La princesse Maleine* nell'articolo apparso a sua volta nel «Figaro» nell'ormai lontano 24 agosto 1890, in cui si parla di un capolavoro «supérieure à n'importe lequel des immortels ouvrages de Shakespeare». ¹⁵ Affinità tra il poeta italiano e il drammaturgo belga sarebbero anche nei titoli delle opere: si pensi a *Le Massacre des Innocents* (1886), *L'Intruse* (1890), *Les sept princesses* (1891), *Le grand secret* (1921). Anche Giorgio Zanetti ha voluto insistere sulla particolare affinità che correrebbe tra i due, soprattutto in merito all'*Aglavaine et Sélysette* (1896), in una pagina che val la pena leggere:

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*. 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 *jeu*, il teatro di marionette comunica l'evidenza appassionata e oscura di ciò che è sem-

¹⁴ Cfr. Andreoli 2013, p. CIV.

¹⁵ In *ibid.* E cfr. Octave Mirbeau, *La Princesse Maleine*, «Le Figaro», 24 août 1890

INTRODUZIONE

plice, necessario e universale, senza la mediazione deformante del corpo e della mente di un attore.¹⁶

Cara ai simbolisti era certo la contrapposizione fra un teatro di scrittura e uno di spettacolo: la cosiddetta drammaturgia del «non-evento» in cui il «buco d'azione» è riempito da una «parola» che non fa progredire l'*actio*, «come è obbligo nella drammaturgia realista, e anzi la frena».¹⁷ Ecco i *drammes statiques*, che muovono da eventi cruciali già consumati prima dell'inizio della *pièce*, la quale poi si caratterizzerà per l'assenza, o la riduzione al minimo, dell'azione drammatica. Un punto importante per il teatro dei «sogni» stagionali è qui indicato; ma è necessario pensare anche ai personaggi maeterlinckiani, «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 affezionate nutrici nel ruolo di pietose consolatrici»,¹⁸ per comprendere la natura del debito di d'Annunzio verso lo stimato predecessore.¹⁹

Terreno di incontro fra i due è stato additato anche il tema del fato, nella sua declinazione fra antico e moderno, che Maeterlinck ebbe a teorizzare in un saggio nel 1898, *La sagesse et la destinée*, presente al Vittoriale con tracce di lettura.²⁰ Ha scritto in merito Cecilia Gibellini:

¹⁶ Zanetti 2008-2009, p. 447.

¹⁷ Cfr. Allegri 1997, p. 97.

¹⁸ Così li ha efficacemente descritti Gibellini 2023, pp. XVII-XVIII.

¹⁹ Secondo Nardi 1951, l'influsso di Maeterlinck sul teatro dannunziano va oltre le prime tre prove drammaturgiche: suggestioni tematiche e stilistiche riaffiorerebbero spesso, soprattutto laddove si gioca su amori trasgressivi, come, oltre che nei *Sogni*, nella *Gioconda*, nella *Città morta*, nella *Francesca da Rimini*, nella *Figlia di Iorio* e nella *Fiaccola sotto il moggio*.

²⁰ Maurice Maeterlinck, *La sagesse et la destinée*, Paris, Charpentier, 1898; in BPV, OFFICINA, E/3, I, 27a/A, con angolo piegato a p. 274, dove il poeta poteva leggere (pp. 274-275): «Vivre, ne pas vivre». Ne nous laissons pas égarer par les mots. Il est parfaitement possible d'exister sans réfléchir, mais il n'est pas possible de réfléchir sans vivre. L'es-

INTORNO AI DUE SOGNI

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 delle 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*.²¹

Letture psichica dell'esito tragico scandito non da eventi esteriori bensì da sequenze di stati d'animo, frequente indeterminatezza delle circostanze esteriori, un teatro fondato sull'idea che persistano dei grandi archetipi oscurati dall'«errore del tempo», ossia il velo solo apparentemente dinamico della storia, segnano punti di arrivo di grande novità della drammaturgia dannunziana, che un qualche ruolo deve assegnare alla pressoché contemporanea riflessione e produzione di Maurice Maeterlinck.²² Né va dimenticato che, dietro alle più o meno manifeste affinità e analogie, spiccano

sence heureuse ou malheureuse d'un événement se trouve dans l'idée qu'on en tire: pour les fortes, dans l'idée qu'ils en tirent eux-mêmes; pour les faibles, dans l'idée que les autres en tirent. Il se peut que mille événements physiques viennent à votre rencontre, le long de votre route vers le tombeau, et qu'aucun d'eux ne trouve en vous le force qu'il lui faudrait pour se transformer en événement morale. C'est seulement alors que l'homme doit se dire: "Je n'ai peut-être pas vécu"».

²¹ Gibellini 2023, p. XIX. In questo caso parlerei però di singolare punto di tangenza e identità di sentire tra i due scrittori, piuttosto che di influenza dell'uno sull'altro; si consideri che sia i due *Sogni* sia *La città morta* sono completati da d'Annunzio un anno prima che Maeterlinck desse alle stampe *La sagesse et la destinée*.

²² Una bibliografia sui rapporti tra d'Annunzio, Maeterlinck e il teatro simbolista francese si trova in Getto 1976, p. 184 nota e Puppa 1992.

INTRODUZIONE

altrettante differenze che parte della critica dannunziana ha debitamente messo in luce.

Così Angela Guidotti ha giustamente notato che il ricorso all'atto unico «coinvolge sul finire del secolo la maggior parte dei drammaturghi europei, per i quali esso sembra configurarsi come il mezzo scenico più adatto alle nuove sperimentazioni post-naturaliste». ²³ Piuttosto che una ripresa passiva della struttura del *drame statique*, d'Annunzio vi trasse forse ispirazione ma per introdurre una soluzione scenica affatto originale: la sequenza narrativa dell'attesa-aspettazione che «vanifica» l'«effetto teatrale» attraverso il «distacco» imposto allo spettatore nei confronti dell'opera a cui assiste; distacco che non si registra invece negli atti unici di Maeterlinck, caratterizzati ugualmente dalla mancanza dell'intreccio, in cui però «lo spettatore è chiamato in causa fin dall'inizio perché viene subito messo a conoscenza di qualcosa che il protagonista o i protagonisti non sanno e che tentano di scoprire o verranno a sapere in fondo [...] con effetto di partecipazione-riflessione, spesso vera e propria ansia, di fronte a certi personaggi e certe situazioni in cui ci si può anche identificare, al di là della contingenza dell'intreccio». ²⁴

Siamo quanto mai distanti, insomma, dal *Mattino* e in particolare dal *Tramonto* in cui, come vedremo, il drammaturgo presta ogni attenzione a impedire il processo di immedesimazione, pur consentendo allo spettatore l'abbandono alle emozioni, anche incontrollate, senza però offrire mai a chi legge e a chi guarda quella certezza gnoseologica della visione che con la sua funzione potenzialmente consolatrice vanificherebbe alla radice l'obiettivo dei *Sogni*.

Per il giudizio di d'Annunzio su Maeterlinck cfr. *Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio* 1948, p. 24.

²³ Guidotti 1978, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 25.

*

Il rifiuto della drammaturgia naturalista in nome di una poetica in cui arte e bellezza sono veicolo di eroismo e riemersione di simboli e archetipi è netto e più volte dichiarato da d'Annunzio. Già nel 1896, in una lettera alla grande attrice Sarah Bernhardt, egli affermava:

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, choses et animaux [...] tout cela devient *idée*, tout cela prend une sorte de signification morale, tout cela exprime les divers aspects ou les 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 nouveau: «L'erreur du temps n'a-t-elle donc pas disparu? Les lointains des siècles ne sont donc pas abolis? Il était nécessaire qu'enfin, dans une créature vivante et aimée, je retrouvassse *cette unité de la vie* à laquelle tende l'effort de mon art ...». ²⁵

Concepire i personaggi come «types» e «symboles» significava, per dirlo con le parole che Stelio utilizzerà poi nel *Fuoco*, salire sul «Carro di Tespi»:

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. Su la scena comune quelle immagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente

²⁵ *Carteggio d'Annunzio-Bernhardt*, p. 52.

INTRODUZIONE

poiché rischiaro i fondi più segreti della volontà che le produce;²⁶

ciò non significava però rinunciare alla percezione dell'arco scenico quale finestra aperta su una trasposizione della vita, innanzitutto secondo un'idea di arte come «impressione musicale». A Nino de Sanctis, nel '99, Gabriele confessava anzi: «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 Proprio il ritmo musicale doveva anzi divenire il mezzo per coinvolgere il più vasto pubblico possibile, di là dalla comunicazione immediata dei significati, attraverso un processo irrazionale e iconico volto a trasportare l'audience e rapirla in un'atmosfera sonora e cromatica. E forse è in questa prospettiva che possiamo intendere quanto Gabriele affermava nell'articolo sul *Futuro teatro di Albano* apparso il 31 ottobre 1897 nell'«Illustrazione italiana», parzialmente ripreso nel *Colloquio* col Morasso e poi ancora in una pagina del *Fuoco*, da cui si cita:

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.²⁸

E si legga in merito quanto recentemente ha scritto Cecilia Gibellini:

²⁶ *Il fuoco*, p. 238. Parole simili torneranno anni dopo nella lettera *A Vincenzo Morello* (30 novembre 1906) titolata *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade* e posta in apertura a *Più che l'amore* (cfr. *Tragedie, sogni e misteri II*, p. 11).

²⁷ De Sanctis 1899.

²⁸ *Il fuoco*, pp. 78-79.

INTORNO AI DUE *SOGNI*

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 tragico», come l'autore lo definisce programmaticamente, il cui linguaggio, differenziandosi da quello polifonico tipico della mimesi teatrale, coincide con quello monostilistico del poeta, che lo presta ai personaggi.²⁹

Eppure, di là dai proclami, quella scrittura così raffinata e artificiosa, quella tendenza insistita e compiaciuta al monostilismo, lasciò sconcertati i critici e perlopiù indifferenti gli spettatori. Perché le voci dei personaggi non si adattavano al variare dell'azione? E perché questa era tanto evanescente quanto esile la trama? Stiamo assistendo all'opera di un drammaturgo o a quella di un poeta? L'incomprensione – che non poteva mancare in spettatori abituati al teatro verista e al dramma borghese – cerca capri espiatori e punta il dito contro il «morbo simbolista» o Mallarmé, il «pontefice dei decadenti».³⁰ Perché, ancora, dopo tanti tentativi di perfezionamento dell'arte del dialogo, d'Annunzio tornava al monologo e gli dava un'ampiezza tale da renderlo soverchiante, contro ogni buon senso e regola di mestiere? Era la sua, in realtà, «la tranquilla coscienza di andare, in modo deliberatissimo, contro corrente, per non so che fine artistico che gli premeva su tutto»:

Egli voleva fare – ha insistito Capasso – quello che, a un certo punto, parve bene chiamare «teatro di poesia», ma sarà ancor più chiaro definirlo «poema», parola poetica, ben più che azione scenica, testo da leggere, ben più che spettacolo da guardare; e oggi

²⁹ Gibellini 2023, pp. XIV-XV.

³⁰ Così Lanza 1898.

INTRODUZIONE

non possiamo correttamente chiamarlo se non con le parole «poema lirico-drammatico».³¹

Il fastidio nei confronti di questo teatro sembra aggravarsi di fronte al secondo *Sogno*, quel *Tramonto d'autunno* che per le sue apparenti spigolosità «costituisce forse la più coerente e audace risposta di d'Annunzio alla crisi del dramma moderno».³² Alla sua uscita per Treves, Dino Mantovani³³ non poteva non notare subito l'assenza di verosimiglianze contenutistiche, di realismo: la sensibilità, il «buon senso», la «cultura» del lettore ne erano urtate; tanto più che il realismo andava difeso in nome della moderna civiltà dedita al culto del vero, costretta alla ripugnanza verso chi «deliberatamente» lo «contraffà e sfigura».³⁴ Inverosimiglianze e straniamenti della fantasia sarebbero giustificati qualora lo scopo del poeta fosse di «consolare l'afflitta anima moderna»; ma le «finzioni» dannunziane «ostentano magnificenza decorativa e perfezioni plastiche» di cui al tempo s'era smarrito «non solo l'esempio, ma anche il gusto».³⁵ Ci fu anche chi, di fronte al *Tramonto*, si spinse a parlare di profanazione: «O dolce e sereno spirito di Alessandro Manzoni, o irrequieto e mesto spirito di Leopardi, quanto dovrete fremere nel vedere gettata nel fango quell'Arte da voi idolatrata e tenuta in sì alta estimazione».³⁶

Si tratta evidentemente di una rottura dell'orizzonte d'attesa, di cui s'accorse un lettore sensibile come Giustino Lorenzo Ferri; il quale mise subito in luce la carica eversiva del poema lirico dannunziano, in grado di suscitare violente reazioni in critici e lettori; e lo difese in virtù delle sue qualità musicali e sensoriali, rivendicando al poeta «il diritto di

³¹ Capasso 1964, p. 53.

³² Erspamer 1988, p. 484.

³³ Mantovani 1898, p. 333.

³⁴ Ivi, p. 334.

³⁵ Ivi, p. 335.

³⁶ Alidah 1898, p. 222.

esprimere, nella realtà illusoria e possente delle parole e del colore e del suono, le aspirazioni indistinte, le sensazioni fugitive e misteriose di cui si accompagna la vicenda dei fatti materiali in quelle medesime persone, che di questi oscuri fenomeni subbiettivi non si avvedono e non si rendono conto». ³⁷ Chi parla si accorge come una parte del pubblico sia pronta, o meglio si aspetti elementi propri della temperie spiritualista e irrazionalista; si mostra conscio che alcuni lettori e spettatori hanno iniziato a concepire l'artista come colui che «può farci intendere e sentire quello che egli ha compreso e sentito», e che quindi ha «il diritto di condurci dove vuole, di iniziarci alle occulte e sottili esperienze della sua immaginazione, purché, oltre il diritto astratto di fare anche ciò che vuole, possega la forza di usarne concretamente ed energicamente». ³⁸

Un diritto che l'egocentrico Gabriele d'Annunzio si riconosceva a pieno e aveva messo alla prova sin da subito, già col *Sogno d'un mattino di primavera* e ora, con più audacia, osava ancor più nel passaggio dall'uno all'altro sogno.

2. *Dall'uno all'altro* Sogno

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, atto unico in cinque scene, viene composto nella primavera del 1897, è rappresentato nel giugno dello stesso anno e segna il debutto di Gabriele come drammaturgo. Il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, atto unico senza suddivisione di scene (presenti in realtà, ma lasciate implicite fino all'edizione nazionale, dove degli spazi bianchi indicheranno cambi di scena psicologici), è finito di comporre il 6 ottobre dello stesso anno alle ore «7 pom.[eridiane]», ma debutterà in gran ritardo nel 1905.

³⁷ Cfr. Ferri 1898, pp. 610-611 *passim*.

³⁸ *Ibid.*

INTRODUZIONE

Nel *Mattino*, ambientato in un'antica villa toscana, le voci di alcuni personaggi minori ci consentono di ricostruire l'antefatto: la dolce Isabella è ormai divenuta la Demente dopo aver passato un'intera notte abbracciata al cadavere insanguinato dell'amante, ucciso dal marito. Assistita dalla sorella Beatrice, dall'anziana Teodata e da un dottore, la malata è visitata da Virginio, fratello del defunto, giovane e vitale come la primavera, che cerca di comunicare con lei; la quale però vive nel trasognamento dopo la rimozione dell'orribile evento, aspirando a una fusione col mondo vegetale, vestendosi di verde, agghindandosi di fiori e fili d'erba. Mentre Virginio e Beatrice parlano, sopraggiunge Isabella ormai quasi trasfigurata e cerca di convincere il giovane a portar via con sé la sorella. La visione accidentale del colore rosso fa riaffiorare il ricordo della tragedia e la Demente si chiude, forse per sempre, nel suo delirio.

Nel *Tramonto* ci troviamo in riva al Brenta, nella villa della Dogaressa vedova Gradeniga; c'è senso di delirante aspettazione per il ritorno delle spie inviate dalla nobile donna alla ricerca del giovane amante, che l'ha abbandonata per la più giovane e bellissima meretrice Pantèa, la quale naviga sul suo Bucintoro abbandonandosi all'orgia. Per amore di quel giovane, Gradeniga ha già fatto morire il Doge con il maleficio di una maga schiavona. Ora, arsa dalla gelosia e ansiosa di vendicarsi del traditore, richiama la maga e chiede un nuovo rito magico: fa plasmare una figura in cera di Pantèa e con spilli e aghi crinali ne trafigge la figura mentre lancia impropri e maledizioni. Dal giardino della villa giungono clamori e bagliori: il Bucintoro è in fiamme e l'incendio provoca la morte di tutti: la meretrice, il giovane amato senza nome e i contendenti, che si scontrano fino alla morte, spada in mano, invocando Pantèa.

Entrambi gli atti unici, parti della tetralogia mai compiuta di un ciclo stagionale (che doveva altresì comprendere i più volte annunciati *Sogno d'un meriggio d'estate* e *Sogno d'una notte d'inverno*), sia dal titolo sia nel presentarsi quale lotta «CONTRO IL MALE DEL TEMPO», esplicitano il recupero

del *romance* shakespeariano, sebbene il *Mattino* sembra prediligere il mondo delle *fairy tales*, laddove il *Tramonto* rappresenta la prima tappa, nel teatro dannunziano, di un recupero della profondità storica circonfondendosi della patina del passato (tanto che di Shakespeare si prediligono *Otello* e *Antonio e Cleopatra*), sebbene lettore e spettatore restino illusi dall'esattezza documentaria della ricostruzione storica e ambientale e la vicenda sia proiettata in una fantasmagoria della memoria in cui il dato archeologico è «maschera o allegoria del presente e dei suoi conflitti». ³⁹ Il mito solare, prima della fiorente primavera, ora delle melagrane «fendute e stilanti», si integra in entrambe le vicende, assumendo però nel *Tramonto* un apparente spessore diacronico.

L'antropologia delle forme della vita sociale subentra infatti, qui, a quella dei riti agresti. ⁴⁰ Con Gradeniga e la sua vicenda (ora raccontata ora rappresentata) emerge un motivo estraneo al primo *Sogno*: quello di un potere in decadenza (tema confermato, si vedrà, anche da alcuni appunti dei *Taccuini* che al *Tramonto* ci riportano più o meno direttamente), mentre con la meretrice Pantèa i valori tradizionali si sovvertono «nella glorificazione del sesso e nell'anarchia del desiderio contro l'ethos patriarcale del lavoro, dello spirito civico, della famiglia». ⁴¹ Antropologico e politico, oltre che letterario, sarà poi il tema dello spreco: la prodigalità isterica della protagonista, che ha precedenti biblici e shakespeariani insieme, torna a significare la decadenza delle *élites* politico-economiche del Paese, in un periodo, del resto, in cui l'Italia è attraversata dagli scandali finanziari e parlamentari. E così si colorano di tinte sociali anche le passioni sadomasochistiche, portate al parossismo e parallele alla disponibilità a tutto dilapidare di fronte alla consapevolezza dell'inevitabile tramonto di sé e della civiltà.

³⁹ Zanetti 2013, p. 1062.

⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 1064.

⁴¹ *Ibid.*

INTRODUZIONE

*

Ma si può pensare al *Tramonto* come a un'evoluzione del primo *Sogno*? Forse sì, nella contrapposizione drammatizzata di due linee di tensione contenutistiche e stilistiche che compendiano il passaggio dall'uno all'altro atto unico come quello da una gelida virago a un'Astarte siriana, da Beatrice a Lilith: di là, «la grazia, il candore, la delicatezza stilnovista dei sentimenti espressi dalla poesia raffrenano e bloccano l'emersione delle pulsioni che implodono nella follia di Isabella»; di qua, quelle pulsioni trovano uno sbocco «nel fuoco distruttivo» che tutto incenerisce.⁴² L'evoluzione presuppone del resto punti di contatto, variazioni lievi, ora più ora meno percettibili, di un ideale continuum o più semplicemente un ritorno di situazioni e tecniche drammaturgiche accertate. Giustino Lorenzo Ferri, ad esempio, ebbe subito a sottolineare come in entrambi i casi l'azione drammatica sia già avvenuta quando il sipario si apre al pubblico: Isabella ha già passato l'intera notte sotto il cadavere dell'amante; Gradeniga ha già ucciso il marito ricorrendo alle arti magiche per amore di un innominato giovinetto cui vampirescamente ha aspirato per prima la forza sessuale; e quel delitto con pugnale e quest'altro di magia nera hanno già ricevuto nell'un caso il 'premio' letale della pazzia, nell'altro quello letale del tradimento dell'Adone, perso tra le braccia di una Venere meretrice.

Il poeta, insomma, ci invita ad assistere all'«epilogo» di una «tragedia lontana», dalla quale sono scaturiti la colpa atroce o l'atroce trauma psichico che nei drammi si traducono in straziante o delirante monologo. In ogni caso, viene scelta una «situazione estrema», «non veramente drammatica» se non «per riflesso»: facendoci assistere non al fatto delittuoso ma alle sue conseguenze psicologiche sui protago-

⁴² Di Nallo 2009, p. 281.

nisti, d'Annunzio crea due *pièces* che si prestano a una situazione lirica piuttosto che drammatica.⁴³

La *Demente* del *Sogno d'un mattino di primavera* – scriveva Ferri – parla per esaltare il suo dolore, l'orrore ineffabile e la dolcezza crudele di essersi sentita coperta del sangue di colui che fu ucciso nelle sue braccia, la *Demente* parla per esprimere la soavità della comunione con le cose vegetali, ch'ella ha ritrovato nelle imperscrutabili profondità della sua follia vivendo nel parco silenzioso, tra gli alberi e le foglie e i fiori che l'intendono e che ella intende. Gradeniga nella sua villa sulla Brenta è tra le cocenti memorie della sua svanita felicità, del suo delitto nefando e inutile e l'attesa, la preparazione paziente di un'altra catastrofe, di un altro delitto da cui nulla può sperare ormai, poiché tra quei fiori, quelle fronde che cadono avvizziti dall'autunno dell'anno, ella si sente avvizzire dall'autunno della vita, e si sente anch'ella cadere e disfare come cadono e si disfanno lentamente i frutti, nel cui odore dolce e forte si discopre già un sentore di putrefazione. E questo non è tutto e non è poco.⁴⁴

Ferri, che lesse il *Tramonto* nei giorni in cui approdò in libreria, giunse a conclusioni simili, rilevando però nel «monologo» – espressione del solo punto di vista della parlante – la tecnica chiave per comprendere la natura dell'azione scenica di entrambi i sogni stagionali: esso è un vero e proprio metodo di lavoro, solido e immutato, su cui possono mostrarsi varianti cromatiche, complementari e simboliche;⁴⁵ e quasi a commento un recensore con lo pseudonimo Alidah notava: là «tutto era verde in quella visione» di «*ghirlandette*», qui sono «il rosso ed il croco» a imperare «sovrani»;

⁴³ Cfr. Ferri 1898, p. 610.

⁴⁴ Ivi, pp. 611.

⁴⁵ *Ibid.*

INTRODUZIONE

soprattutto il rosso: «di melagrane, di sangue, di fiamme di bengala. Il croco del sole e della cera vergine».⁴⁶

Qualche anno dopo, quando il *Tramonto* è ormai ad appannaggio di pochi studiosi e critici, i più ripetono quanto già detto a proposito del primo *Sogno*, lamentando cioè l'assenza d'azione e l'ipertrofia dei discorsi, riconoscendo almeno che la bellezza, specie per il *Mattino*, consiste nella poesia. Luigi Tonelli, da parte sua, ha provato invece a spostare il fuoco sugli elementi di divergenza dall'uno all'altro sogno, osservando:

Lussuria, furore, odio, desiderio di distruzione e sangue sono gli elementi di cui il poeta ha impastata la magnifica figura di *Gradeniga*. La pazzia di *Isabella* è qui divenuta delirio; l'orrore del fato dell'una, alquanto alleviato dal dolce ambiente naturale, è qui stranamente e spaventosamente incupito dalla visione dell'orto soffocante ed agonizzante, e soprattutto da quello che appare attraverso le descrizioni delle *Spie* e l'impressione della dogaresa. Visione, anche questa, di folle delirio, d'indicibile lussuria, di strage risplendente al riverbero delle fiamme d'un incendio immenso.⁴⁷

*

Più recentemente, il confronto tra i due «sogni» ha suscitato l'interesse degli studiosi del teatro nei suoi aspetti performativi. Così Angela Guidotti ha spostato l'accento sul «connubio oggetti-personaggi-intreccio» rilevando che dagli oggetti naturali (fiori e vegetazione) propri del *Mattino* si passa nel *Tramonto* a oggetti artefatti corrispondenti alla personalità della protagonista ma in grado di partecipare an-

⁴⁶ Alidah 1898, p. 220.

⁴⁷ Tonelli 1913, p.95.

che alla caratterizzazione delle due donne rivali: Gradeniga, vestita di abiti eleganti e coperta di gioielli, Pantèa, nuda e priva di accessori se non i «foltissimi capelli».⁴⁸ Guidotti però individua anche macro-differenze sia a livello strutturale sia nella costruzione dei personaggi:

In primo luogo l'intreccio rivelava nel *Sogno d'un mattino di primavera* uno schema assai più lineare: là si mirava infatti, pur nelle complessive caratteristiche di staticità del dramma, ad ottenere un certo ritmo narrativo che dopo le prime tre scene «d'attesa» si avviava al duplice confronto fra i tre protagonisti, per risolversi nel vaneggiamento finale della Demente. I personaggi inoltre erano contrapposti successivamente a due a due in ogni scena, dando vita così, seppure con disparità funzionale [...] al movimento drammatico. Nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* al contrario, accanto alla scomparsa totale della divisione in scene, si registra la tendenza al lungo monologo con contrappunti di tipo classico.⁴⁹

In verità d'Annunzio, come si è accennato, non rinuncia alla divisione in scene nel *Tramonto*, ma certo qui è più spiccata la tendenza monologica, sebbene, più che come un passo indietro dello scrittore, la scelta possa spiegarsi con la capacità o la volontà di impiegare tecnicamente i personaggi secondari nel senso della «funzionalità» teatrale. In conclusione, per Guidotti la giustificazione più plausibile di entrambi i «sogni» consisterebbe nel «classificarli come espressione di un momento di riflessione critica che è possibile ricollegare a un più vasto movimento europeo ad essi contemporaneo».⁵⁰

Accomunati di nuovo nell'innovazione della *mise en scène* (come parrebbe suggerire l'ampia estensione delle dida-

⁴⁸ Guidotti 1978, p. 27.

⁴⁹ Ivi, p. 30.

⁵⁰ Ivi, p. 31.

INTRODUZIONE

scalie, la cui articolazione «per certi versi fa già pensare a veri e propri progetti di allestimento» tendenti a mobilitare lo spazio regolare del palcoscenico tradizionale, rivoluzionandolo dall'interno),⁵¹ i due atti del ciclo stagionale, hanno osservato Giovanni Isgro e Valentina Valentini, tornano a divergere nell'utilizzo degli strumenti tecnici per la loro realizzazione: se nel *Mattino* la funzione centrale è affidata alla luce e al suo uso mobile e diversificato, in una configurazione scenica assai complessa che prevede il contemporaneo uso di ben tre scene praticabili disposte in successione (il loggiato della villa, il giardino e il bosco: «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 e dall'intenzione dell'attore»),⁵² alla base del *Tramonto* vi è la concomitanza drammaturgica tra due azioni e due luoghi scenici paralleli, uno presente ed effettivo (il giardino della Dogaressa, il palazzo con la scala aerea che conduce al regno della parola non agita e raccontata), l'altro appunto virtuale: il Bucintoro, con Pantèa e l'adolescente-Adone, e la battaglia in mare, esistenti solo nei resoconti delle spie.⁵³

⁵¹ Cfr. Isgro 1993, pp. 43 e 44.

⁵² Ivi, pp. 58-59.

⁵³ Cfr. Valentini 1992, pp. 203-204.

Parte seconda

La nascita del *Tramonto*

1. *Nuove occasioni per un nuovo Sogno*

Se nel 1895, con il viaggio in Grecia e la scoperta viva dei suoi miti, della sua civiltà, del suo teatro, si vuol far cominciare la conversione che avrebbe portato l'autore del *Piacere* e del *Poema paradisiaco* a tentare la via drammaturgica, già intuita e sperimentata in realtà, com'è noto, più addietro nel tempo,¹ l'11 luglio 1893 può essere considerata una data quantomeno simbolica per intuire i prodromi del «ciclo stagionale», quando cioè Gabriele comunica a Georges Hérold:

Sto scrivendo un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte*

¹ Si ricordino per inciso i due tentativi giovanili di teatro: *La salamandra*, annunziato al «Capitan Fracassa» già nel 1887; e la dichiarazione di inizio anni Novanta di aver scritto un paio di scene della *Nemica*; cfr. Gibellini 2023, pp. III-XII; qui anche una ricca rassegna degli scritti giornalistici dannunziani sul teatro.

INTRODUZIONE

d'estate. More strange than true ... Te lo manderò. Forse potrebbe convenire alla *Revue des deux mondes*.²

L'ispirazione è evidentemente shakespeariana, con il preciso rinvio al *Midsummer-Night's Dream*. Ha scritto in merito Mario Cimini:

Si tratta di un titolo di evidente derivazione shakespeariana (*More strange than true* è citazione da *A midsummer-night's dream* – atto II, scena II, verso 2 – del drammaturgo inglese) che sembra anticipare la stagione teatrale «dei sogni» [...]. Effettivamente con questo titolo è conservato negli Archivi del Vittoriale l'abbozzo non datato di un dramma (n. 766 dell'*Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*, in «Quaderni dannunziani», 1968, nn. XXXVI-XXXVII), in prosa ritmica, di poche carte ma di grande interesse perché – proprio in base a questa comunicazione data ad Hérèlle – anticiperebbe di alcuni anni l'approdo di d'Annunzio al teatro 'di poesia'.³

Com'è noto il progetto teatrale, che si concretizza grazie all'incontro e all'apporto di Eleonora Duse, subisce un'accelerazione tra la fine del 1895 e il 1897: tornato dalla crociera sulla «Fantasia» di Eduardo Scarfoglio, a settembre Gabriele è a Venezia per preparare il discorso di chiusura della Prima Esposizione Internazionale d'arte (ne uscirà la *Glosa all'Allegoria dell'autunno*, pronunciata l'8 novembre nella sala del liceo musicale Benedetto Marcello: da qui Gabriele tanto attingerà e per il *Tramonto* e per il romanzo-saggio veneziano).

Il 25 gennaio Gabriele parte da Francavilla e si reca a Roma per trascorrere qualche settimana di riposo: non sarebbe tornato in Abruzzo prima di luglio. Sono mesi, in verità, di grande inquietudine per lo scrittore (e gli appunti

² *Carteggio d'Annunzio-Hérèlle*, p. 137.

³ Ivi, nota a p. 138.

confluiti nei *Taccuini* ne sono testimonianza): egli si dedica alle relazioni mondane frequentando il salotto di casa Primoli e venendo accolto nell'aristocratico Circolo della caccia; perlopiù vaga, solo o accompagnato dai sodali romani, per le strade o le periferie della capitale. Riallaccia infine i rapporti con moglie e figli. Che ne è della scrittura? Certo la Divina lo stimola a riprendere, continuare e poi a compiere *La città morta* (prima ci sarà però un salto a Firenze per inaugurare la rivista «Il Marzocco»); eppure il suo esordio drammaturgico più importante avverrà in Francia e solo nel gennaio dell'anno seguente: episodio che sarà causa di uno spiacevole incidente con Eleonora e porterà anche ad una temporanea crisi della loro relazione: il ruolo della protagonista verrà infatti affidato alla rivale Sarah Bernhardt e l'offesa Duse farà rientrare lo scrittore nelle sue grazie solo dopo la promessa di un nuovo dramma tutto suo, il *Sogno d'un mattino di primavera* appunto, scritto ad Albano Laziale in brevissimo tempo (tra il 13 e il 25 aprile 1897), poi rappresentato da Eleonora al Théâtre de la Renaissance di Parigi il 15 giugno 1897 riscuotendo successo parziale. L'accoglienza del pubblico parigino fu invero piuttosto fredda: la critica sottolineò la magistrale interpretazione di Eleonora, ma la *pièce* fu giudicata drammaticamente mediocre.⁴ Dietro la vicenda si può del resto intravedere, con Cimini, il desiderio di Gabriele di tastare il terreno in vista della più importante messa in scena della *Ville morte* ed anche di spingere la Bernhardt ad affrettarne la rappresentazione.⁵

Nel frattempo, presso Treves, Gabriele ha pubblicato l'edizione definitiva del *Canto nuovo* e dell'*Intermezzo*; ma a prevalere è l'ambizione teatrale (anche *Il fuoco* per ora resta in secondo piano), parallela a quella politica di sedere dietro i banchi del Parlamento tra le file della Destra. A maggio del '97 frequenta intensamente Romain Rolland, che con ogni probabilità ha lasciato un segno su di lui, quantomeno nell'indicargli la necessità di perseguire il progetto di inse-

⁴ Cfr. Lelièvre 1959, pp. 183-189.

⁵ Cimini 2004, p. 458; e cfr. Lelièvre 1959, pp. 181-183.

INTRODUZIONE

rirsi, certo a modo suo, tra gli *artistes populaires*, nel senso additato nelle *Origines du théâtre lyrique moderne*:

Il y a deux sortes d'artistes populaires: les uns, mêlés à la vie de leur siècle, sont le reflet de ses caprices, et donnent des jours qui passent un écho harmonieux ou éclatant: ce sont les génies d'occasion. Les autres, plongeant leurs racines dans la bonne terre de la patrie, prêtent une voix aux puissances magiques qui dorment dans ses seins. Ceux-là sont les vrais génies, les apparitions mystérieuses de l'esprit de la race.⁶

A luglio Gabriele è con Eleonora a Venezia ma il 19 dello stesso mese decide di far ritorno a Francavilla dove lo aspetta l'agone politico. La battaglia elettorale per la conquista di un seggio nel collegio di Ortona a Mare contro il suo avversario, l'avvocato Carlo Altobelli (1857-1919), si combatte ad agosto. Gabriele è un abile lottatore e riesce a trascinare dalla sua parte non solo molti politici e giornali locali, ma anche quotidiani di rilievo nazionale come il «Corriere della Sera». Di primo piano è il cosiddetto *Discorso della siepe*, che molto ha da dirci anche sulla concezione dannunziana del teatro e sull'effettiva influenza delle speculazione rollandiana, specie laddove l'oratore afferma di essersi consacrato alle «straordinarie apparizioni» che lo legano «allo spirito della sua stirpe e alle potenze» del suolo patrio.⁷ Anche Gabriele insomma – e non sembra simulazione – ambisce a porsi, come indicato dallo scrittore di Clamency, fra coloro che vogliono essere artisti in grado di affondare le radici nella terra natale per estrarne le «apparizioni misteriose», potenze magiche dello spirito del popolo. Uscito vincitore dal confronto, infine, interpreterà davvero in maniera «estetica» il suo mandato politico, mostrando totale disinteresse per i fastidiosi lavori parlamentari.⁸

⁶ Rolland 1895, pp. 155-156.

⁷ Gabriele d'Annunzio, *Agli elettori di Ortona*, in *Scritti giornalistici II*, p. 266.

⁸ Cfr. Russo 1978.

Tra l'11 e il 15 settembre d'Annunzio è in Umbria con Angelo Conti ed Eleonora Duse. Quando, tra ottobre e novembre, con Eleonora si reca a Venezia per annunciare alla stampa il progetto del grande teatro *en plein air* di Albano, il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, stando alla data posta in calce sull'autografo, è già compiuto. Ancora una volta, inequivocabilmente, il drammaturgo ha composto a tappe forzate il suo secondo atto unico: il 3 ottobre ha scritto a Masciantonio che vi si sta dedicando «freneticamente» e tre giorni dopo, alle sei pomeridiane, il ms. ARC. 14 XVI 89 ne attesta la conclusione. Il 16 di questo mese il «Teatro di Festa» è annunciato al «New York Herald» e il 18 seguente alla «Gazzetta di Venezia» di Mario Morasso, poi sottoscrittore dell'importante *Politica dei letterati* apparso nel «Marzocco» del Corradini.

La rapidità di stesura non sorprenda: sappiamo che a monte c'è un numero sterminato di letture, di appunti preparatori, di idee non necessariamente abbozzate su carta. I *Taccuini* testimoniano almeno una parte dell'archeologia mentale del *Tramonto*, che tuttavia, perlopiù, è sfuggita e continua a sfuggire al critico e al filologo, mescolata com'è con gli abbozzi di un'altra opera di ambientazione veneziana, *Il fuoco*, cui Gabriele lavora da tempo ma che approda nelle librerie quasi quattro anni dopo. Di questo romanzo-saggio, di questo capolavoro che inaugura una progettata e mai chiusa trilogia del «melograno», il *Sogno d'un tramonto d'autunno* può essere anche letto come *opera minor*, un *a-parte* o 'ristretto' di spunti che troveranno comoda e più meditata collocazione nell'opera maggiore.

2. *La vicenda editoriale*

Se *La città morta* è la prima tragedia composta da Gabriele d'Annunzio, se il *Sogno d'un mattino di primavera* è la prima ad essere rappresentata, il *Sogno d'un tramonto*

INTRODUZIONE

d'autunno non condivide alcun primato, a parte quello tutto negativo di approdare in teatro ben otto anni dopo la pubblicazione a stampa. I due sogni condividono almeno il breve tempo di composizione e il fatto che sono stati scritti uno dietro l'altro: tra marzo e aprile il primo, tra settembre e ottobre il secondo. Il *Mattino* del resto nasce quasi come «geniale accidente aggiuntivo, rimedio repentino per recuperare il rapporto con la Duse compromesso dalla discutibile condotta dello scrittore»;⁹ quanto al *Tramonto*, si ha la sensazione che l'esuberante poeta, non sempre consapevole delle sue forze, si sia lasciato trascinare dall'entusiasmo della «tetralogia» delle stagioni, lasciata poi da parte per impegni più cogenti (il romanzo su tutti).

In ogni caso, quando in una lettera a Emilio Treves del gennaio 1897 un Gabriele entusiasta vaticina che quell'anno avrebbe dovuto essere, «se gli auspicii non m'entonano», «*l'Annus mirabilis*», forse intuisce già la grande fatica che lo attende e certo è consapevole dell'ambizione dei progetti a cui mira.

Il carteggio con i Treves dimostra che l'interesse di Gabriele per il nuovo atto unico è piuttosto marginale rispetto a quello manifestato per la stampa della *Città morta* e poi del *Fuoco*, come pure è minore rispetto a quello riservato al *Mattino*. A differenza del quale, infatti, il *Tramonto* resta inedito sino alla stampa, senza anticipi in rivista.¹⁰

Il 6 luglio del '97 il poeta scrive a Giuseppe Treves:

In settimana partirò per Venezia; e di là pel retro.
Lavorerò indefessamente fino ad ottobre. Vado a Venezia perché ho bisogno, per *Il Fuoco*, di rivisitare Murano.¹¹

Nessun cenno alla *pièce* in corso di stesura. Poi, il 14 agosto, scrive a Emilio Treves inviandogli un esemplare del pri-

⁹ Gibellini 2023, p. XXII.

¹⁰ Ivi, pp. LII-LIII.

¹¹ *Lettere ai Treves*, XII, p. 531.

mo *Sogno* perché se ne progetti l'edizione all'interno del ciclo *I Sogni delle Stagioni*: «La vittoria intanto è assicurata», aggiunge con la mente all'agone politico. «Bisogna, caro mio, che il mondo si persuada *ch'io sono capace di tutto*»; e poco oltre: «Del *Sogno* furono messi in vendita alcuni “estratti” per *réclame* alla nuova rivista dello Gnoli». ¹² È il primo cenno, osserva Andreoli, alle «quattro allegorie del tempo ciclico contrapposto, fra materia e memoria, al tempo lineare», il cui 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». ¹³ Il progetto della tetralogia sembra dunque già definito nella primavera di quest'anno, contestualmente alla stesura del suo primo atto.

Il 12 aprile, giorno di Pasqua, Gabriele dà a Eleonora una notizia che l'attrice accoglie con entusiasmo: «Quanti “*sogni*” mi ha annunciato la lettera di domenica Santa che ricevetti partendo dall'Isola. Quanti! e non oso parlarvene! – Io, che *morivo*, perché non sognavo più!». ¹⁴ Una settimana dopo, Eleonora ne parla con Primoli, che nel suo diario di «Pâques 1897» annota:

Je voyais 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 la songe d'une matinée de printemps, le rêve d'une matinée d'été, l'incendie d'un crépuscule d'automne, la morte d'une veillée d'hiver. ¹⁵

¹² Ivi, CXL, p. 206.

¹³ Andreoli 2013, p. XL.

¹⁴ *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 109.

¹⁵ In Spaziani 1962, p. 59.

INTRODUZIONE

Il «tramonto», nella scrittura del Primoli, è già un «incendio»: Gabriele ha accennato a Eleonora anche la trama del secondo dramma?

*

Posta la parola *τέλος* sul manoscritto a inizio ottobre, occorre attendere ancora prima che il poeta torni a parlare del *Tramonto*. Il 3 novembre scrive a Emilio da Venezia, dove Eleonora debutta col *Mattino*, e il drammaturgo chiede all'editore di organizzare una pubblica lettura delle *Parabole* (quelle del *bellissimo Nemico*). Nessun cenno al progetto stagionale:

Stasera la Duse rappresenterà il *Sogno*. E domani partirà per Milano. [...] 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*.¹⁶

Certo, queste due righe possono rappresentare anche un indizio: c'è uno stretto legame, lo si vedrà, tra il *Vangelo* anticristiano di Gabriele e i tanti riferimenti sacrileghi del *Tramonto*. Ma sulla *pièce* non ci dicono nulla di più.

L'11 gennaio 1898, Gabriele è in partenza per Parigi, dove attenderà alla prima della *Ville morte*. A Treves, quel giorno, garantisce come pronti *Mattino* e *Tramonto* e presenta come prossima la composizione degli altri due *Sogni*: «Dimmi anche se debbo mandarti – per la stampa – i due *Sogni* o se debbo attendere che sien terminati gli altri due». ¹⁷ Più avanti, durante il soggiorno napoletano di quell'anno

¹⁶ *Lettere ai Treves*, CXLI, pp. 207-208.

¹⁷ Ivi, CL, pp. 214-215.

con Eleonora, Gabriele registra negli *Altri taccuini*: «Natività del *Sogno d'un meriggio d'estate*».¹⁸

Le dichiarazioni si susseguono: il 2 marzo, pubblicata da Treves *La città morta*, Gabriele dichiara di riprendere il lavoro per terminare *Il fuoco* e promette di concludere i due *Sogni* restanti entro l'anno: «Ricomincio il lavoro con propositi fierissimi. Entro l'anno avrai *La Grazia*, *I Sogni* e *La Gioconda*».¹⁹ Il 30 aprile seguente si dice vicino alla conclusione del romanzo e torna a proporre a Emilio i due *Sogni* già composti, annunciando che l'ancora inedito *Tramonto* sarà rappresentato in francese (tradotto da Georges Hérèlle) da Sarah Bernhardt:

Ora voglio chiederti se tu sia disposto a stampare i due *Sogni* – quello di primavera e quello d'autunno (inedito). *Il Sogno d'un tramonto d'Autunno* sarà rappresentato in francese da Sarah Bernhardt. Convien 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.²⁰

La decisione dunque sembra presa: il *Tramonto* non uscirà in volume a sé, ma solo all'interno della tetralogia. Sempre nel 1898, dalla Capponcina, comunica a Giuseppe che potrà pubblicare il *Sogno* entro i primi del 1899, quando saranno pronti gli altri due. Gabriele ha ancora in mente, insomma, un volume contenente l'intero ciclo stagionale:

In che epoca potrà essere pubblicato il *Sogno*? Credo che per i primi del '99 saranno pronti gli altri due, pel volume. Intanto *la Gioconda* è interamente finito anche ricopiato.²¹

¹⁸ Lo si può leggere, certamente incompleto, in *Tragedie, sogni e misteri II*, pp. 1509-1511.

¹⁹ *Lettere ai Treves*, CLIII, p. 217.

²⁰ Ivi, CLV, p. 219.

²¹ Ivi, XV, p. 534.

INTRODUZIONE

Ancora a Giuseppe, il 2 settembre, torna a delineare il piano complessivo della tetralogia e a dirsi disposto a rinunciare all'edizione singola del *Tramonto*, di cui sembrerebbero già pronte 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 diresti 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.²²

Ma lo stesso mese torna a scrivere: «Sembra che la pubblicazione del *Sogno* sia risolta. Rimanderò domani le prove di stampa definitive».²³

I Treves forse, contrariamente ai propositi di Gabriele, hanno poi optato per un'edizione isolata del secondo *Sogno*? In effetti lo scrittore ne sollecita la stampa (che doveva comprendere dodici esemplari numerati da riservarsi all'autore) con lettera del 20 ottobre seguente:

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*.²⁴

²² Ivi, XVI, p. 535.

²³ Ivi, XVII, p. 536.

²⁴ Ivi, XVIII, pp. 537-538.

LA NASCITA DEL *TRAMONTO*

Una settimana dopo, Gabriele lamenta il ritardo della stampa del *Tramonto* e sollecita le bozze del *Mattino*: «Perché il *Sogno* tarda tanto? Hai una copia di quello di *Primavera*? Bisogna che si riveda anche di quello le bozze per alcune emendazioni».²⁵

La lettera successiva è collocabile in novembre: il *Tramonto* è ormai stampato e il tanto promesso e mai terminato *Meriggio* sarebbe stato destinato ad altra sede editoriale:

Il Sogno d'un meriggio d'estate fu promesso all'*Antologia*. Non potrei mancare senza sconvenienza. E il prezzo, benché *di favore*, sarebbe 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*?²⁶

Poi, nella lettera successiva, il disappunto di Gabriele va alla mal riuscita edizione, stampata in pessima carta turchina con titolo a caratteri rossi:

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 nella *Rivista d'Italia*, potrà essere stampato e messo in vendita il 30 dicembre.²⁷

Il 15 dicembre Gabriele manda a Giuseppe un esemplare firmato del *Tramonto* come dono, in attesa che sia pronta la legatura²⁸ e torna a promettere gli altri due *Sogni* rimasti, nel tentativo evidente di ottenere dall'editore sempre nuovi anticipi in denaro:

²⁵ Ivi, XIX, p. 538.

²⁶ Ivi, XX, p. 539.

²⁷ Ivi, XXI, pp. 540-541.

²⁸ Ivi, XXII, pp. 541-542.

INTRODUZIONE

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.²⁹

La questione è dunque complessa e si fatica a comprendere l'atteggiamento dei Treves; né i continui cambiamenti di proposito del loro autore li aiuta nella scelta più conveniente. Anche grazie alla preziosa consulenza degli Archivistici del Vittoriale degli Italiani, crediamo che la vicenda possa verosimilmente essere così ricostruita: a settembre del '98 Treves ha pronte le bozze del *Tramonto*, che invia all'autore, il quale propone di non pubblicare subito il secondo *Sogno* ma di attendere dicembre, quando sarà pronta l'intera tetralogia, pur mantenendo l'impaginato già impostato; a dicembre però il poeta è lontano dal completare i drammi promessi e il progetto sfuma. Treves, non potendo più attendere, pubblica come atto appartenente ai «Sogni delle stagioni» il *Sogno d'un tramonto d'autunno* in poche copie datate 1898,³⁰ poi, con postdatazione al 1899, esce la più ampia tiratura del «secondo migliaio». Stando alla bibliografia del De Medici, del resto, alcuni esemplari in edizione di lusso uscirono senza data, forse a riprova della loro stampa a cavallo tra '98 e '99.

Il ricordo della tetralogia, in ogni caso, riaffiorerà più volte nella mente e nella volontà dello scrittore, segno che questi non ha mai smesso di credere del tutto nel progetto. Al punto che, ancora il 3 maggio del 1904, scriverà a Giuseppe:

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.³¹

²⁹ Ivi, XXXV, p. 558.

³⁰ Nei tanti cataloghi consultati, siamo riusciti a rintracciarne soltanto una, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, inventario 99 000649173, collocazione MAGL. 6.9.450.

³¹ *Lettere ai Treves*, XCVI, p. 626.

Parte terza

Dentro il *Tramonto*

1. *Archeologie e avantesti*

L'Allegoria, certo debitamente rimodulata e adattata, sarà riversata nel *Fuoco* pressoché nella sua interezza, pronunciata da Stelio e inframmezzata dagli inserti del narratore, nel quarto episodio dell'*Epifania*, anche se con mutamenti sostanziali nell'ambientazione (non più il Ridotto del teatro, ma la ben più trionfalistica Sala del Maggior Consiglio di palazzo Ducale, presente addirittura – e certo non fu nella realtà – la regina).

Vi possiamo scorgere nuclei simbolici che apparentano il *Sogno* al romanzo-saggio: ecco la «pittura di fuoco» del colorista veneto Giorgione, «il più profondo rivelatore dell'Anima veneziana» e colui che ha celebrato «con un miracolo di linee e di colori non mai veduti quella voluttà tutta nuova che muterà la formidabile dominatrice del Mediterraneo in un morbida cortigiana», dalle cui esalazioni marine nascerà, in virtuosa polisemia, la sirena-meretrice Pantèa. Eccolo il «sogno di bellezza infinito», la «nuziale alleanza dell'Autunno» e della città lagunare sotto i cieli.¹

¹ Si veda il finale dell'*Allegoria dell'autunno*; già *Note su Giorgione e su la*

INTRODUZIONE

Qui d'Annunzio parla di Venezia come di una «creazione d'arte compresa tra la giovinezza di Giorgione e la vecchiezza di Tintoretto», «purpurea, dorata, opulenta ed espressiva come la pompa della terra sotto l'ultima fiamma del sole»;² e Giorgione, non è anche colui che «rappresenta nell'arte l'Epifania del Fuoco» e merita di essere chiamato «portatore di fuoco» proprio come Prometeo? E Veronese, non è il «prodigo artefice che parve aver raccolto in sé tutte le immaginazioni dei satrapi più sfrenate, il poeta magnifico ch'ebbe l'anima simile a quel fiume lidio dagli Elleni armoniosi nomato Crisorroa, fuor de' cui gorghi auriferi era sorta una dinastia di re carichi d'una opulenza inaudita»? Egli, il Veronese, aveva profuso «l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità», senza riuscire a rappresentare «il volto glorioso se non in un nimbo d'ombra».³

Ecco l'analogia, la trasformazione simbolica del Brenta in Crisorroa, mentre il colorismo opulento di Paolo Caliari comincia a concretizzare l'immagine della ricca Dogaressa Gradeniga votata al declino fisico. Ecco però come, assieme all'ombra, quel pittore ha saputo esprimere, «raffigurando» in sembianze umane «la Città dominatrice», «lo spirito essenziale, che non è – in singolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua».⁴ Né può mancare qui, in un regime ancora tutto simbolico, il frutto di Proserpina, il «melograno gonfio di maturità che si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di riso cordiale».⁵ E così la Dogaressa «insinua le mani pallide e inanellate per

critica, in «Il Convito», gennaio 1895; poi, con varianti e titolo *Dell'arte, della critica e del fervore*, come introduzione ad Angelo Conti, *La Beata Riva*, Milano, Treves, 1900; poi ancora in *Scritti giornalistici I*, p. 287 e sgg.; finalmente in *Prose di ricerca II*, p. 2192.

² Ivi, p. 2198.

³ Ivi, p. 2193.

⁴ Ivi, pp. 2193-2194.

⁵ Ivi, p. 2195.

entro alle maglie di ferro, tendendole verso le melagrane che brillano da presso fendute e stillanti».

«Città trionfante», dunque, anche nel suo declino, Venezia è l'abbandono alla musica «per sognare un sogno di voluttà, infinito»; è un «grande apparato per un convito oltrapiacente ove tutta la dovizia raccolta da secoli di guerra e di traffichi sta per essere addotta senza misura. Qual più ricca fonte di voluttà potrebbe aprire la vita al desiderio insaziabile?». ⁶

Come nel *Fuoco*, la Venezia del *Tramonto* è anch'essa *vas voluptatis*, presto pronta a «farsi fecondare, lei di marmo apollineo, dalla forza dionisiaca del dio, mediatore e operatore di metamorfosi il poeta-demiurgo Stelio Effrena»; ⁷ ma prima, nella sua decadenza ancora di porpora e croco, dovrà lasciarsi possedere da quel dio che consuma e distrugge, il cui fuoco è irrefrenabile incendio di passioni indomabili e omicide.

*

Anche i *Taccuini* veneziani, spesso visti giustamente come antefatto imprescindibile al romanzo-saggio, rivelano col *Tramonto* tangenze ora inequivocabili, ora comunque suggestive: non si dimentichi, insomma, che prima di approdare nel *Fuoco* appunti e suggestioni colti per le calli e i musei veneziani hanno avuto occasione di confluire nel «poema tragico» del 1897. Parafrasando Cecilia Gibellini, «come in un gioco di scatole cinesi, la quadriennale elaborazione del *Fuoco* ingloba la vicenda effettuale della *Città morta*, oggetto anche delle sue pagine», ⁸ come pure, ci sentiamo di aggiungere, del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Spesso, anzi, spunti, immagini, riflessioni sono serviti, pur subendo un duplice, polisemico adattamento, a entrambe le opere veneziane.

⁶ Ivi, p. 2201.

⁷ Cfr. Giacon 2015, pp. 118-118.

⁸ Gibellini 2023, p. XXI.

INTRODUZIONE

Quando al Museo Correr, nel suo viaggio del '96, Gabriele scopre la dolce bestialità di due cortigiane del Carpaccio, «bionde, aurate»,⁹ non è forse possibile scorgervi un riflesso della veniente Pantèa? E subito dopo, in Accademia, quando è colpito dalla «donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola “*Col tempo*”»,¹⁰ prima che a Foscarina-Perdita (che nel romanzo si sofferma a guardare presaga la turbante opera), non può aver pensato alla Dogaressa Gradeniga, ormai nell'autunno dei suoi anni? Più nel *Tramonto* che nel romanzo, la visione conduce il poeta ad associare la vecchiezza e il potere: quello degli ultimi dogi nel *tramonto* della Repubblica. La suggestione, l'accostamento, permane se un anno più tardi, di nuovo a Venezia, la sua mente tornerà sugli stessi simboli e, partito dalla Brenta, giunto a Fusina e poi a Stra, in una sala della villa settecentesca dei Pisani ricorderà che a comprare l'edificio fu colui che decretò la fine di Venezia repubblicana cedendo la città all'Austria; nella stessa sala, vedrà poi «un busto di marmo rappresentante una vecchia orribilmente rugosa, uno studio mostruoso dei guasti che la *Vecchiezza* porta alla carne umana: grinze innumerevoli, un collo pieno di corde. Col tempo!».¹¹ Licenziata nella sua decrepitezza, spirituale prima ancora che fisica, la Dogaressa Gradeniga, ora è Foscarina che il poeta ha in mente nello stendere i suoi appunti.

Ma come non pensare ancora alla Dogaressa, auto-esiliata nel suo palazzo, quale prima manifestazione della donna che, apprendiamo in un appunto del '96 e poi nel romanzo, si è ridotta a vivere nell'orto chiuso nella «Calle Gambarà presso l'Accademia»,¹² la quale, «sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case – ermeticamente serrate – perché gli

⁹ *Altri taccuini* 3 (1896), p. 38.

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ *Taccuini* XVI (1897), p. 222.

¹² *Altri taccuini* 3 (1896), p. 44.

estranei non assistessero al suo deperimento e allo sfacelo di sua bellezza»?¹³ La futura contessa di Glanegg del *Fuoco* aveva già fatto una simbolica comparsa nel *Tramonto*?¹⁴

Eccoci giunti, durante il soggiorno del 1896, davanti Palazzo Gradenigo, ormai fatiscante, emblema del declino dei Dogi. Ed ecco il modello principale per la costruzione artistica del palazzo della Dogaresa:

Il Palazzo Gradenigo – Si sale per alcuni gradini a una specie di corte lastricata, dove l'erba cresce negli interstizii. A traverso quattro finestre protette da inferriate si vede il giardino. A destra è la porta d'ingresso, con un uscio verdastro. Lo stemma dei Gradenigo e una testa barbata. Un altro piccolo atrio dov'è una statua di guerriera, dal braccio sinistro mutilato, dal destro poggiato su uno scudo. Entrando nella porta (un campanello suonò) si vede un grande atrio deserto, cupo; su le pareti stemmi di legno dorato, e grandi lanterne (fanali) di galeazze dorate. Nell'atrio esterno – di contro alla statua di guerriera – in una nicchia di rosso mattone è un busto di donna. Al vertice degli archi di pietra che si curvano su le porte e su le finestre sono teste di giovinetti dal casco, chiamati –
Le inferriate esterne rugginose. La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto, cadente, nell'abbandono.¹⁵

Anche il giardino è «abbandonato. Nell'atrio le grandi lanterne dorate, i bracci dorati che reggono gli elmi di parata, gli stemmi di legno scolpito – Il terreno è vario, qua e là smosso, coperto di erbacce, di roseti, di papaveri, di calicanti. In fondo v'è una specie di pavillon in pietra».¹⁶ E una carta autografa conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di

¹³ *Taccuini VIII* (1896), p. 105.

¹⁴ *Il fuoco*, pp. 191-194.

¹⁵ *Altri taccuini 2* (1896), pp. 27-28.

¹⁶ *Ibid.*

INTRODUZIONE

Roma e da attribuire alle fasi preparatorie del *Tramonto* (ma parimenti a quelle del *Fuoco*) suggerisce che pure al dramma d'Annunzio pensava stendendo i suoi appunti.¹⁷ Ora però, nel giugno '96, nel *giardino Eden* c'è anche un prato con alberi fioriti, tardo-primaverili, seppure i suoi frutti siano «vermigli», «marasche» o «garofani», e appaiano «in copia prodigiosa», mentre i «melograni» sono «fioriti di fiori violentemente rossi».¹⁸

*

Pensava già al ruolo centrale della figura di Cleopatra – di cui attraverso Shakespeare e Gauthier avrebbe attribuito tratti inequivocabili ora a Gradeniga ora a Pantèa, rivali e complementari – quando, il pomeriggio del 18 giugno 1896, a Palazzo Labia, Gabriele contemplava gli affreschi del Tiepolo stendendo brevi ma incisivi abbozzi?

Una Cleopatra settecentesca. Dietro lei l'occhio d'un cavallo bianco. Un grande levriero fulvo, tenuto da un moretto. Un paggio in abito verde chiaro, reca su un cuscino la corona: è fine di colore.¹⁹

E di seguito:

Di contro: Cleopatra in un convito beve le perle disciolte nell'aceto. Ella tiene fra l'indice e il pollice una grossa perla, ed è nell'atto di prendere il bicchiere che un moro le offre su un piatto d'oro. Antonio è seduto alla mensa, di fronte a lei. Un nano sale su per i gradini.

¹⁷ Cfr. BNC Roma, ARC.21.4/4. Si rinvia per i dettagli alla descrizione dei testimoni.

¹⁸ *Taccuini VIII* (1896), pp. 107-108.

¹⁹ *Altri taccuini 3* (1896), p. 42

La regina egizia ha le mammelle scoperte, un tipo da *Veronese*, è bionda, in un abito roseo un po' tendente nel violaceo, a grandi fiorami. Su una loggia retta dalle colonne dell'architettura vi sono i musicisti (fine coloritura), fra cui un giovinetto che suona una lunga tiorba (liuto). In alto, l'Aurora su un cavallo bianco alato.²⁰

E il giovinetto che suona la tiorba, non può aver suggerito il giovane Adone innominato, conteso da Dogaressa e meretrice, che sul Bucintoro di Pantèa si appressa all'arpicordo?

Molte pennellate che nel *Sogno* tratteggiano il paesaggio lagunare sono già nei taccuini nei giorni d'ideazione del dramma, o vi torneranno dopo (nell'ottobre del '97) come un ricordo vivo:

Al ritorno Venezia è cupa e fumigante, come una città incenerita. L'acqua si fa indefinita, dominatrice; inghiotte tutte le forme e tutti i colori. Interrompono la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di frati su l'acqua. La velma, presso Murano, emerge nerastra.²¹

Nei tratti rapidi, essenziali ed efficaci degli abbozzi, ecco ancora l'attenzione verso i segni del potere politico ormai in declino (il letto dell'Arciduca Massimiliano «nel gabinetto di Amalia Beauharnais», «la stanza di Napoleone I» con le «fiamme d'oro» sulle colonne del baldacchino);²² c'è anche una villa con un gran prato, con «le foglie» che «cadono dai castagni» e «una torre intorno a cui gira una scala con ringhiere di ferro». Il poeta crede sempre di avvicinar «l'intrico di cespi rossastri»,²³ assieme ai quali, oltre ad «alberi di porpora, c'è un paesaggio luttuoso»: «È come una landa

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ *Taccuini XV* (ottobre 1897), p. 205.

²² Cfr. *Taccuini XVI* (1897), p. 219.

²³ *Ibid.*

INTRODUZIONE

stigia, è come una visione dell’Ade, un paesaggio di vapori e d’acque». ²⁴ Le ville lungo il fiume gli paiono rovine e le statue «sui pilastri dei cancelli», in mezzo agli orti dove «gli alberi sono colorati d’autunno» e «sui muri di cinta», gli sembrano testimonianza del «lusso della vita anteriore». ²⁵

*

Ormai il *Tramonto* è stato composto. Da appena pochi giorni. Ma la suggestione creativa potrebbe spingere il poeta a vedere la realtà col filtro di un’impressione che permane. C’è forse anche un ricordo di Pantèa, nella progressiva metamorfosi di una donna «alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che gli antichi Veneziani chiamavano appunto *alla levriera*»? Gabriele la chiama «*Donna Franca*», «signora siciliana» che «subitamente» fa rivivere nella sua immaginazione una cortigiana del tempo glorioso: Veronica Franco, modello per la meretrice-sirena del *Tramonto*. La cui essenza gorgonica, il cui archetipo, ricorre almeno a partire da *La Chimera (Gorgon IV)*, prima di essere Pantèa, poi Comnena, Basiliola o Fedra:

Ella è bruna, dorata, aquilina e indolente. Un’essenza voluttuosa, volatile e penetrante, emana dal suo corpo regale. Ella è svogliata e ardente, con uno sguardo che promette e delude. Non la volontà ma la Natura l’ha creata dominatrice. Ella ha nella sue mani d’oro “tutto il Bene e tutto il Male”. Ripenso a voi, o Gorgon inarrivabile, “voi che tanto avrei amata!” ²⁶

Non c’è ancora, dietro queste parole, il ricordo della divinità panica della Natura-tutto, che di Pantèa (*Pan-Thea*)

²⁴ Ivi, p. 220.

²⁵ Ivi, p. 221.

²⁶ Ivi, p. 216.

porta il nome? Concretizzazione simbolica di più archetipi, di più immagini ricorrenti e sovrappoventesi, ella ha altresì qualcosa della Bella Ninetta, che «porta attorcigliato intorno ai suoi capelli neri e copiosi un serpe d'argento pieghevole»:

Di tratto in tratto, ella prende questo serpe inoffensivo dagli occhi di rubino, e se lo avvolge al collo. Lo prende di nuovo, e se lo avvolge intorno al braccio, e poi ancora intorno ai capelli. E così il serpe d'argento scorre per tutto il corpo di lei [...].²⁷

La dolcezza e la grazia di questa tenera creatura, il cui gioco non ha destato nel poeta «il pensiero del veleno», si sono già mutate nella metà oscura del simbolo (per sua natura ambivalente) mantenendo la stessa accesa sensualità comunicata con la capigliatura. Ai capelli, percepiti come «nodi», rimanda anche un altro appunto, tutto intimo, di vita privata, quando il poeta ricorda «la donna» che l'anno prima «legava un capello» a ciascuno dei suoi diti:

Sono annodato da cinque capelli. Quando vado via, ella vuole che io li strappi. Infatti, mi levo, mi discosto. I capelli si rompono, rimangono i nodi intorno ai miei diti. Ella non grida.²⁸

I capelli, associati alla serpe e simbolo di lussuria, hanno già suscitato interesse proprio nel '96, nel cortile del Palazzo Ducale, richiamati in una pagina confluita negli *Altri tacuini*: testimonianza di un sistema ricorrente di simboli e rimandi. Eccola:

V'era [...] intagliata nel legno, giallastro, una donna che portava un serpente. – Sul Canale una donna ritta su i gradini di pietra lava nell'acqua verde una

²⁷ *Tacuini XVI* (1897), p. 217.

²⁸ *Ivi*, p. 223.

INTRODUZIONE

specie di drappo nero che sembra una *lunga capellatura recisa*.²⁹

Un ultimo appunto, datato ottobre (ma risalente a settembre) 1897, suscita un curioso interesse. In Galleria Layard, a Ca' Capello a San Polo, una *Primavera* di Cosmé Tura attira l'attenzione di Gabriele. Vi si raffigura «una donna vestita riccamente e seduta in trono ornato di delfini d'oro con gli occhi di rubino. Ma la donna ricca tiene tra le mani un ramoscello di ciliegio, onde pendono i frutti vermigli, rossi e rotondi come gli occhi delle bestie ornative». La ricca donna in trono è forse un'ulteriore apparizione della ricca Dogaressa, o forse, dietro il dipinto, egli ha scorto per concrezione simbolica una nuova metamorfosi di Pantèa, Natura e donna-sirena? Dal trono invero, per quel ramo di ciliegio, la donna «si attacca alla Natura vivente, a traverso l'opulenza che la cinge» e così facendo, per suggestione postuma, può ricordargli e ricordarci la natura complementare, chimerica delle due rivali che la sua penna sta terminando di tratteggiare.³⁰

*

Prima di entrare nel ricco retroterra delle fonti utilizzate da Gabriele d'Annunzio per la costruzione del suo dramma autunnale, è necessaria una breve premessa. Come spesso accade con l'opera dello scrittore abruzzese, si assiste a una proliferazione di precedenti che rischia l'ipertrofia, tanto che diventa impossibile al lettore comprendere il confine tra momenti di compulsazione di testi altrui, calchi più o meno consapevoli, suggestioni non sempre veicolate dall'effettiva presenza di un ipotesto, semplici codici culturali ripetuti più o meno istintivamente. Ecco perché sarà opportuno verifica-

²⁹ *Altri taccuini* 2 (1896), p. 24.

³⁰ *Ivi*, 6 (1897), p. 65.

re innanzitutto se la fonte, reale o presunta, provenga o meno da un testo effettivamente consultato dal poeta (e la presenza di libri nella BPV, tanto più se caratterizzati da segni di lettura, può essere senz'altro un sicuro punto di partenza). In alcuni casi autori e libri dichiarati, in altre riedizioni commentate, come fonti certe e compulsate possono rivelarsi semplici sovrapposizioni di motivi comuni, che talvolta rischiano di allontanare il lettore dall'officina reale del poeta, creando incomprensioni o sovrainterpretazioni. Sarà dunque nostro compito riferire almeno alcune delle fonti via via indicate dai critici nel corso di decenni di studi, specificando ogni volta la natura più o meno problematica, più o meno plausibile del libro indicato come ipotesto. Sarà invece dichiarata la certezza di fronte ad alcuni dei tanti volumi, letterari e no, che il poeta ha effettivamente consultato e che gli studiosi non hanno mai preso in considerazione. Potrebbe nascere un quadro, se non affatto nuovo, certamente alternativo, con la possibilità, per chi legge, di scoprire un'altra biblioteca dannunziana, talvolta meno scontata e più peregrina.

Prima di addentrarci in questa foresta di carta stampata, va però fatta un'ulteriore considerazione. Tanti simboli, stilemi, immagini tipici del *Tramonto* trovano il loro retroterra più immediato nelle opere dello stesso d'Annunzio, il quale, pur appartenendo a pieno a un *milieu* culturale che tanta influenza ha avuto sulla sua opera, ha creato un proprio universo letterario di cui, in più occasioni, il *Tramonto* funge da collezione e rinnovamento.

*

Spontaneo viene dunque pensare a un testo del *Poema paradisiaco* (1892) in cui non è difficile individuare l'archetipo della cortigiana-meretrice fatale che avrà nella Pantèa del *Tramonto* variazione ulteriore. Siamo nell'*Hortus larvarum* e in *Pamphila* è rievocata una celebre cortigiana, mentre vengono nominate Saffo ed Elena (vv. 7-24; 39-47; 58-60):

INTRODUZIONE

oggi il potere occulto del mio sogno
evoca pel disgusto mio supremo
quella che fu da tutti posseduta
nel suo letto sul trivio ove il bisogno
immondo trasse gli uomini del remo,
i soldati ebbri, una turba sconosciuta:

quella fu dei principi e dei duchi
nel suo letto d'argento, e il suo veleno
letale infuse nel più ricco sangue,
e il suo pallore colorì di fuchi
preziosi e copri di gemme il seno
e d'anelli gravò la mano esangue:

da tutti posseduta, dal mendico
e dal sire, coperta di carezze
immemorabili, ultima tua prole,
Elena, ancora del mistero antico
circonfusa per le sue bellezze
che vide Ilio risplendere nel sole.

[...]

bacerò le sue mani in cui gli unguenti
creato avranno un soprannaturale
candore, tra le cui musiche dita
forse risonò pe' vènti
lesbiaci una lira sul natale

Egèo dove i rosai di Mitilene
aulivan cari a le segrete amiche
di Saffo dalla chioma di viola;
bacerò ne' suoi polsi le sue vene
più azzurre [...]

Ne le sue labbra impure
io coglierò tutto il desio terreno,
conoscerò tutto l'amore del mondo.

La sensualità non ha certo ancora l'accensione che caratterizzerà il dramma, ma la costruzione della *femme fatale* incomincia in questi versi a mostrare caratteri che saranno poi ricorrenti: è già la donna corruttrice, la sirena dalla pelle così bianca da sembrare azzurrina, di fronte a cui l'uomo perde la ragione e segue il suo istinto di perdizione e morte. Anche qui un adolescente innominato (ma è chiaramente il poeta) trasforma man a mano il suo disgusto in brama tutta terrena di conoscere il mondo attraverso la sessualità e la sensualità in tutte le sue forme.

All'amico Michetti, con lettera del 1° dicembre 1893, Gabriele annunciava d'aver preparato l'edizione definitiva dell'*Intermezzo*. Il libro ne esce rivoluzionato e si comprende già nelle parole che il poeta rivolge all'amico pittore avanzando la richiesta di un disegno per l'illustrazione:

C'è ora in questo libro un significato di tristezza quasi biblica. Non so se tu abbia veduto l'Antico *preludio* pubblicato, alcuni anni fa, nel «Mattino» [...] Io vorrei che su quello tu mi facessi un disegno da premettere al libro. Tu hai compresa come nessun altro la terribilità distruttiva della donna, ed hai formato una creatura spaventosamente bella: Cornadoro. Io vorrei che in un disegno tu mi rappresentassi quel volto gorgoneo sopra un fondo simbolico. Sarebbe una gemma preziosissima pel mio libro, una specie di suggello funebre [...] Tu hai compreso, credo, lo spirito del libro. È la geremiade del giovine su cui pesa la fatalità dell'amore *distruttivo*, – è l'imprecazione della vittima che si dibatte invano sul rogo della concupiscenza. *Propter speciem mulieris multi perierunt* [...].³¹

È proprio nel nuovo *Intermezzo* che incontriamo quel clima algolagnico, di sadismo e lussuria, che nel *Tramonto* sarà esasperato e pressoché esclusivo; e sempre qui troviamo

³¹ Citato in Lorenzini 1982, p. 914; c.vi nel testo.

INTRODUZIONE

la ripresa di un certo satanismo che potrebbe guardare direttamente a Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, i cui testi sono presenti nella BPV, spesso con segni di lettura.³² È il nuovo *Intermezzo* il precedente più immediato del *Tramonto*. Pensiamo solo alla *Godoleva* nella sezione delle *Adultere*: un personaggio che prelude davvero a Pantèa, anche per la fusione di eros e fuoco:

«Ti punirò là dove più ribolle
la tua lussuria: nel tuo ventre osceno
che premetterò i drudi, nel tuo seno
che palparono ...» Disse. E così volle.

Prese una rossa face (urlava, folle
di paura, la donna su 'l terreno
ignuda) e di suo pugno, in vista pieno
d'atroce gioia, arse la carne molle.

Urlava e si torceva su l'ondosa
chioma ferina la combusta, mentre
spandeasi il lezzo da la piaga enorme.

Ma non restò colui sin che la rosa
impudica non parve sotto il ventre
convulso un antro fumigante e informe.

È come se la meretrice del Bucintoro fosse già destinata a bruciare viva dal suo modello archetipico (e lo stesso sarà per Basiliola nella più tarda *Nave*). Anche per questi versi è stato evocato l'autore delle *Diaboliques*, in particolare per il racconto *À un diner d'athées*. Ma i rapporti analogici non finirebbero qui. Tutta la galleria delle *Adultere*, per Lorenzini, sarebbe da collegare al *Tramonto*, anche solo per l'insistenza sul binomio sangue-fuoco, a sua volta legato al tema del possesso

³² Sono dunque presenti sia *Les diaboliques*, Paris, Lemerre, 1874 (Labyrinth, XXXII, 2/A) sia le *Oeuvres*, Paris, 1889 (Officina, F/4, 36/A, copia ampiamente letta e annotata).

carnale.³³ Ecco finalmente, già realizzato, quel modello della donna fatale archetipo di seduzione di cui Praz ci ha offerto un'amplessima casistica, rinviando a Théodore de Banville, Gautier, Swinburne, Flaubert, specie per le figure di *Cleopatra* «femme belle et terrible», *l'Ennoia* e la *regina di Saba* della *Tentation*. Non è lo stesso clima sadico e lussurioso che Gabriele evocava nella lettera a Conti del '99: «Analogia tra la favola di Pantèa e quella di Elena greca: in entrambe la guerra scoppia per un fatto sessuale, in entrambe la fatalità sanguinaria del desiderio trascina gli uomini alla distruzione»³⁴?

In *Qualis artifex pereo* gli elementi del fuoco e del rogo si legano a un tema caro a parnassianesimo e decadentismo: quello dei potenti malfamati e incendiari (da Nerone a Eno-barbo e oltre), già modelli flaubertiani di magnificenza e crudeltà in un'atmosfera di sadismo e lussuria, in un gusto sfarzoso e scenografico che sarà anche del *Tramonto* (la potente Gradeniga che tutto incenerisce non ne è una metamorfosi al femminile?). I motivi qui in primo piano sono in realtà sparsi un po' ovunque nell'*Intermezzo* (pensiamo, per limitarci a un esempio, a *Erotica-Heroica II*, vv. 7-8: «e più d'un rogo la mia mano accese / per l'orgia ne le sere trionfali»).³⁵ Ma è la donna del *Preludio* che per il critico di *Tutto d'Annunzio* svolge una funzione archetipale doppia, raccogliendo elementi sia di Gradeniga sia di Pantèa: la donna «furtiva come un'angue» nel cui giaciglio il poeta adolescente ha appreso tutte «le frodi de la carne sapiente», femmina «una e diver-

³³ Lorenzini 1982, p. 915.

³⁴ *Lettere ad Angelo Conti*, p. 26.

³⁵ Lorenzini 1982, pp. 911-915 ricorda anche una pagina delle *Vergini delle rocce*, in cui però il fuoco ha una funzione chiaramente purificatrice: «La mia interpretazione e la mia rappresentazione del piacere sono le sole cose che possano condurre ad una intuizione tragica del male, le sole che possano condurre a passare a traverso il male come a traverso le fiamme d'un incendio. Soltanto dopo questa combustione l'uomo sarà degno d'essere tuffato nelle acque di Lète e di bere l'onde di Eunoè; soltanto dopo aver veduto quale potenza di distruzione contengano le più dolci passioni umane».

INTRODUZIONE

sa», con «palesi» nel corpo «le origini divine / e bestiali» verso cui c'è assoggettamento totale; signora che è depositaria di tutti i segreti di corruzione secondo un immaginario ormai tradizionale che spazia da Shelley a Keats, da Swinburne (specie con *The Masque of the Queen Bersade*) allo Huysmans di *À rebours* in cui la donna per des Esseintes diventa «en quelque sorte la déité symbolique de l'indestructible Luxure». Ed ecco i versi del *Preludio*:

[...] e tutti i filtri di Medea
davano ai baci suoi lenti un funesto
potere. Ella evocava ogni più rea

memoria di libidini, l'incesto
di Mirra, l'onta crètica; o vestita
di jacinto, solenne, con un gesto

potea svelare a l'anima stupita
tutti i misteri chiusi nel Petroma
sacro e sciòrre l'enigma de la Vita.

Górgone antica ne la grande chioma,
ella avea la potenza originale
del Sesso. Era colei che non si noma.

Ella era Circe ed Elena ed Onfale,
Dalila meretrice da le risa
terribili, Erodiade regale,

la Carne di delizie a lungo intrisa
nel lago d'olio all'isola Junonia
e avvolta ne la porpora d'Elisa,

la Rosa de l'inferno, la Demonia
primavera, l'Onta innominata in ogni
luogo e in ogni età, la testimonia

immutabile d'ogni lutto e d'ogni
ruina, la Lussuria Onnipossente
madre a tutti i misteri e a tutti i sogni.

De Michelis insisteva poi sui poemetti *La tredicesima fatica* e *Il sangue delle vergini*, in cui ha scorto una fusione totale tra eros e fiamma (e il suo ricordo andava ancora a Pantèa), in un «mondo dell'immaginazione che non sa procedere altro che di superlativo in superlativo».³⁶ Se il secondo poemetto spicca per la forza della sessualità, della ritualità e della violenza, nel primo ci imbattiamo in un eroe misterioso che, simbolicamente, sembra possedere tratti di una Pantèa maschile: anch'egli è in grado di attrarre a sé l'altro sesso, che al suo passaggio accorre «a schiera» gettando «il cuore vivo dietro le sue vestigia». «S'ei passava – leggiamo nella parte III –, le femmine con ardore carnale / prendea»; e l'ardore è un incendio che si propaga col vento e infiamma il bosco accendendo albero dopo albero. Egli è il simbolo della forza vitale e del suo Mistero (come sarà di nuovo Pantèa):

E l'eroe solitario
 nel cospetto di tanta vita e di tanto amore,
 mentre al sole i mammiferi si congiungono e i gridi
 di conquista irrompono, sentiva il suo vigore
 ingigantire in ogni arteria. Allor da i nidi,
 allora da le piante, dal popolo ferino,
 da ogni creatura vivente, da l'intero
 mondo che respirava, sorse allora il Mistero
 a rivelarsi: dolce, terribile e divino.

Al suo giaciglio, in IV, sono tratte in torme «le fanciulle offerenti il vermiglio / fior de la giovinezza». «Ed Ei spandea l'amore / abbondante e sereno; Ei forniva con vigore / inesauito quell'opera carnale», «stromento inconsapevole d'una Potenza oscura», che con «tranquillo vigore» gitta «il buon seme de la specie futura» in tutte «le matrici». Tanta vitalità sessuale sarà rovesciata da Pantèa, dea di una lussuria sterile, cui accorrono i nobili decadenti di una Venezia al tramonto della propria civiltà.

³⁶ De Michelis 1960, p. 187.

INTRODUZIONE

Un ultimo esempio potrebbe offrire un ulteriore aspetto dell'ambigua Pantèa. Ci spostiamo a una poesia anteriore, pubblicata però nel 1895 in *La Chimera*:

Gorgon, IV

La sua figura
ondeggiava alta ne 'l passo,
con un ritmo affascinante.
Un pensier dolce mi venne:
«Io sarò forse l'amante;
io felice le mie notti
dormirò sopra il suo cuore!»
Ah, perché voi mi fuggiste?
Ebro come d'un liquore
troppo forte, ebro di voi,
de 'l ricordo di voi, sento
da quel giorno in tutti i baci,
sento in ogni blandimento
femminile in ogni
voluttà più desiata,
o signora, voi, voi sola;
voi che tanto avrei amata.

Ora, nei *Taccuini*, abbiamo visto Gabriele rievocare proprio questo testo al passaggio di una signora che gli ha ricordato la cortigiana Veronica Franco: la figura storica che pure presterà elementi e contribuirà a dar corpo alla meretrice-sirena. Ma la dolcezza e l'ebrezza del ricordo ci riportano di nuovo a Gradeniga, furia sì, ma anche donna sola nella sua malinconia di tradita e abbandonata.

2. *Le fonti non letterarie*

Se nel *Mattino*, in cui lo spazio scenico è «fiabescamente ridotto a uno spartito di colori e di personaggi-silhouet-

tes», prevale un'ambientazione fiabesca per la cui creazione d'Annunzio ha attinto, oltre che al *Dream* shakespeariano, al Maeterlinck di *Aglavaine et Sélysette*, con la sua esplorazione a un tempo simbolica e profonda dell'amore, della gelosia e della redenzione, la situazione cambia drasticamente con il *Tramonto*, come se il poeta avesse voluto saggiare due diverse capacità di rappresentazione. D'Annunzio, che pure non poteva aver letto allora il fondamentale *La sagesse et la destinée*,³⁷ pure fa proprie alcune premesse esposte in quel libro, a dimostrazione che la lezione del drammaturgo belga ha avuto su di lui una qualche influenza. Anche nel cupo e angoscioso *Tramonto*, invero, i personaggi agiscono in lotta col proprio destino, ossia con gli impulsi dell'irrazionalità, del profondo.

A venire in buona parte meno però, rispetto a quel modello di Maeterlinck, è il motivo fiabesco; emerge di contro una particolare attenzione a ricostruire un ambiente storico-geografico reale, immediatamente riconoscibile. Lo spazio fisico, visibile, può essere descritto con poche parole: il palazzo di un patrizio veneziano sulle rive del fiume Brenta al cui interno spicca una scala aerea che termina in una loggia; un atrio con due statue, torcieri, vecchie armi; e infine un giardino dove l'autunno, coi suoi frutti e i suoi colori, è anche e soprattutto condizione esistenziale, al punto che alcuni critici della prima ora hanno sottolineato la perfetta corrispondenza tra ambiente e atmosfera e Luigi Tonelli ha aggiunto che di fatto d'Annunzio non cerca l'ambiente, lo trova connaturandolo con la sua stessa visione tragica.³⁸

Ciò che colpì i più fu lo scarto tra l'indefinitezza storica e ambientale del *Mattino* e la sensazione che il *Tramonto* al contrario, pur non potendo definirsi dramma storico, fosse intriso di un colore locale e temporale storicamente esatto, sia pure nella sua sfuggente ambiguità, sin quasi al documen-

³⁷ Anche la sola anticipazione in rivista del saggio che siamo riusciti a trovare risale infatti a luglio-agosto 1898 (cfr. «La Revue de Paris», cinquième année, tome quatrième, Juillet-Août 1898, pp. 673-695).

³⁸ Tonelli 1913, pp. 88-89.

INTRODUZIONE

to. Pensiamo ad esempio ad alcune osservazioni di Giorgio Zanetti: il nome della Dogaresa, che rimanda «alla schiatta di Pietro Gradenigo, il Doge che nel 1297, con la cosiddetta Serrata del Gran Consiglio, aveva sancito il monopolio degli Ottimati sulle cariche pubbliche, istituendo la forma di governo indissolubilmente congiunta alla lunga stagione di potenza e di prosperità della Serenissima», rispecchia il gusto, impostosi «nell'onomastica e nella toponomastica», «di nomi propri di antico sapore locale». Lo stesso vale per «Catarina» (o «Cattarina»), la forma più attestata nei documenti d'archivio trascritti negli *Annali* del Mutinelli, in cui pure si trova «Almorò»; lo stesso si dica dei cognomi patrizi che compaiono nel *Tramonto*: Gritti, Boldù e Sagredo, tutti presenti negli *Annali*.

Non altrettanto documentato è «Paris» [Jacopo in prima stesura, forse per allusione al Contarini, doge del XIII secolo?], che è il nome del pittore veneto cinquecentesco Paris Bordone e di uno dei seguaci di Effrena nel *Fuoco*: ma qui (come più avanti con «Priamo Gritti» [...]) attraverso la vita e la leggenda di Venezia affiora l'archetipo epico e immaginale della guerra di Troia. La suggestione del folklore, sulla scorta di Molmenti, si fa avvertire nella menzione della «via Orlanda» [...]: «L'antica via *Emilia* non è conosciuta fra i villici con altro nome che con quello di *Orlanda*».³⁹

Ulteriore esempio di «fedeltà al dato documentario» sarebbe per Zanetti il fatto che le ancelle al servizio della Dogaresa sono otto, in base a quanto affermerebbe il Molmenti:

[...] la sposa, tanto nell'andare a prendere lo sposo quanto nel ritorno alla propria casa – scrive lo stori-

³⁹ Zanetti 2013, p. 1072.

co nella *Dogaressa di Venezia* – non possono essere accompagnate se non da otto donne;⁴⁰

fedeltà documentaria starebbe poi nella «pronuncia autotona remota del tempo» associata al «gusto capriccioso della contaminazione».⁴¹

In parte diverso è il modo in cui sono scelti i nomi per le spie, che ora segue la pratica sin qui discussa, ora guarda più a un mondo letterario e di fantasia: Nerissa ha lo stesso nome della cameriera di Porzia nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare, Ordella (Ordetta e poi Agnese in prima stesura, con varianti Faustina e Perina) ha assonanze germaniche tra favolose e guerriere (e non a caso sarà lei a raccontare la battaglia finale), Barbara avrebbe corrispondenza in un dramma settecentesco di Fletcher e Massinger, *Thierry and Theodoret* (assente però in BPV), Orsèola non ha riscontro diretto nel materiale documentario veneziano se non nella *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al suo fine* del presbitero veneziano Giuseppe Cappelletti, in cui si parla della famiglia Orseola, nome che, per Zanetti, «si modella sull'illustre cognome degli Orseolo, spesso ascesi al dogado, alludendo in pari tempo alla santa Orseola, protagonista del ciclo di Carpaccio alle Gallerie dell'Accademia»; quanto a Pentella, si ricordi che una «madonna Pentella Maii da Napoli» è destinataria di una lettera di santa Caterina (la n. CCCLIV del vol. IV dell'edizione Tommaseo, Firenze 1860), «degnata di nota anche per il suo argomento»: la donna, tradita dal marito «per cagione d'una sua schiava, era molto tribolata e desiderava la morte d'ambidue».⁴² «Ma

⁴⁰ Molmenti 1887, p. 206. Zanetti 2013, p. 1072 parla in verità di otto ancelle che dovevano necessariamente accompagnare la Dogaressa; nel testo molmentiano si parla più genericamente di donne sposate.

⁴¹ Zanetti 2013, p. 1072.

⁴² *Le lettere di Santa Caterina da Siena*, con proemio e note di Niccolò Tommaseo, Firenze, Barbera, 1860, 4 voll. sono presenti in BPV, Corridoio Gamma, XXX, 17-20, con segni di lettura. La CCCLXIV si

INTRODUZIONE

è chiaro – aggiunge Zanetti – che l’onomastica del dramma è determinata in primo luogo da un modello musicale, con il ricamo sonoro dell’omoteleuto in un insistente gioco alterno dell’aspro e del leno»; Iacobella, infine, è «*variatio* di una donna Iacobina moglie di un doge duecentesco, Jacopo Contarini». ⁴³ Conclude Zanetti: «All’incanto musicale può poi sommarsi quello della fiaba, avvalorato dalla frequenza altissima della desinenza “ella” nell’onomastica del *Cunto de li cunti*. A distanza di anni il ricordo delle spie sopravvive nel cifrario erotico dell’epistolario amoroso, ove “Muriella” e “Ordella” designano i seni, “Pentella” la rosa». ⁴⁴

*

Raffaello Barbiera, che collocava il dramma «sulla fine del Settecento», ci dava innanzitutto un quadro di quella Venezia che «anche allora [...] tra il carnevale, i pazzi giochi del Ridotto e i baccanali nell’acqua», possedeva «donne che sentivan forte»; poi, dopo aver ricostruito le vicende della famiglia Gradenigo, ricordava possibili precedenti storici del personaggio di Gradenigo o della meretrice Pantèa, come l’«onnipotente» Caterina Dolfin Tron (1736-1793) che alla vigilia della caduta della Repubblica afferma in un suo sonetto in dialetto: «Ma se casco, non casco in zenocion», o come una certa Vendramin che «per passione si uccide». D’Annunzio però, si affretta a precisare il recensore, guarderebbe piuttosto al «tipo criminoso, borgiano, di duchessa del Cinquecento», di un’epoca cioè «sommamente artistica, sfarzosa, grandiosa e violenta»; ⁴⁵ né Barbiera è lontano dalla verità,

trova alle pp. 390-399 del vol. IV (non V, come erroneamente indicato da Zanetti).

⁴³ Cfr. Molmenti 1880, p. 408.

⁴⁴ Zanetti 2013, p. 1073.

⁴⁵ Barbiera 1898, pp. 603-604 *passim*.

se pensiamo che Gabriele ha scelto a modello storico per Pantèa la cortigiana Veronica Franco, vissuta tra il 1546 e il 1591.

Ciò che comunque sorprende è l'attenzione e la cura (fatta di compulsazioni e letture più svariate) con cui d'Annunzio cerca di ricostruire un ambiente esatto sotto molteplici punti di vista: dagli usi e costumi al lessico specialistico, dall'abbigliamento alle architetture, dai gioielli ai profumi.

La ricostruzione architettonica è particolarmente dettagliata: oltre ai precisi richiami ai suoi taccuini veneziani (da cui riprende elementi dalla descrizione di Palazzo Gradenigo), il drammaturgo si basa sui principali storici della Repubblica: da Pompeo Molmenti a Fabio Mutinelli, per non citarne che alcuni. La villa della Dogaressa con architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda e una scala all'interno è modellata sul Palazzo del Bovolo nella Corte Contarina, di cui del resto proprio allora, ha ricordato Zanetti, si discuteva per la modernizzazione della città.⁴⁶ Nella *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine* di Pietro Salvatico e Vincenzo Lazzari, d'Annunzio leggeva che «una scala stupenda, ma non scoperta, è quella a chiocciola del palazzo Contarini a S. Paterniano, nota oggi col nome di *scala a bovolo* dei Minelli».⁴⁷ Nello stesso volume si imbatteva nella minuziosa descrizione dell'atrio tipico dei palazzi patrizi, una pagina indugiante altresì sul carattere e sull'abbigliamento delle donne che li abitavano, «eleganti, fascinatrici sirene»:

L'atrio (*entrada*) dei palazzi patrizi era spazioso, con due porte, una delle quali sull'acqua per l'approdo (*riva*). Appesi ai muri, accanto alle alte panche di legno dipinto, si scorgevano tuttavia i trofei formati di picche e d'alabarde, e i grandi fanali delle galere, memorie di tempi più felici e onorati. La scala con-

⁴⁶ Ivi, p. 1066, dove pure leggiamo: «Di fatto, quasi a preconizzare una nuova alleanza tra l'arte e l'industria, il *Tramonto d'autunno* si configura come una sorta di museo vivente delle arti decorative veneziane».

⁴⁷ *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, 1881, p. 249 (il volume è in BPV, Pianerottolo Studio, XI, 1/A).

INTRODUZIONE

duceva ai mezzanini e al piano nobile, composto di una sala vastissima e di stanze addobbate con lussureggianti *baroccherie*, con arazzi e specchi di Murano. La vita, che rassomigliava al torpore e diventava una specie di sonnolenza dolcissima e blanda, si passava lietamente fra le dorate agiatezze e le pompe dell'ozio; gli abbigliamenti delle donne e degli uomini armonizzavano cogli arredi degli appartamenti: dalle suppellettili si induceva subito quali fossero le consuetudini. I riflessi dei pavimenti lucidissimi, le stanze tappezzate di broccato, le svelte modanature delle sagome architettoniche erano condegna cornice alla persona delle donne eleganti, fascinatrici sirene, vestite di raso o di damasco, dall'alta parrucca incipriata, ricoperte di pizzi costosissimi, e profumate di essenze.⁴⁸

Anche da Molmenti d'Annunzio ricava informazioni sul lusso e l'ozio del patriziato veneziano, ma vi trova altresì elenchi di oggetti preziosi, come i «grandi fanali dorati che un tempo si alzarono su le prore delle galèe», «gli arazzi alle pareti», i «ricami preziosi» e «superbi», i «giacchi eleganti come opere di ricamo». Ci sono anche i portici di carpini «disposti ad arco nei giardini» e un cancello dalla «trama ferrea» che ritroveremo nel giardino di Gradeniga.⁴⁹ Né mancano precise riprese di nomi e usi dei vestiti del tempo, anche se d'Annunzio, per questo ambito, ricorre a una molteplice varietà di fonti: lo stesso Fabio Mutinelli, autore fra l'altro di un utile *Lessico veneto* che Gabriele legge e compulsa,⁵⁰ così come consulta, dello stesso storico, *Del costume*

⁴⁸ Ivi, pp. 397-398.

⁴⁹ Molmenti 1880, pp. 354-355 *passim*.

⁵⁰ Mutinelli 1851, presente in BPV, sia in Scale, XLC, 4/A, con indicazione di possesso (ex libris Gabriele d'Annunzio) sia in Scale, LIII, 2/A con indicazione di possesso (ex libri Gabriele d'Annunzio) e segni di lettura alle pp. 143, 168, 173, 187, 197, 203, 238, 254, 265, 266, 269, 270, 271, 273, 277, 279, 285, 286, 294, 305, 307, 320, 326, 336, 350, 352, 358, 362, 401; angoli piegati alle pp. 97, 187, 197, 203, 238, 254,

veneziano sino al secolo decimosettimo,⁵¹ il Molmenti della *Dogaressa di Venezia*, ma anche, spia dell'ecllettismo del lettore onnivoro, *L'Italie Hier* di Jules ed Edmond de Concourt,⁵² in cui ritrova l'abito che indossa la spia Lucrezia alla sua prima apparizione, «vestita d'una veste fulva, detta rovana; e ha il capo tutto avvolto in uno zendaletto».⁵³ Ecco dunque i «broccati», gli «ormesini»⁵⁴ e gli «zendadi»,⁵⁵ ma anche i drappi pavesati delle imbarcazioni e il «damasco cremisino» che le ricopre quando scendono da Fisaore, corrispondente forse al «raso cremisino» tipico delle vesti «alla dogalina».⁵⁶

*

Della storia di Venezia – ha osservato Zanetti – giunge sulla scena la temporalità del superfluo, intesa alla maniera di Burckhardt come vera transizione dalla vita reale a quella dell'arte: la moda esprime ciò che un popolo possiede, nel profondo, «di scienza voluttaria, di elegante capriccio, di geniale diversità».⁵⁷ D'altro canto, se è vero che questa Venezia tende a perpetuare nel superfluo i vezzi di un passato che percepisce il mutamento con estrema lentezza, dall'altro va osservato che Gabriele non è e non fa opera di storico; al contrario si diverte a seguire una precisa strategia di conta-

277, 307, 324, 358, 401; cartiglio con note alle pp. 143, 251, 265, 292, 307, 350; cartiglio a p. 169.

⁵¹ Mutinelli 1831, presente in BPV, Stanza del Giglio, CXXIV, 22/A.

⁵² Goncourt 1894, presente in BPV, Stanza del Giglio, II, 8/A.

⁵³ Ivi, p. 49: «les servantes dans leurs robes de serge de laine, de la couleur fauve, qui s'appelait à Venise *rovana*, un voile blanc couvrant leur tête, et enveloppant leur humble silhouette»

⁵⁴ Mutinelli 1831, p. 324.

⁵⁵ Mutinelli 1841, p. 49.

⁵⁶ Molmenti 1880, pp. 193 e 265.

⁵⁷ Zanetti 2013, p. 1067.

INTRODUZIONE

minazione di epoche che spesso si spinge fino all'anacronismo più sfacciato.

Anche l'utilizzo delle fonti ne è una dimostrazione, per cui il poeta va a recuperare e a mettere sulla stessa linea spazio-temporale, quasi sempre senza alcuna gerarchia cronologica, oggetti, situazioni, personaggi, abiti delle più disparate epoche storiche. E forse val la pena riprendere il discorso dalle parole del Barbiera, la cui lettura avevamo lasciato in sospeso. Dopo aver ricordato le vicende della famiglia Gradenigo, constatato che l'ultimo doge a essa appartenuto era salito al potere nel 1357, concludeva con l'ovvietà che non poteva esistere storicamente una Dogaressa Gradeniga sul finire del XVIII secolo. Considerazione altrettanto conseguente era dunque che nel *Tramonto* tutto, o comunque molto, è «fantasia» dell'autore, come per quei particolari che possono attribuirsi non a una sola ma a più epoche diverse: le donne ormai non si facevano più «imbiondire i capelli stando al sole sulle altane»; «anche le cortigiane si metteano in testa la parrucca bianca, che facea sì bene risaltare la rosea giovinezza del viso, tanto più se infiammato dal piacere e dall'allegrezza». ⁵⁸

Ma una verità storica esatta emana dal poema fantastico: il predominio della donna, in quell'epoca di decadenza politica e sociale, nella vita di Venezia: predominio che, in veste gaja, spicca nelle commedie di Carlo Goldoni, profanamente veneziane ed esattamente storiche, tranne negli assoluti riserbi e nei rispettosissimi riguardi dovuti, per ferreo antico rigor politico, ai Patrizii della Serenissima. ⁵⁹

Il censore, che pure mostra tutto il suo garbo, avrà forse provato la soddisfazione di chi crede d'aver colto il recensito in fallo; altri, non altrettanto sensibili, approfittano

⁵⁸ Barbiera 1898, p. 604.

⁵⁹ *Ibid.*

dell'incredibile scoperta per riprendere il poeta come un maestro fa dello scolaro bravo ma ribelle: frecciatina con vago sorriso di soddisfazione, quella del Barbiera, di un recensore peraltro attento e sensibile, che altri hanno invece ripreso ed esasperato. Come Alidah di «Mente e cuore» nel ricordare l'incongruenza iniziale:

[d'Annunzio] vide la serenissima Dogaressa Vedova *Gradeniga* in un dominio lasciatole in retaggio da uno degli ultimi Dogi. Perché poi la serenissima si chiamasse Gradeniga non lo sappiamo. Se si tratta della vedova d'un Gradenigo, come sarebbe lecito supporre, allora non fu uno degli ultimi dogi a lasciarle il dominio, poiché i *tre* Gradenigo governarono: uno fino al 1311, il secondo fino al 1342, il terzo fino al 1356 ... Siam ben lungi dagli ultimi Dogi.⁶⁰

Aggiunge la stessa:

Oltre alle notizie dell'idolo traditore la serenissima vedova aspettava che le spie [...] le portassero anche i capelli, i denti, le vesti, il sangue della sua rivale, perché ella aveva deciso di farla morire per mezzo del malefizio. Ed all'uopo ella aspettava (Dio mio quante cose aspettava la cara donnina) una maga schiavona. Ed eccoci di nuovo in pien medio evo e sempre più lontani dagli *ultimi dogi*.⁶¹

La spia Orsèola, dal suo canto, non potrebbe dire d'aver sentito cantare una canzonetta di Alessandro Stradella (ma perché no, poi?), vecchia di almeno un secolo. Quante disattenzioni, imprecisioni, anacronismi! Si scopre così la verità: il «*songe*» non è che «*mensonge*». ⁶²

⁶⁰ Alidah 1898, p. 221.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

INTRODUZIONE

Ma ecco intuita, dietro parole di scherno, una sorta di tecnica compositiva cara a Gabriele d'Annunzio, che per rimediare all'«errore del tempo» muove a creare un non-tempo in cui eventi, oggetti, situazioni, personaggi vengono sottratti da una congerie disparata di epoche e fatti convivere assieme senza forzature gerarchiche. Ecco l'abitudine di andare in gondola e la scena di convito accompagnato da canti, musiche e danze nel Bucintoro, ricavata da una stampa del volume di Giacomo Franco *Habiti d'huomini et donne venetiane* cui rimanda l'importante studio sul Cinquecento di Arturo Graf, dove pure Gabriele legge:

Altri spassi non mancavano fuori di casa, secondo i tempi, come l'andare in gondola a diporto, pescare e uccellare in laguna, visitare i giardini, assistere alla rappresentazione delle commedie e ai giuochi varii che si facevano continuamente in città.⁶³

Quando legge Pompeo Molmenti, Gabriele prova curiosità anche per una sua citazione dal Sansovino, dove pure incontra (e in un certo senso se ne appropria) un interessante quadro della vita privata veneziana del XVI secolo:

La vita privata di questo secolo sta scritta nei quadri, nelle tappezzerie, negli arredi, come la pubblica nei monumenti. Coll'andare del tempo lo sfarzo

⁶³ Graf 1888, p. 335. Vi leggiamo ancora: «Nell'opera di Giacomo Franco, *Habiti d'huomini et donne venetiane* ecc., sono due stampe che qui vogliono essere ricordate. La prima rappresenta molte gondole con persone che vanno a diporto. In una è una tavola imbandita con uomini e donne che mangiano; in altra una donna che suona il clavicembalo, con altre donne e uomini che suonano varii strumenti. Sotto vi è scritto: *In questa maniera la state ne' gran caldi si va ai freschi per li canali della Città la sera fino a mezza notte, con musiche di voci e diversi istromenti con grandissimo diletto, con le signore Cortigiane, e spesso anco si cena in barca con mirabil piacere*. La seconda stampa mostra come si andasse l'inverno a uccellare in barca sulla laguna».

DENTRO IL *TRAMONTO*

si fa sempre più esteriore e si mostra specialmente nelle grandiose stanze dei piani superiori, nelle sale di parata e di ricevimento, da ciascuna delle quali potrebbe adesso cavarsi un appartamento intero. [...] sui ripiani delle scale sorgono statue, iscrizioni, frammenti di colonne antiche;⁶⁴

e diverse pagine dopo:

Ai vizi pubblici rispondevano [...] di conseguenza i vizi della vita privata. Anche l'esistenza tranquilla della donna era alle volte turbata da piccoli intrighi e da vendette volgari.⁶⁵

E certo è spontaneo per lo scrittore indulgiare sulla corruzione sessuale in pagine di questo tenore:

La bassa sensualità dell'Oriente tragittavasi in riva alle lagune; e non è da meravigliarsi che le chiese, aperte allora anche la notte, dovessero chiudersi per i disordini che vi succedevano, né che i patrizi dimenticassero la loro alterigia al punto di dare il loro nome a qualche cortigiana, o di aprire i loro palazzi a balli di meretrici, e che finalmente, a detta di un orator milanese, lo stesso doge Piero Mocenigo, già settuagenario, dormisse soventi volte fra due turche giovani e belle con lui venute dal Levante.⁶⁶

Un simile contesto potrebbe addirittura aver suggerito il ricorso a un personaggio tutto particolare, come quello della maga schiavona:

[...] gli schiavi non avevano cooperato soltanto a pervertire il costume, bensì ad accrescere ancora le

⁶⁴ Molmenti 1880, p. 228.

⁶⁵ Ivi, p. 292.

⁶⁶ Ivi, pp. 331-332.

INTRODUZIONE

superstizioni, turbando i giudizi e accendendo le menti del volgo con fattucchiere ed altre operazioni diaboliche, contro le quali fu mandata fuori il 28 ottobre del 1410 una severissima legge. E perfino i pievani, durante la messa, per ordine del Patriarca, raccomandavano di denunciare le streghe che si credeva esercitassero nascostamente le loro malie, fomite di corruzione tra il popolo.⁶⁷

Dopo aver ricordato la nobile Caterina Cornaro, che sposò il re di Cipro e rimasta vedova «cedette il regno ai Veneziani, dimenticando la corona abdicata fra i diporti asolani, il lusso delle vesti, le liete feste e le visite illustri», Molmenti rammenta anche che «di fronte alla gentildonna incomincia a regnare la cortigiana, la quale, se non ebbe alcuna efficacia sulle cose pubbliche, riscosse però singolari onoranze, e fu la musa dell'arte».⁶⁸ Vale la pena riportare un lungo brano, che certo d'Annunzio ha letto e riletto:

Essa non è inferiore alla dama nella ricchezza delle vesti, nella bizzarria delle acconciature, nella grazia dei modi. L'ideale della donna non è più Cassandra Fedele (n. 1456), di costumi modesti e di profonda cultura, ma la bellissima Veronica Franco (n. 1553), che si lascia andare alle dolci lascivie del tempo, adulata dai potenti, riverita dagli uomini più illustri, che convengono nella sua casa ad ammirare la nuova Aspasia veneziana. Essa non ha scelta d'amanti, e dalle braccia di Enrico III che portò seco in Francia il ritratto della bella cortigiana, passa a quelle di Lodovico Ramberti, fratello di quel Pietro, che si rese colpevole di quattro omicidi. [...] Le spose, che aveano a rivali le cortigiane, perdevano a poco a poco il sentimento soave della famiglia e della dignità femminile, lasciando isterilire le no-

⁶⁷ Ivi, p. 332-333.

⁶⁸ Ivi, p. 299.

bili qualità, per curare soltanto quello che loro si chiedeva, vale a dire il piacere.⁶⁹

Ancora allo scopo di conferire una dimensione illusoriamente documentaria al suo dramma, Gabriele, nel corso delle letture, sottolinea nomi di personaggi storici che possono tornargli utili. Così, passando alla lettura della molmentiana *Dogaressa di Venezia*, recupera la figura di Zilla Priuli che «indossava un manto d'oro, alla ducale, la veste d'oro con maniche larghe di broccato [...]»:

Scambiate le riverenze e i saluti, fu prestato dalla Dogaressa e dal figliuolo di lei il solito giuramento di osservanza alle costituzioni; poi, seguendo l'antica costumanza, essa donò una borsa d'oro riccio a ciascuno dei consiglieri e al Cancellier grande. In quel momento si diè principio a una regata di *fi solere* [...]. Durante la regata, il canale era gremito di palischermi armati, nei quali, al suono di pifferi, danzavano le compagnie delle Arti, primeggiando fra tutte per eleganza quella degli orefici, seguita da quattordici gondole, coperte di damasco cremesino.⁷⁰

Dallo stesso volume, è preso anche il nome di Teodora Selvo, Dogaressa figlia dell'imperatore Costantino Ducas vissuta nell'XI secolo (la spia Lucrezia parlando di Pantèa

⁶⁹ Ivi, pp. 336-338 *passim*. Ricorda l'episodio, interessante anche per l'occasione della festa notturna in occasione della venuta del re di Francia Enrico di Valois, anche Graf 1888, p. 218: «La notte ci fu grande luminaria per tutto il Canal Grande, e nei giorni seguenti le feste succedettero alle feste, gli spettacoli agli spettacoli, ininterrottamente, con tanta magnificenza e pompa, con sì grande concorso e letizia di popolo, che nulla di simile si ricordava, né s'era veduto mai, nemmeno al tempo dell'entrata in Venezia di Caterina Cornaro, già stata regina di Cipro. Il lunedì si fece una grandissima regata *d'ogni sorte legni*, cosa che al giovane re riuscì al tutto nuova, e incontrò molto il suo gradimento» (c.vo nel testo).

⁷⁰ Molmenti 1887, pp. 282-283.

INTRODUZIONE

dirà: «Su l'aurora ella si bagnerà il corpo di rugiada come le Dogaressa Teodora Selvo, la greca, la figlia dell'imperatore Costantino»):

Questa donna, fulgida di sottili adornamenti, visse sul trono spiata dalla sospettosa curiosità dei rozzi e forti marinai delle lagune. Le fu quindi rimproverata la mollezza indicibile della vita, descritta con molti particolari. L'aria delle sue stanze era piena di profumi, e ogni giorno Teodora si lavava con acque odorose non pure il volto e le mani, ma tutta la persona, che alcune volte bagnava con la rugiada raccolta per lei dagli schiavi.⁷¹

*

Esempio dell'attenzione particolare riservata dal poeta a certe costumanze tipiche è l'interesse per il mondo delle feste sul Brenta: e tra queste spicca la *guerra di ponte*, di cui parla il Mutinelli nel *Lessico veneto*. Si narra un episodio che di fatto può aver suggerito, o quantomeno filigranato, l'idea dello scontro finale per il possesso di Pantèa. La cerimonia consisteva in una battaglia ludica di Castellani e Nicolotti, «i quali difesi da morioni, da celate e da giachi, ed armati di bastoni di canna d'India, o di cornio, con punte indurate a mezzo di olio bollente, e perciò rese acute siccome stilli, usavano di contendersi per trastullo il possesso di un ponte».⁷² Mutinelli si sofferma su una *guerra di ponte* in particolare, alla quale assisté Enrico III re di Francia nel 1574. Un'altra battaglia, come quella del *Tramonto*, guardata a distanza di sicurezza:

[...] comparsero in campo de l'una parte e l'altra da circa duecento combattenti ... e quivi montati sopra

⁷¹ Ivi, p. 70.

⁷² Mutinelli 1851, p. 305.

’l detto ponte a due a due or una parte or l’altra a fare la mostra, poi a solo per solo cominciarono a tirarsi alquanti colpi sino a tanto che s’attaccò dipoi tutta la frotta, che durò più di mezz’ora, scacciandosi ora gli uni et ora gli altri giù del ponte, e talora rimettendosi abbassando gli adversarii, che gli avevano scacciati dandosi più volte la carica in diverse frotte l’una parte e l’altra e rimanendo anche talora patroni del ponte: talché la Maestà sua vide benissimo questa pugna, e la godé con suo grandissimo gusto e trastullo, la quale riuscì benissimo per le belle frotte che più volte si fecero, e per la gran moltitudine de’ combattenti nel cacciarsi cadevano molti per terra, et altri precipitosamente in varii modi nell’acqua d’ambe le parti [...].⁷³

È però il Molmenti della *Dogaressa di Venezia* a riportare un’altra costumanza degna di nota: la moda medievale di imbiondersi i capelli, fatta propria, si dirà nel dramma, anche dalla meretrice Pantèa: «Stanno sulle altane le belle patrizie, esposte ai raggi del sole per imbiondere i capelli». ⁷⁴ Ma gli esempi, a spiegazione del breve passaggio, devono continuare: Mutinelli rimanda al detto «*bionde secondo l’uso*» presente in Marsilio della Croce e agli *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* di Cesare Vecellio; d’Annunzio legge in Mutinelli anche la notizia che

usavansi in Venetia sopra i tetti delle case alcuni edificii di legno quadri in forma di logge scoperte, chiamate *altane*, dove con molto artificio, et assiduamente tutte o la maggior parte delle donne di Venetia si fanno biondi li capelli con diverse sorti di acque o liscie fatte a questa requisitione, et questo fanno al colmo del gran calore dal sole.⁷⁵

⁷³ Ivi, pp. 305-306.

⁷⁴ Molmenti 1887, p. 229.

⁷⁵ Mutinelli 1841, p. 440; volume in BPV, Stanza del Giglio, VIII, 19/A, con segni di lettura.

INTRODUZIONE

Nel dramma, la descrizione è più breve e insieme particolareggiata, e presuppone la conoscenza di un ulteriore passo del Mutinelli, laddove negli *Annali* afferma:

[Anno 1316-1337] Abbandonata nelle vesti la foggia di quelle di Oriente, ma la lunghezza serbatane, usavano alcuni strette le maniche, e allora *dogalina* la vesta dicevasi, altri larghe, e allora la vesta *ducale* chiamavasi, portando poi tutti il cappuccio, che lateralmente e sopra la sinistra spalla pendeva, o coprendosi la testa con certa berretta a cartoccio, *berretta a tozzo* ed anche *alla sforzesca* appellata.⁷⁶

Nel *Tramonto* è la maga schiavona a raccontare:

Io l'ho veduta, non è molto, a Venezia, su l'altana. Ella stava al sole per imbiancare i capelli. Un giovine la guardava dalla riva, vestito di tabinetto cremisi con un berretto grande alla sforzesca.

*

Quello della maga schiavona è personaggio emblematico, che ci convince a scavare più a fondo alla ricerca di ulteriori fonti. Il brano di Molmenti sopra riportato poté sì servire come aggancio storico-documentario, ma di fatto nulla ci dice sulla creazione dannunziana. E l'onnivoro lettore, «spulciatore di vietumi», può aver fatto ricorso sia a fonti peregrine sia a testi di più immediato accesso. Nel nostro caso, ci sembrano entrambi più che plausibili.

Se alle spie la prodiga Dogaressa elargisce gioielli e possedimenti, alla povera maga promette un ritorno in patria. Il tema della nostalgia di casa è profondamente radicato nel personaggio e certo è giustificabile per ragioni storiche. Esi-

⁷⁶ *Ibid.*

ste tuttavia un racconto medievale che sappiamo d'Annunzio ha letto con interesse. Si trova nel *Libro di novelle antiche tratte da diversi testi del buon secolo della lingua* contenente la breve novella *Come uno famiglia d'uno Cardinale tenne a sua posta una giovana di Schiavonia*. I segni di lettura ci inducono a credere che Gabriele abbia preso in considerazione queste parole:⁷⁷

Elli fu a Roma uno famiglia d'uno Cardinale, el quale, andando a Benivento di notte, vidde in su una aia ballare molta gente, donne e fanciulle e giovani; e così mirando, elli ebbe grande paura. Pure, essendo stato un poco a vedere, elli s'assicurò e andò dove costoro ballavano pure con paura, e a poco a poco tanto s'accostò a costoro, ch'elli vidde che erano giovanissimi; e così stando a vedere, elli s'assicurò tanto, che elli si pose a ballare con loro. E ballando tutta questa brigata, elli venne a sonare mattino. Come mattino toccò, tutte costoro in un subito si partiro, salvo che una, cioè quella che costui teneva per mano lui, ch'ella volendosi partire coll'altre, costui la teneva; ella tirava, e elli tirava. Elli la tenne tanto a questo modo, ch'elli si fece di chiaro. Vedendola costui sì giovana, elli se ne la menò a casa sua; e odi quello che intervenne; che elli la tenne tre anni con seco, che mai non parlò una parola. E fu trovato che costei era di Schiavonia. Pensa ora tu, come questo sia ben fatto! ch'elli sia tolta una al padre e a la madre in quel modo! E però dico, che là dove se ne può trovare niuna che sia incantatrice o maliarda, o incantatori o streghe, fate che tutte sieno messe in estermínio per tal modo, che se ne perda il seme, ch'io vi prometto, che se non se ne fa un poco di sacrificio a Dio, voi

⁷⁷ *Libro di novelle antiche tratte da diversi testi del buon secolo della lingua*, Bologna, Romagnoli, 1868. Il volume è presente in BPV, Corridoio Gamma, XXIX, 26). Ex libris Gabrielis; angoli piegati alle pp. 50, 74, 110, 149, 192; segno di lettura a matita grigia a p. 51.

INTRODUZIONE

ne vedrete vendetta ancora grandissima sopra a le vostre case, e sopra a la vostra città.⁷⁸

Ancor più interessante, però, è il lungo racconto che troviamo in Mutinelli, questa volta nell'opera *Del costume veneziano sino al secolo decimosettimo*.⁷⁹ Lo leggiamo nella sua interezza, con alcuni tagli:

[...] se vi fu un tempo, nel quale anche a Venezia era l'uomo considerato nulla più di una merce, se di lui come di quella si trafficava e se disponevasi come di qualunque altra masserizia, è pur forza [...] parlare degli schiavi. Era qui esteso e di sommo lucro questo commercio, e la Dalmazia, la Grecia, la Romagna, il Ducato di Bari, quello di Benevento e la Toscana erano i parchi, ove eseguivasi la miserabile caccia. Marchiate le guance e la fronte degli infelici con potente ferro onde poterli riconoscere, venivano poscia venduti ai pagani dell'Africa. Invano i Sinodi provinciali severamente proibivano questo commercio, invano dal Vaticano si scagliavano anatemi contro i trafficatori; l'amore del guadagno cedette allo scrupolo, e nello stesso porto di Ostia tanto presso alla città d'onde partivano le pontificie scomuniche, i veneziani caricavano i loro navigli di schiavi. Né questo infame mercato, né l'uso di avere degli schiavi al proprio servizio furono di breve durata: vi sono negli archivj dei contratti di schiavi che giungono al secolo XV. Ogni persona agiata in minore o maggior numero ne possedeva; tanto è vero che fu trovata come un ripiego non lieve allo stremo dell'erario nella [...] guerra di Chioggia la imposizione di lire tre di moneta di argento al mese ad ogni proprietario di schiavi. Essendo pertanto costoro numerosi e malamente pensando il popolo veneziano che libero nato e libero cresciuto sarebbe stato

⁷⁸ Ivi, pp. 58-59.

⁷⁹ Mutinelli 1831.

un avvilirsi ove occupato si fosse in opere abbiette e servili, veniano queste tutte spacciate dagli schiavi. [...] Da qui forse la popolaglia di Venezia ereditato può aver l'odio che nutre ancora per le opere faticose e propriamente servili, miserabile pregiudizio, per cui si contenta di languire colle vesti a brani in riprovata miseria, piuttosto che procacciarsi quel pane, che rapito le viene dagl'industriosi individui, che migrano dalle alpi giulie e dalle carniche [...]. Giovani e robusti erano gli schiavi. [...] Dal canto loro gli schiavi, onde affezionarsi l'animo del padrone e possibilmente addolcire così la crudele situazione in che si trovavano, non ommettevano di adoperare fascino, atti secondo la loro malizia, o ben anche buona fede, ad ottener per forza d'incanto lo scopo cui tendevano le passioni dei loro signori: v'erano bevraggi, v'erano misture per appagare l'odio, la vendetta, l'amore. Gli orientali tutti ed i greci furono sempre conosciuti come espertissimi nelle malie e alle superstizioni inchinati in modo che giungono a credere che le persone, gli animali, e le cose possano ricever danno ove si guardino con occhio invidioso e maligno. Usano i Mandinghi abitatori delle rive del Gambia certi pentacoli, ognuno dei quali ha la sua virtù particolare, quella cioè di preservargli dal morso dei serpenti, dai colpi delle zagaglie, di allontanare il pericolo di farli cadere in cattività, e di procurar loro delle belle donne e dei vezzosi figliuoletti. Pietruzze, becchi, unghie ed ossa di uccelli, o strisce di cuojo r avvolte intorno alle braccia ed al petto hanno simile virtù presso i Groenlandesi, i quali poi tanto credono alle streghe e le temono, che morto un figlio, il padre ne incolpa qualche infelice donna, che abbia fama di strega, la quale vien tosto lapidata ove non abbia un campione che la difenda. Finalmente i Tartari-russi chiamano co' lor tamburi magici il demonio e 'l consultano per sapere novelle de' loro amici assenti, o per rinvenire qualche cosa perduta. Ora facendo i veneziani lunga dimora in Oriente, conosciutissimo già essendo loro

INTRODUZIONE

il Don, ed il Gambia visitato e la Groenlandia, [...] naturalmente accrebbero colle superstizioni di tutti questi popoli il corredo di quelle altre molte, di cui andavano grandemente essi stessi imbevuti.[...] Da tutto ciò agevolmente si può inferire come e quanto essere qui dovesse in modo il fascino, e nello stesso tempo scusar si devono i veneziani, se attornati da incantatori vi prestassero fede. Ma crescendo le fattucchiere in eccesso, o incominciando piuttosto le menti ad illuminarsi e a conoscerne tutte le stoltezze, una legge fatta nel secolo XV (altra prova che in quell'epoca erano ancora schiavi a Venezia) le ha severamente proibite, minacciando gli schiavi di tortura, ove interrogati sulle loro male guardate avessero un ostinato silenzio.⁸⁰

Tutto, da questo resoconto, conferma quanto d'Annunzio ci lascia intuire del suo personaggio; anche la sua natura anacronistica, del tutto inverosimile se pensata sul finire del XVIII secolo. Se ne ricava un'altra riflessione, che riprenderemo più avanti: gli esempi ci mostrano come il poeta fosse in grado di ideare un personaggio a partire da materia grezza, dalla storia del costume, e di sfruttare particolari minimi che assommano caratteristiche di un'intera categoria storica. Forse non ha avuto bisogno d'Annunzio, in questo contesto, di ricorrere al *best seller* della sua epoca sulla stregoneria: quella *Sorcière* di Jules Michelet che certo conosceva e che è presente fra i libri della sua vastissima biblioteca, sebbene il volume sia privo di segni di lettura.⁸¹

*

⁸⁰ Ivi, pp. 71-76 *passim*.

⁸¹ Jules Michelet, *La sorcière*, Nouvelle ed., Paris, Levy, 1890 (Labirinto, XLVII, 10/A).

Personaggio altamente simbolico, con un retroterra che affonda nel mito e nelle festività antiche del sesso, esotico e a tratti magico, Pantèa appartiene in tutto all'universo della fantasia letteraria. Ma il meretricio, il suo atteggiamento da cortigiana, le sue abitudini mondane hanno a loro volta radici profonde in una congerie di testi di carattere storico di cui d'Annunzio ha tenuto debitamente conto. Anche il mondo della prostituzione, insomma, è stato studiato nei dettagli e i lettori del *Tramonto* non hanno mai avuto dubbi nel rintracciare dietro la costruzione della meretrice-sirena il volto storico di Veronica Franco.

Il Molmenti ce la presenta parlandoci delle etere rinascimentali, quando sottolinea che il loro stile di vita era «votato alla teatralità, con l'ostentazione del lusso, il contegno altero del dominio, l'eleganza provocante».⁸² Zanetti ricorda anche un curioso *Catalogo di tutte le principali et honorate Cortigiane di Venetia*: si tratta di un testimone cinquecentesco, opera di Marin Sanudo, «storico al soldo della Repubblica» che «calcolava», in questa «sorta di vademecum della dolce vita veneziana con l'indirizzo delle sue sacerdotesse e il prezzo delle loro prestazioni», all'altissima cifra di 11.654 su una popolazione di trecentomila abitanti il numero delle prostitute della città. Aggiunge Zanetti:

In questo contesto prendeva quota il complesso fenomeno sociale delle "cortigiane", ricercate da nobili e letterati, prelati e grandi mercanti in quanto donne d'intelletto e di cultura, oltre che di piacere, capaci di trasfigurare la realtà brutta del sesso venale con tutti gli ornamenti e gli allettamenti della conversazione e dell'arte.⁸³

In BPV il volumetto è assente, ma ce ne sono di altrettanto curiosi. Pensiamo alle *Cortigiane del secolo XVI. Let-*

⁸² Cfr. Zanetti 2013, p. 1067.

⁸³ In *ibid.*

INTRODUZIONE

tere, curiosità, notizie, ampiamente consultato,⁸⁴ oppure alla *Tariffa delle puttane Overo Ragionamento del Forestiere e del Gentiluomo*⁸⁵ o alle *Vies des dames galantes*.⁸⁶ Ma certo l'interesse di Gabriele va diretto a Veronica Franco, di cui raccoglie notizie, come abbiamo visto, sia nel Molmenti sia in Arturo Graf.

Nel primo poteva anche leggere:

Una certa schiettezza v'è nelle Rime di Veronica Franco, che si lascia trasportare in una pazza danza di corruzione, ma a quando a quando s'arresta, come pensosa e sente battere il cuore con ardenza. Non comprende ciò che veramente è vizio, e a un suo avversario vuol mostrare

⁸⁴ *Cortigiane del secolo XVI. Lettere, curiosità, notizie...*, Firenze, Il Giornale di erudizione editore, Firenze, 1892 (Apollino, IV, 26). – Segni di lettura alle pp. 7, 8, 9, 10, 11 con note manoscritte autografe, 12, 13, 14, 19, 23, 25 con note manoscritte autografe, 29, 31, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 49, 54, 57, 59 con note manoscritte autografe, 60, 61, 66, 69, 72, 76 con angolo piegato, 88, 99, 107 con note manoscritte autografe, 114, 135, 136 con angolo piegato, 143, 151 con angolo piegato, 158 con angolo piegato; angoli piegati alle pp. 95, 129, 134, 185; segnalibro a fettuccia blu-bordeaux a p. 16 e segnalibro a fettuccia rossa a p. 55.

⁸⁵ *Tariffa delle puttane Overo Ragionamento del Forestiere e del Gentiluomo nel quale si dinota il prezzo e la qualità di tutte le Cortigiane di Venegia; col nome delle Ruffiane: Et alcune novelle piacevoli da ridere fatte da alcune di queste famose Signore a gli suoi amorosi*, Paris, Isidore Lisieux, 1883 (Stanza della Leda, I, 3/A) – Ex libris G.d'A; segni di lettura alle pp. 22, 24, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 58, 60, 62, 72, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 92, 94, 96, 98, 104, 106; angoli piegati nelle pp. 16, 24, 30, 38, 50, 58, 80, 84, 94, 96, 104.

⁸⁶ [Pierre de Bourdeille] Brentome [(Périgord, 1540 – 15 luglio 1614)], *Vies des dames galantes*, Paris, s.d. [1879?]. (Officina, F/2, 83/A) - Ex libris G.d'A; segni di lettura alle pp. 119, 120, 122, 123, 124, 155, 156, 157, 158, 241, 242, 243, 258, 259, 261, 262, 263; angoli piegati nelle pp. 112, 116, 118, 125, 128, 130, 134, 143, 150, 155, 175.

DENTRO IL *TRAMONTO*

Quanto le meretrici hanno di buono,
Quanto di gratioso e di gentile.

Si vede bella, corteggiata e ne gode:

Ma la mia gratia ancor, la mia bellezza
Quello che 'n se medesma ella si sia
Da molti spirti nobili s'apprezza.

Ama intensamente e all'amante lontano scrive:

Perduto de la vita ogni vigore
Pallida e lagrimosa ne l'aspetto...
E 'l viver senza voi m'è crudel morte
E i piaceri mi son tormenti e guai...

Ma ecco la forma affettata e impennacchiata guastare la semplicità delle impressioni:

Talhor fermossi a mezzo corso intento
Il sole, e 'l cielo, e s'è la terra ancora
Piegata al mio sì flebile contento;
Da le loro spelunche uscite fuora
Piansero fin le tigri de 'l mio pianto.
E Progne e Filomena il triste canto
Accompagnaron de le mie parole...⁸⁷

Da Graf, d'Annunzio ricavava informazioni perlopiù di carattere storico ma anche relative ai piccoli gesti, alle piccole abitudini che rendevano quelle meretrici, e Veronica su tutte, delle donne uniche. Si pensi a quando Graf descrive gli «spogliatoi» delle cortigiane cinquecentesche, che il lettore del *Tramonto* può confrontare con quello di Pantèa, ricchi di belletti e profumi:

Nei loro spogliatoi era un barbaglio e un arruffio di specchi, di ampolle, di bossoli, di pettini, di forbici,

⁸⁷ Molmenti 1880, pp. 202-203.

INTRODUZIONE

di gioielli, e l'aria affogava con l'alito acuto dell'acque rose, dell'acque nanfe, dell'acque muschiate, dei zibetti, degli ambracani, dei mirabolani, del bengiù e di mille sorta di polveri, di pasticche, di saponi.⁸⁸

Ed ecco i prodotti di Pantèa:

Ella ha più di mille fiale e fialette e ampolle, di ogni profumo. Ha un serbatoio d'essenze nel suo Bucentoro; e ha seco una donna chiamata Morgantina che conosce tutti i segreti galanti e il modo di fare acque perfette, paste, unguenti, polveri, come nessun'altra al mondo, perché la bellezza duri.

Né il bibliomane Gabriele ha forse rinunciato a ricorrere a una cinquecentina in suo possesso: *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria*. Vi leggiamo:

[...] io Veneto in questa nostra città Veneta ho ritrovata l'arte di Profumieri intiera, & qui holla costrutta, & instituita: ma da molte regioni a questa ho portati li segreti numerosi, che vi sono con tante angustie, fatiche, et spese: dove a satisfatione di questa, e di ogni altra città si potrà servarsi sì de l'ordine, & modo di profumi con di molti altri secreti, che sono utili a la vita humana: la quale non si prohibita a tante illustriss[ime] e preclarissime gentili, & Magnifiche Madonna Venetiane.⁸⁹

⁸⁸ Graf 1888, p. 241.

⁸⁹ *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria: a fare ogli, acque, paste, balie, moscardini, uccelletti, paternostri e tutta l'arte intiera come si ricerca sì ne le città di Napoli del Reame, come in Roma, e quivi in Venetia nuovamente posti in luce*, In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1560, p. 3. Il volume si trova in BPV, Camera Baccara, I, 30/A. - Ex libris G.d'A; sono presenti cartigli alle pp. 20, 32, 41, 43, 59.

È doveroso però leggere anche quest'altra pagina di *Attraverso il Cinquecento* per il senso di decadenza e tramonto di un secolo e di una cultura che ne emana:

Moriva quel secolo turbolento e fecondo, luminoso e corrotto, innovatore e carnascialesco; morivano gli spiriti di quella prestigiosa cultura; moriva la prosperità di Venezia; moriva, o s'assopiva in lungo torpore il genio d'Italia. Se non fosse Ninon de Lenclos, Veronica Franco sarebbe l'ultima delle cortigiane illustri, delle redivive etère, e in Italia è l'ultima veramente. Dopo di lei le cortigiane ridiventano semplici meretrici, spesso belle, spiritose, eleganti, garbate, ma senza gloria e senza nome.⁹⁰

Né manca, nel critico torinese, l'immagine della sirena che un ruolo cruciale avrà in Pantèa:

[...] la cortigiana di recapito non si contentava della sola cultura letteraria; essa doveva ancora andare adorna di altre *virtù*, come allora dicevasi; cantare, se la natura le aveva fatto dono di bella voce (*), suonare uno o più stromenti, danzare con grazia, e usare sempre soavità nel parlare, e garbatezza nei modi.⁹¹

Nella nota (*) le allusioni alla sirena:

Nella *Lucerna* di Euret Misoscolo (Francesco Pona), Parigi, s.a., dice una lucerna, che un tempo era stata cortigiana (p. 66): «Canto ... di sirena era il mio, perché con sì fatta vivezza e spirito mi faceva udire toccando un'arpa, un leuto, o una chitariglia, e cantando, che avrei fatto languir d'amore un Senocrate, anzi il Disamore».

⁹⁰ Graf 1888, p. 353.

⁹¹ Ivi, p. 231.

INTRODUZIONE

Ora, di tutti questi elementi Gabriele d'Annunzio, lettore onnivoro, ha fatto tesoro, ma tra le sue mani di poeta il dato storico finisce in secondo piano e predominano quegli elementi letterari tipici del suo secolo, al fine di creare, con Pantèa, un'affascinante donna fatale in grado di gareggiare – come vedremo – con la Chrysis di Louÿs, la Cleopatra di Gauthier, la Salomé di Wilde.

*

Dopo le considerazioni sull'accuratezza documentaria del *Tramonto*, i primi recensori, come scoprendo un'improvvisa, contrastante verità, si affrettarono a precisazioni nette: in fondo, si è reso conto Barbiera, niente di storico è presente nella *pièce* né veridici sono i costumi descritti: il rilievo iniziale era falsato dall'errore storico per cui il dramma si svolgerebbe sul finire del Settecento. Anche Mantovani ha finito per criticare la mancanza di realismo intesa come mancanza di fedeltà storica: il poeta avrebbe volontà di restare storicamente fedele, ma finisce col creare un tempo favoloso in cui convergono elementi di più secoli, rivelando così, involontariamente, le debolezze e i difetti della sua opera:

La villa su la Brenta è stata lasciata in retaggio «da uno degli ultimi dogi alla serenissima vedova che quivi dimora come un'esule»; e a mezzo il dialogo si trova citata una canzonetta «del signor Alessandro Stradella che rapì la bella Ortensia al procuratore Contarini». Tutti sanno che il signor Alessandro Stradella scriveva nella seconda metà del seicento, e che gli ultimi dogi di Venezia vissero nel settecento: undici, bastano?, da Alvise II Mocenigo a Ludovico Manin.⁹²

⁹² Mantovani 1898, p. 333.

Si può davvero affermare, senza moltiplicare le citazioni e gli esempi, che fra le cose che i critici compresero meno del *Sogno d'un tramonto d'autunno* è la volontà, fortemente autoriale, di saggiare un nuovo metodo poetico per sconfiggere l'«errore del tempo» attraverso la ricerca di un caleidoscopico, volutamente ingannevole annullamento del senso di gerarchia temporale, tanto più riuscito quanto più i riferimenti storico-culturali alle varie epoche rispondono a un'accurata ricostruzione storico-documentaria.

Bastino pochi esempi relativi proprio al mondo musicale presente all'interno del dramma, più volte oggetto di accusa. Durante l'interrogatorio che Gradeniga rivolge alle spie, Lucrezia confessa dunque di aver veduto l'anonimo giovane sul Bucintoro della meretrice.

Ella cantava una villanella ed egli l'accompagnava
su una gran teorba. E i navigli erano intorno; e non
s'udiva un sol respiro. Ella cantava quella villanella
romana che dice:

Non più d'amore,
Non più d'ardore...

In un suo importante studio, Ivanos Ciani ha rinvenuto il testo della «villanella romana»⁹³ e l'ha identificata con una composizione di Andrea Falconieri (Napoli 1585 ca.-1656), il quale era anche suonatore di liuto e tiorba di fama. La fonte di riferimento è il libello *Eleganti canzoni ed arie italiane del secolo XVII. Saggi antichi ed inediti della musica vocale italiana*, a cura di Luigi Torchi, Milano, Ricordi, 1893. Il testo che ci riguarda è a p. 25. Lo riportiamo:

Non più d'amore,
non più d'ardore,
pene e tormenti

⁹³ Ciani 1982, pp. 38-57.

INTRODUZIONE

dogliosi accenti,
alla mia gioia
fugga ogni noia,
alla mia gioia
fugga ogni noia.

Di quei bei rai
non sian più mai
gli guardi amanti
fieri o spietati
ma d'amor pieni
splendin sereni,
ma d'amor pieni
splendin sereni.

Al mio gioire
fugga il languire
e nel mio petto
viva il diletto.
Eterna sia
la gioia mia.
Eterna sia
la gioia mia.

I sospirati
giorni beati
men vo passando
dolce cantando.
O dolce vita
a me gradita,
o dolce vita
a me gradita.

Dalla stessa fonte si apprende anche che il «frate agonistiano di Santanatolia» è Carlo Milanuzzi di Esanatoglia (in provincia di Macerata, fine 1500-1650 ca.). Poco dopo il racconto di Lucrezia, Orsèola ricorda che Pantèa, per burlarsi del giovane, gli canta «quella canzonetta del signor Alessandro Stradella che rapì la bella Ortensia al procuratore Contarini:

Se Amor m'annoda il piede,
Come dunque fuggirò?»

D'Annunzio ha ricavato le informazioni dal volume 2 delle *Arie antiche* raccolte da Alessandro Parisotti. Vi riprende la «canzonetta» di Alessandro Stradella (1645-1681) e, a p. 46, le notizie sulla sua vita trasgressiva e stravagante. Le riportiamo

Tutto è buio, scrive il Catelani, *nella vita di Stradella*. Quantunque alcuni lo vogliano nato a Venezia, è opinione più fondata che egli nascesse a Napoli verso il 1645. Non si sa dove e con chi facesse i suoi studi: certo è che in breve divenne sommo compositore e che sul principio della sua vita artistica trovavasi a Venezia. Colà egli s'innamorò perdutamente dell'amica di un nobile veneziano, un Pignaver, o, secondo il Grove, un Contarini, il quale l'aveva a lui condotta per farla istruire nel canto. Tanto viva fu la fiamma che si destò fra maestro e allieva, che una notte ambedue s'imbarcarono e fuggirono a Roma. Il veneziano tradito risolse di far vendetta ad ogni costo dell'uno e dell'altra, li circondò di delatori e li perseguitò dunque con sicari. E primieramente a Roma, dove l'assassinio non ebbe luogo solo perché i sicari furono commossi (?) dal successo ottenuto dall'oratorio *S. Giovanni* nella Basilica Lateranense, nella quale si erano recati per uccidere i fuggiaschi (1676). Poi a Torino, dove Stradella ricevette tre colpi di pugnale nel petto. Guarito dalle ferite, ebbe lunga convalescenza e in quel tempo sposò la sua Ortensia. Finalmente a Genova, dove all'indomani del suo arrivo fu trovato assassinato nel proprio letto insieme alla adorata sua donna. Si arguisce che la sua morte avvenisse nel 1681. Scrittore fecondissimo e distinto cantante, vogliono taluni che fosse anche valente suonatore d'arpa, di violino e di organo e facile compositore di versi italiani e latini. Nel tempo in cui visse, poca musica si stampava in Italia,

INTRODUZIONE

e d'altronde la sua vita fuggiasca gli impediva di occuparsi di pubblicazioni: così la maggior parte delle opere sue ci è rimasta manoscritta. [...] Dei codici contariniani il dottor Wiel e il prof. Pollini stanno ora curando una edizione completa e io debbo alla cortesia di quest'ultimo la Cantata *S'amor m'annoda il piede*, da lui armonizzata e che vedrà luce nella interessante collezione.

A pagina 53 si trovano il testo e lo spartito della «cantata» ricordata da Orsèola. Questo il testo:

S'amor m'annoda il piede,
come dunque fuggirò?
Da quel cor che non ha fede
libertà non spero: no.

Sian pur dure le catene,
crescan sempre le mie pene.
Chè in servitù costante
gode ognora languendo un core amante.

Lo stral, che porto al core
d'un bel guardo colpo fu.
Più non curo il mio dolore;
vivo lieto in servitù.

Sempre in Alessandro Parisotti, ma stavolta nel primo volume delle *Arie antiche* (a sua volta assente in BPV), d'Annunzio, a p. 37, può leggere un «curioso aneddoto» sul «prete rosso»:

Mentre un giorno celebrava la messa quotidiana, ebbe una ispirazione musicale così bella, che non credé doverci rinunciare. Pieno d'emozione artistica lasciò in quell'istante medesimo il sacro Ufficio e si ritirò nella sagrestia dove scrisse il suo tema. Fatto ciò tornò tranquillamente all'altare e finì la messa interrotta. Per questa mancanza fu citato innanzi al

Tribunale della Santa Inquisizione. Fortunatamente i giudici, prevenendo le moderne teorie sui delinquenti, gli diedero del mattoide e quindi la punizione si limitò a inibirgli da indi innanzi la celebrazione della messa.

*

Alla credula Dogaressa Gradeniga, Lucrezia, Caterina, Orsèola e le altre raccontano aneddoti e storie di carattere evidentemente popolare. Come quando introducono, quasi casualmente, la vicenda di Tristano Cibelletto il quale «tornando da Capri, quando tramava per rimaritare la regina Corner al principe Alfonso», vide una sirena «addormentata sul mare; e poi trangugiò il diamante per voler morire». L'episodio è un curioso esempio della capacità dannunziana di mescolare storia, aneddoto e invenzione fantastica (l'incontro della sirena, utile a richiamare il simbolismo di Pantèa). La storia del Cibelletto è in effetti nota agli esperti o appassionati di fatti veneziani. Se prendiamo in considerazione soltanto i libri posseduti da Gabriele, egli poteva trovarne notizia in tre volumi. Il primo, più antico e autorevole, è *Della istoria viniziana di Pietro Bembo cardinale da lui volgarizzata*, libri dodici secondo l'originale pubblicati, di cui possedeva l'edizione milanese della Società tipografica de' Classici italiani.⁹⁴ Nel primo volume Gabriele poteva leggere l'aneddoto con queste parole:

Avea la cura del regno di Cipri a' Padri duplicata lo essersi da loro inteso, che Ferdinando Re di Napoli, con avere la Regina a maritarsi col figliuol di lui lusingata, occasion cercava di farsi signore quella isola. Costei era Caterina, in Vinegia nata della famiglia

⁹⁴ Bembo 1809; volume presente in BPV, vol. 1. (Stanza del Giglio, CVII, 22/D) e vol. 2 (Stanza del Giglio, CVII, 23/D).

INTRODUZIONE

Cornelia chiara e illustre: il quale il padre M. Marco Cornelio a Jacopo Lusigniano Re di Cipri avea maritata, con dote in contanti di libbre d'oro mille. Questa moglie in breve tempo il Re morendo lasciò pregna, avendola per suo testamento fatta erede insieme con chi dovea di lei nascere, sotto le tuteria del Senato di Vinegia: dal quale Senato Caterina Cornelia, come figliuola della Repubblica, egli avea con la fede di lui a moglie presa. Dunque appresso la morte del padre un figliuol nato, e in capo dell'anno il dì del natal suo parimenti morto essendo, e alcuni maggiori di quel regno nuove cose movendo; mandato tostamente dal senato all'isola e alla Reina un navilio con Provveditori e col padre di lei, que' tumulti agevolmente si quetarono. Renduta all'isola la sua tranquillità, la donna con l'autorità della Repubblica avea dopo la morte del marito pacatamente per quindici anni quel regno governato; quando per due suoi ministri, Riccio Marino Napoletano e Tristano Cibeletto di Cipri, a cui sorella era una delle fanti della Reina, il Re Ferdinando nascosamente quelle nozze, che io dissi, procurava. Costoro dal Re venendo, scesi nell'isola, dal Capitano dell'armata presi, e senza indugio a Vinegia mandati furono. Quantunque Tristano, perciocchè appresso la morte del Re, incitato in Cipri un tumulto, il zio della Reina M. Andrea Cornelio ucciso avea, e bandito n'era stato, sapea che egli dal suo misfatto a portar le pene n'andava; preso in bocca un diamante, che egli avea in uno anello, e mandatol giù nello stomaco, e bevuta sopra ciò di quell'acqua che parte i metalli, in portandolo, si morì.⁹⁵

Difficile credere però che sia questa la fonte ispiratrice: mancano infatti i riferimenti ad Alfonso e, fatto minore ma non per questo men degno di nota, il nostro personaggio compare col nome in forma scempia.

⁹⁵ Ivi, pp. 61-62 *passim*.

Il secondo è di uno storico che abbiamo già incontrato, particolarmente letto da d'Annunzio: Fabio Mutinelli, nei più volte ricordati *Annali Urbani*. Il racconto, protratto per più pagine con dovizia di dettagli, non può essere qui riferito se non con necessari tagli:

In quel tempo Caterina, regina di Cipro, rivedeva Venezia, patria sua. Nata da Marco Cornaro e da Firenze, figliuola di Nicolò Crispo [...], stata era collocata fanciulletta in un monistero della città [...]. Crescendo intanto ella in bellezza e in virtù, avveniva che Jacopo Lusignano re di Cipro [...] al Senato inviasse con altri nobili un Filippo Mastachelio, per chiedere in isposa una giovanetta patrizia, onde così maggiormente assicurarsi il possedimento di un regno [...]. Gratissima giugneva coll'arrivo dei cipriotti legati la inchiesta al Senato, onde ridotte subito al palazzo dei dogi settantadue delle più vaghe e delle più nobili donzelle della città, scelta era, con voce universale, tra tutte quelle in isposa del Lusignano la figliuola di Marco Cornaro. [...] In quella guisa inaspettatamente passata Caterina dalla pace del chiostro al tumulto della reggia, poco ivi col marito conviveva, ché [...] moriva esso sul fiorire degli anni, regno e moglie lasciando sotto la protezione della repubblica, la quale però [...] dispoticamente amministrava la giustizia e le entrate, assolutamente dominando nel Consiglio. Così prestando Caterina soltanto il nome all'autorità che essa repubblica esercitava, governò, o intese di governare, dopo la morte del marito, quindici anni pacificamente quel regno, sin a tanto che un qualche motivo di rivolta cominciò a farsi palese tra i cipriotti. Affezionati alcuni di essi al re di Siria, dimostravano di sottomettersi a lui, altri desideravano gli Ottomani, altri il dominio Napoletano. Di fatto un Marino Riccio da Napoli [...] e un Tristano Cibelletto, che una sorella aveva al servizio della regina, non lasciavano di adoperarsi affinché ella con Alfonso figliuolo di Ferdinando re di Napoli si rimaritasse. Venuti presto tutti questi

INTRODUZIONE

fatti a cognizione del Senato, esso [...] ordinava che Riccio e Cibelletto condotti fossero inferrati a Venezia, e che a Cipro recatosi Giorgio Cornaro [...] seco lui la traesse. Obbedendo Giorgio ai voleri dei padri, era in brevi giorni dalla sorella, cui la cagione della sua venuta incontinenente manifesta facea. Della novità della richiesta altamente commossa Caterina, incominciò a ricusare, e a non voler esser persuasa a dover lasciare un ricco regno [...]. Ma tanto ingegnosamente sapea il fratello persuaderla, che alla fine, lagrimando, acconsentiva a rinunziare il regno alla sua repubblica, cui poscia nella repubblica di san Marco solennemente facea amplissima donazione. In conseguenza dunque di quell'avvedutissimo politico maneggio, diveniva Venezia padrona di Cipro; Riccio morte avea dal carnefice; Tristano, il quale prevedeva già soprastargli quel medesimo fine, da se stesso la vita toglievasi, con trangugiare, traghettando a Venezia da Cipro, un diamante, che portar soleva in dito, e bevendovi sopra acquaforte.⁹⁶

La narrazione è molto dettagliata ed è difficile pensare a un'eventuale riduzione aneddótica da parte del drammaturgo. L'insistenza sul personaggio di Caterina Cornaro può però, quanto meno, avergli suggerito l'invenzione della sirena, animale mitico fatto scolpire come stemma di famiglia proprio dalla Cornaro.

Infine, la fonte di carattere più aneddótico e popolare è quella di Luigi Carrer, autore dell'*Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia, considerazioni e fantasie*. L'autore si distanzia dalla vicenda storica al punto che essa è difficilmente riconoscibile. Leggiamo comunque il racconto, anche in questo caso per ampi stralci:

Avvedutosi Ferdinando della poco meno che impossibilità di dar ricapito alle nozze della natural

⁹⁶ Mutinelli 1841, pp. 318-320 *passim*.

figlia di Giacomo col suo Alfonso, immaginò di concludere quel maritaggio stesso con la vedova regina. A ciò maneggiare parvergli atti Riccio Napolitano [...] e Tristano Cibelletto, che, oltre all'astuzia naturale, aveva l'opportunità di una sorella ai servigi di Catterina [...]. E tuttochè fosse stato colpito dal bando, e assegnata una taglia di mille libbre d'oro a chi vivo o morto sapesse acchiapparlo e farne consegna, il Cibelletto francamente ne venne alla trattazione dell'affare. La sorella di lui, cogliendo il destro della intimità della regina che le veniva concessa dal proprio incarico, cominciò a parlarle dell'età sua giovanile, e della sconvenienza di produrre più a lungo la vedovanza, lasciando senza legittimo possessore un così bel regno. [...] La regina prendeva tempo a rispondere, sempre così manifestando essere sua intenzione non venire a deliberazione alcuna che prima non ne avesse tenuto consiglio colla propria famiglia. Nulla di tutto questo sottraevasi alla vigilanza de' veneziani; e quindi, come si accorsero che le negoziazioni cominciavano a farsi troppo inoltrate, ordinarono a Francesco Priuli capitan dell'armata di metter le mani addosso al Riccio e al Cibelletto, e mandarli ambedue sotto buona scorta a Venezia. [...] Considerato per via il Cibelletto i suoi casi [...] né ben sapendo quali scuse addurre ad evitare il gastigo, inghiottì un diamante ch'era solito di tenere in dito in uno anello, e bevendo sopra di quell'acqua che parte i metalli, se ne morì durante la navigazione.⁹⁷

⁹⁷ Carrer [s.n.t.], volume presente in BPV, Stanza del Giglio, XV, 7/B, pp. 172-176 *passim*. Il testo resta interessante per i numerosi segni di lettura, che riguardano le pp. 1, 14, 16, 22, 24, 25, 82, 83, 84, 118, 119, 121, 123, 129, 150, 164, 177, 200, 241, 243, 251, 253, 269, 271, 273, 292, 315, 394, 396, 398, 400, 413, 415, 417, 419, 555, 580, 583, 594, 715. Tra queste alcune possono aver attirato l'attenzione del poeta verso Giustina Renier Michiel (1755-1832), poetessa veneziana, amante delle arti e delle scienze, animatrice di un noto salotto letterario. Sorta di anti-Gradeniga, di importante famiglia del patriziato veneto, a p. 25 è ricordata

INTRODUZIONE

Neanche in questo caso la narrazione di una vicenda storica che era ormai diventata un aneddoto adatto a una novella del Boccaccio ci offre spunti per chiarire le ragioni delle parole scritte nel *Tramonto* da d'Annunzio; il quale forse, per dar maggiore credibilità a un affascinante e improbabile episodio di sua invenzione (il ritrovamento di una sirena e il suo legame con Pantèa), l'ha voluto incastonare in un fatto storico che la voce popolare aveva ormai trasformato in patrimonio comune.

3. *Il regno dell'occulto*

Il fascino che Gabriele ha sempre mostrato nei confronti del mondo della magia e dell'occulto è noto e riflette una comune tendenza dei tempi, pronti a voltar le spalle agli eccessi del positivismo. In un suo saggio recente, Stefania La Vaccara lo ricostruisce brevemente, anche se nella prospettiva dei *gender studies* che esula dai nostri interessi, ripercorrendo però alcuni dei numerosi studi specifici sull'argomento:⁹⁸ si pensi solo ad Antonio Bruers, autore di un saggio apparso a puntate su «Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di Scienze spiritualiste», che oltre al folclore magico tipicamente abruzzese ricorrente nel *Trionfo della morte* e nella *Figlia di Iorio*, ricordava che «un'operazione che i demonologi medievali e gli occultisti moderni definiscono col nome di *fattura* costituisce il culmine di un'intiera azione tragica: il *Sogno d'un tramonto d'autunno*».

[...] si credeva un tempo – prosegue Bruers – alla possibilità di far morire, di lontano, una persona di-

come «nipote e figlioccia di dogi, e cresciuta tra le pareti domestiche alla pompa del viver principesco».

⁹⁸ La Vaccara 2019, pp. 176-177.

struggendo un'immagine di cera commista a qualche cosa che le fosse appartenuta, accompagnando l'operazione con date formule magiche.⁹⁹

La Vaccara prosegue osservando che il poeta, nei confronti del paranormale, ha mostrato una curiosità ora scettica ora divertita, con la permanenza di una vera e propria superstizione «nutrita dal retaggio folclorico abruzzese (la madre subiva l'influenza delle credenze popolari relative a spiriti maligni, streghe, fantasmi, malocchio e talismani, delle cui tradizioni vi è traccia nella *Figlia di Iorio*)».¹⁰⁰

Né certo il curioso intellettuale poteva evitare di pagar pegno a quel mondo esoterico, rosacruciano e massonico che alla fine del XIX secolo divenne quasi una moda. Si pensi all'articolo *Sancta Kabbala*, pubblicato da Gabriele nella «Tribuna» il 29 ottobre 1887 e alcune lettere a Barbara Leoni testimoni di un'inequivocabile attrazione per il soprannaturale.¹⁰¹ La studiosa riferisce che Gabriele aveva conosciuto a Napoli la *medium* Eusapia Palladino, anche se gli episodi di occultismo si infittiscono dopo l'incontro con la marchesa Luisa Casati Stampa (Coré), «che fu sua amante a inizio secolo, poi amica per circa quarant'anni». A lei si ispira *La figure de cire* da *Il libro segreto*.

La marchesa aveva avuto il macabro gusto di far realizzare un fantoccio di cera di proporzioni naturali a sua somiglianza. Nel racconto accade che mentre l'amante cerca di strangolare la donna, l'effigie di cera che la riproduce si anima. Nel 1907 fu invitato alle sedute spiritiche in casa del marchese Clemente Origo, mentre, sempre con Coré, il 20 giugno 1915 partecipò ad un rito satanico della contessa Maria Perego: un fantoccio di cera era stato trafitto da spil-

⁹⁹ Bruers 1915, pp. 13-14.

¹⁰⁰ La Vaccara 2019, p. 184.

¹⁰¹ *Ibid.*

INTRODUZIONE

loni presso la tomba degli Orazi e Curiazi lungo la via Appia.¹⁰²

Il ricorso alla magia nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* è duplice e mette in campo le due modalità comunicative scelte dal poeta per questa *pièce*. In un primo momento il rituale magico è evocato nei ricordi della Dogaressa, che per amore del giovane innominato si serve della maga schiavona affinché, con un maleficio, provochi la morte a distanza del marito Doge, il quale, in breve corso, inizia un processo di consunzione che lo porta alla morte. Nel secondo, il rito di magia nera avviene *in praesentia*, sulla scena, e il lettore-spettatore può assistere coi propri occhi a un maleficio i cui effetti fatali diventano presto evidenti. Che si trattasse, per il poeta, di mettere alla prova i misteri occulti del Péladan o le diavolerie dell'Huysman più oscuro non si può certo escludere: il pubblico, protestando, avrebbe mostrato in realtà gradimento. Sta di fatto che proprio quel pubblico, certo Oltralpe più che in Italia, apprezzava le tinte oscure, il ricorso al misterioso e pur vicino mondo dell'esoterismo, in una società che nel dichiararsi positivista e scettica ricorreva sin troppo spesso a *medium*, spiritisti e maghi.

Forse anche per questo i critici di oggi e di ieri hanno proposto una certa mole di testi che spiegassero l'esattezza del rituale messo in scena dal poeta, e qualcuno è ricorso alle fonti magiche più astruse e improbabili, altri sono andati a recuperare abitudini antropologiche delle terre più remote, altri ancora hanno guardato in casa, al mondo della nostra letteratura che certo non è privo di esempi utili al fantastico. Giorgio Zanetti, dopo aver indugiato a lungo sull'influenza della *Sorcère* del Michelet, ha ripiegato sulla novella *Le tre cetra* del Basile di *Lo cunto de li cunti*, così motivando la sua scelta:

Al culmine di una serie concorde di allusioni e di risonanze, l'atto di destrezza con cui Jacobella rapi-

¹⁰² *Ibid.* E cfr. Castagnola Rossini 2020.

sce una ciocca di Pantèa rinnova la memoria di un celebre *Cunto* del Basile, *Le tre cetra*, nel quale una schiava «negra» trafigge con uno spillone, nell'atto di pettinarla, la fata bianca come il latte e rossa come il sangue destinata alle nozze con il principe. Certe figure e ruoli sono soggetti a processi di trasformazione e redistribuzione. Se la paura e il sospetto della donna straniera e diversa si addensano nella Maga dal «*volto olivastro*», l'atto di acconciare la chioma, senza comunque perdere la sua originaria valenza sinistra, passa alla spia dallo «*zendaletto bianco ove il sangue rifiorisce vermiglio*». Ma in questo modo d'Annunzio finisce con l'attrarre nell'orbita della leggenda e della fiaba, o del *romance*, la stessa vita veneziana, le cui tessere si associano sovvertendo la temporalità lineare della storia per sostituirvi l'acronia dell'immaginario, un immaginario dominato dalle manifestazioni della «meretrix regina».¹⁰³

L'osservazione di Zanetti è giusta e doverosa, soprattutto laddove, nella seconda parte del ragionamento, si accorge che quella fonte nello specifico altererebbe in direzione inappropriata la temporalità, non tanto diegetica quanto ideale, dell'opera. Ma è difficile, in verità, scorgere in Basile una fonte decisiva del *Tramonto*.¹⁰⁴

*

In tempi meno recenti Eurialo De Michelis ha richiamato Teocrito, il «diapason del furore» su cui «si modula la

¹⁰³ Zanetti 2013, pp. 1079-1080.

¹⁰⁴ Certo Gabriele può aver letto quel racconto in qualsiasi occasione e edizione; ma va notato che non è presente nella sua biblioteca: in BPV si trova infatti solo l'edizione napoletana del 1891 de *Lo cunto de li cunti* (Nicchia, III, 14), il primo volume del capolavoro basiliano, non contenente *Le tre cetra*.

INTRODUZIONE

scena del sortilegio» in un suo idillio (il II, protagonista Simeata). Ma in assenza di riscontri sintagmatici esatti riandare così addietro nel tempo rischierebbe di lasciare silente troppa letteratura, intentati troppo indizi. E si badi bene che d'Annunzio di indizi ne lascia eccome! Chi è l'angelo Anhoel? Che cos'è il libro del re di Maiorca che Gradeniga chiede alla maga di portare assolutamente con sé per il rito speciale? Niente che possiamo ritrovare nelle varie Medea, Circe, Armida, o nei Seneca, Ariosto e Tasso che pure sono stati invocati con le loro opere più note o più peregrine. A questo proposito anzi, di Ariosto d'Annunzio aveva letto anche *Il negromante* nel volume di *Commedie in versi* conservato nella sua biblioteca, ma senza trovarvi particolari utili.¹⁰⁵ Con più fortuna allora si potrebbe ricorrere alla *Strega* di Giovanni Pico Della Mirandola, anch'esso posseduto e consultato, ma a parte vaghe allusioni alla Schiavonia troviamo ben poco di utile.¹⁰⁶ Barbiera, quasi disperato, ricordava i maghi indiani di cui parlerebbe Antonio Fogazzaro in un'impresicata conferenza sulle forze naturali, tenuta a Roma e poi accolta in volume.¹⁰⁷

A voler essere ancora più ricercati e peregrini, tanto vale ricordare che in BPV si trova Martin Antonio Del Rio con i *Disquisitionum magicarum libri tres in sex tomos partiti*.¹⁰⁸ Per il suo *Tramonto* il poeta avrebbe potuto trovare informazioni nel tomo secondo («In quo agitur de maleficio») e nel terzo («de maleficio»), in varie sezioni:

¹⁰⁵ Ariosto 1883, in BPV (PRI Giglio.CXV.22).

¹⁰⁶ Pico della Mirandola 1864; in BPV, Stanza del Giglio, CXIV, 40/D.

¹⁰⁷ In realtà Barbiera mal legge il testo di Fogazzaro 1898, in cui l'autore di *Piccolo mondo antico* da un lato ridicolizza proprio i prodigi dei maghi indiani riconducibili a trucchi da fachiri (pp. 99-100), e dall'altro sostiene la possibilità dell'«azione mentale a distanza», dovuta «ad altre energie che a quelle della materia, ad energie sconosciute da coloro stessi che le possiedono e le adoperano» (p. 127). Si rimanda poi alle «antichissime magie di cui parlano Virgilio, Giovenale» e tanti altri.

¹⁰⁸ Martin Antonio Del Rio, *Disquisitionum magicarum libri tres in sex tomos partiti*, Moguntiae, apud Ioannem Albinum, 1603 (Scale, LXXXVII, 2a/A, 2b/A e 2c/A).

De fascinatione; sect. IX: De maleficio odii. Exemplum & locus Virgilii; sect. X: De maleficio incendiario. de corona Medea Seneca loco. exempla varia. Lotharingia, Helvetia, Rhenane provinciae; questio VII: Cur per maleficia tantopere daemone graffari Deus patiatur? [...] Odium et vindictae cupiditas & invidia. [...] Carnalis libido [...] Imprecatio, quia quis sub conditione se daemone addicit.

Con minor fantasia, un recensore (forse Alessandro Fiaschi) delle *Poesie* di Dante Gabriel Rossetti, tradotte in italiano da Vittorio Agresti per la «Gazzetta letteraria», rimandava al poema *Sorella Elena* (l'unico del volume recensito di cui si dà almeno un assaggio), «storia suggestiva che sembra aver dato al d'Annunzio il *la* pel *Sogno d'un tramonto d'autunno*».¹⁰⁹ Anche qui infatti una fanciulla tradita si vendica del traditore colla malia della figura di cera. Riportiamo i versi antologizzati, contenenti il dialogo tra la «fattucchiera» e il fratellino della fanciulla, che mostrano un andamento simile al «nevermore» di Edgar Allan Poe:

- «Di' perché struggi quest'uomo di cera,
Sorella, Elena mia?
Il terzo di finisce questa sera
Da che tu hai cominciato».
– «Anche un tempo sì lungo, ecco, è passato
O piccolo fratel»

(Maria, madre Maria,
sta da tre giorni fra l'inferno e il ciel).

- «Ma se l'opera è ben fatta, ieri dicevi,
Sorella, Elena mia,
Che d'andare a giocare mi permettevi;
Come dicesti, or vuoi?»
– «Sì, ma sii queto ne' sollazzi tuoi
O piccolo fratel».

¹⁰⁹ «Gazzetta Letteraria», XXIII, 1 aprile 1899, p. 13.

INTRODUZIONE

(Maria, madre Maria,
sta da tre giorni fra l'inferno e il ciel).

- «Che saria strutto pria de' vespri hai detto
Sorella, Elena mia,
Quando più non avrò d'uomo l'aspetto
Dell'opera sarai lieta».
– «È ver: ma a te parlar di ciò si vieta
O piccolo fratel».

(Maria, madre Maria,
Che cosa accade fra l'inferno e il ciel?)

Sono versi, questi mal tradotti del Rossetti, che si limitano semmai a testimoniare la diffusione di un motivo che anche d'Annunzio farà suo. Niente di più ci dicono.

*

Il recensore del *Tramonto* nella «Gazzetta» dell'anno prima osservava *en passant* che il lettore della nuova fatica dannunziana avrebbe dovuto recuperare due testi per avere piena contezza della rappresentazione del rituale magico della Schiavona, due opere di un parapsicologo francese, Albert de Rochas d'Aiglun (1887-1914), ossia *Les états profonds de l'hypnose* (1892) e *L'extériorisation de la sensibilité: étude expérimentale et historique* (1895). È in questo secondo volume che de Rochas va alla ricerca di una risposta «all'ardua questione delle forze psichiche e delle loro applicazioni», compresa quella del maleficio. Figura discussa e discutibile, lo scrittore è considerato con sospetto anche da chi ha sposato la causa dello spiritualismo, come Antonio Fogazzaro, che ne parla in *Per una scienza nuova*:

[...] il colonnello Rochas, amministratore della Scuola Politecnica di Parigi, pretende fare nel suo

gabinetto pacificamente, impunemente cose che hanno condotto al rogo, nei secoli passati, migliaia di stregoni e di streghe; pretende insanguinare il viso a un disgraziato, ovunque egli sia, strisciando la punta di un temperino sulla negativa del suo ritratto. Questi eccessi giovano agli avversari del meraviglioso che sono tuttavia una grandissima e potente maggioranza.¹¹⁰

L'extérieursation de la sensibilité è presente in BPV (Scale, XXXII, 27/A) insieme a un terzo volume dello stesso autore, non citato nella recensione (ma lo nominava Alidah): *L'exteriorisation de la motricité* (1896).¹¹¹ Come vedremo, di là da ogni possibile dubbio, è il primo dei due testi la fonte diretta del rituale di maleficio messo in atto dalla maga schiavona per compiacere la gelosa Dogaressa.

Sin dall'inizio del capitolo III dedicato all'*envoûtement* de Rochas ricorda l'antichità della pratica delle figurine di cera trafitte da spilli, che è presente in tutti i tempi e in tutti i luoghi, e porta a testimonianza Ovidio, *Her.* VI, vv. 91-92, in cui si parla di Medea («Devovet absentes simulacraque cerea fingit / Et miserum tenues in jecur urget acus»), e Orazio, *Sat.* I, 8, 29-33 («Lanea et effigies erat, altera cerea; major / Lanea, quæ poenis compesceret inferiorem: / Cerea suppliciter stabat, servilibus, utque / Jam peritura, modis»). Né mancano esempi di epoca cristiana, quando la pratica si contamina di elementi sacrileghi di dissacrazione, specie delle ostie.¹¹² Gli aneddoti riferiti sono davvero troppi per essere ricordati; si può dire però che d'Annunzio riprende per il suo dramma esempi sparsi: è certo colpito dalla descrizione di una «vieille sorcière de Bornéo qu'on accusait d'avoir fait

¹¹⁰ Fogazzaro 1898, p. 108.

¹¹¹ Albert de Rochas d'Aiglun, *L'exteriorisation de la sensibilité: étude expérimentale et historique*, Paris, Chamuel, 1895, Scale, XXXII, 27/A; e Id., *L'exteriorisation de la motricité. Recueil D'expériences Et D'observations*, Paris, Chamuel, 1896, Scale, XXXII, 16/A.

¹¹² De Rochas d'Aiglun 1895, p. 77.

INTRODUZIONE

perir une jeune femme en façonnant une image de cire qu'elle exposait chaque matin devant un feu doux. A mesure que l'effigie s'en allait fondant, la femme Lia, la rivale condamnée, de plus en plus pâle, de plus en plus fiévreuse, languissait et se fondait elle aussi»¹¹³ (in cui alcuni elementi richiamano il primo maleficio, ai danni del Doge). Più oltre pare incuriosito da altri esempi di epoca cristiana riferiti dal de Rochas, in particolare l'«*envoûtement en Gévaudan en l'année 1347*, par Edmonde Falgairolle, substitut du procureur de la République à Nîme». Leggiamo il brano nella sua interezza, perché molto chiarirà della scena dannunziana:

Pépin, interrogé le 24 novembre par le commissaire de la cour ecclésiastique de Mendé, déclara que:

Se trouvant, il y avait quatre ans passés, à Langeac où il se livrait à la science de la pierre philosophale avec noble Guérin de Chateauneuf, seigneur d'Apcher et Guillaume Laborte, il résolut de faire l'image. Ayant en sa possession de la cire vierge, il vint au lieu de Vedrines, terre d'Apcher, où il apporta ladite cire dans la maison du médecin de ce lieu où il demeura pendant six semaines. Un certain jour il pensa à l'image et, avec la cire qu'il avait apportée, environ deux livres, il fit l'image de sa main, la fabriqua avec de l'eau chaude et sans autre mélange. Pendant la fabrication il avait devant lui le fameux livre* et prononçait les paroles nécessaires pour cette opération.

Interrogé sur le point de savoir s'il avait baptisé l'image, il répondit négativement et reconnut d'avoir prononcé quelques paroles en confectionnant cette image.

On lui demanda de déclarer si l'évêque se sentirait du mal que quelqu'un ferait à cette image ou de la perte du membre qu'on lui couperait. Il répondit qu'il le croyait parce que les images en cire ont cette propriété.

¹¹³ Ivi, p. 80.

On lui demanda, en outre, si l'évêque de Mende mourrait à la suite de l'amputation d'un membre de cette statue, et il répondit affirmativement et déclara que lui seul pourrait l'empêcher de mourir, parce que toute autre personne en était incapable. Il confessa qu'il avait écrit sur la poitrine de l'image, en la faisant, les noms des anges des Dominations.

Il fabriqua cette image un vendredi. L'ange du jour s'appelait *Anhoël*, nom qui est inscrit sur la poitrine de ladite image, en même temps que six autres noms d'anges qu'il a oubliés, et sur le front de l'image il a inscrit celui de l'évêque pour se conformer à la science de cette opération.¹¹⁴

* C'était un livre de sorcellerie qu'il avait copié sur un autre livre dans un château près de Perpignan.

A questo punto, dopo la citazione, riprende la parola de Rochas:

Il raconte ensuite comment il est venu cacher secrètement cette image dans un trou du mur de l'étage supérieur de la tour du château d'Arzence appartenant au sieur d'Apcher. Cette image ne devait opérer qu'au mois de janvier. Dans ses autres interrogatoires, il déclare qu'il a trouvé dans ses voyages, et spécialement à Tolède et à Cordoue, des livres de magie** qui enseignaient à faire des images et qu'il a lu que ces images étaient capables de faire périr les hommes et les animaux qui la foulaient aux pieds; qu'il était même dangereux de les toucher. C'est du rest la première qu'il ait faite, et cela sous la pression du seigneur d'Apches qui voulait se débarrasser de l'évêque.

On avait affaire à un magicien très novice; aussi les enquêteurs ne purent-ils tirer de lui qu'un aveu de son ignorance sur la manière dont la figure de cire pouvait agir sur l'évêque.

¹¹⁴ Ivi, pp. 86-87.

INTRODUZIONE

** L'un de ces livres, intitulé *De Naturalibus*, composé par le roi de Majorque, lui avait été donné par ce prince lui-même, très habile dans la science magique.¹¹⁵

D'Annunzio, per completare l'inquietante quadro, continua a mescolare, come suo solito, varie fonti per costruire la scena. E, se serve, non teme, proprio come l'Huysmans più diabolico, di recuperare anche le tradizioni più oscure fra quelle cui accenna il de Rochas, che riporta ambigui stralci da *Le Temple de Satan* (Paris 1891, p. 185) di Stanislas de Guaita:¹¹⁶

Le Volt [lat. vultus, effigie] de l'envoûtement magique est la figure, modelée en cire, du personnage dont on veut la perte. Plus la ressemblance est parfaite, plus le maléfice a chance de réussir. Si, dans la composition du Volt, le sorcier peut faire entrer, d'une part, quelques gouttes de saint chrême, ou des fragments d'hostie consacrée; d'autre part, des rognures d'ongles, une dent* [*D'où cette locution populaire de menace, qui est devenue une vague formule de haine ou simplement de rancune: *Qu'il prenne garde, j'ai un dente contre lui.* – St. De G.], ou des cheveux de sa future victime, il pense que ce sont là autant d'atouts dans son jeu. S'il peut dérober à celle-ci *quelque vieux effets, qu'elle ait beaucoup porté*, il s'estime heureux d'y tailler l'étoffe dont il habillera la figurine, le plus possible à l'instar de son vivant modèle. [...] l'exécration se pratique en lardant cet objet d'art d'épingles empoisonnées, avec une grande explosion d'injures pour exciter à la haine, ou bien en l'écorchant à certaines heures fatidiques, au moyen [p. 99] d'éclats de vitre ou d'épines venimeuses, toutes dégoûtantes de sang corrompu.

¹¹⁵ Ivi, pp. 87-88.

¹¹⁶ Stanislas de Guaita, *Le serpent de la Genèse. Première septaine (Livre I). Le Temple de Satan*, Paris, Librairie du Merveilleux, 1891.

Un crapaud auquel on donne le nom de celui qu'on désire envoûter remplace aussi parfois le Volt en cire; mais les cérémonies imprécatoires demeurent identiques. Une autre recette veut qu'on lie le crapaud vivant avec des cheveux qu'on s'est procurés d'avance [...].¹¹⁷

Di là della scoperta di chi sia l'angelo invocato dalla schiavona («Anaël, / l'Ange de Venus» nel *Martyre de Saint Sébastien, La seconde mansion*),¹¹⁸ o della vera natura del libro del re di Maiorca, è evidente che d'Annunzio muove, per questioni tutte di invenzione poetica, da dati ritenuti reali, tangibili, persino quando l'argomento è dei meno credibili, e se ne serve al mero scopo di ricreare un mondo verosimile di improbabili sortilegi e magie.

*

Nella ricordata lettera a Emilio Treves del 3 novembre '97, Gabriele, quasi mettendo in secondo piano il debutto di Eleonora nel *Mattino*, chiede all'editore di assecondargli l'idea di tenere una lettura e di organizzargli l'evento. La lettura vagheggiata rientrerà nella serie delle *Faville* sul *Vangelo secondo l'avversario: le Due parabole del bellissimo Nemico*.¹¹⁹

Parallela alla stesura dei due *Sogni*, e del *Tramonto* in particolare, crediamo che la scrittura antievangelica confluita nelle *Faville* abbia avuto un preciso significato nella sezione del dramma in cui il tema magico e le parti dedicate al rituale di magia nera hanno un ruolo preminente e una funzione parodica e dissacratoria.

Quando Gradeniga, in attesa spasmodica della maga, si rende conto che Paris e Almorò sono di ritorno, si assicura da

¹¹⁷ De Rochas d'Aiglun 1895, pp. 98-99.

¹¹⁸ In *Tragedie sogni e misteri II*, p. 628.

¹¹⁹ *Lettere ai Treves*, CXLI, pp. 207-208.

INTRODUZIONE

Pentella che sia presente anche la Schiavona, che in effetti è trasportata con forza su una mula: «Sembra che vi stia legata come una prigioniera». Gradeniga è in visibilio: «La maga! Ella viene, ella viene...». Segue una didascalia che è anche descrizione indiretta del suo stato d'animo mutato: «*Respira dal profondo petto, levata gli occhi alle vaste nuvole raggianti che pendono sul giardino di porpora e di croco. Le giunge di lontano, or sì or no, la musica dei navigli che scendono pel fiume. Un desiderio frenetico di vivere e di godere le gonfia il cuore*». Ed ecco l'ennesimo esempio di isterica prodigalità:

Ahi Pantèa, Pantèa! Tutta la mia ricchezza per una ciocca dei tuoi capelli, per un lembo della tua veste, per una piccola parte di te, per la più tenue cosa tua, per un'unghia, per un filo! Tutto il mio oro, tutte le mie terre, tutte le mie case a chi mi porta oggi un filo della tua gorgieretta.

Presi uno per uno, gli elementi simbolici restano tali, ma se inseriti all'interno di un sistema ci scoprono la precisa volontà dannunziana di ricreare una situazione di sacralità rovesciata, prettamente anticristiana, in linea con i rituali criminosi che i suoi personaggi si apprestano ad allestire o a subire. In *Mt* 21, *Mc* 11, *Lc* 19 e *Giov.* 12 si racconta dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme su un'asina che il Cristo fa portare dai suoi discepoli per adempiere la profezia di Zaccaria. Leggiamo in *Mt*, 21, 1-7:

1 Et cum appropinquassent Hierosolymis et venissent Bethfage, ad montem Oliveti, tunc Iesus misit duos discipulos 2 dicens eis: «Ite in castellum, quod contra vos est, et statim invenietis asinam alligatam et pullum cum ea; solvite et adducite mihi. 3 Et si quis vobis aliquid dixerit, dicite: "Dominus eos necessarios habet", et confestim dimittet eos". 4 Hoc autem factum est, ut impleretur, quod dictum est per prophetam dicentem: 5 "Dicite filiae Sion: Ecce Rex tuus venit tibi, mansuetus et sedens super asinam et

DENTRO IL *TRAMONTO*

super pullum filium subiugalis ”. 6 Euntes autem discipuli fecerunt, sicut praecepit illis Iesus.

Anche la prodigalità di Gradeniga alla vista della maga è un rovesciamento evangelico. Non è possibile promettere tutta la propria ricchezza in cambio di una ciocca di capelli; il lettore di *Lc*, 12, 1-7 ne è perfettamente consapevole:

1 Interea multis turbis circumstantibus, ita ut se invicem conculcarent, coepit dicere ad discipulos suos primum: Attendite a fermento pharisaeorum, quod est hypocrisis. 2 Nihil autem operum est, quod non reveletur, neque absconditum, quod non sciatur. 3 Quoniam, quae in tenebris dixistis, in lumine audientur; et, quod in aurem locuti estis in cubiculis, praedicabitur in tectis. 4 Dico autem vobis amicis meis: Ne terreamini ab his, qui occidunt corpus et post haec non habent amplius, quod faciant. 5 Ostendam autem vobis quem timeatis: Timete eum, qui postquam occiderit, habet potestatem mittere in gehennam. Ita dico vobis: Hunc timeate. 6 Nonne quinque passerres veneunt dipundio? Et unus ex illis non est in oblivione coram Deo. 7 Sed et capilli capitis vestri omnes numerati sunt. Nolite timere; multis passeribus pluris estis.

Il primo rituale della Schiavona riguardava la morte del Doge attraverso oggetti magici, tra cui un dente del vecchio, tre gocce del crisma e un'ostia consacrata. I tre oggetti – di cui quello sacro è sottoposto a sconsecrazione – vengono messi all'interno di cera fresca cui la maga ha fornito l'immagine di colui che deve morire; e subito vediamo gli effetti della magia: la progressiva consunzione, lo scolorimento; il Doge diventa come «una reliquia in una custodia d'oro». Il riferimento al lembo della veste del Doge necessario a vestire la sua figura di cera richiama ancora, ai lettori dei Testi Sacri, l'episodio di *Mt* 9, 20-22, che leggiamo:

INTRODUZIONE

20 Et ecce mulier, quae sanguinis fluxum patiebatur duodecim annis, accessit retro et tetigit fibriam vestimenti eius. 21 Dicebat enim intra se: «Si tetigero tantum vestimentum eius, salva ero». 22 At Iesus conversus et videns eam dixit: «Confide, filia; fides tua te salvam fecit». Et salva facta est mulier ex illa hora.

Spesso soffocata dalla compresenza di amore e odio, «con gli occhi torbidi d'ebbrezza», c'è Gradeniga di vacillare, ora desiderando vivere per assecondare nuove passioni, ora, consapevole del suo progressivo decadimento autunnale, pronta a lasciarsi morire, o a far morire attraverso le arti magiche. Raccolto uno «specchio con gesto violento», «vi guarda la sua maturità in disfacimento attraverso occhi tanto grandi e cerchiati di ombra»; vede anche le sue gengive, e non può non ripensare alla «gengiva» da cui è stato estratto il dente del Doge per il rituale criminoso. Ma attraverso lo specchio Gradeniga immagina di nuovo anche il giovane inominato amante che, crede, considererà i suoi denti ancora brillanti «come rugiada pura in fondo a un calice riarso», laddove il calice può ricordare e rovesciare quello di *Lc 22, 42-43*, mentre le immagini di delizia (i denti brillanti «come una rugiada pura») rimandano e rovesciano tanti versetti del *Cantico dei cantici*. Del resto, attraverso lo «specchio» (simbolo gorgòneo), la Dogaressa si rivela di nuovo complementare a Pantèa, che nello specchio contempla la sua bellezza.

Fatto sistema dei suoi sparsi richiami, d'Annunzio ci mostra di aver voluto dissimulare e alludere a più elementi di un rituale anticristiano, e il misterioso libro del re di Maiorca assume così le inequivocabili e inquietanti fattezze del messale rovesciato.

4. *Gradeniga e Pantèa tra archetipi, mito e letteratura*

Compare nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* una figura di donna, Pantea, che potrebbe dirsi la «superfemmina». Ricordiamo che la protagonista del *Trionfo della Morte*, Ippolita Sanzio, assume con una certa efficacia, la personalità della femmina che è solo femmina, bella, istintiva, perversa, fascinatrice. Pantea è dunque la traduzione d'Ippolita nel modo superumano, è la «superfemmina», assoluta bellezza, assoluto istinto, assoluta perversità, assoluto fascino [...]. Si vede con un senso di pena che cosa sieno diventate, nell'ultima produzione del nostro poeta, certe intuizioni della realtà psicologica di fondo sensuale, che egli aveva, almeno in parte, conquistate, tanto tempo prima.¹²⁰

Davvero limitative appaiono oggi queste parole con cui Alfredo Gargiulo, inaugurando una prima stagione di d'Annunzio cantore del superuomo, da un lato iscriveva passivamente il personaggio di Pantèa nella lunghissima schiera delle *dames sans merci*, per dirla con Praz, dall'altro introduceva la superfemmina al di là del bene e del male: «assoluta bellezza», «assoluto istinto» ecc.

Ma la bellissima meretrice rappresenta qualcos'altro e di più: è la libera e innocente crudeltà di una natura divinizzata, di cui ella è riflesso e incarnazione (*Pan-thea*); Afrodite ambita da tutti, attira a sé ogni amante, ogni essere vivente, come la sirena cui ha rubato il segreto; e naviga (perché marine sono le sue origini) paradossalmente su un Bucintoro: paradossalmente, sì, perché natura libera e innocente lussuria sfuggono a ogni legge, come quella che vuole il Bucintoro galea di Stato dei Dogi della Repubblica, divenuta ora imbarcazione per rituali sessuali. Pantèa è il personaggio più eterogeneo, ambiguo e sfuggente del *Tramonto*. Eterogeneo perché i suoi tratti, nella loro bizzarria, possono essere scomposti,

¹²⁰ Gargiulo 1912, p. 333.

INTRODUZIONE

tassonomizzati, assemblati: «non ha un segno per tutto il corpo, fuorché le trame delle vene», e si dice che «ella non sia veramente bianca ma un poco azzurrina com'è il bianco negli occhi dei fanciulli»; è dotata di eterocromia, come l'*Alexandros* di Pascoli, V, 1-2 («piange dall'occhio nero come morte;/ piange dall'occhio azzurro come cielo»), e i suoi seni sono assolutamente identici a quelli di Elena greca; ambiguo, perché questi stessi tratti possono o meno assumere sovrasensi simbolici, al limite contraddicentisi; nel frontespizio delle *Diaboliques* del Barbey d'Aureville, ad esempio, d'Annunzio poteva anche leggere: «L'Art a deux lobes, comme le cerveau. La Nature rassemble à ce femme qui ont un oeil bleu et un oeil noir. Voici l'oeil noir, dessiné à l'encre – à l'encre de la *petite vertu*. On donnera peut-être l'oeil bleu plus tard. Après les *Diaboliques*, les *Celestes* ... s'il y a du bleu assez pur. Mais il en a-t-il?»; gli occhi di Nyssia, nel *Roi Candaulé* di Gauthier, sono di gatto e di pantera, e nella versione di André Gide essi hanno pupille doppie;¹²¹ sfuggente, perché il suo alter-ego è la sua stessa rivale Gradeniga: l'una spiega l'altra, in quanto inevitabili momenti contrapposti di un cerchio naturale irreversibile che esse devono vivere e attraversare.

Innanzitutto perché entrambe, di là del valore sociale delle loro figure su cui pure varrà la pena tornare, continuano a mantenere le caratteristiche di un mito ancestrale, ora rimescolato, ora confuso, ora schiarito. Dietro di esse la simbologia dei cicli stagionali (nella loro valenza mitica e antropologica) è addirittura dichiarata e d'Annunzio non ha mai nascosto l'attenta lettura dei testi di autori che l'hanno affascinato e guidato anche nelle sue scelte poetiche. Angelo De Gubernatis (1840-1913) ad esempio, con *La Mythologie des plants, ou Les légendes du règne végétal* (1878) e Paul Decharme (1839-1905), con la *Mythologie de la Grèce antique* (1879) su tutti. Le loro riflessioni sull'albero di melograno e il suo frutto, come pure quelle su Demetra, Persefone e Afrodite, hanno avuto davvero per d'Annunzio un valore fondativo di

¹²¹ Cfr. Praz 1930, p. 183; Sinise 2007, p. 55.

mitologemi e narrazioni che, prima ancora di toccare da vicino un romanzo come *Il fuoco*,¹²² hanno rappresentato una chiave di lettura importante per il *Tramonto*, convincendoci così a indugiare un poco sulle loro pagine.

Simbolo e mitologema dei chicchi della melagrana ci riportano così a una narrazione profonda, che possiamo attualizzare: il «melograno» ricorre, si è visto, già nei *Taccuini*, VIII e IX del giugno 1896, prima di essere profondamente innestato nel *Fuoco*; ricorreva già in *Aestus erat* (*Sonnets Cissalpins*, VIII: «Les paupières couvraient lourdes ses yeux ardents, / toutes rouges encor des voluptés fiévreuses; / [...] / Je lui cueillis alors un des fruits mûrs pendants / sur nos fronts, par pitié des lèvres douloureuses / Du bout de ses doigts blancs comme des tubéreuses / elle écrasa le fruit de pourpre sur ses dents»; vv. 1-8). Il giovane senza nome, nuova incarnazione del dio adolescente e mortale del nuovo anno, è stato attirato da Gradeniga, che l'ha vampirizzato e di cui lui pure si è nutrito grappolo dopo grappolo, «sfogliata come un fiore numeroso» per poi sottrarsi al momento del sacrificio autunnale, così che ora il volto della donna è «come la foglia che muore in un giorno». Il «giardino» è «di porpora e di croco», «suntuoso», emana «l'odore della maturità e del dissolvimento»; mani tese verso le melagrane che brillano

¹²² Ha scritto in merito Giacon 2015, p. 219: «L'associazione Foscari-na-Persefone è posta fin dalle prime pagine del romanzo, nei versi del “dramma sacro” di cui sarebbe autore Stelio – l'annunciata e mai compiuta dannunziana Persefone – che l'attrice qui recita “con voce sommessa”. Tale associazione sarà ripresa esplicitamente nella descrizione del giardino di Palazzo Capello, laddove si assiste al violento manifestarsi della passione dei due amanti: “Ella stava sotto l'arbusto ornato di monili e carico di frutti, vivamente inarcata a guisa delle sue labbra [...]. I frutti magnifici pendevano sul suo capo, recanti in sommo la corona d'un re donatore. Il mito del melograno riviveva nella notte come al passaggio della barca ricolma su l'acqua vespertina. – Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito?”».

INTRODUZIONE

«fendute e stillanti» non si arrendono al corso naturale, ma quei frutti ora possono essere raggiunti solo attraversando la rete di un cancello ferroso, *memento* e prigione a un tempo. I frutti del giardino «si struggono di maturità»: la maturità della Dogaressa, che nessuno più vuole; la terra n'è cosparsa e se ne nutre e si fa bionda e grassa della loro polpa disciolta, come vuole Demetra, come vuole Proserpina, come vuole il mito prima che lo trasformi e stravolga l'età del commercio, quando la vegetazione e i suoi frutti sono anche «oro» e possono trasformarsi in una ricchezza che ha permesso a Gradeniga, almeno per un po' e chissà a quale prezzo, di apparire ancora magnifica sul suo trono.

Sul melograno scrive De Gubernatis:

Grenadier. – Arbre erotique et phallique par excellence. «Du sang d'Adgestis, écrit M. Lenormant, s'élève l'amandier, ou, suivant d'autres versions, le *grenadier*. Le nom de *Rimmon* «grenade» était celui que recevait dans certaines parties de la Syrie, voisines de Damas, le dieu jeune, mourant pour ressusciter, ce qui semble indiquer l'existence d'une donnée pareille dans la forme spéciale que le mythe d'Adonis revêtait dans le culte des districts où on l'appelait *Rimmon*». Le grand nombre de graines que le fruit du grenadier contient, l'a fait adopter, dans la symbolique populaire, comme le représentant de la fécondité, de la génération et de la richesse. Dans la forme de la grenade ouverte on croyait reconnaître celle de la *vulva*. C'est pourquoi Pausanias (II), après avoir dit que la déesse Héra tenait une grenade à la main, ajoute qu'il ne veut pas dévoiler le mystère qui se cache sous ce fruit symbolique; c'est pourquoi encore, d'après Cicéron (*In Verrem*), Proserpine ne voulut point quitter l'Enfer, après en avoir goûté.¹²³

¹²³ De Gubernatis 1878, pp. 166-167.

DENTRO IL TRAMONTO

Si tratta di una «favola crudele e perversa», per chi non ne accetta la profonda verità; e nella non accettazione la vendetta della Dogaressa trova deciso alimento. Rileggiamo questa pagina del *Tramonto*, ripensando al motivo dell'autunno dell'uomo e della sua psiche attraverso la vegetazione:

Respira dal profondo petto, levata gli occhi alle vaste nuvole raggianti che pendono sul giardino di porpora e di croco. Le giunge di lontano, or sì or no, la musica dei navigli che scendono pel fiume. Un desiderio frenetico di vivere e di godere le gonfia il cuore.

Ah Pantèa, Pantèa! Tutta la mia ricchezza per una ciocca dei tuoi capelli, per un lembo della tua veste, per una piccola parte di te, per la più tenue cosa tua, per un'unghia, per un filo! Tutto il mio oro, tutte le mie terre, tutte le mie case a chi mi porta un filo della tua gorgieretta! [...]

Ella respira l'odore della maturità e del dissolvimento, che viene su dal giardino sontuoso.

La vita! La vita!... Come i frutti odorano! Com'è profondo e folto il profumo dei frutti che si struggono di maturità e di dolcezza sul ramo curvo che si duole! Nessuno più li coglie, nessuno più ne empie per me le canestre e le carene. Gli alveari ne sono carichi e affaticati, e si dolgono come se portassero il castigo di troppo felici nozze. La terra n'è cospersa e se ne nutre, e si fa bionda e grassa della loro polpa disciolta. Tutti ella li mangerà con la sua immensa bocca silenziosa, ah perduti per me, perduti per il mio amore, per il mio desiderio che non li colse! Tutti, a uno a uno, avrebbero potuto passare per le mie palme nel loro sciamito voluttuoso. Il desiderio avrebbe potuto darmi innumerevoli labbra per suggerire in un giorno tutti i loro sapori. Perduti per me, perduti, perduti!

INTRODUZIONE

Ella insinua le mani pallide e inanellate per entro alle maglie di ferro, tendendole verso le melagrane che brillano da presso fendute e stillanti.

O frutti, o bei frutti, ancora il vostro profumo e la vostra dolcezza sieno come un vestimento su i miei sensi, come quando io era la Dogaressa Gradeniga e l'antica legge convertiva per me il vostro prezzo in panni d'oro! Ah, quando tutti gli orti delle isole si spogliavano perché io apparissi bella e magnifica sul mio trono, egli mi amava, egli mi amava. Dal davanzale io vedeva passare nel bacino le grandi barche riboccanti come cornucopie. I fanciulli su le prore mordevano avidamente i pomi e i grappoli che parevano sanguinare sotto i denti forti; e io, considerando tutto quel dolce nutrimento che si spandeva nella mia città di marmo per deliziarla, computavo il tributo agreste e meditavo la foggia dei miei broccati e dei miei ormesini. Così, così io portai tessuta sul mio corpo la vostra freschezza pel suo piacere. Ah, non più la vostra freschezza è sopra di me, nelle pieghe delle mie vesti e del mio velo; ma mi sembra, ora, che tutta la vostra maturità mi si disfaccia nelle vene e ch'io sia tutta stillante della vostra bontà perduta. Un sapore d'insostenibile possanza troverebbero in me le sue labbra, s'egli d'improvviso tornasse a me dall'oblio che lo tiene... Pantèa, Pantèa!

Giustamente Zanetti ha parlato di «simbologia tra psichica ed economica della *dépense* autunnale»;¹²⁴ la donna non più giovane è colta «protesa verso le melagrane [...] nell'atto di percepire e di interrogare la propria sessualità», come nel simbolismo popolare indagato da De Gubernatis ma anche e soprattutto da Paul Decharme, che scrive:

La grenade est généralement considérée par les mythologues comme l'emblème de la fécondité et du

¹²⁴ Zanetti 2013, p. 1077.

mariage, et dans les mains de Coré, elle est, d'après eux, le gage sacré de l'union de la jeune déesse avec son époux infernal. Mais ne peut-on pénétrer plus avant dans l'explication de ce symbole? Le fruit du grenadier est, comme chacun sait, remarquable par la quantité de pépins qu'il contient: à l'époque de sa complète maturité, il s'entr'ouvre, et s'il n'est cueilli par la main de l'homme, ses mille grains se détachent successivement de leur enveloppe et ne tardent pas à joncher le sol. Or, ce moment correspond en Grèce à la fin du mois de septembre ou au commencement d'octobre, très-peu de temps avant l'époque des semailles. La grenade était donc sans doute une image de ces semences qui, en automne, tombent d'elles-mêmes sur le sol, ou y sont jetées par les soins de l'homme, pour passer dans le sein de la terre la saison d'hiver, celle où Perséphone habit avec Hadès. C'est dans ce sens naturel que la grenade est le symbole de l'union des deux époux infernaux.¹²⁵

Il retroterra mitico alla base dello scontro mortale e dell'inevitabile complementarità delle due rivali appare più chiaro se, come d'Annunzio parrebbe suggerirci, leggiamo in Pantèa soprattutto una manifestazione della dea Afrodite. Scrive invero Decharme:

Elle [Aphrodite-Ourania] embrassait la nature entière dont elle féconde la vie [...]. Sur terre, c'est dans la sève qui anime les jeunes pousses, c'est dans le luxuriant éclat du printemps qu'elle révèle sa puissance. [...] Aphrodite couronnée de myrte et de roses, adorée dans les jardins et dans le frais bosquets, présidait à cette joyeuse renaissance de la végétation [...]. Ce caractère de la déesse est très nettement marqué dans le mythe syrien de son amour pour Adonis [...]. *Adonis* est l'image du printemps conçu comme un

¹²⁵ Cito dalla troisième édition revue et correcte, Paris, Garnier, 1884, p. 338.

INTRODUZIONE

adolescent à la merveilleuse beauté, chéri d'Aphrodite-Astarté dont la puissance anime toute la nature végétative. C'était au retour des beaux jours, dans l'éclat et la fécondité de la vie printanière, que les deux amants consumaient leur voluptueuse union. Mais Adonis, comme Attis en Asie, comme Linos en Grèce, n'aura qu'une existence éphémère: sa beauté, dans sa fleur, sera moissonnée par la mort. A la fin de l'été, quand les plantes, brûlées par les feux solaires, se dessèchent et penchent vers le sol leur tige flétrie, le beau jeune homme s'en va dans le monde invisible. Il descend au tombeau, d'où il ne sortira qu'au printemps suivant. [...]

La légende d'Adonis, sous sa forme grecque, dénote par plus d'un détail son origine étrangère. Il a pour père, soit Phoenix, soit Théïas, prince des Assyriens, soit Cinyras, roi mythique de l'île de Chypre, où sa religion a dû être apportée d'abord de la côte syrienne. Sa mère est Smyrna ou Myrrha, dont le nom fait allusion à l'usage de l'encens dans les solennités de son culte. On racontait que celle-ci, poursuivie par la colère d'Aphrodite qu'elle avait refusé d'honorer, était tombée amoureuse de son propre père et s'était unie à lui sans qu'il pût s'en douter. Instruit bientôt de sa honte, il veut châtier sa fille et la poursuit, l'épée nue. Mais les dieux ont pitié d'elle, et la métamorphosent en l'arbuste qui porte la myrrhe [...]. Au bout de neuf mois, l'arbre s'entr'ouvre et livre passage à un enfant d'une singulière beauté; c'est Adonis. Émerveillée à sa vue, Aphrodite le dépose dans un coffre qu'elle confie à Perséphone. Mais la déesse infernale, ayant un jour découvert le trésor qu'elle avait en dépôt, refusa de le rendre. La contestation fut portée au tribunal de Jupiter qui trancha la question, en décidant qu'Adonis passerait chaque année quatre mois dans l'Olympe, et que le reste de son temps se partagerait entre les deux déesses. Plus tard, le jeune homme, mortellement blessé à la chasse par la défense d'un sanglier, expira dans les bras d'Aphrodite. [...] Cette

légende confirme la signification d'Adonis, telle que nous l'avons indiquée d'après les cérémonies de son culte. C'est le dieu du printemps et de l'été, qui périt sous les coups de l'ardent soleil ou sous ceux du monstre de l'hiver; qui, chaque année, descend dans les ténèbres de la terre et qui en revient périodiquement.¹²⁶

Chiaro ci sembra a questo punto che il giovane conteso è anche Adone e che l'intera vicenda del *Tramonto* rinnova un mito e un sacrificio ancestrali.

Può inoltre essere curioso rilevare che le alette ai piedi di Pantèa potrebbero richiamare a loro volta (piuttosto che l'improbabile Hermes) anche Eros, spesso così raffigurato.¹²⁷ Curiosa è anche la presenza, durante il rituale magico, di una statua di Venere, mentre nella corte di Pantèa c'è un'aiutante «esperta di paste, unguenti, polveri come nessun'altra» di nome Morgantina: nome forse legato a Morgana, che alcune etimologie vogliono «nata dal mare» (*muirgein*) come Afrodite, mentre altre tradizioni la vogliono una versione di Circe, la preparatrice di pozioni.

Su un altro versante, si noti però che è proprio in questi momenti che d'Annunzio fa subentrare l'antropologia delle forme della vita sociale, riportata oltre la verità arcaica dei riti agresti. Con Gradeniga e la sua vicenda (ora raccontata ora rappresentata), emerge un motivo estraneo al primo *Sogno*: quello di un potere in decadenza, mentre con la meretrice Pantèa i valori tradizionali si sovvertono e sovvertono una civiltà forte del suo glorioso passato e non più certa del proprio destino.

Non si dimentichi, infine, la compresenza, dietro la vicenda di Pantèa, di un retroterra tutto letterario che non sarà dunque disutile richiamare in questo contesto.

¹²⁶ Ivi, pp. 190-193 *passim*.

¹²⁷ Ivi, p. 212.

INTRODUZIONE

Presente in BPV¹²⁸ e tra i *best sellers* che d'Annunzio conobbe e lesse, l'*Aphrodite* di Pierre Louÿs, apparso in prima edizione a puntate nel «*Mercur*e de France» tra il 1895 e il 1896, assumerebbe per Zanetti un «ruolo strutturale» nel *Tramonto*, anzi ne sarebbe addirittura «l'antecessore più sicuro». ¹²⁹ L'affinità tra d'Annunzio e Louÿs verrebbe del resto confermata dal fatto che in un'uscita del «*Mercur*e» dell'ottobre 1895 un capitolo di *Aphrodite* reca in epigrafe una citazione dannunziana (VI. *Ou Chrysis entre et sort, une rose à la bouche* – epigrafe: «A quoi penses-tu? me dit-elle en me touchant du bout du doigt entre les deux sourcils comme pour arrêter ma pensée»; de *L'Intrus-L'innocente*).

Tra i due scrittori – aggiunge Zanetti – sussiste in effetti una sorta di affinità elettiva, palese nello sguardo disinibito con cui essi esplorano l'eros nella sua forza conoscitiva e ideologica e sin nella sua sacertà. ¹³⁰

A questo proposito basti pensare al «motivo di fondo di una guerra mortale tra l'uomo e la donna nello scenario di una città votata al culto della dea dell'amore»: qui Alessandria, «ove trovano spazio tutte le forme del meretricio, dalle più vili alla prostituzione sacra», di là una Venezia decadente che a una decadente Anadiomene si è votata. In Alessandria anzi si specchierebbe «la complementarità fra estetismo ed eroismo: cifra, e forse assillo, della giovane generazione parigina e della sua nuova letteratura del desiderio». ¹³¹

Veniamo più al dettaglio: di *Aphrodite*-Chrysis, «un'etera di stupefacente bellezza, Pantèa eredita l'iperbolica capigliatura, non senza che, più segretamente, agisca la suggestione del nome», etimologicamente connesso con l'oro.

¹²⁸ Pierre Louÿs, *Aphrodite*, Paris, Tallandier, s.d.. (Labirinto, XC, 4/A).

¹²⁹ Zanetti 2013, p. 1065.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

«Sottratto l'amante alla regina Berenice (sorella maggiore dell'adolescente già corrotta Cleopatra)», la prostituta di Louÿs «può contemplare la città come un eroe di Balzac, fiduciosa nel proprio trionfo: “tout cela, tout, serait le royaume [...] de la courtisane Chrysis”». ¹³² Aggiunge Zanetti:

E Chrysis apparirà nuda nelle vampe del crepuscolo sulla spiraliforme torre vermiglia del Faro di Alessandria, acclamata come Afrodite Pandemia da un mare di folla: un'apoteosi che la consacra alla morte. Non si va lontano dal vero se in questa visione di massa si ravvisa una delle immagini generative della trama di associazioni e di varianti svolta dal dramma. Irresistibile, per d'Annunzio, l'impulso a creare, dalle memorie multiformi della vita italiana, un corrispettivo dell'Alessandria di *Aphrodite*, individuandolo nella Serenissima e nei suoi fasti di gloriosa capitale di un impero marittimo. E non è forse Venezia “la Città anadiomene” di cui si parla nel *Fuoco*? Come il drammaturgo apprende dalle sue letture erudite, nel Cinquecento un bisticcio allitterativo in gran voga presso il popolo e i poeti legava Venezia a Venere. ¹³³

Si legga poi, proprio all'inizio del libro di Louÿs, questa pagina sui capelli della protagonista:

Couchée sur la poitrine, les coudes en avant, les pieds écartés et la joue dans la main, elle piquait de petits trous symétriques dans un oreiller de lin vert, avec une longue épingle d'or. Depuis qu'elle s'était éveillée, deux heures après le milieu du jour, et toute lasse d'avoir trop dormi, elle était restée seule sur le lit en désordre, couverte seulement d'un côté par un vaste flot de cheveux. Cette chevelure était éclatante et profonde, douce comme une fourrure fauve, plus

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

INTRODUZIONE

longue qu'une aile, souple, innombrable, animée, pleine de chaleur. Elle couvrait la moitié du dos, s'étendait sous le ventre nu, brillait encore auprès des genoux, en boucle épaisse et arrondie. La jeune femme était enroulée dans cette toison précieuse, dont les reflets mordorés étaient presque métalliques et l'avaient fait nommer Chrysis par les courtisanes d'Alexandrie. Ce n'étaient pas les cheveux lisses des Syriques de la cour, ni les cheveux teintes des Asiatiques, ni les cheveux bruns et noirs des filles d'Égypte. C'étaient ceux d'une race aryenne, des Galiléennes d'au-delà des sables.¹³⁴

Queste le altre, insistite occorrenze del motivo:

Chrysis, tes cheveux sont comme un essaim d'abeilles arrêté sur un arbre. Le vent chaud du sud les pénètre, avec la rosée des luttes de l'amour et le parfum mouillé des fleurs de la nuit.¹³⁵

Elle avait une beauté spéciale. Ses cheveux semblaient deux masses d'or, mais ils étaient trop abondants et bourrelaient son front bas de deux profondes vagues chargées d'ombre, qui engloutissaient les oreilles et se tordaient en sept tours sur la nuque.¹³⁶

Elle a les cheveux profonds, de la couleur de l'or mat, et d'une longueur qu'on peut supposer merveilleuse, à la masse du chignon gonflé qui charge sa nuque languissante. Une tunique noire couvre cette femme, et une robe plus noire encore se drape sur la tunique, et l'iris qu'elle respire en abaissant les paupières a la même teinte que la nuit. Sur cet appareil de deuil, Démétrios ne voit que les cheveux, comme un vase d'or sur une colonne d'ébène. Il reconnaît Chrysis.¹³⁷

¹³⁴ Louÿs 1866, p. 29.

¹³⁵ Ivi, p. 17.

¹³⁶ Ivi, p. 54.

¹³⁷ Ivi, p. 244.

E rimandiamo al monologo-dialogo in cui Orsèola descrive compiaciuta a Gradeniga la sensualità della rivale:

Sì, Serenissima. Io l'ho veduto sul Bucentoro della meretrice... Era seduto sotto il baldacchino, dinanzi a una tavola imbandita. Pantèa danzava su la tavola tra i vetri, senza rompere una coppa e tutte le coppe erano colme; ed ella aveva i piedi nudi con due alette appiccate alle caviglie, fatte di perle e di balasci; e danzava questa danza chiamata Alis, inventata da lei pel duca di Mantova; ed egli era là seduto e guardava, guardava con tanto ardore che la sua faccia a poco a poco si chinò fin su la mensa; ed ella sfiorava con i suoi piedi nudi e con le sue alette le coppe colme e i capelli di lui; e alla fine ella gli pose su una tempia il calcagno e lo tenne così premuto; ed egli chiuse gli occhi allora, ed era pallido veramente come il panno lino...

Zanetti osserva infine che d'Annunzio, una volta «inoltratosi nella foltissima galleria femminile di *Aphrodite*, tra indovine e *femmes damnées*», si appropriava anche delle ancelle che la regina gelosa invia a cercare l'amante traditore:¹³⁸

J'ai envoyé des esclaves dans tous les quartiers de la ville et je les ai fait mourir moi-même quand ils sont revenus sans toi.¹³⁹

5. *Il giovane innominato e la danza di battaglia*

Pantèa e il giovane innominato, oziando e lussuriando nel Bucintoro, danno vita a una danza pirrica che certo non ha nulla a che fare con le danze rappresentate di Salomè,

¹³⁸ Zanetti 2013, p. 1076.

¹³⁹ Louÿs 1866, p. 164.

INTRODUZIONE

Bayadier o Cleopatra; solo raccontata, solo immaginata, l'appena ricordata «danza Alis» ha dato però voce a interpretazioni che ci sembra giusto richiamare e a un tempo ridimensionare.

Zanetti, che giustamente ha scorto nella descrizione un elemento di quella *paracatàloge* di cui d'Annunzio parla a Conti, ha ricordato François Gevaert e la sua *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875-1881), testo assente in BPV ma di un certo interesse perché applica l'*Origine de la tragédie* di Nietzsche alla teoria musicale, anche se la discussione sulla *paracatàloge* si trova nel vol. II,¹⁴⁰ prima della sezione dedicata alla *Rythmopée*, livre VIII, chap. I, da cui riportiamo:

Passage d'un rythme rationnel à un rythme irrationnel ou *vice versa*, c'est-à-dire de la mesure rigoureuse au *tempo rubato*. On doit entendre par là ces transitions si fréquentes dans le drame, lorsque les vers destinés au chant mesuré sont coupés par les trimètres iambiques du dialogue, qui admettent le chœur irrationnel. Ceux-ci étaient déclamés par l'acteur sur un accompagnement instrumental, mode d'exécution que les anciens désignent par le terme *paracatàlogé*. [...] Ce mélange de rythme semi-prosaïque et de mesure rigoureuse, du langage parlé et de la mélodie, rappelle d'un côté notre musique de mélodrame, d'un autre le *récitatif obligé* des Italiens; il produisait le plus grand effet dans la tragédie antique;¹⁴¹

poi ancora nel livre IV, chap. II, pp. 338-339, in cui se ne parla però a proposito di Archiloco, rendendo necessaria una distinzione tra musica che ispira la tragedia nella forma e musica 'interna' alla tragedia (come avveniva, per intenderci, nella tragedia barocca).

¹⁴⁰ Gevaert 1875, vol. 2 pp. 75 e 388.

¹⁴¹ Ivi, vol. 1, pp. 74-75.

È a questo punto che la danza «Alis», ossia danzata con le ali alle caviglie, entrerebbe direttamente in rapporto con la musica e l'azione scenica, quando cioè, proprio nel *Tramonto*, sottintenderebbe il conflitto dei sessi e il complesso sadomasochistico che d'Annunzio esplora sulla falsa riga del Louÿs di *Aphrodite*: «Ce que vous voulez, dès que les seins vous poussent, ce n'est pas aimer ni être aimée, c'est lier un homme à vos chevilles, l'abaisser, lui ployer la tête et mettre vos sandales dessus».¹⁴²

A parlare della danza «Alis», ci ricorda Zanetti,¹⁴³ è anche Maurice Emmanuel nel suo *Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896 (che però è assente in BPV), in particolare laddove si tratta della «danse pyrrhique» imperniata su «tous les mouvements de l'attaque et de la défensive».¹⁴⁴ Per Emmanuel la violenza e l'esasperazione delle danze sacre a Dioniso esprimevano uno speciale stato nervoso: le Menadi erano *des folles ou des malades*, vittime di una crisi patologica in tutto simile a quella ancora riscontrabile nelle isteriche della Salpêtrière.¹⁴⁵

Elles n'étaient point pratiquées seulement dans les fêtes solennelles, par des Ensembles nombreux, en présence du peuple; les particuliers se plaisaient à introduire chez eux, à la fin des repas, des danseurs, hommes ou femmes, qui exécutaient devant les convives les mouvements vifs et variés de la Pyrrhique traditionnelle. Si l'on prend à la lettre la définition que Platon donne de la Pyrrhique, on a le droit de considérer comme des *Pyrrhichistes* presque tous les personnages armés figurés sur les vases et sur les reliefs. La Pyrrhique est en effet (*Lois*, II, 813) l'imitation exacte de tous les mouvements de l'attaque et de la défensive: le maniement de l'arc, le jet

¹⁴² Louÿs 1866, p. 267.

¹⁴³ Zanetti 2013, p. 1059

¹⁴⁴ Emmanuel 1896, p. 261.

¹⁴⁵ Zanetti 2013, p. 1059.

INTRODUZIONE

du javelot, la parade du bouclier, toutes les postures nécessitées par ces divers exercices, entraient dans la composition de cette danse guerrière (πολεμική ὄρχησις).¹⁴⁶

Quasi ad anticipare questo paragrafo, poco sopra Emmanuel ci parla del *Corps cambré*:

Cambrure est si forte et qui se contourne étrangement, est une de ces Bacchantes dont le délire orgia-
tique faisait des folles ou des malades. Le D^r Meige n'hésite pas à reconnaître dans cette représentation, et dans d'autres, analogues, un état de crise pathologique, et une déformation due à un état nerveux spécial,¹⁴⁷

e poco sotto:

Le Corps penché en avant et le Corps cambré, sans être réservés exclusivement aux danseurs bachiques, jouent un rôle considérable dans l'orchestrique dionysiaque.¹⁴⁸

L'autore, più avanti nel libro, torna ad affrontare il tema delle danze orgiastiche:

Il y a cependant toute une partie de l'orchestrique grecque qui, sans exclure l'eurythmie, y contrevient souvent: les *danses orgiastiques* ne répugnent pas aux mouvements les plus bizarres et les moins harmonieux. Ici l'eurythmie cède le pas à l'imitation; le danseur est tenu d'exprimer, par des contorsions folles, voire même par des gestes obscènes, certaines idées symboliques. Le culte de Rhéa et le culte de

¹⁴⁶ Emmanuel 1896, p. 261.

¹⁴⁷ Ivi, paragrafo 156, pp. 101-102.

¹⁴⁸ Ivi, paragrafo 157, p. 102.

Dionysos ont contribué surtout à perpétuer ces modes de la *dans arrythmique*.¹⁴⁹

Il paragrafo 311, descrizione del *Corps Cambré alternant avec le Corps Penché en avant* a commento di un'immagine con Menade e Satiro, sembra descrivere davvero la danza che contrappone Pantèa al giovane innominato:

La limite extrême de la Cambrure parait atteinte par cette Bacchante [...] qui s'avance à très petits pas sur la demi Pointe. Si cette danseuse n'est qu'une hystérique, il est certain qu'elle peut conserver indéfiniment sa posture gênante. A côté de cette explication médicale on peut en proposer une autre, qui d'ailleurs ne l'exclut pas. Ce renversement du corps est partie intégrante d'un Pas composé de Cambrures alternant avec des flexions en avant. Le torse oscille de part et d'autre du plan vertical de l'aplomb, par antinomies: après s'être cambré, il se penche en avant, obéissant ainsi à l'affinité qui existe entre deux mouvements antinomiques. La danseuse [...] passe donc de la Position A à la Position B, qui est celle de son compagnon, et celui-ci passera de la Position B à la Position A. Ainsi, par les deux personnages juxtaposés sont exprimés les deux moments essentiels, extrêmes d'un même Pas, que les deux danseurs exécutent à *contre-temps*.¹⁵⁰

Sono parole che del resto vanno confrontate con quelle del paragrafo 358, *Les Danses en armes*, in cui finalmente ci viene offerta una distinzione tra «pyrrhique en masse» e «pyrrhique à un»:

il faut se figurer la *Pyrrhique en masse* comme un ensemble d'évolutions rythmées, savantes, com-

¹⁴⁹ Ivi, paragrafo 204, p. 127.

¹⁵⁰ Cfr. pp. 198-199.

INTRODUZIONE

plexes, qui excluiaient les mouvements individuels trop violents ou trop étendus; – et la *Pyrrhique à un*, comme un exercice mimétique très actif, fait de Pas courus, de Pas sautés, de Pas rétrogrades, de Pas tourbillonnants, d'agenouillements, de mouvements de bras infiniment variés, en un mot de tous les artifices de la lutte et de la danse. Nous rangerons sous l'étiquette commune de *Pyrrichistes* quelques personnages armés empruntés à des vases ou à des bas-reliefs.¹⁵¹

*

Il recupero di testi di argomento specifico vicini alla sensibilità del lettore d'Annunzio ci ha consentito di approfondire un mondo che rischiava di restare all'oscuro, o di rimanere comunque noto solo a un ristrettissimo manipolo di esperti. Anche per questo motivo si è deciso di attingere a piene mani ai due libri portati alla nostra attenzione da Zanetti. Resta però, in circostanze come questa, un problema metodologico di non facile soluzione. L'assenza dei due libri dalla Biblioteca dello scrittore non vuole e non può assolutamente escludere la possibilità che egli li conoscesse, o che addirittura li abbia posseduti prima che, com'è noto, parte del suo patrimonio librario fosse disperso. È tuttavia preferibile a nostro avviso, quando possibile, ricorrere a testi di argomento simile la cui presenza al Vittoriale è assicurata, libri che spesso presentano evidenti segni di lettura. È il caso del ricordato *Lessico veneto* del Mutinelli, che in una pagina certo letta dal poeta ci offre un curioso confronto tra la danza «pirrica» e la «moresca», giungendo a una corrispondenza fra le due:

Moresca. Abbattimento a corpo a corpo, fatto dai Castellani e dai Nicolotti, specialmente dopo aver

¹⁵¹ Ivi, p. 262.

posto termine al *giuoco delle forze*, ed eseguito con certe daghe spuntate e senza taglio, tirando e parando colpi a passo regolare ed in giro. Questo armeggiamento, il quale in alcuna parte corrispondeva a quella danza armata dagli antichi detta *pyrrhica*, si chiamava *Moresca*, perché dai Veneziani forse appresa dai Mori o Saracini.¹⁵²

Fatte queste premesse, dovremmo allora riconoscere la fonte delle informazioni del poeta sulla danza di Pantèa nel *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo, Pesarese*, testo inedito del sec. XV, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1873 (parte della «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVI», dispensa CXXXI), presente in BPV, Stanza della Leda, VI, 5/A, con segni di lettura alle pp. XI, 2, 17, 70 e angoli piegati alle pp. VII, XI, 17, 35, 63, 70. Il testo in questione sembra rivelarsi importante già per l'impostazione di fondo del dramma dannunziano; ecco infatti quanto afferma il prefatore (Francesco Zambrini):

[...] come non possiamo riprender quelle giovani donne che convenevolmente in certi tempi dell'anno, a semplice diporto, intervengono ai balli, così non possiamo commendare le troppo vaghe e in esso perdute, che li rendono subbietto precipuo delle loro occupazioni e dei loro pensieri; e detestiamo soprattutto alcune svergognate, che, posposta la verecondia e l'onestà femminile, come se andassero, non ad un dicevole trattenimento, ma a far sacrificio di sé medesime a Venere, vi si conducono quasi ignude ed in foggie tanto sconvenevoli, da fare stupire chi non abbia spenti del tutto nel cuore suo i sensi di modestia, di onore e di virtù. Per la quale cosa il nostro Maestro Guglielmo, che tanto sdegnosamente [...] inveiva contro *i viziosi e meccanichi plebei*, poteva altresì aggiugnere qualche parolina alle orecchie dei viziosi nobili patrizii, donde scende il male esempio

¹⁵² Mutinelli 1851, p. 270.

INTRODUZIONE

al *meccanico plebeo*, ma ben anche delle gentili donne, le quali, anzi che le sollecitate, sono assai volte le sollicitatrici. Colui che predicò l'emancipazione, cioè la sfrenatezza delle donne, convien credere, per non imputargli maggiore colpa, che poco si conoscesse della storia, imperò che se l'avesse conosciuta, si sarebbe argomentato che il libertinaggio scosse e avvallò nazioni che reggevano il mondo.¹⁵³

D'Annunzio, come da segni di lettura, è colpito anzitutto dal *Capitulum dell'Aiere*:

Bisogna ancora in questo quarto luogo, per adempiere e fare più perfetta l'arte predetta del danzare, un altro argomento e favore, chiamato *Aiere*, el quale è un atto di aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destrezza nel danzare un dolce et umanissimo rilevamento. Imperò che, facendo alcuno nel danzare un passo sciempio o uno doppio o ripresa o continenza o scossi o salterello, è di bisogno fare alcuno aieroso rilevamento, e porgiere destramente nel battere de' tempi, perché tenendoli bassi senza rilievo e senza aiere, mostraria imperfetto e fuori di sua natura el danzare, né parria anche a circostanti degnio di grazia né di vera laude. Questo atto adunque del rilievo [ch']è chiamato *Aiere*; bisogna che con ferma discrezione al luogo e tempo necessario a mente si adoperi, e ponga in pratica; e moderatamente quello esercitando, dimostri nel danzare i passi et i giesti con destra leggierza assai più grati e di più piacere, senza la quale parte staria l'arte predetta semplice e difettiva: e per tanto a questo bene attenda chi perfettamente vuole danzare. E questo basti quanto all'*Aiere*.¹⁵⁴

¹⁵³ F.Z., *Al Comune lettore*, pref. a Guglielmo Ebreo 1873, pp. X-XI.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 17-18.

Un altro segno di lettura conferma l'utilizzo di questa fonte, laddove si rimarca l'interesse per la *bassa danza*, *chiamata Alis, nominata Caterva, in tre, composta per Guglielmo in Bologna*. Leggiamo dunque:

In prima duo passi sciempi, cominciando col piè manco; e poi faccino due continenze; e poi faccino un passo doppio, cominciando col piè manco; e poi diano una volta tonda con due passi sciempi, cominciando col piè ritto; e poi faccino una ripresa in sul piè ritto; e poi faccino una riverenza in sul piè manco; e poi vadino l'uno dietro all'altro alla fila con due passi sciempi e dua doppi, cominciando col piè manco; e poi faccino una ripresa in sul piè ritto; e poi faccino una riverenza in sul piè manco; e poi vadino pure alla fila l'uno dietro all'altro con sei tempi di salterello tedesco, cominciando col piè manco; e poi faccino una ripresa in sul piè manco, et in su quel tempo faccino tre riprese in portogaliese, in sul piè ritto; e poi faccino il simile in sul piè manco; e poi faccino una volta tonda con dua passi sciempi, cominciando col piè ritto; e poi faccino una ripresa in sul piè ritto; e poi faccino due riverenze in sul piè manco; e poi faccino quattro tempi di salterello tedesco, non battendo tempo all'innanzi; e poi diano mèza volta in sul piè ritto; e poi faccino due riprese, l'una in sul piè manco l'altra in sul piè ritto; e poi faccino una riverenza in sul piè manco; e poi faccino quattro tempi di salterello, cominciando col piè manco; e poi diano mèza volta in sul piè ritto; e poi faccino una ripresa in sul piè manco; e poi faccino una volta tonda con dua passi sciempi, cominciando col piè ritto; e poi faccino una riverenza in sul piè manco. Finita è: poi rifaccino un'altra volta da capo, e poi vadino a sedere.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ivi, pp. 70-72. L'angolo piegato è a p. 70. E forse, l'angolo piegato a p. 63 lascia intuire che d'Annunzio abbia pensato anche di utilizzare un'altra «bassa danza», quella «chiamata partita crudele».

INTRODUZIONE

È nostra convinzione che d'Annunzio, la cui profonda conoscenza della letteratura scientifica francese è fuori di discussione, sia giunto alle fonti più preziose ed erudite anche passando da casa, da una di quelle curiose scoperte della Scuola storica grazie alla quale egli stesso ha appreso un metodo di lavoro.

6. *La parte di Shakespeare*

Come il *Mattino*, il secondo quadro del ciclo stagionale ha in Shakespeare la fonte intertestuale più immediata, anche e soprattutto perché *auctor* prediletto da sempre della Duse.¹⁵⁶ Eleonora chiese anzi con insistenza ad Arrigo Boito, allora suo compagno, di tradurre *l'As You Like it* e mentre Gabriele compone il primo *Sogno* ella «gli propone in sostanza una manipolazione shakespeariana tesa a surclassare – non ultimo degli obiettivi – il librettista di *Otello* e l'infelice traduttore [...] di *Cleopatra*»;¹⁵⁷ due opere, queste, che saranno riprese più o meno direttamente nel *Tramonto*. Si ricordi qui, *en passant*, anche quanto Gabriele afferma nell'intervista apparsa nel «Marzocco» del 29 ottobre 1896, annunciando la conclusione della *Città morta*: «Dopo le grandi tragedie di Sofocle, di Euripide, di Eschilo amo l'intero teatro di Shakespeare».¹⁵⁸

Di quest'ultimo d'Annunzio predilige proprio il *Midsummer Night's Dream*, come ha rilevato in dettaglio Cecilia Gibellini, che aggiunge:

Va osservato che se in Shakespeare il riferimento temporale deriva dal folklore e dai riti magico-religiosi legati al passaggio dalla primavera all'estate,

¹⁵⁶ Cfr. Gibellini 2023, p. LXXXV.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Cfr. Andreoli 2014, p. 1294.

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 Calderon 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, certo appartenute a Henry Thode e in una francese del 1903-1906, dunque di data successiva alla stesura del *Sogno d'un mattino*).¹⁵⁹

Se dunque nel *Mattino* la componente erotica del *Midsummer Day* shakespeariano si associava a quella onirica allo scopo di far emergere il sommerso di Isabella, l'io profondo in cui dominano istinti e desideri inconfessabili,¹⁶⁰ nel *Tramonto* il legame col quel modello drammaturgico si spinge altrove, abbracciando componenti storico-sociali che portano il poeta a guardare oltre le *fairy tales*. Non meno interessato a dimensioni archetipiche ai limiti dell'antropologia, Gabriele

¹⁵⁹ Gibellini 2023, pp. LXXXVII-LXXXVIII e note e p. LXXXIX.

¹⁶⁰ Cfr. Meazza 2001. Sullo Shakespeare presente al Vittoriale, si veda quanto scrive Gibellini 2023, pp. XCII-XCIII, nota. Opere del drammaturgo inglese sono presenti sia nelle raccolte complessive (*The handy-volume Shakespeare*, London, 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 nelle edizioni singole. *L'Otello* c'è nella traduzione di Giulio Carcano, Milano, Pirola, 1852 (parte di *Il teatro di Guglielmo Shakespeare*), in PRI Piano.Terreno.V.2 3.a.

INTRODUZIONE

ora le cerca associate a componenti storico-sociali che sia l'*Anthony and Cleopatra* sia l'*Othello* possono meglio garantire.¹⁶¹

Come già notava Giorgio Zanetti,¹⁶² la scena V dell'atto II dell'*Anthony and Cleopatra* funge a Gabriele da esempio tra i più efficaci di prodigalità di una donna di potere innamorata:

CLEOPATRA: Antonius dead!—If thou say so, villain,
Thou kill'st thy mistress: but well and free,
If thou so yield him, there is gold, and here
My bluest veins to kiss; a hand that kings
Have lipp'd, and trembled kissing.

MESSENGER: First, madam, he is well.

CLEOPATRA: Why, there's more gold.
But, sirrah, mark, we use
To say the dead are well: bring it to that,
The gold I give thee will I melt and pour
Down thy ill-uttering throat.

[...]

MESSENGER: Will 't please you hear me?

CLEOPATRA: I have a mind to strike thee ere thou speak'st:
Yet if thou say Antony lives, is well,
Or friends with Caesar, or not captive to him,
I'll set thee in a shower of gold, and hail
Rich pearls upon thee.

¹⁶¹ Cfr. *The handy-volume Shakespeare*, London, Bradbury, Evans & Co. [s.d., ma probabilmente 1871], vol. 9: *Julius Caesar; Antony and Cleopatra; Troilus and Cressida* (Stanza della Leda, IV, 10/A). Segni di lettura pp. 44, 132, 134, 135, 136, 153, 154, 190, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 202; angoli piegati pp. 44, 131, 136, 153, 198, 221. Riguardano *Antony and Cleopatra* le pp. 132-136 (act. II, sc. V), 153-154 (act. III, sc. III), 190-202 (act. IV, sc. VIII-XII).

¹⁶² Cfr. Zanetti 2013, p. 1078.

[...]

Say 'tis not so, a province I will give thee
 And make thy fortunes proud. The blow thou hadst
 Shall make thy peace for moving me to rage,
 And I will boot thee with what gift beside
 Thy modesty can beg.

Da un lato dunque Gradeniga, sul modello shakespeariano, mostra folle prodigalità verso le ancelle spie, ma dall'altro le minaccia di morte se queste non sono sollecite a obbedire alle sue richieste. Lo stesso avviene con il messo shakespeariano: prima la regina d'Egitto gli offre ricche ricompense, purché le notizie che egli le reca siano conformi ai suoi desideri. Poi, quando il messo non può più accontentarla, lo getta a terra, lo batte, lo minaccia della morte più tremenda. Come tremenda è la punizione minacciata da Gradeniga quando si sfoga sulle reticenti ancelle nel caso in cui esse tardino ad accontentarla. Senza dubbio, la sovrapposizione delle immagini conferma che Shakespeare è stato qui fonte diretta di d'Annunzio, che pure, quando ha necessità, istituisce opportuni incroci tra la regina shakespeariana, l'*Aphrodite* di Louÿs o addirittura la *Salomè* di Oscar Wilde.¹⁶³

¹⁶³ Qualora si provasse la conoscenza della *Salomè* di Wilde da parte di d'Annunzio prima dell'ottobre 1897 (lo scandaloso atto unico del resto uscì in prima istanza in francese), la prodigalità di Erode nei confronti della figliastra sarebbe un precedente degno della massima attenzione: «je vous donnerai tout ce que vous demanderez, fût-ce la moitié de mon royaume. [...] J'ai des chrysolites et des béryls, j'ai des chrysolites et des rubis [...], et je vous les donnerai tous»; e ancora: «J'ai une émeraude, une grande émeraude [...]. C'est la plus grande émeraude du monde. N'est-ce pas que vous voulez cela? Demandez-moi cela et je vous le donnerai. [...] Salomé, vous connaissez mes paons blancs, mes beaux paons blancs [...]. Il n'y a aucun roi du monde qui possède des oiseaux aussi merveilleux. [...] je vous donnerai cinquante de mes paons. [...] Je vous les donnerai tous. Je n'en ai que cent, et il n'y a aucun roi au monde qui possède des paons comme les miens, mais je vous les don-

INTRODUZIONE

Qualcosa di simile accade di nuovo andando avanti con la tragedia di Shakespeare. Nella scena III dell'atto III, Cleopatra chiede al messo notizie di Ottavia, che Antonio ha appena sposato per convenienza politica. Si ripete, ma rovesciata nei risultati, la scena in cui Gradeniga chiede alle spie notizie della bellezza di Pantèa:

MESSENGER: Most gracious Majesty!

CLEOPATRA: Did'st thou behold
Ottavia?

MESSENGER: Ay, dread queen.

CLEOPATRA: Where?

MESSENGER: Madam, in Rome.

I looked her in the face and saw her led
Between her brother and Mark Antony.

CLEOPATRA: Is she as tall as me?

MESSENGER: She is not, madam.

CLEOPATRA: Didst hear her speak? Is she shrill-tongued or
low?

MESSENGER: Madam, I heard her speak. She is low-voiced.

CLEOPATRA: That's not so good. He cannot like her long.

CHARMIAN: Like her? O Isis, 'tis impossible!

CLEOPATRA: I think so, Charmian: dull of tongue, and
dwarfish!—

What majesty is in her gait? Remember,
If e'er thou looked'st on majesty.

MESSENGER: She creeps.

Her motion and her station are as one.

She shows a body rather than a life,

A statue than a breather.

nerai tous. [...] J'ai des bijoux cachés ici que même votre mère n'a jamais vus, des bijoux tout à fait extraordinaires. J'ai un collier de perles [...]. J'ai des améthystes de deux espèces. [...] J'ai des topazes [...] des opales [...] des onyx [...] des saphirs [...]. J'ai des chrysolithes et des béryls, j'ai des chrysoprases et des rubis, j'ai des sardonix et des hyacinthes, et des calcédoines et je vous les donnerai tous, mais tous, et j'ajouterai d'autres choses», leggiamo nella versione francese di Paris, Libraire de l'art indépendant, 1893, pp. 64 e 75-77 *passim*.

Le spie, già certe della loro ricompensa, o credendo sia meglio assecondare Gradeniga rispondendo ciò che questa vorrebbe in effetti sentire, elogiano Pantèa in tutti i suoi aspetti, facendone quella sorta di Afrodite che abbiamo imparato a conoscere; qui invece il messaggero mente per fuggire tutti i sospetti di Cleopatra e nascondere ciò che farebbe soffrire la regina. Sebbene rovesciata, la dinamica è la stessa ed è da Shakespeare, certo, che d'Annunzio l'ha recuperata per il suo atto unico.

Un ulteriore esempio può giungere dall'*Otello*:¹⁶⁴ un esempio piuttosto evidente, facilmente individuato dai critici. Basti ripensare alle imprecazioni del moro di Venezia nella parte conclusiva della scena III dell'atto III:

Damn her, lewd minx! O, damn her!
Come, go with me apart; I will withdraw,
To furnish me with some swift means of death
For the fair devil. Now art thou my lieutenant.

Ora le imprecazioni sono pressoché le stesse che Gradeniga rivolge a Pantèa, o meglio alla visione della meretrice nuda davanti a una folla in delirio:

ORSÈOLA

Egli rimase per alcuni attimi immobile, avendo ai piedi la veste vuota... Ah, pareva ch'egli stesse per stramazze là morto... Faceva orrore. Io ho veduto la vertigine intorno alla sua vita come un vortice di vento... Ma a un tratto si scosse, guatò la donnaalzata su la prua, scattò come una balestra, la giunse;

¹⁶⁴ *The handy-volume Shakespeare*, London, Bradbury, vol. X (*Otello*, *The Moor of Venice*, *Coriolanus*, *Timon of Athens*), in BPV, Stanza della Leda, IV, 11/A; segno di lettura, l'angolo piegato a p. 211 (cioè *Coriolanus*, fine act. III, sc. III e inizio ac. IV, sc. I). Comunque è abbastanza evidente la ripresa di *Otello* (come già notato dai critici), in particolare le imprecazioni del Moro nella parte conclusiva di act. III, sc. III (p. 73).

INTRODUZIONE

e parve che tutta la forza di quegli uomini bramosi fosse entrata nelle sue braccia, perché egli la svelse dalla prua d'oro come s'impugna un vessillo...

GRADENIGA
urlando, in piedi

Ah! Ah! Morte e inferno!

Poco più avanti Gradeniga decide in effetti per la morte di Pantèa: «Ella deve morire, ella deve morire». Ed ecco di nuovo far capolino Shakespeare col suo *Othello*, atto V, scena II: «Yet she must die, else she'll betray more men» (ma qualcosa di simile c'è già stato in *Anthony and Cleopatra*, atto IV, scena XII: «The witch shall die», dove a parlare è Antonio abbandonato da Cleopatra nella giornata di battaglia più cruciale).

Non è difficile notare che la presenza di Shakespeare – e il grande drammaturgo inglese c'è, disseminato un po' ovunque nel dramma – è il più delle volte *a minore* nel *Tramonto*: una reminiscenza, una tecnica risolutiva, un omaggio più o meno nascosto (e non è poco) che tuttavia, diversamente da quanto accadeva nel *Mattino*, non sembra aggiungere sovransenso simbolico a una *pièce* già simbolicamente ricchissima più di quanto non facciano altri autori, dal Barbey d'Aurevilly al Louÿs, dall'Huysman allo Swinburne e altri ancora.

7. *Escussioni swinburniane*

Sul rapporto tra d'Annunzio e Charles Algernon Swinburne si è scritto davvero tanto, forse troppo, in particolare laddove i critici (e Gian Pietro Lucini su tutti) si sono concentrati, sin da subito, sul presunto, sistematico ricorso di Gabriele a *plagiare* il più anziano collega inglese. Checché se ne dica, la questione era bell'è risolta già con Benedetto

Croce e Mario Praz, e non ci resta che rimandare ai loro scritti, peraltro arcinoti agli studiosi di d'Annunzio.

Certo più utile è invece cercare di capire che parte abbiano i *Poems and Ballads* – che Gabriele lesse con molto profitto nella traduzione di Gabriel Mourey (1865-1943) apparsa nel 1891 a Parigi col titolo *Poems et Ballades*¹⁶⁵ – dello Swinburne nella composizione del secondo *Sogno* stagionale. I passaggi interessanti sono già stati perlopiù ricostruiti e sarà nostro compito renderne edotto il lettore.

All'inizio del dramma, Gradeniga, come sempre in stato di agitata attesa, si confronta con la camerista Pentella sui rumori e i suoni che crede di scorgere di lontano:

PENTECCA

dall'alto della spira, non visibile.

Una barca su la Brenta, tutta pavesata, piena di musici, che s'avvicina... Ma non è quella. Vostra Serenità ode i suoni?

Giunge a traverso il giardino un'onda di musica lontana. Una pausa.

Un'altra barca ancóra! Un'altra! Ancóra un'altra! Quattro, cinque, sei barche, tutte pavesate, piene di musici... Discendono per la corrente. Tutto il fiume s'è fatto d'oro. Incomincia la festa. Una barca ha tutti i pavesi rossi, mille fiamme che ardono... È quella!

Gradeniga fa l'atto impetuoso di lanciarsi su per la scala.

No, non è quella. Porta il Leone col Fiore... Soranzo!

¹⁶⁵ *Poèmes et ballades de A. C. Swinburne*, Paris, Savine, 1891; in BPV, Stanza della Cheli, parete ovest, IV, 5/A. A questa edizione e alle poesie qui contenute ci riferiremo sempre, d'ora in avanti, con la sigla *SM*.

INTRODUZIONE

GRADENIGA

*non più sostenendo l'ambascia, vacillando,
coperta d'un pallore mortale.*

Scendi, Pentella! Vieni! Aiutami! Io muoio... Il cuore, il cuore! Mi si rompe il cuore...

In questa atmosfera di festa, per cui lo scrittore potrebbe attingere anche da Molmenti e Graf, «si inserisce un declamato patetico, quasi lo *Sprechgesang*, in cui la Gradeniga ascolta, manifesta, approfondisce, rivive le pulsioni del suo desiderio». ¹⁶⁶ È qui dunque, come già indicato da Croce e Praz, che d'Annunzio ricompona a intarsi, traducendo, frammenti «anche remotamente concordanti» tolti da *SM*. ¹⁶⁷

Gli esempi, recuperati a macchia di leopardo, possono davvero infittirsi. Ci limitiamo intanto al breve monologo della Dogaressa che segue immediatamente il dialogo sopra riportato. «Senti, senti il mio alito: è come se io morissi avvelenata. Le mie labbra non hanno più colore, è vero? le mie guance sono verdi...», lamenta dunque Gradeniga con le parole di *Phaedra*: «Mes joues ne sont elles pas verdâtres, [...] – et mon haleine comme celle d'un homme qui meurt empoisonné? [...] et mes paupières blessent mes yeux» (*SM*, pp. 38 e 41); «Non odo le mie parole mentre parlo; non odo più se non il battito dei miei polsi, il battito del mio cuore malato», prosegue poco oltre la Dogaressa, mal dissimulando questa volta *Laus Veneris*: «et mon coeur m'étouffe jusqu'à ce que je ne l'entend plus» (*SM*, p. 14); e poco oltre: «Dal viso ai piedi il mio corpo si consuma», con ripresa di *Anactoria* (*SM*, p. 82): «Que du visage aux pieds – ton corps fut anéanti et consumé». Sono versi, questi presi ora a campione, che saranno utilizzati anche in altra occasione, come in quella *Laus Vitae* che costituirà la sezione più copiosa di *Maia*, primo dei *Versi*

¹⁶⁶ Cfr. Zanetti 2013, p. 1074.

¹⁶⁷ *Ibid.*

d'amore e di gloria, in uno dei luoghi in cui il poeta amatore ricorda le donne dei suoi tanti giacigli:

altre con mani esigue
e pieghevoli, il cui gioco
lento pareva s'insinuasse
a dividere le vene
quasi fili di matasse
tinte in oltremarino;
altre, pallide e lasse,
devastate dai baci,
riarse d'amore sino
alle midolle
perdute il cocente
viso entro le chiome,
con le nari come
inquiete alette,
con le labbra come
parole dette,
con le palpebre come
le violette.

Numerose sono le riprese ricordate dall'edizione monadoriana, raccolte con cura e competenza da Zanetti, che ha inserito l'operazione di escussione del d'Annunzio «nel segno ambiguo della fascinazione animale», «nella grazia più delicata e deliziosa» compenetrantesi con «l'aggressività e la violenza». «Si tratti di Fedra, di Saffo o del rifacimento della leggenda di Tannhäuser in *Laus Veneris*, nelle *personae* di Swinburne la Dogaressa proietta il proprio culto gnostico di eros destinato a convertirsi in sofferenza e crudeltà».¹⁶⁸

Dal poeta inglese Gabriele carpisce a tutto campo, aggrega, combina e fa suo, attraverso il filtro potente del traduttore francese. Pochi sono i grandi testi che sfuggono alle sue riappropriazioni: vi ritroviamo appunto *Anactoria* e

¹⁶⁸ Ivi, p. 1075.

INTRODUZIONE

Phaedra, la *Laus Veneris* ed *Érotion*, ma anche *The Masque of Queen Bersabe*, *Dolores* e molto altro ancora.

A questo punto, non resta che aggiungere o approfondire alcuni casi più dettagliati che confermano sostanzialmente quanto noto: la latente congenialità, sensuale e musicale, tra i due poeti; le auscultazioni continue di d'Annunzio, che riutilizza la fonte una volta trasformatala in poesia propria, spesso in contesti affatto diversi; l'inutilità, specie per la poesia, di proseguire discorsi su copie e plagi che se poco senso avevano alla fine di oltre un secolo fa, oggi, all'inizio del terzo millennio, ci fanno perlopiù sorridere.

*

Gradeniga abbandonata, in un momento di lucido e vendicativo orgoglio, rammenta di essere stata la prima ad aver goduto della verginità del giovane innominato:

Ahi, chiunque tu accarezzi con le tue dita blande come i fiori, io sarò pur sempre quella ch'ebbe di te la primizia. Tutte le labbra si poseranno sopra di te dopo le mie, dopo le mie... Io ebbi prima il tuo amore e la tua forza, chiunque sia la seconda, chiunque sia l'ultima: io sempre la prima! E che importa ch'ella sia bella, ch'ella sia più bella? Io sempre la prima.

Riecheggiano, nel delirio della Dogaressa, gli orgogli swinburniani di *Érotion* (*SM*, 171):

Ne m'as-tu pas donné, au-dessus de tous ceux qui vivent, – la joie, et ne me donneras-tu pas un peu de douleur? – Qu'importe que des doigts plus beaux de filles étrangères – passent en caressant dans les boucles de ton bel enfant, – comme le firent les miens, ou que tes lèvres plissées et minces – rencontrent les leurs comme les miennes, toutes les leurs

DENTRO IL *TRAMONTO*

viennent après les miennes; – et même si je n'étais pas, et même si je ne suis pas, mieux – je t'ai aimée et plus je t'aime que tous les autres.

Quando però all'orgoglio succede la dolcezza del ricordo, ecco allora che la memoria poetica va a un altro Swinburne, quello di *À Eleusis*, con ripresa della similitudine della mandorla e l'indugio sulle cure che Demetra dedica a Tritolemo, il fanciullo che la dea vuole rendere immortale. Le mandorle diventano un «atto delizioso» con cui Gradeniga fa emergere nel giovane, rimasto sino a quel momento sulla «soglia», il vergine vigore dell'energia virile:

Il pallore e il rossore si avvicendavano su la tua faccia, come la morte e la vita, sotto i miei occhi, come se in un battito delle mie ciglia la mia anima ti coprisse di cenere o di bragia. Tu avevi terrore del mio desiderio e tu venivi a me con un passo obliquo. I tuoi fianchi palpitavano come quelli del levriere dopo la corsa. Una notte io ti trovai abbattuto a traverso la mia soglia. Pianamente, come si monda una mandorla sino al bianco, io cercai allora la tua freschezza segreta.

Ella rabbrivisce, mentre le sue mani simulano l'atto delizioso.

E leggiamo in *SM*, pp. 267-268:

Pendant que moi, comme une femme revêtue de chair pâle – et des ruines visibles d'un visage dévasté – je préservais le niveau de ma colère et de mon amour – patiemment régis; et par de doux – offices je rafraîchissais les durs midis et occupais les nuits ardentes – à soigner celui de mon choix, cet enfant, mon choix, – Triptolème, le fils élu du roi: – pour que ce beau corps d'un an, qui est devenu – fort de ce lait étrange pour des lèvres mortelles – et nerveux

INTRODUZIONE

comme un demi-dieu, pût ainsi croître – au delà de la grandeur et du but ordinaire des hommes: – et devenir trop grand pour retenir en lui – votre souffle vil et cet air appauvri – afin que je puisse l'exalter au dessus de la flamme des étoiles, – limite et but borné du grand monde. – C'est pourquoi ma poitrine fit communes à sa bouche, – les saveurs immortelles et au goût desquelles – deux fois la dure vie s'épanche hors des veines colorées, – et deux fois son cerveau se confirme dans ses parois étroites. – Aussi, la nuit, défaisant ses vêtements un à un – comme quelqu'un qui écosse une amande jusqu'au blanc – et ne goût curieusement le goût pur, – je dénudais les gracieux membres et les doux pieds, – je déliais les faibles mains, et au milieu de la cendre – je posais la suave chair de chaque flanc, – plus tendre à prendre l'empreinte du moindre attouchement – que la cire sous une plume; – et j'allumais autour du feu, et je faisais grimper les blanches flammes comme des vers, – et sautiller dans ses petites révoltes étincelles sur étincelles, – à la tête à la fois et aux pieds; et les faibles cheveux – sifflaient avec des éclaboussements dans les boucles plus proches, – le sillage écaillé d'un mince poisson rapide – dans l'eau marine, ainsi dans le feu pur ses pieds – nageaient, et la flamme ne mordait pas dans sa chair, – mais comme un baiser retroussait sa lèvre, et la chaleur – faisait battre ses paupières; ainsi chaque nuit je soufflais – la chaude cendre rouge pour en faire un vrai dieu à force de le purifier.

Gradeniga, l'assassina, sente talvolta l'aspro rimorso del gesto compiuto, talaltra appare ossessionata dal sangue versato e dalla «cosa crudele» («Un sapore di sangue era sul tuo viso e il sapore di qualche cosa crudele... Ah, anche tu sentivi sopra di te e sopra di me quella cosa crudele!»). Ecco dunque due brani swinburniani da *Dolores*, rispettivamente *SM*, p. 202 e p. 203, da cui Gabriele ha attinto:

DENTRO IL *TRAMONTO*

J'ai franchi le dernier portail – jusqu'au sanctuaire où un péché est une prière; – qu'importe que le service soit mortel? – O notre Dame de Torture, qu'importe? – Tout à toi, est le dernier vin que je verse, – le dernier dans le calice que nous vidons, – ô terrible et luxurieuse Dolores, – Notre-Dame de Peine

Tout à toi le nouveau vin du désir, – le fruit de quatre lèvres qui se collèrent, – jusqu'à ce que les cheveux et les paupières prissent feu; – l'écume d'une langue serpentine, – la bave des serpents du plaisir, – plus salée que l'écume de la mer, – maintenant avaient un goût de flamme, maintenant selon ma volonté – étaient comme du vin tiré pour moi.

Se volessimo allargare i campioni delle convergenze tanto fitte tra i due poeti, potremmo ancora avanzare un confronto tra la battaglia amorosa che si consuma nel *Tramonto* e quella di *Laus Veneris* che potrebbe aver fatto da modello (*SM*, p. 21); o concludere con il senso diffuso di *cupio dissolvi* che accomuna Gradeniga ad *Anactoria* (specie in *SM*, pp. 77-78):

Je voudrais que la mer nous eût cachés, que le feu – (craindras-tu cela et ne craindras-tu pas mon désir?) – eût séparé les os qui blanchissent, la chair qui s'y attache, – et laissé nos cendres criblées tombées comme des feuilles. – Je sens ton sang contre mon sang; ma peine – te peine, et les lèvres meurtrissent les lèvres, et la veine pique la veine. – Que le fruit soit écrasé sur le fruit, la fleur sur la fleur, – que la poitrine enflamme la poitrine et que chacune brûle une heure! – Pourquoi veux-tu suivre de moindres amours? les tiennes sont-elles – trop faibles pour supporter ces mains et ces lèvres, les miennes? – Je t'en joins par amour de ma vie, ô trop douce – d'écraser l'amour de tes cruels pieds immaculés, – je t'enjoins de garder tes lèvres de ses lèvres à elle et de ses lèvres à lui, – très douce, jusqu'à ce que les leur soient plus douces que mon baiser.

Parte quarta

La ricezione critica e le rappresentazioni

1. *La prima ricezione testuale*

Nella «Rivista politica e letteraria» del 1° ottobre 1898 una *réclame* presentava il *Tramonto* come «un lavoro altamente drammatico» in cui tutto «è passione»:

La feroce, divoratrice passione della Dogaressa, vedova Gradenigo, avvampa assieme l'amante e il rivale. Il dramma, intenso di vita, darà soggetto a vivaci discussioni, come ogni cosa del d'Annunzio; ma ecciterà anche l'entusiasmo di parecchi, e l'ammirazione di molti, non fosse altro per lo splendore della forma.¹

Autore ed editori promettono al pubblico ciò che il pubblico vuole: emozioni forti, rivalità infuocate, ferocia e passioni disumane tali da suscitare inevitabili discussioni; poi, *excusatio non petita*, i lettori sono comunque rassicurati: l'ammirazione per la nuova opera di Gabriele ci sarà a

¹ «Rivista politica e letteraria», a. II, vol. V, fasc. I, 1 ottobre 1898.

INTRODUZIONE

prescindere, garantita dallo «splendore della forma». Trafalotti come questo non aggiungono niente alla conoscenza di un'opera e alla storia della sua ricezione, ma ci consentono di saggiare l'orizzonte di attesa, le aspettative di uno scrittore sui gusti del pubblico che vanta di conoscere.

A fare da mediazione è poi compito della critica, che non si tira indietro di fronte a una nuova opera di d'Annunzio, sia pure un testo minore, di transizione, come il *Tramonto* potrebbe giustamente essere considerato. Ad aprire il dibattito è il ricordato Barbiera, che in linea con la réclame definisce questo «il dramma più intenso di vita che il d'Annunzio abbia scritto finora [...]. Gli altri sembrano lirici smaglianti e si direbbero il preludio di questo», che è opera di «un poeta di strane e grandiose visioni».² Cogliendone la natura lirica e visionaria, Barbiera insiste sul carattere delle «visioni»: il pubblico non deve lasciarsi trarre in inganno e la presentazione della «Rivista politica» coglie nel vero; non si tratta certo di «dolce fantasia romantica che finisce con la morte», né di un dramma dolce e meditativo, ma di un poema in cui «tutto è passione, feroce, divoratrice passione». Colpisce una volta di più la distinzione tra «dramma» e «poema», che sarà cruciale nel dibattito critico degli anni a venire. Il tema di fondo è quello della vendetta ed è trattato da uno scrittore la cui tendenza, notoriamente, è l'esagerazione. Così tutto procede con grande rapidità verso l'«annientamento», tutto ha il «color dell'incendio». L'ambiente è sì veneziano e il recensore si dilunga su un pregevole *excursus* storico sulla famiglia patrizia dei Gradenigo «che a Venezia avea palazzo a San Simeon Grande dal vasto giardino e a Santa Giustina» e che, «fra patriarchi, vescovi, generali, senatori» poteva vantare ben tre dogi; ma non dimentica che dietro le parvenze di realismo subentrano atmosfere esotiche, per cui il Brenta è quasi «una specie di Gange, una specie di Nilo».³

² Barbiera 1898, pp. 603-604 *passim*.

³ Ivi, pp. 604-605 *passim*.

Dannunzista e non della ventura, conoscitore da vicino della poetica di Gabriele, Enrico Corradini, nella sua recensione apparsa il 13 novembre seguente, interpreta la nuova prova teatrale come un tentativo di accostare l'anima moderna allo «spirito eternamente vivo degli antichi» con la capacità di «vedere e mostrare» la «natura essenziale del dramma immutata da Eschilo allo Shakespeare», consistente in «tre massimi fondamenti: la sapienza della vita, l'eloquenza e la poesia». E sotto questi rispetti nel secondo *Sogno* la forma si accorderebbe «all'intenzione dell'arte incomparabilmente meglio» che nel primo, mentre, a confronto con la *Città morta*, la «sostanza vitale» sarebbe «incomparabilmente» più «vigorosa e ferma sotto la forza delle parole».⁴

Tragedia «del desiderio sessuale» in una «visione colorata di livido e di sanguigno» come «fosche nubi lampeggiate», il *Tramonto* offre un «quadro violento» posto in una scena con poche figure, in grado però di adunare «tutta l'agitazione vasta dei luoghi e l'universalità della passione», per cui la scena unica diventa «centro d'irradiazione» in cui la «potenza d'azione» è tutta della parola.

Il recensore anonimo della «Gazzetta letteraria» invece (probabilmente Alessandro Fiaschi, che ha già spiegato dalle stesse colonne *Perché non mi piace d'Annunzio*⁵) ci offre il primo giudizio negativo sul poema drammatico dannunziano:

Il d'Annunzio – parliamo del d'Annunzio di questi ultimi giorni – è più un artefice che un artista; si diletta più a comporre belle parole, a cercare vaghe immagini che a creare nuove idee. I suoi personaggi non hanno un'anima, non vivono: hanno abiti smaglianti, fanno bei gesti decorativi, tengono meravigliosi discorsi, ma nulla più. [...] La «tragedia» di d'Annunzio è tutta una cosa *esteriore*. Invano voi

⁴ Corradini 1898, pp. 1-2.

⁵ Alessandro Fiaschi, *Perché non mi piace d'Annunzio*, «Gazzetta letteraria», XXI, n. 30, 24 luglio 1897, pp. 3-4; e cfr. Mirandola 1970, pp. 298-324 e Sbordone 2015.

INTRODUZIONE

la cerchereste nell'*intimo* dei suoi personaggi; essa consiste solo in certi particolari *atteggiamenti*, in certe date *esclamazioni*, nel mistero delle nubi *simili a roghi velati di cenere*, nei clamori di battaglie salienti dal fiume, nei riflessi sanguigni dell'incendio, nelle *pose* della Dogaressa.⁶

Ed è debito conto credere nella buona fede del recensore, che abituato al teatro tradizionale di poetica naturalista e verista non può che scorgere marionette inanimate nei *types* e *symboles* dannunziani, cogliendone solo quell'esteriorità cui certo la poetica di d'Annunzio dà ampio risalto e valore non solo e non tanto estetico, ma in quanto viatico di simbolismo e costellazioni simboliche.

Di novembre è anche la recensione di Dino Mantovani – critico letterario e teatrale ma a sua volta scrittore di racconti, saggi e biografie – che per primo muove a giustificare la dicitura del nuovo prodotto dannunziano come «poema tragico»: ⁷ tale lo rendono gli accorgimenti ritmico-musicali della prosa, la cui natura è qui essenzialmente sonora, che avvicinano il testo alla poesia, alla lirica, a una «fantasia prettamente poetica» in cui tuttavia – viene notato non senza sconcerto e fastidio – si ravvisa l'assenza «di ogni somiglianza, di contenuto e di forma, con la verità conosciuta». ⁸ L'abbondanza delle didascalie, la cui funzione è sia descrittiva sia narrativa, si giustifica comprendendo il loro vero scopo, ossia supplire con l'immagine a tutto ciò che è taciuto, che non è presente. Come già Fiaschi, anche Mantovani è severo nei confronti della mancanza di realismo, cui si aggiungono anacronismi inconsapevoli, eccessi di «diavolerie» frutto di scarsa ispirazione e conseguente ricorso ai cattivi maestri del tempo, dagli Huysmans ai Péladan. E sarebbe, questa, un'ul-

⁶ *Il «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, «Gazzetta Letteraria», a. XXII, 19 novembre 1898, n. 47.

⁷ Mantovani 1898, pp. 331-337.

⁸ *Ivi*, p. 331.

teriore conferma del triste destino di Venezia, città «soffocata» dagli «ingegni accesi» dei poeti che «non sanno immaginarvi se non forme di vita singolarissime», o addirittura, come in questo caso, il «truce mistero» e l'«orgia».⁹

Nei casi in cui il difetto di realismo sembra involontario, ecco allora emergere gli eccessi dell'«arcaismo sontuoso»:

Come i classicisti della vecchia maniera si foggiano nella mente un'antichità greca e romana infusa di retorica convenzionale più che di verità storica; come i romantici di tutte le maniere, dal Bazzoni al Giacosa, si diletтарono di «sognare in Parnaso», direbbe Dante, un medioevo da palco scenico e da romanzo che la storia rifiuta: così il d'Annunzio, innamorato di certe particolarità artistiche o sociali del secolo del Rinascimento, è tratto per via di amplificazione, di esagerazioni e di esclusioni a figurarlo come un'età favolosa, nella quale si siano trovati tutti quegli elementi di bellezza che egli rimpiange e vagheggia di ricreare nell'opera sua, nel suo sforzo costante contro la stupidità comune.¹⁰

Il *Tramonto* rifletterebbe insomma la natura di d'Annunzio quale «gran signore antiquario» che si diverte «ad abbagliare col suo dotto sfarzo i tapini contemporanei affannati a guadagnarsi il pane; e qualche volta anche a canzonarli raccontando loro una quantità di fandonie lucenti».¹¹ Gli si riconosce, e non può essere diversamente, la maestria nell'uso della parola, a cui conferisce un sentimento e una potenza mirabili, riflesso di grande fantasia; ma la potenza evocatrice dello scrittore resta circoscritta ai «soggetti erotici».¹²

Terza e ultima recensione di novembre, quella pubblicata da Giustino Lorenzo Ferri per il «Fanfulla della Do-

⁹ Ivi, p. 334.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 336.

¹² *Ibid.*

INTRODUZIONE

menica»¹³ ha il merito di cogliere le qualità sensoriali della nuova opera dannunziana, in grado di far convergere «parole», «colore» e «suono»; una gamma di temi e sensazioni ricondurrebbero inoltre alla letteratura antica, dal *Cantico dei Cantici* – specie laddove, nelle parole di Gradeniga, «c'è un profumo di femminilità [...] dolce e profondo» (così in verità parla la Dogaressa inquieta: «Smorte son le mie labbra, ma i miei denti brillano ancora ... ei li ritroverà come una rugiada in fondo a un calice riarso») –, alle vicende di Fedra e Medea, laddove invece a predominare è la «violenza impura e rovente»: come quando la stessa Gradeniga «pensa alle carezze del giovane infido e quando ella dice che Pantèa deve morire perché gliel'ha rapito».¹⁴

Ferri attesta anche una nuova sensibilità per quei fenomeni di psicologismo e irrazionalismo entro cui rientra appieno il *Tramonto*, in cui tutto ciò che avviene (sulla scena o riferito) non pare che «un riflesso della condizione dello spirito in cui ci troviamo nel momento che accade o ci figuriamo che accada qualche cosa». A questa sensibilità si lega quella che possiamo chiamare «strategia» della musicalità, per cui «svolgimento formale» e «tema passionale» sono tutt'uno, diventano sinfonia, la parola avvolge «spire» in un «canto ritmico» e insieme un senso generale del ritmo si diffrange dal testo agli elementi scenografici e luminotecnici in esso impliciti, con i «bagliori sinistri» improvvisi, «come uno specchio che il baleno di una tempesta lontana percuota improvvisamente nella notte».¹⁵

Considerazioni di carattere formale e strutturale tornano a convergere con altre letture e anticipano esiti critici futuri: questo dramma lirico è sostanzialmente un grande «monologo» e la presenza di più personaggi ne è paradossale conferma: questi sarebbero in effetti un mero «contorno» della Dogaressa, utilizzati quali «espedienti» per interrom-

¹³ Ferri 1898, pp. 607-608.

¹⁴ Ivi, pp. 608-609.

¹⁵ Ivi, pp. 609-610 *passim*.

pere il monologo senza però che la struttura profondamente monologica del testo venga mai meno. Tale forma, del resto, sarebbe l'unica in grado di esprimere l'ineluttabile e disperata solitudine dell'abbandonata protagonista:

L'arrivo delle spie, il racconto di ciò che quelle donne, da lei mandate, hanno visto sul fiume, nelle barche, sul Bucintoro carico di profumi e di essenze in cui ella alla luce di mille fiamme si ostenta al desiderio di tutti quegli adoratori, la voce di Pentella che scende tratto tratto dalla torre a descrivere il trionfo di Pantèa, il nuovo malefizio della Maga Schiavona, interrompono a ogni momento il monologo di Gradeniga, come per simulare intorno all'abbandonata una vita fittizia, ma tutti questi espedienti non giovano ad animare la solitudine di Gradeniga. Gradeniga è sola, irrimediabilmente sola, sola col suo amore, col suo odio, con la sua disperazione, sola col ricordo di lui che non tornerà più, e quelle spie, quelle donne non vengono a dirle nulla che ella non sappia, nulla che ella non possa immaginare: esse infatti non parlano se non come ella parla, con quella medesima acuta, troppo acuta ricerca di certi effetti pittoreschi, il cui lirismo non si può spiegare se non con l'esaltazione passionale, ma non s'intenderebbe sulle labbra di vere indagatrici prezzolate.¹⁶

Le stesse spie dunque che altro sarebbero se non «una figurazione incosciente e involontaria della furiosa gelosia della Dogaressa oltraggiata»?¹⁷

In conclusione, in un intervento che cogliendo alcune ombre evidenzia pure gli elementi di bellezza e originalità del *Tramonto*, Ferri giunge però a negare alla fatica dannunziana la natura di «dramma», definendola «poema psicologico» e «lirico», non veramente «tragico».¹⁸ Dietro «la ricchezza

¹⁶ Ivi, p. 610.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 612.

INTRODUZIONE

della forma esuberante, della varietà dei toni e dell'andatura ritmica di questa superba eroide parlata», emergerebbe l'incapacità del d'Annunzio di fare vero teatro, così che il lettore resta nella incertezza se il poeta non abbia ancora una volta cercata «l'occasione di fare una novella esposizione delle magnificenze formali di cui è signore e maestro, quasi che l'opera drammatica non sia in lui se non un modo di riposarsi dal lavoro della prosa narrativa e del verso». ¹⁹

*

L'accoglienza del testo nel 1898, nonostante le perplessità e le incomprensioni di più recensori, è certo migliore di quella che sarà riservata alla rappresentazione della *pièce* ben sette anni più tardi, nel 1905, forse anche perché «i critici letterari erano più colti e aggiornati di quelli di teatro», ²⁰ più probabilmente perché le vicissitudini che riguardano in particolare il *Tramonto* non hanno giovato alla sua fortuna.

Certo Barbiera, nella recensione citata, si rendeva già conto che «la tecnica» dannunziana per il secondo *Sogno* non era quella dei «drammi soliti» e concludeva che il *Tramonto* non andava «giudicato alla stregua degli altri». E non tanto perché «non c'è azione», accusa assai frequente; «anzi», essa «è duplice: quella che si vede e quella che non si vede». Chi avesse curato l'allestimento, insomma, avrebbe dovuto tener conto di una specificità non comune alle rappresentazioni consuete. ²¹ Su un piano non distante si era situato Enrico Corradini, nelle cui parole si coglie anzi il senso di una drammaturgia alternativa a quella naturalistica e verista e se ne comprende perfettamente la modernità strutturale laddove si nota che «la scena è centro d'irradiazione e la parola ha potenza d'azione», per cui «ciò che è invisibile ha

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Valentini 1993, p. 211.

²¹ Barbiera 1898, p. 606.

evidenza quanto ciò che si vede, come nelle tragedie greche senza tempo e senza spazio per virtù della parola, che tutto fa presente». ²²

Còlta o meno da qualche lettore preparato, la soluzione scenica del d'Annunzio si imbatte e si imbatte in una barriera compatta che nella sostanziale staticità di un' *actio* riassorbita dalla parola trova la prova dell'inadeguatezza drammaturgica dello scrittore. Che invece, consapevole dei suoi mezzi e della validità delle sue strategie, ricorre anche all'apporto teorico di intellettuali amici in grado di sostenerlo nelle sue scelte.

È quanto avviene quando in Francia Sarah Bernhardt si è vista costretta a sospendere *La ville morte* dopo alcune rappresentazioni. Meglio, anche ora, mettere le mani avanti e ricorrere all'aiuto del fedele Doctor Mysticus Angelo Conti, cui Gabriele chiede:

Scrivi dunque, per *Tribuna*, una prosa calma e sobria, toccando l'essenza della tragedia greca (nella quale *costantemente*, dai *Persi* alle *Baccanti*, l'azione è sempre *extra*, è sempre raccontata, rappresentata dalla parola, dal ritmo). Analogia per il procedimento usato da Eschilo nella scena di Cassandra e quello usato da me in questo *Sogno* (progressione dell'ansietà). Ritrovamento della *paracatàloge* (recitativo, declamazione accompagnata da musica) nel monologo iniziale di Gradeniga. Apparizione della *Danza*, nella evoluzione delle Spie. Importanza del *ritmo* nella evoluzione delle frasi. Esaminare il racconto di Orsèola, ad esempio. Analogia fra la favola di Pan-tea e quella di Elena Greca (in entrambe la guerra scoppia per un *fatto sessuale*, in entrambe la fatalità

²² Corradini 1898, p. 2. E cfr. Valentini 1993, p. 212, la quale nota che Corradini, «a dispetto di tutti i recensori a venire che avrebbero lamentato come la colpa più grave della drammaturgia dannunziana la mancanza di azione, comprendeva perfettamente la modernità della struttura drammaturgica del poema».

INTRODUZIONE

sanguinaria del desiderio trascina gli uomini alla distruzione). Sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo *grido*. (Il *grido*, l'elevazione della voce istintiva, è alle origini del *Canto*).²³

La consapevolezza dei propri mezzi, dei propri obiettivi, è totale in Gabriele; che però si rende anche conto della difficoltà di far arrivare il suo messaggio; che la lotta verso una teatralità in via di consolidamento è più ardua di qualsiasi proclama carico di entusiasmo. Già messo a dura prova dalla rappresentazione del *Mattino*, cui è arrivato senza troppa convinzione, intuisce che forse non vale la pena spendere tempo e fatica per far giungere subito sulla scena anche il *Tramonto*.

A scoraggiarlo nell'impresa sono anche aspetti tecnici che a un letterato e poeta non avvezzo a ragionare secondo il pragmatismo dei capocomici possono anche sfuggire. Come, ad esempio, la presenza sulla scena di ben dieci personaggi femminili: quale compagnia può garantirne tanti? Non certo quella di Eleonora, del tutto inadeguata, come si accorge subito Gabriele che ne scrive a Edoardo Boutet, suo consigliere teatrale del momento, già il 27 ottobre 1897: «[...] la rappresentazione è impedita per la mancanza di attrici. Sono dieci donne sulla scena».²⁴ Più probabile, come pure ha osservato Valentini, è che Eleonora si sia rifiutata di interpretare la parte della matura Dogaressa abbandonata dall'amante per una donna più giovane e più bella (anche se questo è un vero e proprio archetipo narrativo dannunziano che ritroveremo proprio nel *Fuoco* ed Eleonora, modello di Perdita-Foscarina, si troverà suo malgrado a vestire i panni che ora rifiuta di indossare).²⁵

E così il progetto iniziale di abbinare i due *Sogni* in un'unica serata si spegne sul nascere e Gabriele si vede costretto a ripiegare, ancora, su una rappresentazione parigina con Sarah

²³ *Lettere ad Angelo Conti*, p. 26.

²⁴ In Valentini, 1992, p. 140.

²⁵ Cfr. Valentini 1993, p. 200.

Bernhardt, nella speranza che la grande attrice accetti il *Songe d'une soirée d'automne* (nella traduzione di Hérelle) e magari lo porti anche in Inghilterra. D'Annunzio se ne illude, tanto da darne notizia alla stampa francese («Les Gaulois») il 17 novembre 1898. Ma il risultato è un nulla di fatto. Come testimonia una lettera a Hérelle del 14 giugno, i contatti di Gabriele con Sarah proseguono, né per questo egli è riuscito a vedere il suo dramma sulla scena; almeno finché – ma siamo ormai nel 1905 – Mario Fumagalli non proverà a riesumarlo, nella speranza di rappresentare le opere dannunziane che non hanno avuto particolare fortuna scenica e in attesa che finalmente sia pronta la tanto vagheggiata *Nave*. Per più di un lustro, dunque, il *Sogno d'un tramonto d'autunno* vive solo nella pagina scritta, per il pubblico cioè a cui sembra soprattutto destinato: quello dei lettori. Poco male, invero, se consideriamo che Gabriele sta già lavorando alle rappresentazioni della *Città morta*, della *Gioconda* e della *Gloria*.

La prima messinscena del *Sogno d'un tramonto d'autunno* si tiene al teatro Rossini di Livorno il 2 dicembre del 1905 ed è resa possibile anche grazie al successo, che dura ormai da oltre un anno, della *Figlia di Iorio*. Ma a Livorno il teatro non si riempie e il pubblico, già deluso per l'assenza dell'attesa Eleonora nel ruolo della protagonista, finisce addirittura per esplodere, in un paio di occasioni, in risate liberatorie; quando, ad esempio, un proiettore cade rumorosamente a terra o quando il gioco di eco ripetente le parole della maga invocatrice viene interpretato come errore scenico.

Certo Gabriele ha pensato alla Divina già solo nell'ideare il personaggio, in cui mette a frutto «il ritratto che dell'attrice ha proposto Lemaître in occasione della tournée parigina»²⁶ scrivendo nella «Revue des Deux Mondes» del 1° luglio 1897: «C'est un charme unique de femme très faite, très passionnée, meurtrie, malade, neurasthénique». Anche quando il *Tramonto* è uscito solo per Treves, non pochi, e il Barbiera su tutti, hanno ritenuto che il drammaturgo avesse

²⁶ Cfr. Zanetti 2013, p. 1064.

INTRODUZIONE

scritto il dramma «col pensiero alla Duse», la quale «sarebbe una Gradeniga insuperabile. [...] Leggendo, par di sentir quasi la voce della Duse, di vederne i gesti imperiosi, convulsi». ²⁷ Addirittura, ancora nel 1928 Mario Corsi si lascerà trarre in inganno affermando che Eleonora ha effettivamente interpretato il personaggio. ²⁸ Ma sappiamo che le cose sono andate ben diversamente.

*

Nell'allestimento Gabriele ha avuto un ruolo di mero consulente, limitandosi a dare alcune istruzioni a distanza e a supervisionare i bozzetti della scena unica, eseguiti da Odoardo Antonio Rovescalli. La sua presenza alle prove, in questo periodo, comincia a infastidire la compagnia del Fumagalli, che non riesce ad accettare il privilegio accordato dal poeta all'integrità testuale rispetto alle esigenze sceniche. È noto che in più occasioni Gabriele ha dovuto cedere alle richieste del capocomico ed è forse utile riferire qui quanto accaduto durante le prove della *Fiaccola sotto il moggio*, quando la continua presenza del drammaturgo presso la scena risultò addirittura controproducente e il Fumagalli, in una lettera del 14 maggio 1905, giunse a lamentarsene direttamente con lui:

Le prove della *Fiaccola* mi hanno fatto una profonda terribile ferita nell'anima, non è la mia vanità d'artista che si è colpito – io non ne ho di vanità – ho sempre sognato un'arte impersonale, obiettiva – è la mia anima di artista che si è colpita a morte e questa tournée della *Fiaccola* dove io porto in mostra un'interpretazione che non ha nulla di mio, dove tutto è contro la mia veduta d'arte, mi ha messo tanto piombo nelle ali che forse non me ne rialzerò mai più. ²⁹

²⁷ Barbiera 1898, p. 606.

²⁸ Corsi 1928, p. 7.

²⁹ Cito la lettera dall'introduzione a Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola*

Sulla prima livornese, in un teatro del resto periferico, escluso dai grandi circuiti, ha scritto Valentini:

[...] di questa messa in scena ci viene tramandato ben poco, tranne quello che possiamo ricavare da una manciata di recensioni, fra l'altro particolarmente imprecise (il «Corriere della Sera» riferisce che si tratta di un poema tragico in quattro atti), brevi e spesso ricopiate da cronache già pubblicate su altri giornali: non ci sono immagini né delle scene, né degli attori, né siamo riusciti a ricostruire la formazione della compagnia e i nomi degli interpreti, a parte quello di Teresa Franchini.³⁰

E ancora:

In occasione della prima rappresentazione, anche i critici che non condividevano le scelte drammaturgiche dannunziane, non mancarono di rilevare i pregi letterari dell'opera che, a loro parere erano sminuiti, però, dalla messa in scena. Veniva lodata la capacità di Mario Fumagalli di approntare un'esecuzione mirabile per l'attenzione ai particolari e all'«intonazione generale del poema tragico», ma ciò, comunque, non riscattava lo spettacolo dall'essere privo di «qualità teatrali», dato che si considerava l'*allestimento scenico* come qualcosa di extra-teatrale – e il caso sarebbe esploso con *La Nave*.³¹

La recensione anonima apparsa sul «Corriere della Sera» il 3 dicembre, mantiene un tono medio che mostra la fiducia accordata allo scrittore e insieme la difficoltà di comprenderne il «poema» (il quale «non si può onestamente dire che

sotto il moggio, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2009, p. LXXIV.

³⁰ Valentini 1993, p. 201.

³¹ Ivi, p. 202.

INTRODUZIONE

sia piaciuto»); ma la testimonianza è importate per saggiare la natura del pubblico presente, «sceltissimo», in grado di ascoltare «religiosamente» la recitazione, fastidiosamente distratto (le risate nervose lo testimoniano) dagli incidenti occorsi, ma comunque disposto a richiamare gli esecutori alla ribalta «con applausi evidentemente» rivolti «solo ad essi». ³² Probabilmente Gabriele non assiste alla messa in scena; gli spettatori sono pochi (anche per l'alto costo dei biglietti) e il teatro, di conseguenza, non è affollato. Ma l'allestimento scenico è mirabile e le trovate luminotecniche sembrano funzionare (tant'è che si parla di diffusa atmosfera «aerea, liquida» e calda, in grado di restituire la dimensione fantastica della *pièce*). La scena è così descritta:

Occorre dir subito che l'allestimento scenico è stato la cosa più mirabile dell'avvenimento d'arte, cioè addirittura meravigliosa. La scena del giardino della Dogaressa con gli ultimi bagliori del sole autunnale morente, con un magnifico cancello in ferro battuto, un ballatoio ed una galleria, dava l'illusione perfetta dell'esterno d'una corte antica veneziana: mentre il giuoco avveduto di luci ed il cader forse troppo folto di foglie ha sorpreso ed è stato ammirato e più lo sarà dopo qualche ritocco di perfezionamento. ³³

L'insuccesso generale dunque si spiegherebbe «pensando che si tratta di un quadro scenico in cui una Dogaressa [...] fa un continuo monologo sul suo amore per un cavaliere, che ama adesso, invece, una meretrice, bellissima. E attorno a quel monologo non sono che i clamori di alcune fide ancelle, gli esorcismi d'una maga, invocante col rito magico la morte della meretrice. Insomma il dramma è intravveduto

³² «*Il Sogno d'un tramonto d'autunno di Gabriele d'Annunzio*», «Corriere della Sera», 3 dicembre 1905, in Granatiella 1993, p. 613.

³³ *Ibid.*

e sentito ma non si svolge compiutamente [...]. Il quadro è possente alla lettura, non lo è alla rappresentazione»³⁴.

Diversa è la lettura che dello spettacolo ha dato Riccardo Forster, che ha interpretato il *Tramonto* in chiave storico-sociale:

Il poeta ha voluto rappresentare nel *Sogno di un pomeriggio* [sic!] *d'autunno* il meretricio trionfante sulla decadenza patrizia delle grandi case veneziane, ma ha saputo nello stesso tempo simboleggiare la ruina dell'impero della lussuria, resa vampante dagli stimoli della sensualità di una gente sfatta o decaduta ed estetica dagli ornamenti e dalle invenzioni dell'arte.³⁵

Dopo la prima, comunque, le cose migliorano: al Teatro Paganini di Genova la sera del 14 dicembre il *Sogno* ebbe un «ottimo successo» e al Mercadante di Napoli «le attrici furono più volte evocate alla ribalta fra generali applausi».³⁶ Forster apprezzò la dimensione virtuale e fantasmatica delle *dramatis personae*, interpretando la *pièce* come «fantasmagoria allucinata»:

I personaggi hanno in bocca le rotte esclamazioni e avanti agli occhi le parvenze inconcrete, vagule, mutevoli di chi è nell'orbita di un sogno. Sono esseri non destinati a svilupparsi, a dire intera, in dramma o tragedia, la loro passione, ma ad esser annullati, dopo un brivido e un urlo, dai filtri dissolvitori che sono nell'aria, nell'acqua, nella luce di Venezia autunnale.³⁷

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cit. in Valentini 1993, p. 202.

³⁶ Così R. Forster, *Sogno d'un tramonto d'autunno di G. d'Annunzio*, «Il Mattino», 5-6 gennaio 1906.

³⁷ *Ibid.*

INTRODUZIONE

Di Forster esiste un'altra recensione, apparsa su un giornale di difficile identificazione, conservato all'Archivio Rasi, B.T.B e reso noto da Valentina Valentini: vi si evidenzia la radicale differenza tra i personaggi dei *Sogni* e «quelli che portano sulla nostra scena, nel linguaggio povero e disadorno, le peculiarità vernacolari della regioni e i soliti casi della vita di esseri inferiori». ³⁸ I drammi di Gabriele d'Annunzio lasciano «certo sgomenti dinnanzi a questo folgorar di immagini variopinte, che non tollerano d'essere interpellate e comprese che da attrici e attori sommi». ³⁹

Sulla «Scena della Prosa» del 7 dicembre di quell'anno, un recensore anonimo apprezzava il bel quadro scenico, elemento che più ha colpito gli spettatori:

La tela si aprì scoprendo la meravigliosa villa veneziana, in balaustre, gradi, colonne, loggie, statue, torceri, fanali, tappeti damaschini, mille superbe e portentose cose, ardenti sotto la luce del tramonto autunnale. ⁴⁰

Lo stesso recensore rifletteva sullo spazio invisibile, reso acusticamente attraverso musiche, suoni e rumori provenienti da un «altrove», da un «fuori campo»:

Lo spettatore sente i clamori dolci delle magnifiche feste sulla Brenta inghirlandata mutarsi negli urli selvaggi di un'orrenda strage a ferro e fuoco;

esperienza suscitante l'impressione che «il dramma è intraveduto e sentito ma non si svolge compiutamente». ⁴¹

Un'ulteriore distinzione andrebbe fatta tra la ricezione delle rappresentazioni del 1905 e quella della replica avvenuta

³⁸ Cfr. Valentini 1993, p. 207.

³⁹ In *ibid.*

⁴⁰ In *ivi*, p. 209.

⁴¹ In *ibid.*

diversi anni dopo, nel 1911, per l'occasione patriottica della celebrazione dei morti di Libia. Gabriele è già in esilio in Francia e viene invitato a Roma. Questa la sua risposta a un trafiletto del «Giornale d'Italia» del 6 marzo 1911 (*D'Annunzio assisterà a Roma al «Sogno d'un tramonto d'autunno»*):

Sono lietissimo dell'annuncio che Ella mi dà e farò ogni sforzo per venire a Roma dove ho lasciato il mio cuore. Le scriverò fra giorni lungamente. Pensi che nel *Tramonto* la musica è necessaria. Mi ricordi alla interprete ammirabile;⁴²

ossia a Irma Gramatica.

Non si hanno ulteriori notizie. Ma della rappresentazione al Teatro Argentina di Roma restano due recensioni. La prima, anonima, apparve sul «Corriere della Sera» del 21 aprile. Il recensore sottolinea che l'atteggiamento in Italia nei confronti di d'Annunzio è cambiato: all'antidannunzianesimo di un decennio prima si è sostituita una maggiore comprensione della sua opera e un generale rispetto verso di essa. Ora, da un lato si insiste sulle magnifiche interpretazioni di Irma Gramatica, dall'altro sul fatto che comunque, di là dall'esecuzione, l'esito favorevole è dovuto soprattutto al rispetto per l'autore più che al suo lavoro, il quale è caratterizzato da una «verbalità» un tempo cara al pubblico, ma ormai «vecchia», «vanamente canora, vanamente preziosa», abbandonata anche da d'Annunzio. Anche per quanto riguarda la scena, si parla di un «quadro» sì «meraviglioso, ricchissimo, grave di tutto il fasto che il poeta diffuse e pose nella sue didascalie», ma che ormai il pubblico «non riesce più veramente a sentire».⁴³

Una recensione firmata Leporello, apparsa su «L'Illustrazione Italiana» il 30 aprile 1911 col titolo «*Il Sogno d'un tramonto d'autunno*», insiste infine sulle «immagini magni-

⁴² In Granatella 1993, p. 614.

⁴³ Ivi, p. 616.

INTRODUZIONE

fiche chiuse nella frase preziosa», su parole che «suonarono come musiche all'orecchio dello spettatore». ⁴⁴

*

Del *Tramonto*, ma il discorso vale forse per gran parte del teatro dannunziano, ciò che è stato additato a difetto, che non è stato compreso e che ha talvolta rappresentato un elemento di vera novità, ormai veniva accettato, nella diffusa convinzione che quanto il poeta esule avesse da dire apparteneva al passato e al lettore-spettatore rimaneva perlopiù l'ammirazione per il personaggio che continuava a far parlare di sé.

Quanto alla dimensione attoriale, non ci resta che provare a ragionare in astratto e immaginarci sulla scena la Dogaressa, che ne è il centro assoluto. Ha scritto Valentini:

Quando prevale il dramma della gelosia il suo corpo è scosso da un'energia rabbiosa: è catatonico quando invece considera l'ineluttabilità della sua decadenza fisica. Il ritmo che governa le sue azioni è binario: alterna lo slancio improvviso del corpo in avanti con il languore del corpo che vacilla e si accascia. L'affetto dominante, nel poema, è la convulsione frenetica, l'ansietà che dà il tono al succedersi delle scene [...]. Il ritmo dei movimenti della Dogaressa muta a seconda di suoi stati emotivi: rabbia o gioia; trascorre da un eccitamento furioso a un improvviso venire a mancare di ogni energia come nello stato di prostrazione che segue la *trance*. L'andamento dei suoi movimenti disegna una linea spezzata in cui il corpo oscilla e si ripiega su se stesso, irrigidito. L'espressività di Gradeniga è affidata innanzitutto al gesticolare concitato delle mani (il modello è la Duse) attraverso cui manifesta i suoi stati d'animo:

⁴⁴ Ivi, p. 617.

si torcono per l'ansia, scuotono convulsamente il cancello, simulano carezze sul volto dell'amato assente. Anche la sua voce ha due timbri: quello iroso e rauco, che culmina nelle urla minacciose, e quello soffocato. Generalmente parla in modo concitato: fa grande uso di interrogazioni e di esclamazioni, di frasi brevi e spezzate, di pause e di interruzioni.⁴⁵

Se è vero che questa recitazione, votata al parossismo, ai gesti estremi, anticipa o accompagna la nascita del cinema muto (e il film del *Tramonto* sarà diretto nel 1911 da Luigi Maggi per la Ambrosio Film), torniamo a immaginare la Dogaressa davanti a una macchina da presa del cinematografo: così la vediamo nell'«atto impetuoso di slanciarsi», premersi «con ambe le mani il seno», abbandonarsi fra le braccia di Pentella, vacillare «soffocata dall'amore e dall'odio», raccogliere «lo specchio con gesto violento», slanciarsi verso il cancello quando apprende che tre delle sue spie sono di ritorno; la vediamo con la mani «convulse» aprire il «cancello che stride e oscilla», o «cadere in ginocchio» dopo aver strappato lo «zendaletto» dal viso di Lucrezia e, afferratola per i capelli, scuoterla «crudelmente». Al sentir raccontare di Pantèa, della sua danza di vittoria, corpo e mani le si torcono, «abbattuta su uno scanno» si torce ancora e sfavilla «come il ferro sotto il martello atroce»; si torcono anche le sue dita mentre si sfilano gli anelli nei gesti di folle prodigialità, si torce con tutta se stessa «nell'intollerabile angoscia». I suoi spasmi possono sfociare in un urlo («Ah morte e inferno!»), prima che lei torni a divincolarsi come «afferrata da una serpe che la stritolò nei suoi anelli inesplicabili».⁴⁶

D'Annunzio d'altra parte, è cosa nota, pur sapendo perfettamente che il teatro si avvale di altri codici comunicativi oltre a quello linguistico, è convinto che il testo scritto possa farsi interprete di ogni sfumatura e portatore di ogni infor-

⁴⁵ Valentini 1993, p. 206.

⁴⁶ Cfr. anche Zanetti 2013, p. 1069.

INTRODUZIONE

mazione, al punto che – ha osservato Erspamer – «la messa in scena si faceva da un lato più semplice, minore essendo lo scarto fra l'originale a stampa e la sua traduzione spettacolare; dall'altro più complessa, venendo affidato al regista, allo scenografo e agli attori, ma soprattutto a questi ultimi, il difficile compito di caricare la parola 'detta' dello stesso grado di semanticità donato dall'autore alla parola 'scritta'». ⁴⁷

Di fronte a queste difficoltà, e all'effettiva capacità o meno del critico testuale e del filologo di comprendere l'impatto del testo teatrale una volta trasposto nella sua dimensione performativa, conviene forse attenerci, con Erspamer, alle perplessità già espresse nelle sue *Notolette* da Georges Hérelle, il quale comunque giunge a spiegarsi comportamenti e tecniche dannunziani ricorrendo all'efficace nozione di «simbolismo scenografico»: ⁴⁸

Si è portati a chiedersi se [...] il *Sogno d'un tramonto d'autunno* non sia stato composto se non per il piacere di mostrare al pubblico il 'quadro' della scalinata veneziana, lo svolazzamento dei vestiti delle ragazze che salgono e scendono questa scalinata, i fuochi di Bengala che incendiano con il loro splendore la scena finale. [...] D'Annunzio è troppo intelligente per non aver sentito che i più ricchi tesori della poesia interiore hanno un mediocre valore teatrale: [...] si trovava dunque di fronte all'imperiosa alternativa, o di trasformare il suo genio e di rinunciare a fare della vita interiore l'essenza dei suoi drammi, o di cercare mezzi materiali per rendere percepibile agli occhi la vita interiore, mediante il simbolismo della scenografia e i giochi di scena. ⁴⁹

⁴⁷ Cfr. Erspamer 1988, p. 481.

⁴⁸ Ivi, p. 488.

⁴⁹ Hérelle 1984, p. 97.

2. *Un po' di fortuna europea*

Con lettera ricevuta dal destinatario Georges Hérèlle il 12 gennaio 1898, Gabriele inviava il manoscritto del *Songe d'une soir d'automne*:

Lo avete ricevuto? Bisogna tradurlo. Credo che il manoscritto – opera di un copista – sia pieno di errori; e io non ebbi il tempo di rivederlo. Confido nel vostro acume.⁵⁰

Tradotta da Hérèlle, la *pièce* comparve nella «Revue de Paris» il 15 febbraio 1899, ma non venne mai rappresentata a teatro, sebbene fosse stata offerta a Sarah Bernhardt la quale, in un primo momento, aveva accettato entusiasticamente di metterla in scena.

Mandai a Sarah la vostra traduzione del *Sogno d'autunno* – scriveva Gabriele a Hérèlle il 14 giugno del '98. – Mi telegrafò parole d'entusiasmo, al solito. Ma poi non ho saputo più nulla. Qualcuno mi dice ch'ella non osa rappresentare una simile «follia». Non me ne dolgo. Mi sembra che, come visione poetica, questo *Sogno* abbia una certa grandiosità antica e che il motivo omerico della *Elena* sanguinosa vi sia ripreso con qualche novità.⁵¹

Anche se la *pièce* non giunse a teatro, alcuni lettori si interessarono al nuovo *Songe*, incuriositi da quanto giungeva d'Oltralpe, soprattutto qualora si trattasse del discusso e discutibile d'Annunzio. A occuparsene fu anzitutto Ernest Tissot, ginevrino, vincitore per ben due volte del prix de l'Académie française e conosciuto come il Nietzsche de Fran-

⁵⁰ *Carteggio d'Annunzio-Hérèlle*, p. 468.

⁵¹ Ivi, pp. 476-477.

INTRODUZIONE

ce, che pubblicò il saggio *Le nouveau drame de M. Gabriele d'Annunzio* nella prestigiosa «Revue des Revues». ⁵²

Nonostante la fredda accoglienza di *La ville morte* e del primo *Sogno*, lo scrittore, letto *Le songe d'un Crépuscule d'Automne*, si dice convinto che, una volta completata la tetralogia (che deve comprendere *Le songe d'un après-midi d'été* et *Le songe d'une Nuit d'hiver*), il poeta troverà un posto di rilievo nella storia del teatro italiano. Anche in quegli anni in cui a trionfare è l'opportunismo letterario, «les écrivains ayant une conception de l'art suffisamment fière pour dédaigner les choses faciles, les succès certains et pour persévérer, en dépit des tentations de la vie, à prendre de toutes manières pleinement conscience de leur personnalité». ⁵³

M. d'Annunzio – prosegue – était classé comme poète; sa fortune, comme romancier, était assurée; il a voulu devenir dramaturge et les modèles qu'il proposa à son enthousiasme furent ceux des classiques. ⁵⁴

Dietro l'innovazione che sconcerta o semplicemente annoia il pubblico, Tissot si accorge che, in fondo, la Demente e Gradeniga, Virginio e Pantèa, sono tipi che ambiscono a

⁵² Tissot 1898, pp. 605-609. Tissot (1867-1922), nato a Ginevra, autore di romanzi con cui ha ricevuto due volte il premio dell'Académie française, è lettore e amante di Nietzsche, alla cui filosofia sostanzialmente aderisce. In «Revue bleue», tome VII, n° 25, 22 juin 1907, p. 796-799 recensirà la tragedia dannunziana *Più che l'amore*, che interpreterà non come riabilitazione del crimine da parte del drammaturgo (che appunto di questo fu accusato) ma come «la nécessité du crime pesant sur quiconque prétend s'élever au-dessus des autres» (p. 798). Tra le sue opere: *Les Évolutions de la critique française* (1890) e *Princesses de lettres* (1909). Sul rapporto Tissot-d'Annunzio cfr. Mariano 2016, pp. 19-20, 46-47, 99-100, 124, 166 e n., 192, con ampi stralci dal carteggio tra d'Annunzio e Georges Hérèlle; cfr. poi le lettere di Tissot a d'Annunzio in AGV, VII, 3.

⁵³ Tissot 1898, p. 606.

⁵⁴ *Ibid.*

rispecchiarsi nella tragedia classica, come Gabriele ha chiaramente ricordato a Conti nella lettera sopra riportata. Tissot ne sembra convinto quando aggiunge:

Rarement plus noble esprit poursuit une tâche meilleure. On peut trouver mauvais que M. d'Annunzio soit italien; on ne saurait lui reprocher d'être un ouvrier de lettre. Il est des vérités qui ont, parfois, besoin d'être répétées.⁵⁵

Quel che è certo, insomma, è di trovarsi di fronte a un poeta, a un vero letterato cui si intende dare il beneficio del dubbio. E del resto, venendo allo specifico del *Tramonto*, Tissot ne sottolinea, non senza compiacimento, una carica sensuale mai raggiunta con tanta intensità dallo scrittore. Di cui coglie la volontà di recuperare – lo ripete! – elementi dell'antica tragedia greca:

on remarquera, en particulier, combien ces successives arrivées d'espionnes annonçant chacune de faits dont l'horreur accroit peu à peu l'anxiété de la Dogaresse rappellent, pur prendre un exemple, les successives arrivées de messagers dans les *Perses* d'Eschyle;

certo calati nello splendore delle tele tipiche del Veronese.⁵⁶

Rara poesia tragica, magnificente e violenta, altamente lirica (e per questo adatta più a un lettore che a degli spettatori), in linea con «la pure tradition de l'esprit latin», il *Tramonto* sarebbe infine da preferire sia al primo *Sogno*, ancora troppo legato a stilemi maeterlinckiani, sia alla *Ville morte*, «dont les sentiments exaltés et subtils étaient, décidément aussi, d'une humanité pas trop différent de la nôtre».⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, p. 609.

⁵⁷ *Ibid.*

INTRODUZIONE

Il Nietzsche Français, che si è mostrato fautore della poetica dannunziana, crede di trovarsi di fronte a un'opera d'arte totale, di quelle che «font époque dans la vie d'un artiste et telle que nos auteurs et nos acteurs ne nous en donnent pas souvent».⁵⁸ La sua però, sia detto senza possibilità di equivoco, è al momento la sola recensione degna di nota, e per entusiasmo e per la militanza che pure non ci sembra al tutto gratuita.

Nuovo interesse per il *Tramonto* la cultura francese tornerà a manifestare non prima di un lustro, quando cioè il teatro dannunziano è ormai entrato di diritto a far parte del dibattito d'Oltralpe. Così Jean Dornis – ossia Elena Goldschmidt-Franchetti (1864-1949), scrittrice amica di Leconte de Lisle e autrice di *La poésie italienne contemporaine* (1898) – dedica a *Le théâtre de Gabriel d'Annunzio* un saggio apparso nella «Revue des Deux Mondes» il 1° febbraio 1904.⁵⁹ Rispetto ai drammaturghi italiani pure conosciuti in Francia (Giacosa, Rovetta, Praga, Bracco, Butti, i fratelli Antona Traversi, Verga), il teatro dannunziano si distanzia e resta indipendente; per questo «il y a un réel intérêt à l'étudier en elle-même, comme une affirmation nouvelle de la nature très originale

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Dornis 1904, pp. 655-681. Di lì a breve la stessa tornava ad occuparsi dell'opera narrativa di Gabriele in Dornis 1907, pp. 838-861. Vi si parla ancora del *Tramonto* in relazione al *Fuoco*, con il confronto tra Gradeniga e Perdita: «Une terrible ivresse de cruauté réfléchie, savourée, circule d'ailleurs dans tout ce récit du *Feu*, où l'auteur égare Perdita dans les sentiers d'un labyrinthe et la fait tourner, à la recherche de son amant, comme si, vraiment, l'antique roue des supplices, lentement, la rouait. Nous l'avons déjà entendue, cette amante éperdue, hurler sa souffrance dans le *Songe d'un crépuscule d'automne* [...]. Mais dans le *Songe* le jeune amant est absent. Enchaîné ailleurs, il ne se préoccupe pas de la souffrance qu'il cause. Dans le labyrinthe du *Feu*, il est là, masqué par un buisson: il voit, il épie toutes les palpitations de la douleur qu'il a infligée, et il se donne, par surcroît la volupté, particulièrement perverse, de plaindre quelque peu sa victime» (p. 845).

et très attachante du romancier italien»⁶⁰. Il *Crépuscule* in particolare è apprezzato, quanto e forse più della *Matinée*, per la scrittura degna di «une pièce en vers ou d'un dramatique livret d'opéra». All'astrattezza simbolica della *Matinée* si contrappone il «symbole d'amour fatal, païen, passionné» del *Crépuscule*, «que ne traverse nulle clarté de libre arbitre, voilà ce qu'elle est, cette dogaresse»; a sua volta «poème dialogué», spicca per la potenza della parola poetica attraverso cui l'autore esprime, con «fauve rugissement», «ses pensées et ses désirs par des images». Ma tanto furore, tanta passione capaci di generare un forte senso di attesa nel lettore e nell'eventuale pubblico, si stemperano infine nella delusione delle aspettative tradite, giacché alle parole non segue l'azione, che è solo raccontata. Il verdetto è noto: anche il *Tramonto* è un testo per la lettura più che per la rappresentazione:

Lorsque le spectateur, qui est sorti quelque peu froid de la représentation d'une pièce de M. d'Annunzio, ouvre, plus tard, dans la solitude et le recueillement, les volumes de ces beaux poèmes, que l'interprétation altère, il est repris par une admiration qui va moins à l'oeuvre même, qu'au poète qui l'a conçue. Il s'avise que chacune des «tragédies» de M. d'Annunzio est une sorte de chapelle où l'auteur se manifeste, tantôt comme le prêtre, tantôt comme le dieu. Et, d'un coup, on a l'explication de cet étrange dualisme d'impression: exaltation dans le tête-à-tête, indifférence ou déception au théâtre⁶¹.

Col *Tramonto* allora «la certitude se fortifie encore que le théâtre est impuissant à traduire en réalité vivante les évocations et les splendeurs de l'imagination lyrique». ⁶² Una conclusione, questa, che tanta critica odierna sottoscriverebbe appieno. Chiude Jean Dornis:

⁶⁰ Dornis 1904, p. 655

⁶¹ Ivi, p. 675.

⁶² Ivi, p. 678,

INTRODUZIONE

Sur les planches, entre la frise et la rampe, le jardin de la dogaresse, – à supposer qu'on le figurât, – n'aurait ni parfum ni splendeur de vie; il s'interposerait, au contraire, comme un mensonge médiocre, comme un reproduction inférieure à la réalité, entre les fécondités symboliques évoquées par le poète, et l'émotion du spectateur. C'est le droit d'un poète lyrique de disposer, à son gré, des éléments, de supprimer, comme il lui plaît, les tyrannies de la physique, d'arracher nos corps, aux lois de la pesanteur pour les élever à son gré, dans des ascensions. Mais à la scène, où on est dans le visible et le tangible, il faut, qu'on le veuille ou non, se conformer à ce qui est.⁶³

*

Scrittore e poeta scozzese, William Sharp (1855-1905), in un articolo apparso nel 1900 (*Some dramas of Gabriele d'Annunzio*) poi confluito negli *Studies and appreciations*,⁶⁴ rileva che d'Annunzio, ovunque famoso per i suoi drammi anche grazie al legame con Eleonora Duse, in Italia è apprezzato da alcuni, non da molti, pur essendo un genio complesso che merita attenzione. Ai suoi lettori consiglia di esaminare almeno i due brevi sogni: *Dream of a Spring Morning* e *Dream of an Autumn Sunset*: «hushed, delicate, beautiful, exquisite in its very morbidity, intensity rather than overwhelmingly tragic, is wrought in ivory and emerald» il primo, «violent, fevered, intoxicated with colour, convulsed with the very hysteria of passions» il secondo: «In both the same genius reveals itself, in each the extraordinarily marked dual temperament is found at the extreme»:⁶⁵

⁶³ Ivi, p. 679.

⁶⁴ Sharp 1912. Dei due sogni *Dream of a Spring Morning* e *Dream of an Autumn Sunset* si parla alle pp. 309-336.

⁶⁵ Ivi, pp. 309-310 *passim*.

I think – prosegue Sharp –, any succession of scenes or any one play so beautiful as the *Dream of a Spring Morning*. Again there is nowhere in d'Annunzio's drama or romances so extreme a presentment of the sensuously hysterical side of his nature – the side that in that wonderful book, *Il Trionfo della Morte*, permitted him to sink to the grossest banalities, to a dithyrambic satyriasis, where the power and beauty of the withheld while revealed are set aside for the poor audacity of the explicit – nowhere so extreme a presentment in this kind, though without any suggestion of Zolaesque «realism», as in the *Dream of an Autumn Sunset*.⁶⁶

Unico e originale nella sua scrittura, d'Annunzio è ricorso tuttavia a piene mani, nel pur splendido *Mattino* (che Sharp analizza in dettaglio) all'esempio di Maeterlinck, il quale verrebbe però meno nel *Tramonto*:

Here are no reserve, no delicacy, no *nuance*, no vague or deep symbolism, but fierce colour, crude emotions, barbaric cries and instincts, a «Venetian splendour» become a debauch, an atmosphere intolerably surcharged with passion that is a rather savage hysteria, an inchoate panorama of distorted images, a wild *pêle-mêle* of gorgeous barges, torch-lit gondolas, flitting figures, nude courtesans, lawless passions, cunning magicians, and, through all, the insane dementia of the woman Gradeniga, *la Dogaresa*.

L'analisi dei due *Sogni* porta il poeta-critico a scorgere in essi, infine, due esempi estremi che fungeranno da modello per le tragedie future:

His maturer work is neither so poignantly beautiful as the story of the Duchess Isabella, nor so lurid-

⁶⁶ Ivi, p. 311.

INTRODUZIONE

ly sensuous and offensive as that of the Dogaressa Gradeniga, but partakes of the dominant quality of each. There is evidence of a morbid, occasionally almost insane imagination, in *La Città Morta* and *La Gioconda*, which reminds us of the author of *Il Sogno d'un Tramonto d'Autunno*; but in *La Gioconda* there are passages and one or two scenes, and many pages and scene after scene in *The Dead City*, of a beauty so incomparable that we know no other could have written them but the author of *Il Sogno d'un Mattino di Primavera*.⁶⁷

Passano due anni e da Londra Edward Hutton (1875-1969), appassionato d'Italia alla quale dedicherà ben nove libri illustrati, in *The Novels and Plays of Gabriele d'Annunzio* distingue nel poeta e drammaturgo una feconda moltitudine di tendenze conflittuali, ne acclama il genio poetico e la profondità psicologica, in cui coglie però morbosità e crudeltà profonde e radicate. A quest'altezza sono state pubblicate in Inghilterra sei tragedie, compresi i *Sogni*, dei quali Hutton rileva soprattutto i limiti, redenti solo dal «magnificent imagery»:

Three of them, *The Dead City*, *Gioconda* and *Francesca da Rimini* – the three in which Madame Duse is now appearing in this country – have been Englished by Mr. Arthur Symons, in translations that are described as «almost perfect». The remaining plays, *La Gloria*, the *Dream of a Morning Spring* and the *Dream of an Autumn Sunset* have not been presented outside of Italy. They are full of gorgeous symbolism, and show the influence of Maeterlinck, Nietzsche and Wagner. *La Gloria*, a picture of the Rome of today, is, we are told, in many respects the most remarkable play that d'Annunzio has written, «without parallel in our time for significance and terror». The two *Dreams* are wild and lurid visions,

⁶⁷ Ivi, pp. 324-325.

horrible and impossible, redeemed only by magnificent imagery.⁶⁸

Nessun cenno ai *Dreams* nelle pagine di William Leonard Courtney, che in un saggio dedicato al Maeterlinck (*The Development of Maurice Maeterlinck and other Sketches of Foreign Writers*, London, Grant Richards, 1904) dedica a d'Annunzio una manciata di pagine centrate sul *Trionfo della morte* e sul *Fuoco*, mentre per quanto riguardano i *Dramas*, oltre al ruolo di primo piano assegnato alla Divina Duse, si limita a qualche cenno alle traduzioni di *La Gioconda*, *La Città Morta*, *Francesca da Rimini* e *La figlia di Iorio*; né in quelle di James Huneker (1857-1921), i cui *Iconoclasts. A Book of Dramatists*,⁶⁹ del 1905 contengono profili di Ibsen, Strindberg, Becque, Hauptmann, Sudermann, Hervieu, Gorky, Maeterlinck, Bernard Shaw, Duse e d'Annunzio, al quale infine si plaude per l'attenzione scrupolosa alla psicologia femminile, messa a nudo in tutti i suoi aspetti, nonostante la totale mancanza di *humor*. Con Huneker del resto siamo già oltreoceano e ciò che più trapela dello scrittore è da attribuire alla fama dell'eccentrico seduttore e dell'abile comunicatore.

La rassegna, che decidiamo di terminare al 1905, anno della messa in scena del *Tramonto*, prosegue dunque negli States in un volume collettaneo sui *Living dramatists*⁷⁰. A d'Annunzio J.M. Sheehan dedica una settantina di pagine, dieci delle quali al *Dream of a Spring Morning*, nove al *Sogno d'un tramonto d'autunno* (opera di cui evidentemente non si conosce ancora la traduzione). Il giudizio complessivo ricalca quello della critica anglosassone: d'Annunzio è uno psicologo analitico votato al culto di sé che molto deve alla Divina che l'ha ispirato, ricambiata con l'offesa. I due atti unici

⁶⁸ Cfr. «The Literary Digest», vol. XXV, n. 22, November 29, 1902. L'articolo *D'Annunzio: mystic and sensualist* riprende gli stralci dell'Hutton qui citati, pp. 702-703

⁶⁹ Huneker 1905.

⁷⁰ Herrmann 1905.

INTRODUZIONE

dell'incompiuto ciclo stagionale sono percepiti come strettamente connessi, ma al primo *Sogno*, in cui tutto è simbolico e privo di spessore drammatico («The play lacks the necessary dramatic condensation. It is like all his plays, full of long unreal discourses. There is lacking through the whole performance the qualities that make a good drama»),⁷¹ succede un vero e proprio «horrible nightmare» nutrito di esagerazioni ed incubi portati all'eccesso: la Cleopatra di Shakespeare diventa la furiosa dogaresa, la ragazza che ricorre alla superstizione del secondo idillio teocriteo, senza rinunciare alla sua bellezza greca, ci porta ora al disgusto di morbide immaginazioni da magia nera:

We have seen Cleopatra as outlined by Shakespeare and by Sardou. We all know how she treats the slave that brings her news of Antony and his Roman wife. We have seen her fury, but we do not shudder at it. Now imagine an old wrinkled Cleopatra, a murderess, an abandoned old voluptuary, and multiply sevenfold the ire and frenzy of the Egyptian queen, and you have a faint impression of the presiding deity of the ducal palace, her grace, the most serene widow of one of the last of the Doges. This is the method of d'Annunzio. The exaggeration of the individual, the morbid in art. I am almost certain, had Cleopatra in mind when writing this. In order to see how he has treated the theme let us search our memory and the literature of the world for a similar theme. Instantly we think of the second idyll of Theocritus. [...] ⁷²

Il confronto del *Tramonto* con i supposti modelli, insomma, risulta impietoso:

⁷¹ Ivi, p. 163.

⁷² *Ibid.*

What greater contrast to the sweet melancholy of the lovely young Grecian girl, deserted by her lover, can be imagined than the old wrinkled Dogaress, the murderess of her husband. How infinitely sad and tender are the words of poor Simaetha, as from the depths of her abandoned heart she apostrophizes her magic wheel and the silent moon and accepts her gloomy fate. [...] On the contrary how vulgar, coarse, and demoniacal the words of Dogaressa, as with sacrilegious hands she takes the consecrated host and the tooth of her husband, or the hair of the courtesan, and hurls dire imprecations on her lost lover and his mistress.⁷³

Occorrerà aspettare ben tre lustri perché il *Tramonto*, e in generale il teatro dannunziano, che certo non può sfuggire alla consueta accusa di assenza di dramma, venga visto anche oltreoceano con sguardo più benigno. Scriverà dunque dell'incompiuto ciclo stagionale Porter Lander MacClintock in *The Contemporary Drama of Italy* (1920):

With all the resources of his art, d'Annunzio enriches this pathetic theme. [...] *The Dream of an Autumn Sunset*, the companion «Dream», is another study of erotic passion in the same tone. [...] The passages in which she [the Dogaressa] celebrates her lost lover's beauty and her longing are of marvelous lyrical beauty. [...] *The Dream of an Autumn Sunset* is open to the same criticism as its predecessor, – lack of dramatic construction, and a static situation. [...] The events all take place off stage, and are related by messengers; and while this gives unexampled opportunity for lyric outbursts and gorgeous narrative, it sacrifices dramatic effect as the modern stage knows it. But the description of Pantea appearing naked on the prow of the ship, the lamentation of

⁷³ Ivi, pp. 165-166.

INTRODUZIONE

the Dogaressa on the death of her lover, and several other passages are exquisitely done.⁷⁴

3. *Le interpretazioni del Sogno*

È forse possibile riassumere il percorso sin qui affrontato con una breve riflessione: l'accoglienza del testo è migliore di quella dello spettacolo, vuoi perché i critici letterari erano più colti e aggiornati dei loro colleghi, più attenti invece agli aspetti performativi dell'evento, vuoi perché gli anni di distanza che intercorrono tra il momento della lettura e quello dell'esperienza a teatro possono aver attivato false aspettative. Anche di fronte al *Tramonto*, inoltre, la critica si è divisa in direzioni opposte e parimenti parziali, tra sostenitori al limite dell'apologia (si pensi a Luigi Tonelli⁷⁵ e Armand Caraccio⁷⁶) e detrattori pronti alla denigrazione (da Luigi Russo⁷⁷ a Carlo Salinari⁷⁸). Pochi i più riflessivi e imparziali, da Giorgio Luti⁷⁹ a Giovanni Destri.⁸⁰

Tra gli ammiratori del drammaturgo della prima ora, lo psicologo, sociologo e criminologo Scipio Sighele offre in verità del *Sogno* un giudizio assai riduttivo, giacché il *Tramonto* si limiterebbe, a suo dire, a presentare «la descrizione d'una gelosia esageratamente furiosa», mentre rimane notevole solo «l'impressione visiva del color rosso che lasciano nel lettore la battaglia e l'incendio finali», perfettamente complementari alle tonalità primaverili del *Mattino*.⁸¹

⁷⁴ Lander MacClintock 1920, pp. 102-104 *passim*.

⁷⁵ Tonelli 1913.

⁷⁶ Caraccio 1950.

⁷⁷ Russo 1938.

⁷⁸ Salinari 1960, pp. 67-68.

⁷⁹ Luti 1969, pp. 55-83.

⁸⁰ Destri 1970, pp. 61-89.

⁸¹ Sighele 1906, p. 34; e si veda in particolare l'ancor godibile capitolo 1: *L'opera di Gabriele d'Annunzio davanti alla psichiatria*.

Una posizione tutta particolare e per questo degna di attenzione è quella di Ricciotto Canudo, che si è occupato dei *Sogni* in un articolo dedicato al *Politien* di Edgar Allan Poe apparso nell'aprile del 1910 nella «Revue hebdomadaire».⁸² Canudo, che l'anno seguente avrebbe dedicato al teatro dannunziano una breve monografia,⁸³ scorge nel dramma dello statunitense elementi che sarebbero arrivati al Maeterlinck e attraverso il Belga a d'Annunzio. Rapidità drammaturgica, massima musicalità contenuta nelle parole dei personaggi per creare il senso dell'azione, privilegio accordato all'approfondimento psicologico, scelta della forma di scene di *tableaux* senza unità di tempo, convincono Canudo che Poe abbia avuto un ruolo, non riconosciuto ma di primo piano, nella riforma di un teatro il cui campione indiscusso sarebbe divenuto Maeterlinck. Sarebbe stato quest'ultimo, a suo dire, ad aver trovato in *Politien* tutti gli accorgimenti necessari a creare il proprio *drame statique*, rinvenendo in Poe ciò che Shakespeare non era in grado di offrirgli.⁸⁴ Ed è a questo punto che la sua riflessione chiama in causa i due *Sogni* dannunziani, di cui sottolinea la straordinaria forza poetica che ne fa dei veri poemi di bellezza puramente lirica, nella convinzione che «le langage d'action musicale est le même» del Poe.⁸⁵ Fatte queste considerazioni, se d'Annunzio perde in profondità psicologica di fronte ai due drammaturghi stranieri, ci guadagna però, specie col *Tramonto*, in incandescenza di linguaggio.

A un d'Annunzio poeta e colorista (e dunque, à la Baudelaire, trascinato da musica e ritmo), è spesso contrapposta l'idea dello scrittore paesaggista: idea ben datata (ne parlò per primo Fausto Latini nel lontano 1899⁸⁶), ma viva per decenni nei dibattiti su Gabriele. Latini individuava in d'Annunzio la «tendenza alla pittura di paesaggio» e scor-

⁸² Canudo 1910, pp. 497-520.

⁸³ Id., *Gabriele D'Annunzio et son théâtre*, Paris, Figuière, 1911.

⁸⁴ Canudo 1910, p. 518.

⁸⁵ Ivi, p. 520.

⁸⁶ Latini 1899.

INTRODUZIONE

geva nella «visione di certi paesaggi» ciò che muoverebbe «il sentimento più vivo da cui il poeta fu mosso a scrivere i suoi drammi». Così, se nel *Mattino* e nel primo atto della *Gioconda* dominano «le tinte chiare e le forme gracili d'un paesaggio primaverile toscano», se nella *Città morta* prevarrebbe «un continuo bagliore meridiano su arida terra greca», il *Tramonto* e la seconda parte della tragedia di Lucio Settala si sostanzierebbero di un paesaggio «di gran sole» che lascia dominare «una colorazione [...] calda e ricca», «veneziana in un caso, egizia nell'altro»⁸⁷. Ad assecondare queste conclusioni furono i più: da Alfredo Gargiulo a Luigi Russo a Eurialo De Michelis, i dannunzisti più autorevoli, insomma, della prima metà del secolo scorso e oltre. E solo di recente Francesco Erspamer, che ha insistito nel riconoscere al poeta una vocazione drammaturgica anche, se non soprattutto, nei due *Sogni*, ha scorto proprio nel *Tramonto* «il più alto manifesto del teatro della Parola»,⁸⁸ in cui l'elemento lirico non escluderebbe affatto «quelle virtù teatrali (a livello di dizione e di prossemica) che d'Annunzio le attribuisce con convinzione».⁸⁹ Ecco perché le insistenze sul paesaggismo dannunziano appaiono in qualche modo inadeguate: da quelle di Luigi Russo, che parla di materia fatta «per una descrizione lirica più che per un bozzetto drammatico»,⁹⁰ a quelle di Eurialo De Michelis per cui il secondo *Sogno* si proporrebbe di «suscitare nient'altro che un accordo di immagini attorno a un paesaggio»;⁹¹ né dunque avrebbe ormai più senso definire il *Tramonto* una tragedia dal «fondo lirico-paesistico»,⁹² un'opera essenzialmente «estetico-paesistica»: ⁹³ formule che denuncerebbero un approccio solo letterario e non dramma-

⁸⁷ Ivi, p. 141.

⁸⁸ Erspamer 1988, p. 486.

⁸⁹ Ivi, p. 488.

⁹⁰ Russo 1938, p. 137.

⁹¹ De Michelis 1960, p. 186.

⁹² Gargiulo 1912, p. 291.

⁹³ Russo 1938, p. 441.

turgico a un testo scritto appositamente (anche se non esclusivamente) per il teatro.⁹⁴

Altrettanto ricorrente, e non contestabile, è l'insistenza sulla «liricità» come elemento caratterizzante la drammaturgia dannunziana, già a partire dai *Sogni*. Alla nozione di paesaggio, e a quella limitativa di superomismo su cui si adagiò più di tutti Carlo Salinari, si sostituì dunque opportunamente, nella riflessione di Tonelli, la più puntuale percezione di un'«atmosfera» e un «ambiente» sorgenti dai moti interiori e dalle azioni dei personaggi, sorretti da didascalie a un tempo descrittive e altamente simboliche. Abolendo ogni specificazione di tempo vincolante, il drammaturgo «pone l'attenzione in un'atmosfera indefinibile nella sua vaghezza fluida e tremolante di sogno», al punto che, svincolata da ogni rigida temporalità, «la Poesia si sente libera nel mondo ch'essa si è foggato, come il fiume scorre facilmente nell'alveo che s'è scavato da sé».⁹⁵ Ed ecco di conseguenza emergere la natura della liricità dannunziana, su cui Tonelli, primo di tanti, ha voluto porre l'accento.

D'Annunzio «non nacque musicista», ebbe a scrivere Borgese; però «nacque poeta»,⁹⁶ ha osservato in seguito Tonelli; e l'elemento lirico è la vera forza del suo teatro. Così, dopo aver individuato nella violenza dei sentimenti e delle passioni la cifra cardine del *Tramonto* («tragedia profondamente barbarica», esempio come pochi di «teatro di *violenza*»: «Le forze brutali e selvagge, gli istinti più indomabili e irrefrenabili, gl'impulsi più disordinati e irragionevoli irrompono e si scatenano, urlanti terribilmente»⁹⁷), riconduce tutto alla superiore liricità dell'opera:

⁹⁴ Erspamer 1988, p. 488.

⁹⁵ Tonelli 1913, pp. 86-87.

⁹⁶ Ivi, p. 15 e 80.

⁹⁷ Ivi, p. 81.

INTRODUZIONE

quel tumulto di sentimenti agitantisi nell'anima, egli l'ha saputo esprimere con la parola, fremente e vibrante, sotto un soffio possente di liricità. Lirici sono i suoi personaggi, perché il loro spirito, profondamente commosso dalla passione, qualunque essa sia, l'odio e l'amore, l'onta e la gloria, ha bisogno di manifestarsi nel canto; poemi lirici sono le sue tragedie, perché in ognuna di esse gli svariati canti si fondono insieme in un unico meraviglioso e amplissimo concento.⁹⁸

Legato alla distinzione crociana fra poesia e non poesia, Tonelli ha identificato la prima nella funzione lirica, la quale però solo raramente riuscirebbe a sintonizzarsi con la drammatica. In questi casi del resto, si potrebbe aggiungere correggendo l'impostazione, il teatro dannunziano rivelerebbe, come anche hanno certificato alcuni successi di pubblico, «quanto efficaci potessero essere quelle tragedie 'liriche' una volta che ne fosse stato stabilito e accettato il codice».⁹⁹

Una decisa svolta in questa direzione, sebbene nei pur evidenti limiti metodologici, arriverà quasi quattro decenni più tardi con il saggio di Aldo Capasso, «*Dramma*» e «*poema drammatico*»,¹⁰⁰ che si propone di guardare alla drammaturgia dannunziana prescindendo dalla sua efficacia scenica, in quanto essa consiste in un «poema in prosa», in un «lirico racconto». Già un trentennio prima (1935) il Capasso, pur dichiarandosi fedele alla prospettiva del Gargiulo con la sua integrale condanna dei «drammi di vita contemporanea espressi in prosa», ebbe la «felice intuizione di accomunare ai poemi lirico-drammatici il *Sogno d'un tramonto d'autunno*», salvandolo così dalla condanna gargiuliana.¹⁰¹ Era superata in questo modo anche la prospettiva di Silvio d'Amico, che prendeva le mosse da un punto di vista stretta-

⁹⁸ Ivi, pp. 159-169.

⁹⁹ Ivi, p. 170.

¹⁰⁰ Capasso 1964.

¹⁰¹ Ivi, pp. 15-16.

mente drammaturgico e di conseguenza condannava i «sogni» stagionali per l'eccessiva staticità, la natura prettamente evocativa e l'«evanescente ambiguità».¹⁰² «Non c'è nulla d'ambiguo», ribatteva Capasso, «nel denudare senza riserbo o cautela la torbida passione sensuale» della Gradeniga, così come nulla di ambiguo era nel «mostrare» la pietà di tutti verso «la dolce, giovane Demente». Altri del resto, insisteva Capasso, erano gli errori di D'Amico, a cominciare dalla convinzione di un «uso e abuso», da parte di d'Annunzio, di «ripetizioni e cadenze spesso palesemente maeterlinckiane»; al contrario ora, forse con troppa radicalità, si negava il contributo del Belga («nullo o quasi nullo»)¹⁰³ D'Amico inoltre salvava, della drammaturgia dannunziana, solo i momenti di alta poesia, rinvenibili a suo dire soltanto nelle tragedie in versi, e così non si accorgeva che anche un testo dialogato *in prosa* può essere un poema lirico-drammatico.

Ha ammirato il monologo di “lussuria” [...] di Fedra; e che cosa c'è, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, se non un poetico monologo di una “lussuria” dai “gridi prodigiosi”? Non solo va detto che il *Sogno d'un tramonto d'autunno* è un poema in prosa, come il *Sogno d'un mattino di primavera*; ma si deve anche rilevare che, nel secondo *Sogno*, questa essenziale verità è ancora più palese. Proprio perché, in gran parte, il *Sogno* autunnale è un monologo lirico, ampio e fluente; la cui parentela, ben più che con le piccole, rotte, sgomentate frasi di Maeterlinck, è con la poesia in versi più voluttuosa e dionisiaca del medesimo d'Annunzio nella sua sfrenata gioventù.¹⁰⁴

¹⁰² Cfr. D'Amico 1940, p. 132, che definisce il *Mattino* una valanga di «parole, parole, parole che diluivano ogni concretezza di figure, di eventi, di situazioni, in un'evanescente ambiguità»: visione affine ad alcune tra le prime recensioni del *Tramonto*.

¹⁰³ Capasso 1964, p. 51.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 51-52.

INTRODUZIONE

Un'affermazione, quest'ultima, che abbiamo avuto occasione di verificare attentamente.

Con le parole sopra riportate, Capasso avrebbe potuto rispondere anche a Francesco Flora, convinto invece che i due *Sogni* siano un mero esercizio di retorica e soprattutto un'opera letteraria, non certo teatrale: «Sono assaggi, tentativi più o meno consapevoli di farsi la mano a teatro».¹⁰⁵ Rovesciando i termini della questione, Capasso investiva invece il *Tramonto* di una certa importanza, in quanto primo vero esempio di poema lirico-drammatico in grado di rompere con forza l'orizzonte d'attesa e di spiazzare lettori, spettatori e critici.¹⁰⁶ La natura sperimentale del dramma verrebbe altresì confermata nella seconda sezione dell'opera (individuata nel momento in cui le spie rientrano a Palazzo), quando Gradeniga dà vita alle sue assillanti interrogazioni. Se è vero che ora la tecnica non è più quella del monologo, ma del dialogo, questo si rivelerebbe nient'altro che un mero «prolungamento del monologo», «in quanto la Gradeniga è pure sempre disperatamente sola. Tutte quelle persone intorno a lei non sono veramente persone, ma strumenti».¹⁰⁷ Le conclusioni di Capasso così favorevoli al *Tramonto* restano certo un caso isolato, e forse per questo val la pena leggerle nella loro interezza:

Se il d'Annunzio, in questo secondo *Sogno*, si fosse avvalso esclusivamente del monologo lirico, avrebbe potuto fare cosa poeticamente perfetta, si capisce (come lo farà in *Versilia*, in *Undulna*, nel *Ditirambo* di Glauco), ma non avrebbe scavato in un terreno nuovo, come ormai poteva, da quando aveva cominciato ad applicare la sua liricità alla forma o apparenza del dramma. L'opera nuova sarebbe di gran lunga meno originale che il *Sogno d'un mattino di*

¹⁰⁵ Flora 1935, p. 71.

¹⁰⁶ Capasso 1964, p. 53.

¹⁰⁷ Ivi, p. 69.

primavera, dove ha osato assumersi di rappresentare ciò che segue alla catastrofe tragica. Anche questa volta, invece, la sua invenzione è originale, intensa e adatta alle sue mire artistiche. Mentre l'intera invenzione del *Sogno d'un mattino di primavera* è regolata in modo da presentarci, con effetto corale, tutta una corona di persone intorno alla Demente, che le offrono dolcezza e pietà, qui, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, tutto è dosato in modo da «musicare» la solitudine feroce della donna vaneggiante di passione.¹⁰⁸

Russo aveva individuato due categorie tipiche della drammaturgia dannunziana: quella estetico-politica e quella estetico-paesistica.¹⁰⁹ Se di quest'ultima si è discusso, della prima si fece interprete radicale Carlo Salinari, che in *Miti e coscienza del decadentismo italiano* espresse un giudizio tutto negativo, falsato da un viscerale antidannunzianesimo ed esteso ai due *Sogni* stagionali:

Da una simile dialettica di ostilità e desiderio sorge una lussuria più acre e penetrante e il gusto della violenza come piacere supremo, spasimo definitivo. Così il sangue domina la vicenda del *Sogno d'un mattino di primavera*, e [...] la strage domina nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*;¹¹⁰

come se tutto fosse riconducibile a elementi pure ben presenti, ma nient'affatto esclusivi, nell'opera dannunziana: crudeltà, sadismo, superomismo deterioro convivevano già in Tonelli col più alto lirismo e le raffinatezze della psicologia.

In merito alle quali, d'altro canto, per lo stesso Capasso restava un problema: la grande ricchezza delle gradazioni psicologiche si accompagnava con la quasi totale mancanza

¹⁰⁸ Ivi, p. 70.

¹⁰⁹ Russo 1938, p. 137.

¹¹⁰ Salinari 1960, pp. 67-68.

INTRODUZIONE

di evoluzione dei personaggi, che in quanto «tipi» e «simboli» hanno la tendenza a restare uguali a se stessi. Anche allo scopo di limitare un'ulteriore accusa rivolta al *Tramonto*, quella dell'evanescenza, Capasso insisteva nel sottolineare al contrario il forte senso della «realità» nella «verità» medico-sintomatica della Dogaressa, i cui mali gli studi medici più aggiornati avrebbero riconosciuto a partire dai sintomi:

i medici lettori ne possono ricavare (e ne ricavano in effetti) delle diagnosi precise: insonnia nervosa con febbre, tachicardia, e via dicendo. Scaturisce cioè, nonostante tutto, nell'irreale atmosfera – nel quasi favoloso scenario, un'illusione di realtà, legata pure alla nostra quotidiana esperienza.¹¹¹

Bellezza «lirica», «sapienza psicologica», «profonda intuizione dell'animo femminile»¹¹² potevano bastare a questo punto a giustificare il valore artistico della *pièce*.

Eppure è proprio adesso che emerge in primo piano il più spinoso dei problemi del teatro dannunziano: la staticità, la scarsità d'azione scenica, la quasi totale assenza di un intreccio narrativo. E Capasso – il quale non sapeva che nell'edizione nazionale del *Tramonto* d'Annunzio aveva optato in realtà per una suddivisione scenica – confrontava i due *Sogni* rilevando che «mentre il *Sogno d'un mattino di primavera* faceva concessioni di superficie alla tecnica abituale accettando di dividersi in cinque "scene"», nel *Tramonto* qualsiasi suddivisione era venuta meno. Il poeta, dunque, doveva essere consapevole di «evocare» in «luce lirica» una «particolare realtà che non è più urto di volontà, o conflitto di passioni, perché il personaggio, giunto alla fine della storia, è disperatamente solo».¹¹³ Era normale, a questo punto, insistere sulla natura di monologo lirico del secondo *Sogno*:

¹¹¹ Capasso 1964, p. 56.

¹¹² Ivi, pp. 60-61.

¹¹³ Ivi, p. 54.

«l'effusione lirica si arricchisce al di là di se stessa, e contiene già qualcosa di narrativo e qualcosa di drammatico [...]». Il «monologo» non ha un valore soltanto «melodico», di *melos*, bensì «presenta il carnale tormento della Dogaressa in tutti i suoi aspetti essenziali».¹¹⁴

Da parte sua Tonelli, che certo si era posto il problema, aveva distinto, non senza lungimiranza, un'azione visibile e una non visibile. La prima e la seconda si integrerebbero e completerebbero a vicenda, costituendo un gran quadro di cui fuoco, sangue, dissoluzione sono le rosse note fondamentali. Quanto all'assenza di intreccio, si potrebbe pensare a un esempio di innovazione drammaturgica, dal momento che l'azione si trasforma in visione. L'assenza d'intreccio, infatti, non inficia la «vera e propria progressione di avvenimenti» e il risultato, piuttosto che un limite, sarebbe da additare quale caso originale, degno di studio:

Gli è che il poeta sdegnava di lusingare lo spettatore nella sua peggiore tendenza, e vuole sopra tutto indurlo alla profonda comprensione del destino tragico che pesa sui suoi personaggi, e alla splendida visione di veri e propri quadri [...]. Perciò accade che in queste tragedie le scene si susseguano alle scene e gli atti agli atti, non già per forza logica, ma per legge di affinità, quasi proiezioni di meravigliosa lanterna magica [...]. Accade [...] press'a poco quel che avviene nel sogno. Appunto sotto questo rispetto, non paia esagerato se crediamo che tutte le *tragedie* del d'Annunzio potrebbero opportunamente chiamarsi «*sogni*», come i due primi lavori: *Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*: ché invero le stesse caratteristiche di questi si riscontrano negli altri successivi. Ad ogni modo, rimane sempre molto significativo il fatto che proprio con due *Sogni* il poeta abbia iniziata l'opera sua teatrale.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Tonelli 1913, pp. 191-192.

INTRODUZIONE

Si ha la sensazione che la volontà di assecondare l'inevitabile fascino provato di fronte alla *pièce* dannunziana porti Tonelli e Capasso a giustificazioni tanto attraenti quanto, talvolta, non del tutto plausibili. Eppure alcune loro considerazioni, si vedrà, non resteranno isolate.

*

Una nuova generazione di critici letterari e studiosi di teatro è tornata a riflettere su questioni sinora solo accennate, certamente non risolte. Angela Guidotti, dopo un'attenta analisi strutturale che coinvolge il ruolo delle didascalie intese quali indicazioni di poetica, strumento primario di rottura col dramma naturalista e volontà di infrangere alcune categorie temporali allo scopo di rinnovare a fondo il genere tragico, attribuisce a d'Annunzio, invocata l'autorità di György Lukács e Walter Benjamin, una concezione essenzialmente estetica, e conseguentemente statica dei conflitti tragici.¹¹⁶ Entrambi i *Sogni*, sotto questi rispetti, possono vantare alcuni meriti (il *Mattino* è ad esempio risolto «nel momento della *ripetizione* dell'evento, che è stato preparato e insieme pazientemente messo a fuoco nelle prime scene, in modo da poter sciogliere le ultime in una sorta di delirio fonico-visivo», mentre «il connubio oggetto-personaggio» conferisce un qualche pregio drammatico), ma è il *Tramonto* a spiccare sotto molteplici aspetti, nonostante la quasi contemporaneità della loro ideazione e stesura, con il passaggio a una scrittura che restituisce sensazioni di opprimente decadenza.

Pregio ulteriore consisterebbe in un allestimento basato su due piani (in basso un atrio circondato da pesanti cancelli di ferro «con la solita scena prospettica», in alto un presunto loggiato a cui si accede tramite una scala a chiocciola che campeggia al centro della scena) che non riflette certo un

¹¹⁶ Guidotti 1978, p. 31

gusto decorativistico, ma è un vero e proprio strumento relativo alle strutture composite dell'intreccio, per cui l'azione è colta «contemporaneamente» *dentro* e *fuori* la scena.¹¹⁷ Si torna poi a ricordare il privilegio che d'Annunzio accorda al livello fonico piuttosto che a quello visivo:

la «non visibilità» scenica di tale loggiato gli permette di farlo considerare quale meta irraggiungibile per chi è costretto (come la protagonista [...]) a dimorare sotto di esso. Tant'è vero che nessuno sale fino in cima la scala che campeggia in mezzo alla scena, neppure da ultimo, quando la Dogaressa si ferma a metà di essa, «chiusa tra due colonne» che salgono a «spira», quasi a rivolgersi su se stesse. Così la considerazione di quest'elemento come simbolo dell'oppressione dell'ambiente può anche essere giustificata, tanto più che non si fa mai tramite di uscita.¹¹⁸

Certa che il teatro dannunziano posseda una forte componente scenica è anche Valentina Valentini, che pure deve rilevare l'assoluto dominio della parola, in modo particolare nel *Tramonto*. La sua interpretazione merita certamente alcune considerazioni: quanti hanno scorto nella *pièce* un mero «dramma della gelosia» o una sorta di punto di partenza volto ad approdare al motivo tragico della lotta dell'uomo col proprio destino, avrebbero rilevato limiti ermeneutici, che si possono ricucire nel riconoscere che pagina dopo pagina il *Sogno d'un tramonto d'autunno* sottolinea la volontà di riflettere sulla comunione con la Natura, su un'«immersione nel tutto in cui annegare la propria individualità, come aspirazione a una dimensione panteistica».¹¹⁹ Rientrerebbe in questa prospettiva anche la «concomitanza» drammaturgica «tra due azioni e due luoghi scenici» paralleli:

¹¹⁷ Ivi, pp. 25-27 *passim*.

¹¹⁸ Ivi, p. 27.

¹¹⁹ Valentini 1993, p. 203.

INTRODUZIONE

uno presente ed effettivo – il giardino della Dogaresa che prepara il rito di messa a morte della rivale –, l'altro, il Bucintoro di Pantèa – luogo virtuale, esistente grazie ai racconti delle spie. Queste sono figure corali che fungono da *trait d'union* fra questi due mondi, esse hanno il compito di osservare quanto accade nel campo avversario e di raccontarlo, drammatizzandolo per Gradeniga, spettatore ideale che ha la regia di tutta la messinscena. Ella, infatti, anziché assistere direttamente agli eventi, preferisce immaginarli, tenendosi a distanza da essi, auto-reclusa nel suo giardino. Privilegia l'udito anziché la vista, la mediazione del racconto all'osservazione diretta: si auto-infligge la cecità.¹²⁰

Pur tornando a riconoscere alcune affinità fra *Tramonto e drame statique*, per Valentini queste non riescono a primeggiare sul modello greco e anzi, in sinergia, danno vita al dialogo drammatico «grazie all'artificio dell'iscrizione nel testo di uno spettatore ideale, affascinato più dalla capacità rappresentativa della parola che dalla visione diretta». Gradeniga, di fatto, «ama ascoltare il racconto delle spie che descrivono le scene di concupiscenza tra Pantèa e il giovane amante, in una dialettica tra vista e udito corrispondente al regime dialogico basato sul dispositivo dell'interrogazione»; così la Dogaresa incalza le spie perché vuole sapere cosa accade sul Bucintoro.

Domande e risposte sono funzionali allo svolgimento drammatico, all'azione in corso, mentre il monologo iniziale della Gradeniga informa sull'antefatto, con l'andamento a flash proprio del ricordare, dominato da sensazioni tattili e sinestetiche, in cui al ricordo si sovrappone la dimensione onirica.¹²¹

¹²⁰ Ivi, p. 204.

¹²¹ *Ibid.*

Ed ecco che la funzione poetica prevale ampiamente su quella informativa, grazie anche alla prodigalità con cui lo scrittore accumula «immagini auditive, visive e tattili», «interrogazioni, esclamazioni, frasi brevi e spezzate, pause, racconti nel racconto». ¹²² Anche per questo il poema tragico acquista la fisionomia di «poema musicale senza musica», «dramma coreutico senza danza» in cui il ritmo della prosa poetica lascia sprigionare «le qualità della musica e la plasticità scultorea delle immagini, quelle della pittura». ¹²³

Su questo punto converge anche Francesco Erspamer, che però estende le considerazioni di Valentini a entrambi i *Sogni*: a Gabriele d'Annunzio è necessario rivendicare una vera vocazione scenica già a partire dal *Mattino*, in cui il linguaggio sarebbe «costantemente rivolto al contesto pragmatico della scena». ¹²⁴ Messe da parte le conclusioni di Guidotti e Blazina (il quale si era limitato in fondo a constatare come la Gradeniga ascolta gli eventi, non vi assiste e solo nella scena finale «abbandona la cecità auto-inflitta e sale sulla scala per assistere allo spettacolo del fuoco» devastatore: il suo desiderio di morte è così esaudito), ¹²⁵ egli propone infine di vedere nel *Mattino* e nel *Tramonto* due ottimi esempi della concezione dannunziana del teatro: due prove riuscite, insomma, «teatralmente riuscite». ¹²⁶

L'importanza di d'Annunzio nella storia del teatro moderno – scrive Erspamer – non può [...] venire ristretta ad alcune indicazioni di carattere scenico-tecnico; la sua vera innovazione, poco capita e poca seguita, fu piuttosto quella di proporre una forma di teatro che facesse appello all'immaginazione più che alla razionalità dei suoi interpreti e dei suoi fruitori, una forma di teatro in cui le determi-

¹²² Ivi, p. 205.

¹²³ Ivi, pp. 206-207 *passim*.

¹²⁴ Erspamer 1988, p. 475.

¹²⁵ *Ibid.*; e cfr. Blazina 1985.

¹²⁶ Erspamer 1988, p. 476.

INTRODUZIONE

nazioni sceniche, così importanti, non venissero imposte [...], ma nascessero – sull'esempio della grande tragedia greca, di quella elisabettiana e anche di quella rinascimentale italiana – dal suo interno.¹²⁷

E il discorso dovrebbe valere tanto più per il *Tramonto*, tra i meno letti e rappresentati dei drammi dannunziani, ma sotto alcuni rispetti «forse la più coerente e audace» risposta di d'Annunzio «alla crisi del dramma moderno».¹²⁸

¹²⁷ Ivi, p. 480.

¹²⁸ Ivi, p. 486.

Conclusioni

Il *Sogno*, la visione e lo statuto del reale

Sin dall'uscita del *Mattino*, e poi delle altre opere drammaturgiche dannunziane *Tramonto* compreso, quasi tutti i critici, abbiamo visto, hanno lamentato la scarsità se non la mancanza di azione, di intreccio, insomma di dramma. Imbeccato dallo stesso d'Annunzio, il Doctor Mysticus è corso in un paio di occasioni in difesa delle scelte poetiche dell'amico, ora ricordando che il modello di Gabriele, pur con tutte le sue incomprese novità, andava quantomeno ricondotto alle origini della tragedia greca, ora rilevando una più sottile sfumatura ritmico-musicale che prenderebbe il posto dell'azione così com'era intesa nell'imperante dramma borghese. In una lettera del poeta a Conti, Gabriele stesso insiste sulla natura ritmico-musicale delle pause che scandiscono il *Tramonto*:

Interrotto dalle angosciose interrogazioni della Dogaressa, il racconto appare diviso in alcuni brani simili alle strofe del canto; finché un'ultima interruzione dà luogo ad una di quelle pause naturali che nell'instrumentazione della sinfonia segnano

INTRODUZIONE

il riapparire del motivo principale, ma più rapido e incalzante.¹

Entrambi del resto avevano presente il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, in cui il filosofo ebbe a scrivere:

Au chœur dithyrambique incombe désormais la tâche de porter l'esprit des auditeurs à un tel état d'exaltation dionysienne que, lorsqu'apparaît en scène le héros tragique, ils ne voient pas, comme on pourrait le penser, un homme au visage couvert d'un masque informe, mais bien une image de vision née, pour ainsi dire, de leur propre extase.²

Edotto da queste parole, Conti si era già mosso a risolvere il problema dell'azione attraverso una riflessione sulla natura del sogno e della visione, ricordando anzitutto che la caratteristica rimproverata al teatro dell'amico non è che una qualità propria del teatro greco:

A causa di questo predominio dell'elemento lirico, l'azione non è in realtà presente come in Shakespeare, ma 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. Il dramma, in altri termini, è raccontato; e ciò rivela la significazione essenziale del *messaggero*. Costantemente il messaggero, il coro o un personaggio descrivono il momento culminante del dramma, raccontano l'episodio essenziale dell'azione tragica, avvenuta lontano dagli occhi degli spettatori.³

¹ Cit. in Valentini 1992, pp. 258-259.

² Nietzsche 1901, p. 84.

³ Conti 1899, p. 400.

Si rende necessario, a nostro avviso, continuare a riflettere sulla natura del «sogno» nel *Tramonto*, che del resto ha suscitato interesse e interrogativi già nei primi recensori. Ferri ad esempio osservava che «dal momento in cui Gradeniga incomincia a parlare sino alla catastrofe descritta» lettore e spettatore non hanno davanti «che una sola cosa di cui non si sia permesso di dubitare ed è anche essa una cosa immateriale: l'amore disperato di una donna ricca, potente, che ha sacrificato tutto all'idolo per cui il sangue arde febbrilmente nelle sue vene, e che ha dato l'anima a lui e per lui all'inferno e non rimpiange nulla, null'altro che lui, che ella sa di aver perduto, poiché la sua bellezza autunnale e tramontante è umiliata dal paragone che egli ne ha fatto con la freschezza giovanile d'un bella e abominevole rivale». ⁴

A questo punto il recensore avanzava un dubbio:

che tutto questo incendio e questa battaglia invisibili non siano se non il sogno di Gradeniga, il sogno della sua vendetta, che tutto quanto si svolge fuori di lei, della sua passione, non raggiunge, per quanta vigoria di rappresentazione vi adoperi l'autore, quel profondo interesse psicologico che è nella lunga confessione della Gradeniga, nel monologo variamente dialogato a cui si riduce tutto il dramma. ⁵

Mantovani, da parte sua, prendeva le mosse da considerazioni ben più negative: il *Tramonto* non avrebbe «ombra di verosimiglianza né di senso comune»; e il termine «sogno» si comprenderebbe nel senso di «capriccio», «stravaganza» di elementi disparati e accozzati per formare solo la «parvenza di verità di una mente troppo accesa». Ecco allora giustificate le inverosimiglianze e gli anacronismi che costellano ovunque la *pièce*. ⁶

⁴ Ferri 1898, p. 609.

⁵ Ivi, p. 611.

⁶ Mantovani 1898, p. 334.

INTRODUZIONE

Ancora Giustino Ferri sembra avvertire uno scarto, una sorta di assottigliamento dello statuto della realtà. Val la pena leggere la sua lunga riflessione:

Che è quel ritorno della Maga Schiavona per uccidere con nuovo magistero infernale la rea meretrice? Soltanto il rimorso dell'antico misfatto o è quel rimorso commisto al desiderio di peccare ancora, di fare il male, di spargere il sangue e la rovina, di vendicarsi, perché è stata abbandonata alla amara solitudine dell'esilio pomposo e triste sulle rive della Brenta? Nessuno può rispondere a queste domande, perché nessuno è, a dire il vero, sicuro della realtà delle cose e dei fatti esteriori. Noi vediamo tutto ciò che appare in questo *sogno* con gli occhi di Gradeniga, è questo il punto di vista scelto dall'autore per la prospettiva del suo lavoro, e se Gradeniga, nella concitazione dell'anima angosciata, si crea tutta una visione di eventi e di figure che esistono solo nella sua ira e per la sua ira, a noi non è dato di poter distinguere il fatto dalla illusione in ciò che si aggira intorno a lei, come non possiamo sceverar mai, nell'itinerario della vita, i miraggi della fantasia dagli spettacoli obbiettivamente reali. La sentenza che un paesaggio è uno stato di anima è giusta ma incompleta. Non il solo paesaggio è uno stato di anima, ma tutto quanto avviene intorno a noi non è, e non può essere, per noi, se non un riflesso della condizione dello spirito in cui ci troviamo nel momento che accade o ci figuriamo che accada qualche cosa. Nessun valore assoluto è nel fatto concreto; la virtù efficiente del fatto è in noi. Gradeniga, ella stessa, non potrebbe dirci se quelle spie sieno creature viventi, se quella Pentella veda davvero dalla torre la festa di Pantèa, se quella voce che discende dall'alto ad annunziare il corteggio di barche pavese e illuminate che accompagna il Bucintoro sfolgorante della meretrice, non sia piuttosto una forma della sua esasperata volontà di odio o di amore, non sia la favola che ella si finge per soffrire anche più,

IL SOGNO, LA VISIONE E LO STATUTO DEL REALE

per struggersi più profondamente di passione, per sentire più intensamente la sua disperazione.⁷

Insomma, lo statuto del reale è sfumato, aleatorio, già dal momento in cui la Dogaressa incomincia a parlare e sino alla catastrofe non rappresentata.

*

Se è vero che l'aleatorietà del reale è un fenomeno che riguarda molte tragedie dannunziane (oltre al primo *Sogno* pensiamo senz'altro alla *Città morta*), è senza dubbio il *Tramonto*, ricorda Erspamer, l'opera in cui «la realtà concreta si è più rarefatta, i referenti occupano sulla scena un posto e un ruolo meno rilevanti, e l'azione si poggia sul discorso in modo più continuo, addirittura esclusivo»:

Praticamente sul palcoscenico non accade nulla. Tutto è mediato dal racconto, ma un racconto che non riesce a convincere, che non può convincere. Occorre fare attenzione: al suo pubblico d'Annunzio chiedeva senz'altro una partecipazione emotiva, addirittura una comunione mistica, ma ciò non significa che egli pretendesse (ma neppure che consentisse) l'immedesimazione degli spettatori con i personaggi. I suoi drammi non intendevano assolutamente favorire una facile evasione dalla realtà, ma al contrario si proponevano di raggiungere una comprensione più profonda e meno consueta del vero.⁸

Anche Paolo Valesio ha intuito la problematicità della nozione dannunziana di «sogno», che pare comprendere quella non necessariamente complementare di visione.

⁷ Ferri 1898, pp. 608-609.

⁸ Erspamer 1988, pp. 486-487.

INTRODUZIONE

D'Annunzio scrive che la sua volontà è attualizzare la tragedia greca, in cui non c'è azione, ma racconto del coro per gli spettatori, rappresentazione virtuale, lirica, musicale, declamazione accompagnata talvolta dalla musica. La narrazione, allora, consiste nel crescere e diminuire del ritmo della frase, nelle pause, nelle corrispondenze, nei segni pre-verbali del *grido*, negli elementi appartenenti alla lirica e alla musica e non alle convenzioni del teatro di prosa. Tutto questo rafforza l'ipotesi che la drammaturgia dannunziana, e il *Tramonto* ne fa davvero fede, sia anzitutto «visione»: «[...] lo spettatore non vede direttamente l'azione drammatica, sì bene la visione di questa azione che il coro crea. Insomma lo spettatore contempla la contemplazione del coro»⁹ e spesso non è in grado di stabilirne il grado di veridicità.

La parola «sogno» dunque, almeno nel titolo dei due atti unici, non significherebbe né “favola”, “féerie” – come pure crede Marco Hagge –,¹⁰ e neppure – aggiunge Erspamer – allusione a «forze irrazionali di cui alcuni personaggi sarebbero portatori e artefici».¹¹ Seguiamo Erspamer nel suo ragionamento: innanzitutto il drammaturgo cerca di evitare che i lettori-spettatori si identifichino coi suoi personaggi; in secondo luogo i racconti riportati creano immaginazioni, dunque visioni, mai certezza. Le spie, lautamente ricompensate, con ogni probabilità riferiscono all'isterica Dogaressa non necessariamente quanto hanno visto ma solo ciò che ella vuole sentirsi dire. E l'unica azione rappresentata (il rito di magia nera) ha davvero uno statuto di credibilità? Quale spettatore è disposto ad attribuire efficacia alla violenza degli aghi crinali infilzati nella cera che dovrebbe rappresentare la meretrice? Inoltre, la dimensione temporale è statica e il dramma è consumato nell'arco di un «lunguissimo» tramonto. Infine, «il tempo della finzione teatrale [...] è più lungo del tempo reale. Tutto ha la consistenza, o meglio l'in-

⁹ Valesio 1982, p. 78.

¹⁰ Hagge 1986, pp. 131-132.

¹¹ Erspamer 1988, p. 490.

consistenza di una visione». ¹² Ed è al termine «visione» che d'Annunzio si riferisce, inequivocabilmente, con la parola «sogno», lasciandoci un angoscioso dubbio sullo statuto del reale, già percepito da alcuni recensori suoi contemporanei.

Sotto questi rispetti, con il suo scetticismo gnoseologico che investe e sconcerta il pubblico, il piccolo atto unico *Sogno d'un tramonto d'autunno* può essere davvero considerato un tentativo forse minore, forse non del tutto riuscito, ma certamente degno di maggiore attenzione di teatro sperimentale europeo.

¹² Ivi, pp. 490-491.

NOTA FILOLOGICA

1.

Testimoni

Sigle dei testimoni

A = minuta autografa o «prima composizione»

H = bella copia per Georges Hérold

nz = *I sogni delle stagioni*, Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1931.

mt = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, Mondadori, 1964.

mt2 = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, Mondadori «I meridiani», 2013.

R = foglio dell'autografo *A* scartato per essere sostituito da altro.

tr = *Sogno d'un tramonto d'autunno: poema tragico*, Milano, Treves, 1899

vt = *I sogni delle stagioni*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, Poligrafico dello Stato, 1939.

vt2 = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, A. Mondadori Editore, 1939-XVII.

Segni diacritici

; , ¨, ¨¨ ecc. = lettera o lettere illeggibili sotto cancellatura o ricalco (una per ciascun punto alto)

| = lezione troncata (variante evolutiva)

→ = correzione sostitutiva (corretto in)

›xyz‹ = lezione superata all'interno di una fase correttoria

‹xyz› = lezione aggiunta all'interno di una fase correttoria

[xyz] = completamento congetturale di parola incompiuta

1.1. *Gli autografi*

A = minuta autografa o «prima composizione»
(Archivi del Vittoriale)

L'autografo, già proprietà di Senatore Borletti (Milano), è conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con dicitura ARC. 14 XVI 89. Copia cianografica si trova nell'Archivio Privato del Vittoriale con numero di inventario 17727 LXXIV, 1. Una copia calligrafica tardiva, datata «La Colombaia, 28 ottobre 1908, è conservata nella Fondazione CAB di Brescia. Di questa copia è stata realizzata una stampa anastatica: Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*, Verona, Valdonega, 1994, edizione di grande formato e a colori contenuta in una custodia insieme a un opuscolo introduttivo di Pietro Gibellini, *Per i due «Sogni» di Gabriele d'Annunzio* (poi in Id., *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 102-113). Vi leggiamo: «Possiamo chiederci la ragione del fatto che d'Annunzio abbia tratto una nuova copia. Non pare che questa dovesse servirgli per una nuova edizione: l'autore avrebbe potuto ricorrere agevolmente a un esemplare della prima edizione, e il manoscritto non reca comunque

TESTIMONI

alcuna indicazione tipografica. È probabile che d'Annunzio volesse farne un dono, se non proprio un oggetto di vendita (nel 1908 la situazione finanziaria del poeta si andava decisamente aggravando)».¹

L'autografo è costituito da 110 carte di mm 241x184 e un foglietto incollato alle carte 59 e 93. I fogli sono sciolti, vergati a penna sul solo *recto* e numerati dall'autore da 2 a 110; sono assenti numerazioni doppie. La carta 1, non numerata, reca il nome dell'autore preceduto da asterisco e sottolineato: «*Gabriele d'Annunzio»; il titolo, anch'esso sottolineato: «SOGNO D'UN TRAMONTO | D'AUTUNNO.»; e, sottolineata, la data: «Ottobre MDCCCXCVII». La carta 2 ha la lista delle *Dramatis personae*: *La dogaressa vedova Gradeniga.* | *La camerista Pentella.* | *La maga schiavona.* | *Le spie.* Alla carta 3 incomincia il testo vero e proprio, aperto dalla lunga didascalia introduttiva. L'ultima carta reca in calce la data e l'ora di fine stesura del dramma, preceduta da un asterisco: «* 6 ottobre 1897 – ore 6 pom.».

I fogli sono perlopiù vere e proprie minute, con fitte correzioni operate nella maggior parte dei casi mediante ricalco sulla lezione o soprascrizione sulla lezione barrata da un rigo, con eventuale dilatazione delle aggiunte negli spazi disponibili. Le carte 5, 6, 40 e 103 sono pulite, quasi calligrafiche; semi-calligrafiche, con poche correzioni, sono invece le carte 42, 63, 65, 95, 106 e 108. La carta 6 è priva di correzioni, ma dopo la didascalia compare la scritta, cassata, «Scena prima». A carta 46 troviamo, in basso a destra, uno spesso tratto di inchiostro nero che copre e rende quasi illeggibile una didascalia. Le carte 59 e 93 sono formate da due fogli incollati: nella prima, il foglio superiore, di dimensioni maggiori, è numerato; nella seconda, il foglio superiore, numerato, è

¹ Per i due «Sogni» di D'Annunzio, opuscolo annesso alla riproduzione in facsimile dell'autografo del *Sogno d'un mattino di primavera* e del *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Gabriele d'Annunzio, Brescia, Fondazione Banca Credito Agrario Bresciano [Verona, Valdonega], 1994 (fuori commercio); poi in Idem, *D'Annunzio dal gesto al testo*, pp. 102-113.

di dimensioni minori. Le carte 75-78 presentano un annerimento orizzontale nella parte superiore dei fogli. La carta 84 presenta nella parte sinistra sino a oltre la metà del foglio una grande ma leggera macchia di inchiostro che non inficia la lettura del testo sottostante.

La diversa morfologia delle carte si deve anche all'abitudine dello scrittore di eliminare i fogli diventati troppo confusi per eccesso di correzioni e di riscriverli in modo più ordinato così da facilitare il lavoro di copisti e tipografi. Di quelli sostituiti se ne è conservato solo uno, confluito nella Biblioteca Nazionale di Roma (vedi sotto il ms. *R*). La tecnica di sostituzione dei fogli, che avviene di norma contestualmente alla stesura, spiega altresì la presenza delle due carte con fogli incollati, a conferma del procedimento compositivo per aggiunta di porzioni testuali. È possibile supporre che alcuni fogli di aspetto meno travagliato siano il risultato di una o più riscritture in sostituzione delle stesure originali rese illeggibili dalle correzioni e quindi cestinate.

H = bella copia per Georges Hérelle
(Troyes, Fonds Hérelle, ms. 3122)

Il manoscritto, bella compia non autografa, improntata per il traduttore e amico Georges Hérelle, è conservato nella Biblioteca di Troyes, Fonds Hérelle, in una cartellina con segnatura «Ms. 4-3122 | 46 f.». Non datato, consta di 45 fogli di dimensioni 290 x 230 mm. rilegati e scritti nel solo recto, non numerato; bianco e numerato il verso. La prima, la seconda e l'ultima carta non sono numerate. Sulla busta di spedizione contenente i fogli, con timbro da Francavilla a Mare, si leggono di pugno del d'Annunzio il contenuto del plico («Papier pour l'impression | Manoscritti»), il nome e l'indirizzo del destinatario: «Monsieur Georges Hérelle | 23, rue Vieille-Boucherie || Bayonne | (Basses Pyrénées) | France». Il frontespizio calca quello della prima edizione Treves («I SOGNI DELLE STAGIONI | SOGNO D'UN TRA-

TESTIMONI

MONTO D'AUTUNNO | Gabriele d'Annunzio | Ottobre MDCCCXCVII) lasciando pensare che il manoscritto sia dunque successivo alla *princeps*. Nella carta 2 si trovano le *Dramatis personae*: «*La dogaresa vedova Gradeniga. | La camerista Pentella. | La maga schiavona.*»; cassata troviamo la dicitura «*Spie*», scritta in verticale, e di fianco una parentesi graffa che esplicita i nomi dei rispettivi personaggi: «*Lucrezia | Catarina | Orsèola | Jacobella | Nerissa | Barbara | Ordella*».

Nella ricordata lettera del 12 gennaio 1898 ad Hérèlle, d'Annunzio lamenta le disattenzioni del copista e sospetta che *H* «sia pieno di errori», tanto più che egli non ha avuto «il tempo» di rivedere il testo. Per questo confida nell'«acume» dell'amico traduttore.

Per i vari motivi indicati, *H* è dunque escluso dall'apparato.

R = foglio dell'autografo *A* scartato per essere sostituito con altro (Biblioteca Nazionale di Roma)

Si tratta di un foglio unico di mm 241x185 conservato nella Biblioteca Nazionale di Roma con segnatura ARC.21 4 /4. È con ogni probabilità stato scartato dal ms. *A*, del quale condivide il formato, ma le poche correzioni presenti indicherebbero che non ne sarebbe la prima stesura.

1.2. *Le stampe*

tr = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, Milano, Treves, 1898.

Frontespizio: I Sogno delle Stagioni | Sogno d'un tramonto d'autunno | POEMA TRAGICO | DI | GABRIELE D'ANNUNZIO || MILANO | FRATELLI TREVES, EDITORI | 1898.

In 16°, cm 19 x 12,5, pp. 93. Si tratta della prima edizione commerciale, a bassa tiratura, subito ristampata con più ampia tiratura, l'indicazione «Secondo Migliaio» e postdatazione al 1899. Altre ristampe escono nel 1903, nel 1907 (con l'indicazione «Quarto Migliaio»), nel 1910 (con l'indicazione «Quinto Migliaio»), nel 1914 (con l'indicazione «Sesto Migliaio»), nel 1916, nel 1917 (con l'indicazione «Settimo migliaio»), nel 1920, nel 1924 (con l'indicazione «XII migliaio») e nel 1928 (con l'indicazione «14° migliaio»).

nz = I sogni delle stagioni, Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1931.

Frontespizio: GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE | STAGIONI | *Contro il male del tempo*.

Colophon: Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio sono impresse coi caratteri della stamperia originale di Giambattista Bodoni. 2501 esemplari sono stampati su carta velina di Fabriano; 209 esemplari sono stampati con torchio a mano su carta imperiale del Giappone; 9 esemplari sono stampati con torchio a mano su pergamena. Di essi nove, tre non sono da vendere. | Questo volume è stato impresso nelle officine veronesi di Arnaldo Mondadori su carta velina di Fabriano, in questo maggio di questo anno MCMXXXI. Officina Bodoni Verona.

In-8°, cm 25,7 x 17, 7, pp. 144 + 10 non num.

Il volume è pubblicato all'interno della collana dell'Edizione Nazionale di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, che fu inaugurata nel 1927 con la pubblicazione di *Alcione*. La copertina avorio ha il titolo «GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE STAGIONI», una cornucopia e il motto «Io ho quel che ho donato»; segue l'indicazione «ISTITUTO NAZIONALE PER LA EDIZIONE DI TUTTE LE OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO». Per la collana lo scrittore fece appositamente venire dalla

TESTIMONI

Svizzera il tipografo Hans Mardersteig, concordando assieme con lui la scelta della carta e dei caratteri, poi impressi nelle mondadoriane officine Bodoni di Verona. Nella pagina precedente il *colophon*, per questa edizione si precisa che «con la direzione di Arnaldo Mondadori, Angelo Sodini ha curato il testo, Hans Mardersteig in collaborazione con Remo Cantoni la composizione e la stampa».

Edizioni postume significative

Tra le stampe uscite postume (dopo il 1° marzo 1938) si è deciso di registrarne solo tre: quella della collana del Vittoriale voluta dallo stesso d'Annunzio come *editio minor* dell'Edizione Nazionale, quella mondadoriana del 1939 uscita «sotto gli auspici del Vittoriale degli Italiani» e quella dei «Classici italiani» della Mondadori, che è alla base di tutte le successive ristampe dell'editore milanese.

vt = I sogni delle stagioni, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, Poligrafico dello Stato, 1939-XVII

Frontespizio: GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE | STAGIONI | SOGNO D'UN MATTINO | DI PRIMAVERA | SOGNO D'UN TRAMONTO | D'AUTUNNO | IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI | 1939-XVII. In-8°, cm 22,5 x 16, 119 pp.

Colophon: Questo volume appartiene alla serie delle pubblicazioni del sodalizio «L'oleandro» ed è stato impresso in Roma per la Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» nelle officine dell'Istituto Poligrafico dello Stato nel mese di maggio dell'anno 1939-XVII. Il volume in 8°, che accorpa nelle sue 119 pagine i due *Sogni delle stagioni*, esce come volume 1 della sezione 3, *Tragedie, misteri e sogni*, della collana voluta da d'Annunzio come *editio minor* dell'Edizione Nazionale.

NOTA FILOLOGICA

vt2 = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, A. Mondadori Editore, 1939-XVII.

Antiporta: SOTTO GLI AUSPICI DELLA FONDAZIONE | «IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI»

Occhiello: TUTTO IL «TEATRO» | DI GABRIELE D'ANNUNZIO | VOL. I

Frontespizio del volume: TRAGEDIE SOGNI | E MISTERI | DI | Gabriele d'Annunzio | con | un avvertimento | di | Renato Simoni | * | VOLUME I.

Occhiello del dramma: I SOGNI DELLE STAGIONI | SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO | POEMA TRAGICO | (1899) | CONTRO IL MALE DEL TEMPO.

Colophon = PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA | DICEMBRE 1939 | STAMPATO IN ITALIA | PRINTED IN ITALY | OFF. GRAF. A. MONDADORI - VERONA - DICEMBRE 1939-XVII.

mt = *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, Mondadori, 1964

Frontespizio del volume: GABRIELE D'ANNUNZIO | TRAGÉDIE, | SOGNI E MISTERI | VOLUME I | Sogno d'un mattino di primavera | Sogno d'un tramonto d'autunno | La città morta | La Gioconda | La Gloria | Francesca da Rimini | Parisina | La figlia di Iorio | La fiaccola sotto il moggio | Più che l'amore | con un Avvertimento di Renato Simoni | [impresa in rosso: una rosa, con la scritta «in su la cima»] | ARNOLDO MONDADORI EDITORE.

Occhiello del dramma: I SOGNI DELLE STAGIONI | SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO | Poema tragico | (1899) | CONTRO IL MALE DEL TEMPO.

Colophon: Questo volume è stato impresso nel mese di settembre dell'anno MCMLXIV nelle Officine grafiche di Verona della Arnoldo Mondadori editore [impresa: una rosa e un motto «in su la cima»] Stampato in Italia - Prin-

TESTIMONI

ted in Italy. In-16°, cm 19,5 x 13, 1232 pp. Nella collezione «Classici Contemporanei Italiani» sono ristampate le opere di Gabriele d'Annunzio in 9 volumi, sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani». La collezione è denominata «Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio», a cura di Egidio Bianchetti, stampata su carta India con caratteri Bembo. Il testo del *Sogno* occupa le pp. 49-90.

2.

Criteri dell'edizione

2.1. Constitutio textus

In linea coi criteri della collana, il testo di riferimento è l'ultimo apparso in vita dell'autore (*nz*). Pur mantenendo un approccio altamente conservativo, si è ritenuto di intervenire sul testo di fronte a un evidente caso di *saut du même au même* che riportiamo qui di seguito:

A tr

Così, così, da voi vestita, da voi ornata, o frutti, io gli
parvi bella; così, così io portai tessuta sul mio corpo
la vostra freschezza pel suo piacere.

nz

Così, così io portai tessuta sul mio corpo la vostra
freschezza pel suo piacere.

Il lettore troverà dunque nel testo restituito la lezione presente nel manoscritto e nelle varie stampe Treves.

2.1.2. *L'apparato variantistico*

L'apparato variantistico è collocato in calce e collegato al testo tramite numeri di richiamo in esponente. Per la massima parte, è costituito da correzioni interne all'autografo, registrate con i segni diacritici summenzionati senza l'indicazione della sigla *A*, sottintesa, in modo che essa sia più evidente quando la lezione diverga da quella di altri testimoni o dalla *ne varietur*. Le sigle dei testimoni, siano essi autografi o a stampa, individuano varianti di lezione.

Nei casi in cui si verificano sia correzioni interne al manoscritto sia varianti fra testimoni, si procede nel primo caso dando le lezioni separate dai segni diacritici indicati (freccia, barra dritta, uncini dritti, uncini rovesci) e senza la sigla *A*, nel secondo marcando ogni variante con la sigla postposta del testimone che la reca. La successione delle lezioni, da sinistra a destra, riflette naturalmente la sequenza cronologica.

Non sono usati segni di divisione (virgole o trattini) quando in una sequenza testuale sono presenti sia le correzioni interne ad *A* sia le varianti tra testimoni, che si succedono sempre nel rispetto della sequenza cronologica.

2.1.3. *Le correzioni dell'autografo*

Le correzioni interne ad *A* sono la massima parte. Come sua abitudine, d'Annunzio corregge soprattutto durante la stesura dell'opera e nella maggior parte dei casi consegue già nella minuta la lezione definitiva. In realtà, piuttosto che di minuta, Gibellini 2023, p. CXCI preferisce parlare di «un faldone di carte sciolte in cui alcuni fogli troppo tormentati sono stati rimpiazzati con altri più calligrafici».

L'elaborazione dell'autografo è stata contestuale alla stesura dello stesso, come mostrano anche le correzioni, che sono operate *currenti calamo* o nell'arco di un tempo generalmente molto breve. Le correzioni, per il resto, sono state operate all'istante e compito del filologo è stabilire con esat-

tezza successione e natura degli interventi correttori, soprattutto quando, come nel nostro caso, l'apparato rinuncia alla rappresentazione topografica, ormai superflua grazie alla disponibilità del facsimile.

Anche il metodo correttorio del *Sogno d'un tramonto d'autunno* è quello consueto: solitamente d'Annunzio corregge ricalcando la nuova lezione sulla vecchia; se necessario, barra con un grosso tratto di penna quanto scritto in rigo, utilizzando poi l'interlinea superiore per una nuova lezione (che certo è a sua volta suscettibile di ripensamenti). Più di frequente, anziché espungere con una riga la lezione rifiutata, vi calca sopra la nuova con un tratto più marcato.

Questo metodo di lavoro esige la distinzione in apparato tra varianti evolutive (o instaurative), che contrassegniamo con una barra verticale (|), e varianti sostitutive, che indichiamo con una freccia (→).

Le varianti instaurative vengono operate prima che la stesura prosegua e lasciano interrotta la frase o la parola di partenza. È comunque possibile, in alcuni casi, dedurre dal contesto o dalla collocazione spaziale sul foglio la natura evolutiva di tali correzioni. Il simbolo della barra verticale (|) si presta a indicare l'immediatezza dell'interruzione. Non a caso, in molti luoghi la parola resta in tronco ma è possibile intuirne il completamento, che avviene all'interno di parentesi quadre []; in altri, meno frequenti, ciò che resta della lezione rifiutata non consente di tentare un completamento della parola. L'interruzione può riguardare anche un'intera frase e in questi casi il senso del dettato iniziale risulta quasi sempre pregiudicato. Non mancano casi in cui è solo grazie all'aspetto grafico che riusciamo a comprendere l'immediatezza della correzione, che interrompe la stesura prima della continuazione.

Filigranando la bella edizione Gibellini 2023, diamo alcuni esempi. A cominciare dai casi in cui una parola resta in tronco:

CRITERI DELL'EDIZIONE

- [c. 8] Vi ge | Vi si affisa
Tutto il fiume è | Tutto il fiume s'è
[c. 12] Dal viso ai miei a | Dal viso ai piedi il mio
corpo
[c. 15] se tu me lo por[terai] | se tu lo trascinerai

Le varianti sostitutive subentrano a lezioni compiute e naturalmente possono essere apportate a poca distanza dalla stesura o contestualmente a essa. La loro natura sostitutiva è garantita sia dall'aspetto grafico sia dalla compiutezza di senso.

- [c. 16] tanto bella → così bella
[c. 17] Pent[ella] → La camerista
[c. 21] fresche → rosse
inconsapevole → timido e taciturno
fuoco → sangue → bragia

Nella ricostruzione testuale, oltre ai simboli principali (la barra per il troncamento della lezione e la freccia indicante passaggio a seconda fase), si possono trovare altri segni diacritici, come le parentesi uncinatae < > per le lezioni aggiunte e gli uncini rovesci > < per le lezioni superate all'interno di una fase. Ecco alcuni esempi:

- [c. 46] da lei <per il> pel duca di Mantova
[c. 59] pareva ch'entrambi ne avessero un gaudio
>grande< >infinito< senza fine
[c. 61] e che la sirena si >affrancò< liberò a prezzo

In alcuni casi può essere difficile decifrare una parola o una porzione testuale cancellate, o perché lo scrittore ha utilizzato un grosso tratto di penna o perché ha coperto la parola o la porzione testuale ricalcandovi sopra la nuova lezione. In questi casi, è stato inserito un punto in alto (•) per ogni lettera non decifrata.

2.2. *Le varianti tra testimoni*

All'indicazione della *varia lectio* segue la sigla o le sigle dei testimoni che riportano la variante, di seguito e non divise da virgole o da altri segni interpuntivi. Nel caso siano presenti sigle di più testimoni, esse seguono l'ordine cronologico così da non interrompere mai il flusso correttivo o variantistico.

Il manoscritto per Hérelle (*H*) non rientra in questo apparato in quanto non è autografo.

Nella rappresentazione di una fase correttiva è possibile ci siano combinazioni di correzioni interne e varianti tra testimoni: in tal caso si registra prima la correzione interna al manoscritto (senza la sigla *A*), poi un trattino (–) la separa dalla registrazione delle varianti tra testimoni con relative sigle, compresa quella della minuta (*A*).

Diamo anche in questo caso un breve campione:

[c. 98] le parole. La maga → le parole. Quel brillare intermesso degli aghi crudeli evoca il lampo e il cozzo delle antiche armi su quella favola della donna dall'occhio azzurro e dall'occhio nero. Ma la maga *A tr – Maga nz*

2.2.1. *Varianti sistematiche*

Nell'accentazione della parola «ancóra», *A* si rivela piuttosto incostante: nelle prime carte del manoscritto essa è pressoché sistematica, poi tende a scomparire o a ricorrere in modo incoerente; *tr* risolve il problema non accentuando mai la parola, che invece è sempre con accento in *nz*. Ancora in *A*, il nome della meretrice è ora con accento («Pantèa»), ora, nell'assoluta maggioranza dei casi, senza («Pantea») e così lo ritroviamo in *tr*, mentre la lezione accentata «Pantèa» è sistematica in *nz*.

CRITERI DELL'EDIZIONE

Scegliamo di seguire fedelmente quest'ultima, considerata ultima volontà dell'autore. Per questo, allo scopo di alleggerire l'apparato, il lettore non vi troverà la registrazione della variante secondo il consueto metodo rappresentativo:

ancora *A tr* ancóra *nz*
Pantea *A tr* Pantèa *nz*

Le poche oscillazioni comunque presenti, che non sembrano inficiare la volontà autoriale, sono sacrificate in nome dell'economia dell'apparato. I rarissimi casi in cui *nz* non presenta l'accentazione qui descritta, vanno considerati refusi e come tali sono corretti.

Ulteriori cambiamenti, più o meno sistematici, avvengono nel passaggio dall'iniziale minuscola alla maiuscola delle seguenti parole:

la maga *A tr* la Maga *nz*
la dogaresa *A tr* la Dogaresa *nz*

Sulla sistematicità della correzione del primo termine non ci sono ulteriori considerazioni da fare, se non rilevare che l'iniziale minuscola compare solo nelle *dramatis personae*: svista d'autore per cui si è deciso di procedere, coerentemente con la scelta di *nz* come testo di riferimento, all'uniformazione della maiuscola. Quanto invece al secondo termine, ha iniziale minuscola, e tale è stata mantenuta, quando non si riferisce a Gradeniga ma a un'altra dogaresa, Teodora Selvo; se riferito alla vedova Gradenigo, è sempre con iniziale maiuscola eccetto che nelle *dramatis personae* e nella prima didascalia in cui ella è nominata:

La dogaresa vedova Gradeniga sta con la faccia contro il cancello [...].

Per entrambi i casi si dovrebbe pensare ancora a una svista d'autore e procedere all'uniformazione in maiuscola.

Poco oltre però, ultima occorrenza, la minuscola potrebbe indicare una sfumatura diversa:

O frutti, o bei frutti, ancóra il vostro profumo e la vostra dolcezza sieno come un vestimento su i miei sensi, come quando io era la dogaressa Gradeniga.

Se nel primo caso è facile uniformare, in quanto il personaggio è descritto dall'autore, *dall'esterno*, nel secondo è Gradeniga che si rivolge a se stessa con toni dimessi che potrebbero giustificare l'utilizzo *a minore* del suo grado. Il fatto che tutte le restanti ricorrenze confermano la sistematicità del passaggio dalla minuscola di *A tr* alla maiuscola di *nz* ci ha convinti comunque a procedere all'uniformazione dei tre casi, anche a rischio di perdere una sfumatura psicologica di cui comunque abbiamo qui dato debito conto.

2.2.2. *Il sistema variantistico*

Le edizioni critiche sinora approntate per questa collana hanno permesso di individuare con sufficiente chiarezza come lavorava d'Annunzio. Limitandoci allo studio delle correzioni dell'autografo, possiamo affermare che il modo in cui il drammaturgo interveniva sul testo segue innanzitutto criteri espansivi: d'Annunzio procede per aggiunte lessicali (con la preferenza accordata alle parole più peregrine, preziose, oppure più tecniche e specifiche a seconda dell'obiettivo correttivo) o di interi periodi, ora per aumentare la fioritura di immagini di un tema già trattato, ora aggiungendo immagini nuove, spesso simbolicamente pregne.

È quanto avviene con il *Sogno d'un tramonto d'autunno*: anche qui l'universo correttivo va studiato sia caso per caso sia nell'insieme, onde verificare la presenza o meno di un vero e proprio sistema variantistico. Nelle pagine che seguono abbiamo proceduto a elencare e spiegare le principali correzioni apportate dallo scrittore alla minuta, carta per carta,

CRITERI DELL'EDIZIONE

aggiungendo in corsivo un piccolo commento sulla natura delle scelte correttorie.

c. 4

di statue e di sedili, separati → di statue, di torcieri, di scanni e di tappeti damaschini, separati

È un esempio del tipico procedimento aggiuntivo, che in questo caso riguarda l'aumento del numero di oggetti in elenco.

giachi, snodati → giachi, eleganti come opere di ricamo, snodati

L'aggiunta di un inciso specifica una qualità estetica delle armature.

c. 7

LA DOGARESSA: Lucrezia! → GRADENIGA, con la voce roca e irosa: Lucrezia!

Qui, al carattere espansivo si accompagna la specificazione del nome proprio del personaggio in sostituzione del nome comune; importante il passaggio da una didascalia di servizio a una di approfondimento psicologico.

volgendo intorno gli occhi smarriti, esangue, → guarda intorno con gli occhi smarriti; s'irrigidisce, esangue,

Oltre all'espansione testuale e alla trasformazione sintattica, si assiste a una puntualizzazione attraverso un utilizzo più efficace delle pause.

c. 8

Ella grida verso la spira della scala, chiama → Fa qualche passo verso il piedestallo d'una statua, sul quale | Fa qualche passo verso il piedestallo d'una statua di Venere di bronzo,

quasi nera. → Fa qualche passo verso il piedestallo d'una Venere di bronzo, quasi nera, sul quale è posato uno specchio d'argento

Il carattere espansivo si deve soprattutto all'aggiunta di elementi descrittivi: la Venere «quasi nera» ha valore certamente simbolico, come se fosse consumata dal fuoco della passione che arde la protagonista.

c. 9

fa un moto violento come per s[lanziarsi] | fa l'atto impetuoso di slanziarsi

Dopo incertezze e cambiamenti di strategia, si passa da un indeterminato moto violento a uno specifico gesto d'impeto.

c. 11

la sua signora → la dolente

Notevole il passaggio dal sostantivo generico all'aggettivo sostantivato che identifica nel dolore la specificità del personaggio.

c. 12

Ho sete, ho sete → Ho sete, ho sempre sete

L'enfasi indicata dalla ripetizione restituisce la dimensione del costante bisogno.

l'ardore → quest'ardore

La specificazione avviene tramite deittico individuante.

c. 13

si confonde e si discioglie come in un | si confonde e si strugge nell'anima mia come in un

L'espansione avviene tramite un'aggiunta che dona preziosità lessicale, col passaggio dallo 'sciogliersi', più generico, allo

CRITERI DELL'EDIZIONE

'struggersi', più specifico. Più tardi a 'struggersi' sarà la cera durante il rituale magico.

c. 15

le mie vesti, i miei ori → i miei ori, le mie turchesi, i miei vai, le mie cinture

L'espansione avviene attraverso la nomenclatura, il catalogo, anche in direzione del preziosismo lessicale.

c. 19

nel suo letto → sotto i suoi guanciali

Dal termine generico si passa al lessico specifico.

frutto nel suo | frutto nella sua scorza odorosa → frutto nella sua scorza deliziosa

L'espansione riguarda la specificazione della sfera sensoriale coinvolta, dalla olfattiva a quella del gusto.

fino all'estremità delle sue dita → fino alla radice delle sue unghie

L'«estremità» si specifica in «radice», le «dita» diventano «unghie», con sineddoche che conferisce il senso della rapacità.

delle m[ie] | della crudeltà delle mie labbra → della crudeltà della mia bocca

Dalle «labbra» alla «bocca», con l'introduzione di un lessema che contestualmente apre in direzione a un tempo più simbolica e fisica.

c. 22

fuoco → sangue → bragia

L'identificazione di fuoco e sangue, che è presente in tutto

NOTA FILOLOGICA

il testo, qui sembra demonizzarsi con il richiamo al lessico infernale dantesco.

c. 23

come il vino, come il miele → come si beve il vino, come si mangia il miele

L'aggiunta dei verbi conferisce attualità visiva e dinamica ai sostantivi.

c. 24

capelli mescolati si accendessero → capelli commisti si fossero accesi

La specificazione è in direzione del preziosismo linguistico; il cambiamento di tempo verbale accentua immediatezza e inevitabilità.

c. 25

quando vedevo una nave → quando vedevo dalla finestra un bel naviglio

L'espansione si accompagna all'aggiunta di un tecnicismo lessicale più prezioso.

c. 27

con quel cadavere del mio trono → con quel cadavere e quel peccato del mio trono

L'aggiunta riguarda il tema del peccato, di cui la Dogaresa si è resa colpevole.

c. 28

per congiungermi a te → per mescolarmi alla tua vita

CRITERI DELL'EDIZIONE

Il cambiamento lessicale aggiunge intensità sessuale alla natura del rapporto.

saziato de' miei occhi e | satollato della mia bellezza fino agli occhi, fino ai capelli → satollato della mia bellezza fino alla gola, fino agli occhi

Dopo l'accento posto sugli occhi, si insiste sulla gola al posto dei capelli, con il richiamo al lessema della bocca divoratrice. Satollato rafforza la semplice idea di sazietà.

le trecce come le corde → Le trecce odoravano, per te, di mare e di mirra come le corde

Notevole aggiunta in direzione della sensualità attraverso l'amplificazione della sfera sensoriale.

c. 33

il castigo dei loro amori → il castigo di troppo felici nozze

L'espansione specifica, introducendo il sentimento della colpa.

c. 35

e il vostro prezzo convertiva per me in panni d'oro → e l'antica legge convertiva per me il vostro prezzo in panni d'oro

La specificazione introduce un motivo politico-sociale.

c. 37

con la mia sete e col mio furore → con la mia febbre e coi miei veleni

La specificazione amplifica l'elemento della malattia amorosa nello stato della Dogaressa.

lo specchio e vi s'inchina → lo specchio con un gesto violento, e vi s'inchina

NOTA FILOLOGICA

Si aggiunge un elemento attoriale, in linea con la gestualità tipica del dramma.

c. 41

Ella apre il cancello con le mani convulse. → Ella apre con le mani convulse il cancello che stride e oscilla

L'espansione va in direzione dell'aggiunta sensoriale e psicologica, con lo stridio del cancello oscillante.

c. 48

in piedi. Ed ella → in piedi: e le ginocchia gli tremarono e tutta la persona gli tremava. Ed ella

L'elemento espansivo serve a descrivere il forte sentimento e i suoi riflessi sul fisico della Dogaressa.

c. 52

trionfante → senza vergogna

La variante introduce una sfumatura psicologica nel carattere del personaggio, per cui il trionfo non è motivo di vergogna.

c. 53

per piombare senza sentimenti. → per stramazzone là morto. Faceva orrore.

L'aggiunta e la specificazione introducono un certo realismo espressionista.

c. 55

più di cento barche sono → più di cento barche pavesate sono

Come di consueto, l'aggiunta precisa e impreziosisce il lessico.

c. 65

per una sua donna. Come → per una sua donna traditora.
Come

L'aggettivo sottolinea il tema dell'infedeltà.

c. 70

come se la larva | quasi che passi dinanzi ai suoi occhi incendiati la larva → quasi che passi a un tratto dinanzi ai suoi occhi infiammati la larva

Il rimorso per l'omicidio del Doge acquista, nelle correzioni, un peso sempre maggiore che conferisce anche realismo alla visione.

c. 79

della statua, dinanzi al suo libro, ancora intenta → della statua quasi nera, dinanzi al suo libro aperto, ancora intenta

Il carattere delle varianti è di specificazione: la statua è «quasi nera», il libro è «aperto».

c. 88

invoca tutti i demoni → invoca tutti gli angeli e tutti i demoni

Nella magia della Schiavona la distinzione tra angeli e demoni ha natura pagana: entrambi possono essere asserviti al suo rituale.

ch'ella muoia → ch'ella sia fulminata

L'odio della Dogaressa torna a mostrare crudeltà; ma la specificazione della morte ha valore simbolico, con il richiamo del tema della donna incendiata, ricorrente in d'Annunzio.

c. 90

e ora soffoca ma talvolta piange → Ella soffoca, talvolta. Talvolta ella piange

La nuova punteggiatura rallenta il ritmo della frase e le dona una dimensione più tragica.

c. 98

e parole. La maga → le parole. Quel brillare intermesso degli aghi crudeli evoca il lampo e il cozzo delle antiche armi su quella favola della donna dall'occhio azzurro e dall'occhio nero. Ma la maga

Il procedimento espansivo è qui ai massimi livelli, con l'aggiunta vera e propria di nuove immagini, ora simboliche ora realistiche, e una dimensione sensoriale di grande efficacia.

c. 110

tutta la grandezza della visione terribile → tutta la grandezza e tutta la bellezza della visione tragica

Siamo nei momenti conclusivi e le varianti appaiono particolarmente significative. Alla grandezza si aggiunge la bellezza, la visione da semplicemente terribile diventa dignitosamente tragica.

2.3. L'ultima macro-variante del Tramonto

Che d'Annunzio abbia continuato a ripensare al ciclo stagionale e al destino dei suoi *Sogni* dimostra ulteriormente una macro-variante introdotta in *nz*. Un confronto visivo anche superficiale tra *Mattino* e *Tramonto* evidenzia che se il primo è suddiviso in cinque scene (quasi a imitazione dei cinque atti di una tragedia regolare), il secondo si presenta come un flusso testuale continuo, privo di qualsivoglia cesura.

Eppure la lettura attenta del testo consente di individuare un andamento, un respiro che istintivamente porta chi legge e chi guarda a immaginare una pausa psicologica forte in alcuni momenti chiave della *pièce*. Riprendendola a distanza di anni, Gabriele ha voluto conferire a questo ritmo interno, a queste pause implicite, una forma grafica precisa, ricorrendo all'introduzione di un ampio spazio bianco che divide il finale di una «scena» dall'inizio di un'altra, ripresa nella pagina successiva.

Il fenomeno, che, ricordiamo, si presenta per la prima volta in *nz*, ossia nell'ultima volontà dell'autore, sarà rispettato soltanto in *vt2* e poi, malauguratamente, non sarà più ripreso nelle edizioni successive; eppure è doveroso ritenerlo un ripensamento assai significativo che modifica sostanzialmente la verità testuale.

1ª pausa

Gradeniga attende con la consueta furia ansiosa l'arrivo della maga schiavona, che finalmente è annunciato dalla didascalia. Una sezione intera del *Tramonto* si sostanzia dei deliri della Dogaressa, fatti di ricordi, rimpianti, odio vendicativo ma anche dolcezza nel ripensare a ciò che è stato. Da un punto di vista tecnico ci troviamo di fronte a un lungo, straniante monologo lirico, interrotto di tanto in tanto. Quando la maga è annunciata, si percepisce chiaramente la presenza di un respiro ritmico che conduce verso una nuova dimensione scenica.

2ª pausa

Ecco infatti che la scena cambia radicalmente: la maga entra nel palazzo della Dogaressa e inizia il colloquio che prepara la grande sequenza del rituale magico: ancora una

NOTA FILOLOGICA

pausa, dunque, che segna il sopraggiungere dell'azione, della parola agita e non più raccontata: una parola che si identifica, accompagnata da debiti gesti, con lo stesso rituale magico.

3^a pausa

Il rituale sta per concludersi: Gradeniga ordina che si accendano le luci: è notte e nel giardino si odono grida improvvise. Quelle di Barbara e Ordella, che risalgono a palazzo per annunciare la catastrofe.

BIBLIOGRAFIA

Scritti di d'Annunzio

Altri taccuini

Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1976.

Carteggio d'Annunzio-Bernhardt

Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio. La poesia del teatro. Carteggio inedito (1896-1919), Pescara, Ianieri, 2005.

Carteggio d'Annunzio-Hérelle

Carteggio d'Annunzio-Hérelle. 1891-1931, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.

Carteggio Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio

Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, correspondance inédite présentée par Guy Tosi, Paris, Denoël, 1948.

Carteggio Duse-d'Annunzio

Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di Franca Minnucci, Milano, Bompiani, 2014.

Colloquio 1897

Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897; ripreso, con il titolo *Il futuro teatro d'Albano*, nell'«Illustrazione Italiana» del 31 ottobre 1897; ora in *Interviste a d'Annunzio: 1895-1938*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 57-61.

BIBLIOGRAFIA

Il fuoco

Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, a cura di Gioele Cristofari, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2024.

Intervista Orvieto 1897

Angiolo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in *Interviste a d'Annunzio: 1895-1938*, cit., pp. 62-64.

Lettere ad Angelo Conti

Gabriele d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Erminio Campana, «Nuova Antologia», XVII, gennaio-febbraio 1939, pp. 10-32.

Lettere ai Treves

Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano, Garzanti, 1999.

Libro segreto

Gabriele d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Bur, 2010.

Prose di ricerca I

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.

Prose di ricerca II

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, tomo II, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.

Scritti giornalistici I

Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, volume I, 1882-1888, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996.

BIBLIOGRAFIA

Scritti giornalistici II

Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, volume II, 1889-1938, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003.

Taccuini

Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

Tragedie, sogni e misteri I

Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

Tragedie, sogni e misteri II

Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, tomo II, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

Versi d'amore e di gloria I

Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982.

Fonti, documenti, studi

Alidah 1898

Alidah, *Dal circolo delle signore. Chiacchiere inutili (23 ottobre 1898)*, «Mente e cuore», periodico per le famiglie e per le scuole, n. 12, Trieste, 1 dicembre 1898, pp. 220-222.

Allegri 1997

Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1997.

BIBLIOGRAFIA

Andreoli 2003

Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 2 voll., Mondadori «I meridiani», 2003.

Andreoli 2013

Annamaria Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri I*, pp. LXXXIII-CCLXXVII.

Andreoli 2014

Annamaria Andreoli, *Storia e leggenda dei "divi" amanti*, in *Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 1259-1386.

Ariosto 1883

Commedie in versi di Lodovico Ariosto con prefazione di Olin-do Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883.

Barbiera 1898

Raffaello Barbiera, *Sogno d'un tramonto d'autunno. Poema tragico di Gabriele d'Annunzio*, «L'Illustrazione Italiana», 23 ottobre 1898; in Granatella 1993, pp. 603-611.

Bembo 1809

Della istoria viniziana di m. Pietro Bembo cardinale da lui volgarizzata libri dodici secondo l'originale pubblicati, Milano, Dalla Società tipografica de' Classici italiani, 1809, 2 voll.

Blazina 1985

Sergio Blazina, *Il sogno in scena: D'Annunzio, Pirandello, Svevo*, in Giorgio Barberi Squarotti (a cura di), *L'avventura letteraria. Teoria e storia dei generi letterari*, II. *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 79-103.

Bruers 1915

Antonio Bruers, *Il «subliminale» nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, in «Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di Scienze spiritualiste», a. XV, 1915, pp. 13-22.

BIBLIOGRAFIA

Canudo 1910

Ricciotto Canudo, *Un drame d'Edgar Allan Poe*, «La Revue hebdomadaire», vol. XIX, n. 4, aprile 1910, pp. 497-520.

Capasso 1964

Aldo Capasso, «*Dramma*» e «*poema drammatico*»: *poesia lirico-drammatica in G. d'Annunzio*, Roma, Edizioni Anter-nine, 1964.

Caraccio 1950

Armand Caraccio, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Carrer [s.n.t.]

Luigi Carrer, *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia, considerazioni e fantasie*, [s.n.t.].

Castagnola Rossini 2020

Raffaella Castagnola Rossini, *Il vissuto trasfigurato: «La Figure de cire» nel «Libro segreto»*, in *D'Annunzio segreto*, 29° convegno del «Centro Nazionale di Studi Dannunziani», Chieti-Brescia, 25-26 ottobre 2002, pp. 299-314.

Ciani 1982

Ivanos Ciani, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 38-57.

Cimini 2004

Introduzione e note a Carteggio d'Annunzio-Hérelle.

Conti 1899

Angelo Conti, *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, in Gianni Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979, pp. 395-408.

BIBLIOGRAFIA

Conti 1900

Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000.

Corradini 1898

Enrico Corradini, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, «Il Marzocco», 13 novembre 1898, III, 41, pp. 1-2.

Corsi 1928

Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milano, Treves, 1928.

Croce 1909

Benedetto Croce, *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX. Gabriele d'Annunzio*, «La Critica», VII, 3, maggio 1909, pp. 168-177.

D'Amico 1940

Silvio D'Amico, *Panorama del teatro di d'Annunzio*, «Rivista italiana del dramma», 5, 15 settembre 1940, pp. 129-154.

D'Aurevilly 1874

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, Paris, Lemerre, 1874.

D'Aurevilly, 1889

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres*, Paris, Lemerre, 1889.

De Gubernatis 1878

Angelo De Gubernatis, *La Mythologie des plants, ou Les légendes du règne végétal*, 2 voll., Paris, Reinwald, 1878.

Della Mirandola 1864

Giovan Francesco Pico della Mirandola, *La strega, ovvero Degli inganni de' demoni: dialogo*, Milano, G. Daelli, «Biblioteca rara», 1864.

BIBLIOGRAFIA

De Michelis 1960

Eurialo de Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960; poi ristampato come *Guida a d'Annunzio*, Torino, Meynier, 1988.

De Sanctis 1899

Nino de Sanctis, *La Caduta di una Gloria*, «Scena illustrata», 15 maggio 1899.

De Rochas d'Aiglun 1895

Albert de Rochas d'Aiglun, *L'extériorisation de la sensibilité: étude expérimentale et historique*, Paris, Chamuel, 1895.

Destri 1970

Giovanni Destri, *La poetica drammatica di Gabriele d'Annunzio*, «La Rassegna della letteratura italiana», VII, 1, gennaio-aprile 1970, pp. 61-89.

Di Nallo 2009

Antonella Di Nallo, *Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei Sogni*, in *I Rossetti e l'Italia*, a cura di Gianni Oliva e Mirko Menna, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Vasto, 10-12 dicembre 2009, Lanciano, Carabba, pp. 263-282.

Dornis 1904

Jean Dornis, *Le théâtre de Gabriel d'Annunzio*, «Revue des Deux Mondes», vol. 19, n. 3 (1^{er} Février 1904), pp. 655-681.

Dornis 1907

Jean Dornis, *Gabriele d'Annunzio romancier*, «Revue des Deux Mondes», a. LXVII^e, t. XXXXVIII, 1^{er} Mars 1907, pp. 838-861.

Emmanuel 1896

Maurice Emmanuel, *Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette, 1896.

Erspamer 1988

Francesco Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele d'Annunzio*

BIBLIOGRAFIA

zio, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 9-14 maggio 1988, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1988, pp. 473-495.

Ferri 1898

Giustino L. Ferri, *Il «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, «Il Fanfulla della Domenica», a. XX, n. 48, 27 novembre 1898, pp. 1-2; in Granatella 1993, I, pp. 607-612.

[Fiaschi 1898]

[Alessandro Fiaschi,] *Il «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, «Gazzetta Letteraria», a. XXII, 19 novembre 1898, n. 47.

Flora 1935

Francesco Flora, *D'Annunzio*, Messina-Milano, Principato, 1935.

Fogazzaro 1898

Antonio Fogazzaro, *Per una nuova scienza*, in Id., *Discorsi*, Milano, Cogliati, 1898, pp. 97-137.

Gargiulo 1912

Alfredo Gargiulo, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Perrella, 1912.

Gevaert 1875

François Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 voll., Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman, 1875.

Getto 1976

Giovanni Getto, *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976.

Giacon 2015

Maria Rosa Giacon, *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»*, «Archivio d'Annunzio», 2, ottobre 2015, pp. 117-131.

BIBLIOGRAFIA

Gibellini 1978

Pietro Gibellini, *Parole per il «Sogno...»*, «Quaderni del Vittoriale», 8, marzo-aprile 1978, pp. 61-67.

Gibellini 1985

Pietro Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985.

Gibellini 1994

Pietro Gibellini, *Per i due «Sogni» di d'Annunzio*, in Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*, Verona, Valdonega, 1994, poi in Id., *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 102-113.

Gibellini 1995

Pietro Gibellini, *Dal gesto al testo*, cit.

Gibellini 2023

Cecilia Gibellini, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Sogno d'un mattino di primavera*, edizione critica a cura di Cecilia Gibellini, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2023, pp. III-CLXIII.

Goncourt 1894

Jules ed Edmond de Goncourt, *L'Italie Hier*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1894.

Graf 1888

Arturo Graf, *Una cortigiana fra mille: Veronica Franco*, in Id., *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 217-293.

Granatella 1993

Laura Granatella, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1993.

BIBLIOGRAFIA

Granese 2020

Alberto Granese, *A partire dalla Renaissance: d'Annunzio e l'esperienza teatrale del Dream*, in Id., *Orizzonti di lontani destini*, Edizioni Sinestesie [e-book], 2020, pp. 447-466.

Guglielmo Ebreo 1873

Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo, Pesarese, testo inedito del sec. XV, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1873.

Guidotti 1978

Angela Guidotti, *Strutture sceniche e strutture narrative nei due «Sogni» dannunziani*, «Rivista italiana di drammaturgia», 7, 1978, pp. 17-31.

Hagge 1986

Marco Hagge, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986.

Hérelle 1984

Georges Hérelle, *Notolette dannunziane. Ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di Ivanos Ciani, introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1984.

Herrmann 1905

Living dramatists: Pinero, Ibsen, d'Annunzio, collected by Oscar Herrmann, introduced by Will W. Massee, pen sketch by Friedrich Erlich, New York, Brentano's, 1905.

Huneker 1905

James Huneker, *Iconoclasts. A Book of Dramatists*, New York, Charles Scribner's Son, 1905.

Imbriani 2009

Maria Teresa Imbriani, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2009, pp. XV-CXXXIV.

BIBLIOGRAFIA

Inventario dei manoscritti 1968

Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale, «Quaderni del Vittoriale», XXXVI-XXXVII, 1968.

Isgro' 1993

Giovanni Isgro', *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.

Isgro' 2009

Giovanni Isgro', *Gabriele d'Annunzio sperimentatore*, in Id., *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da d'Annunzio agli anni Trenta*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 17-57.

Lander MacClintock 1920

Porter Lander MacClintock, *The Contemporary Drama of Italy*, Boston, Little, Brown and Company, 1920.

Lanza 1898

Domenico Lanza, «Gazzetta Letteraria», 4 dicembre 1898, in Valentini 1993, p. 195.

Latini 1899

Fausto Latini, *Rassegna della letteratura italiana. II Letteratura contemporanea. Gabriele d'Annunzio drammaturgo*, in «Rivista d'Italia», 15 gennaio 1899, pp. 139-149.

La Vaccara 2019

Stefania La Vaccara, *Pantea figura della malinconia dannunziana*, in Monica Biasolo, Antonella Mauri, Laura Nieddu (Eds), «Meretrici sumptuose», *sante, venturiere e cortigiane. Studi sulla rappresentazione della prostituzione dal Medioevo all'età contemporanea*, Zweigniederlassung Zürich, Lit, 2019, pp. 175-188.

Lelièvre 1959

Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959.

BIBLIOGRAFIA

Lorenzini 1982

Niva Lorenzini, *Note a Gabriele d'Annunzio, Versi d'amore e di gloria I.*

Louÿs 1866

Pierre Louÿs, *Aphrodite: moers antiques*, cinquante-cinquième édition, Paris, Société du Mercure de France, MDCCCXCVI.

Luti 1969

Giorgio Luti, *Situazione della critica dannunziana*, «Quaderni dannunziani» (XXXVIII-XXXIX), 1969, pp. 55-83.

Mantovani 1898

Dino Mantovani, *Letteratura contemporanea*, Torino-Roma, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1900, pp. 331-337.

Mariano 2016

Emilio Mariano, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal Fuoco alle Laudi*, a cura di Maria Rosa Giaccon, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016.

Meazza 2001

Elena Meazza, *Affinità e suggestioni shakespeareiane nel teatro di d'Annunzio: «I sogni della stagioni»*, «Il lettore di provincia», 112, 2001, p. 9-23.

Mirandola 1970

Giorgio Mirandola, *La «Gazzetta letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900)*, Firenze, Olschki, 1970.

Molmenti 1880

Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880.

Molmenti 1887

Pompeo Molmenti, *La dogaressa di Venezia*, seconda edizione, Torino, Napoli, L. Roux e C., 1887.

BIBLIOGRAFIA

Mutinelli 1831

Fabio Mutinelli, *Del costume veneziano sino al secolo decimosettimo*, Venezia, Dalla Tipografia di Commercio, 1831.

Mutinelli 1841

Fabio Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, Venezia, G.B.Merlo, 1841.

Mutinelli 1851

Fabio Mutinelli, *Lessico veneto*, Venezia, coi tipi di Giambattista Andreola, 1851.

Nardi 1951

Jole Nardi, *Risonanze maeterlinckiane nel teatro dannunziano*, in Id., *D'Annunzio ed alcuni scrittori francesi*, Cesena, E.O.A., 1951, pp. 119-139.

Nietzsche 1901

Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie dans la musique ou Hellénisme et Pessimisme*, Paris, Mercure de France, 1901.

Oliva 1979

Gianni Oliva, *I nobili spiriti*, cit.

Oliva 2022

Gianni Oliva, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, introduzione di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli, «Sinestesie», XXIV, 2022, pp. 95-108.

Pascarella Jr. 1963

Cesare Pascarella Jr., *Il sogno del «Teatro di Albano»*, in *D'Annunzio "romano" e altri saggi nel centenario della nascita*, a cura di Ceccarius e Ferdinando Gerra, Roma, Palombi, 1963, pp. 149-170.

Petrini 2016

Armando Petrini, *L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del*

BIBLIOGRAFIA

Novecento, in Franco Perrelli (a cura di), *Storia europea del teatro italiano*, Roma, Carocci, 2016, pp. 272-293.

Piccardi 1877

Gian Leopoldo Piccardi, *Il teatro italiano contemporaneo*, «Nuova Antologia», XXXVI, novembre 1877, pp. 698-715.

Praz 1930

Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1988.

Puppa 1992

Paolo Puppa, *D'Annunzio e la scena francese tra Boulevard e Simbolismo*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di Silvana Sinisi, Milano, Costa & Nolan, 1992, pp. 147-160; ora in Paolo Puppa, *La parola alta: sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*, Imola, CUE, 2015, pp. 173-184.

Rolland 1895

Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin, 1895.

Russo 1938

Luigi Russo, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*, «Rivista italiana del dramma», 2, 15 marzo 1938, pp. 129-159.

Russo 1978

Umberto Russo, *L'avventura elettorale*, in «Oggi e domani», nn. 3-4 (marzo-aprile) 1978.

Salinari 1960

Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960.

Sbordone 2015

Giovanni Sbordone, *Il poeta e la Gazzetta. D'Annunzio nello*

BIBLIOGRAFIA

sguardo della classe dirigente veneziana, «Archivio d'Annunzio», 2, ottobre 2015, pp. 179-206.

Sharp 1912

William Sharp, *Studies and appreciations*, selected and arranged by Mrs. William Sharp, New York, Duffield & Company, 1912.

Sighele 1906

Scipio Sighele, *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906.

Sinisi 1992

Silvana Sinisi, *Il teatro-tempio tra mito e utopia*, in Silvana Sinisi (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, cit., pp. 161-181.

Sinisi 2007

Silvana Sinisi, *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2007.

Spaziani 1962

Marcello Spaziani, *Introduzione a Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello ecc.*, a cura di M. Spaziani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.

Tissot 1898

Ernest Tissot, *Le nouveau drame de M. Gabriele d'Annunzio*, «La Revue des Revues», n. 19, 1^{er} Octobre – III^e série, 1898, IX^e année, vol. XXVII, pp. 605-609.

Tonelli 1913

Luigi Tonelli, *La tragedia di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Sandron, 1913; seconda edizione Milano, Corbaccio, 1941.

Valentini 1992

Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, Milano, Franco Angeli, 1992.

BIBLIOGRAFIA

Valentini 1993

Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.

Valesio 1982

Paolo Valesio, *Il coro degli Agrigentini*, «Quaderni del Vittoriale», n. 36, novembre-dicembre 1982, pp. 63-92.

Zanetti 2008-2009

Giorgio Zanetti, «*Leggende d'amore*». *Le origini del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in Carlo Santoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, «Sinestesia», VI-VII, 2008-2009, pp. 410-463.

Zanetti 2013

Giorgio Zanetti, *Nota al Sogno d'un tramonto d'autunno*, in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri I*, pp. 1062-1080.

Zanetti 2020

Giorgio Zanetti, *Un «dramma di passione»*. *Nel palinsesto del «Fuoco» dannunziano*, «Griseldaonline», 19, 1, 2020, pp. 143-175.

