

## La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena

Paolo Puppa  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Surely Gabriele d'Annunzio used the theatre as a support for his career. Apart from this, his dramas focus on the essential dynamics of obsessive metaphors and myths which were personal of the author. The theatre enables such dynamics to be fully realized. The essay explores *La nave* as a perfect paradigm of this approach, and also examines *La figlia di Iorio* and *Le Martyr de Saint Sébastien*, seeking gestures and developments which reveal impulses towards an endless metamorphosis. This applies to his characters as well, who are transformed from insecure teenagers into heroes who wield power over women and the masses. The combined elements of brutal sex and the search for spiritual purity are already to be found in his early novels, and are a hallmark throughout his work. It follows that silent cinema and great melodrama could only make these elements more explicit — and here one can find a true legacy from Ibsen. The furious reaction of Catholics to the performance of *La nave* at La Fenice in Venice in 1908 was due to its most transgressive message: the juxtaposition of the prayers to the Holy Virgin Mary and the hymn to the goddess Venus.

**Keywords** Metamorphosis. Teenager/Hero. Sex/Purity.

*La Nave* dannunziana salpa ufficialmente dal romano Teatro Argentina l'11 gennaio del 1908. Pochi mesi dopo, esattamente il 25 aprile, fa tappa alla Fenice di Venezia. Sosta importante, che scatena polemiche, come vedremo tra breve. Il giorno dopo, il 26 aprile, in gondola con Piero Foscari, presidente della Lega navale, si presenta alla festa in suo onore celebrata all'Hotel Danieli e vi trova persino il conte Andrea Marcello, colui che nel copione fantasmatico si imbarcava nel *Totus Mundus* di Marco Gratico, quasi in un pirandelliano gioco tra autore, persona e personaggio letterario. Si tratta della nobiltà giovane e ardente,<sup>1</sup> già descritta quale cellula della folla inneggiante a Stelio Effrena ne *Il fuoco*, primo nucleo del suo Popolo, e la cui stampa apre il secolo nuovo. Ebbene, l'autore quando ne ricostruisce nel 1924 la stesura nei rapsodici ricordi autobiografici presenti ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, annota «foggiata con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio e col soffio della mia più ardente passione italiana» (*Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ne *Le faville del maglio*, in Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1432). Perché in effetti bizantini e barbari risultano amalgamati e travasati nell'asse Roma-

1 Indispensabile per inquadrare il milieu politico veneziano: Damerini 1992.

Venezia, nel nuovo ceppo nazional-popolare che rivendica radici antiche e punta molto lontano, alla ricerca di radiosì futuri. Non solo *La nave*. In un certo senso, tutta la drammaturgia dannunziana presenta aspetti chimici, una strategia di occulte metamorfosi, in cui i soggetti, uomini, donne e il coro entrano per subire profonde trasformazioni.<sup>2</sup> Brucia Basiliola, e intanto il fratricida Marco Gratico si fa duce, mentre il popolo rimasto a terra gli chiede a gran voce il recupero del corpo del santo evangelista. Una scrittura che punta al palcoscenico quasi per una strategia rituale.<sup>3</sup> Tra le dinamiche in azione in questi copioni, forse è lo sguardo del Soggetto a determinare tale iniziazione non reversibile, ovvero l'allontanamento iniziatico dal gruppo per un rientro trasfigurato. Da quello trasognato di Aligi, il pastore basito che vede l'Angelo piangente dietro la reietta ne *La figlia di Iorio*, a quello estatico di Fedra e di Sébastien, passando appunto attraverso quello di Marco Gratico, è tutto un accentuarsi di posture ieratiche, di gesti sublimi richiesti da specifici protocolli nella comunicazione coll'oltre. Ecco perché spesso i suoi protagonisti, specie femminili, vengono colti nell'atto, meglio ancora nella posa di leggere o di ascoltare letture di storie in cui sprofondano, subendo suggestioni e finendo per proseguirne le vicende. Così Francesca, fascinata in una postura «torbida e molle» (*Francesca da Rimini*, in Andreoli 2013, 1, p. 569), viene travolta dalle peripezie amorose del ciclo bretone, mentre Parisina si immedesima nelle tribolazioni di Isotta-Ginevra e della stessa Francesca, e Anna ne *La città morta* non fa che pendere dalle labbra della nutrice intorno alle vicende di Antigone. Non per nulla Sébastien sin dalla «première mansion» si sporge verso i due giovani martiri, covandone l'immagine. È il suo in effetti un guardare risucchiato dall'icona, prolettico della sua svolta immancabile.<sup>4</sup> Ma la figura estatica ed esoterica del lettore trasognato si raddoppia idealmente nel medesimo autore, che si fa fotografare con la gardenia mentre sfoglia le pagine de *Il piacere*.<sup>5</sup>

Questa fissità nel cerimoniale sacro è oppositiva ma di matrice comune rispetto allo sguardo dell'*incanata*, appunto quello infoiato della massa imbestiata, collegata ad antiche pratiche antropologiche, a sacrifici rituali.<sup>6</sup>

2 Seguo in questa lettura, per il suo approccio esoterico e sapienziale al poeta e drammaturgo abruzzese, il compianto Artioli (1995, specie alle pp. 81-192).

3 In fondo, anche l'affabulazione narrativa, là dove ingloba eventi in qualche modo legati alla Storia, si pensi a *La morte del Duca d'Ofena*, datata 1885 e paragonata spesso a *Libertà* di Verga, ostenta una esplicita caratura metastorica, cfr. Barberi Squarotti 1981, p. 155.

4 «Sébastien, revêtu d'une armure légère, appuyé sur son grand arc, regarde en silence les jeunes martyrs», cfr. *Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 541.

5 Cfr. Andreoli 2004, p. 94. È la stessa Andreoli (p. 107), a documentare le messinscene operate dal Poeta a favore delle sue «badesse di passaggio», ospitate al Vittoriale e collocate nelle nicchie alle pareti, per ulteriori pose fotografiche.

6 A questo proposito, cfr. l'analisi sugli intrecci tra rimorso e canicola condotta da De Martino (1961, pp. 88-100), circa «il rimorso nella canicola», magari intrecciata a quella di Girard (1972).

Conviene tornare indietro e considerare la matrice narrativa di un simile assunto, specie quella laboratoriale dei primi racconti. In *Ecloga fluviale* del 1882, la scrittura morbidamente insiste fin dall'apertura della novellina sugli occhi di Iori, il pastorello invaghito di Mila (nomi evidentemente prolettici al dramma successivo), che nel dormiveglia estenuato non fanno che rimirare nel vuoto l'icona seducente della ragazza, ricostruita sulle prime epifanie reali, trasformate in materia para-onirica, colla reiterazione sincopata di sintagmi relativi all'attività degli occhi:

a lui tra la lascivia segreta del novilunio appariva erta l'immagine di Mila ridente dalle iridi violacee, tutta discinta nei cenci, tutta calda in quella sua pelle colorita d'arancio e abbronzata all'amor del sole. Così prima la vide nel pomeriggio di settembre, sulla sponda sinistra, accanto alla tenda degli zingari, mentre le poledre incolte mordevano l'erba intorno [...]. Così prima la vide: ella aveva il grembo colmo di mele acerbe [...]. Ella divorava le frutta, così, tutta bella nella pace pomeridiana [...]. Ed un poledro rossiccio venne a passarle da canto; ella gli diede un piccolo grido. L'animale si fermò su le gambe esili e lunghe, lasciandosi palpare il collo e i fianchi, con un nitrito fievole di piacere [...], la gola gonfia di giubilo faceva tintinnare gli amuleti... Iori così prima la vide. (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco 1992, pp. 59-60)

Il tutto si pone esplicitamente quale prefigurazione di atti onanistici adolescenziali, molto cari all'autore de *La veglia funebre*,<sup>7</sup> spostandosi nel corpo del rivale, dello zingarello Ziza, mentre d'intorno anche gli animali partecipano allo straripamento dei sensi:

Un intorpidimento improvviso sconvolgeva i fantasmi; il miasma della lussuria montava dall'imo attossicando quella bella e forte adolescenza d'uomo [...]. Tutto era falso, spasmodico, in quella eccitazione, in quella frenesia dei sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore. (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco, 1992, p. 71)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Alludo al *flashback* nel giovane prete al centro della novella pubblicata nel 1885, allorché viene rievocato il periodo da lui trascorso in seminario, assieme ai compagni corrotti: «Nello studio, mentre i suoi vicini, nascosti dai leggi aperti, si davano fra loro a pratiche oscene, egli aveva chiusa la faccia tra le mani, e s'era abbandonato ad immaginazioni impure» (*La veglia funebre*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 201).

<sup>8</sup> E per gli animali, basti questo passaggio: «E i poledri intorno erravano a lascivire» (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 63).

A sua volta, la vergine Orsola, goffa e patetica riedizione della Gertrude manzoniana, «tornava in dietro, si gettava sul letto quasi svenendosi, livida, sotto una larva d'uomo» (p. 99).<sup>9</sup> E in *Terra vergine*, che dà il titolo all'omonima raccolta del 1882, è lo sguardo oggettivo e straniato della capra che osserva l'amplesso selvaggio tra Tulespre, che guida la mandria di porci, e Fiora, invano riluttante all'inizio alla stretta dell'uomo: «ma la lascivia c'era nell'aria, c'era nel sole, c'era negli odori. Una testa nera di capra sbucò sopra tra il fogliame guardando con le miti iridi gialle quel groppo vivo di membra umane. E la Pescara cantava» (*Terra vergine*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 9).

Ma lavorando proprio sulle prime novelle, si può formulare un'ipotesi specifica circa la funzione della scena nella sua opera. La prima risposta sulle ragioni di tale presenza sta nell'onnivora disponibilità dello scrittore a provare tutti i generi artistici, dilatando al massimo i territori espressivi, nell'ambiziosa auto-promozione. In più, per la fusione totale tra vita pubblica, eroicizzazione mondana (poi coerentemente anche politica) e dimensione estetica, l'incontro con la star del palcoscenico italiano, la divina Eleonora,<sup>10</sup> presto affiancata in questo lancio dalla successiva, cinica contiguità con la stella mondiale della ribalta, Sarah Bernhardt, ne ha accelerato e intensificato la direzione. E il teatro gli serve altresì per la maggiore visibilità dei propri nuclei ideologici, oltre che garanzia di guadagni, anche se spesso dissipati nello spreco catastrofico di produzioni megalomani.<sup>11</sup>

Ora, la scelta iniziale dello scrittore pescarese si orienta decisamente nell'asse lirica-narrazione, in un contesto ancora modellato su orizzonti veristi-naturalisti. A sua volta, la scena per lui diviene, dieci anni dopo e in un diverso *milieu* ormai occupato dalla poetica simbolista, luogo precipuo per esercitarsi nei registri tragici a realizzare *plot* basati su casi estremi di follia amorosa e/o di allucinazioni sensoriali, come i due *Sogni* dell'esordio compiutamente dimostrano. D'altra parte la prosa uscita dai bozzetti narrativi, in coabitazione colla tavolozza e collo studio di Michetti, ostenta una evidente vocazione iconica e allo stesso tempo gli serve per

9 Da notare la stesura travagliata del lungo racconto, a partire dalla prima redazione col titolo *Le vergini*, del 1884, sino alla definitiva fissazione ne *Le novelle della Pescara*, cfr. *Note*, in Andreoli, De Marco 1992, pp. 891-892.

10 Sull'incidenza dell'attrice persino nel concepimento occasionale di certi copioni, come nel caso del *Sogno di un mattino di primavera*, cfr. Zanetti 2008-09, p. 412.

11 Si pensi ai 150 «artisti» e 350 «esecutori» coinvolti nel *Martyre de Saint Sébastien*, per il debutto allo Châtelet parigino del 22 maggio del 1911, ovvero un numero doppio rispetto alle 250 comparse utilizzate nella *Nave* sette anni prima, o ai 200 figuranti ne *La Pisanella* e ancora ai 160 nella *Parisina*. Sforzo impresariale di grandi investimenti economici, si considerino le 500.000 lire per la *Pisanella*, dove solo il mantello della protagonista nell'ultimo atto chiede una spesa di 10.000 lire, cfr. Granatella 1993, pp. 654, 782, 820 e 866.

una sperimentazione oggettiva, lontana dalla costruzione di sé che sotto questo punto di vista omologa drammaturgia e lirica e i cicli dei romanzi, con l'eccezione di *Giovanni Episcopo*. L'importanza dei quadri, specie nell'esordio di *Terra vergine*, in cui a volte la novella fornisce un doppio ecfrastrico rispetto a fonti pittoriche o flash paesaggistici, sembra insomma pretendere una deriva scenica, a installare spazi immaginifici attorno alla parola (fin dentro il dettaglio didascalico) necessariamente più monologante, e dunque poetica per statuto, che dialogica. Luogo per piccoli personaggi, creaturine incise di scorcio, questo il repertorio umano dei testi narrativi confluiti poi nel 1902 entro l'antologia delle *Novelle della Pescara* e insieme scuola di uscita dall'Io, in questa prolessi del gioco teatrale, affidata agli attori. E certi finali delle novelle, al di là dell'indubbio influsso subito e cercato nella doppia valenza francese-siciliana,<sup>12</sup> suffragano un intento del genere. Ecco allora il «povero Cincinnato», la mente sconvolta dalla «sirena del suo paese [...], abbandonato sul binario vicino al ponte, sfracellato che pareva un mucchio di carne sanguinoso» (*Cincinnato*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 23).<sup>13</sup> O ancora la brusca cesura che interrompe lo schizzo miserabilista in *Lazzaro*, sbizzato sulla coppia di *freak* affamati, padre e figlio, e attorno solo desolazione e senso di fine imminente, in quanto «quell'ignobile straccio di carne vivente» è in grado solo di emettere il «rantolo come di una strozza tagliata» (*Lazzaro*, in Andreoli, De Marco 2012, pp. 24-25).<sup>14</sup> Eloquente in tal senso la chiusa, dove «agli sguizzi dell'impiccato, pel silenzio del Venerdì santo, la Canterina vibrò cinque o sei squille improvvise, gaie, argentine, con un luccichio vivo, suscitando un volo di rondini dalla tettoia nel sole» (*Campane*, in Andreoli,

12 Questo per la doppia assimilazione di spunti maupassantiani, zoliani e verghiani, «dato che l'indifferenza combinatoria è l'acquisto più solido e duraturo del novelliere, capace di acclimatare in Abruzzo contadini normanni o siciliani» (Andreoli, *Introduzione*, in Andreoli, De Marco 1992, p. xxxvi).

13 In questo racconto del 1880, oltre a spunti prelevati da Domenico Ciampoli, cfr. Gibellini (1981, p. 29, n. 11), per quanto concerne lo sfruttamento di spunti verghiani, oltre a *Rosso Malpelo*, non manca, a mio parere, un omaggio a *L'ultima giornata*. Certo, nel racconto appartenente al ciclo 'nordico' *Per le vie* del 1883, la topica era sviluppata in modo più sfumato, grazie ad un montaggio ben altrimenti maturo.

14 Motivo declinato oltre che in questa novella anche altrove, e sempre nella raccolta *Terra vergine*, come in *Bestiame*, tra mietitori usciti da un dipinto di Millais ma sconciati da lividure espressioniste. Costoro infatti si muovono sfiniti dalla fatica, nell'incombenza del tifo e dei corvi impazienti di nutrirsi delle loro carni putride. Sul finale, mentre Nora, la moglie di Rocco, contagiato dal male e in agonia, se ne va «portando nel sangue tutto il veleno della lussuria insoddisfatta», dopo il penoso amplesso col suocero impotente, la figlia di tre anni sfiora il cadavere del padre che già «esalava un lezzo micidiale», per tornarsene poi «cheta al cortile, quasi carponi, come una cagnolina gravida, mugolando» (*Bestiame*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 58).

De Marco 2012, p. 31).<sup>15</sup> Una oggettivazione del genere di solito coincide con una morte decentrata, fuori campo nella prospettiva del lettore, dunque al massimo diseroicizzante, come quella cui è condannata la povera Orsola, dopo tanto patire, sanguinante per l'aborto, ridotta alla vicinanza del vecchio cieco e bavoso che di fronte alla sua squallida agonia, la scambia per un mastino e batte il bastone a terra «per scacciarlo; e percolava la moribonda» (*La vergine Orsola*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 130). Soluzione ancora più spietata ne *Il traghettatore* del 1885, dove Donna Laura Albònico, esausta dalla lunga ricerca del figlio bastardo, di cui ha nostalgia dopo oltre quarant'anni, e che la porta lontano dal suo mondo nobiliare, in villaggi rustici e pauperistici, se lo trova all'improvviso in uno scenario per lei traumatizzante. Perché Luca Marino è divenuto un rozzo e muscoloso traghettatore di fiume, circondato da pargoli ignudi e da sodali dementi, per di più ignaro di portare sulla barca la propria madre. Ignaro soprattutto, in chiusura della novella, che l'annegata è proprio lei, e mentre si impegna a tirar su l'ingombro, discute di vino col compagno rematore: «E chinandosi e inarcando le gambe per far forza, sollevò piano piano il peso all'estremità della pertica. I bicipiti gli tremavano» (*Il traghettatore*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 267).

Conviene però riesaminare a questo punto la breve novella *Terra vergine*, almeno per quanto riguarda i precisi e dettagliati snodi dell'empito erotico:

uscivano grugniti sordi e grufolii e lezzi aspri di carne riscaldata [...]. Poi si mise a strisciare sul terreno, come un giaguaro contro la preda [...]. Sentì l'odore della femmina più acuto, più inebriante che l'odore del fieno [...]. Era silenzio; ma dal silenzio nascevano mille suoni indefinibili, ma le avemarie si propagavano di chiesa in chiesa con un ondeggiamento fievole di malinconia. E come gli alberi intorno fiorivano effluvi idi donna per Tulespre innamorato. (*Terra vergine*, in Andreoli, De Marco 2012, pp. 5-7)

Vi riscontriamo infatti la singolare mescolanza tra spasmi sessuali, dilatati dalla contiguità delle bestie, e dal rigoglio panico della natura, e motivi penitenziali, come i canti mariani. Maiali e altari, odore di incenso e lezzo di fradiciume, e in mezzo il coito. Sincretismo ossessivamente presente nell'iniziazione narrativa di d'Annunzio, accompagnato dal sottofondo sonoro e

<sup>15</sup> La natura ostentava la medesima indifferenza verso la morte solitaria del personaggio, anche l'anno prima, nel 1881, con l'infelice Fra' Lucerta, travolto da febbri insane e convulse tentazioni muliebri, nonostante l'inutile Cristo nero che incombe nella sua cella monacale. Infatti, mentre lui «stese le membra e restò lì lungo stecchito [...], fuori il cielo era d'un bel verde chiaro di berillo; bruciavano le stoppie» (*Fra' Lucerta*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 45).

olfattivo, nella mescolanza di canti folclorici di trebbiatori e zingarelle congiunti ad aromi floreali, o viceversa di cacofonie/fetori, ad acuire o svilire il desiderio dei sensi, il tutto dalla critica inteso quale pedaggio pagato alle fonti francesi.<sup>16</sup> Ora, nel racconto *La contessa d'Amalfi*, ritmata dai registri lepidi e brillanti da satira di costume, allenati dalla penna dell'articolista delle cronache mondane artistiche, appare all'improvviso un'importante annotazione scenografica, relativa allo spazio teatrale per l'esibizione della florida e carnosa Violetta Kutufà, soprano greca di ugola non troppo professionale ma esotica e soprattutto ben disposta coi protettori: «Le sedie tolte alle chiese, occupavano metà della platea. Le panche, tolte alle scuole, occupavano il resto» (*La contessa di Amalfi*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 212).<sup>17</sup> Nella frenesia sensuale degli ammiratori, i notabili della città, il luogo assomma pertanto alla metafora della scena lupanare, metonimia di lunga durata nell'immaginario borghese, quella dell'educazione ecclesiale e scolastica, quale argine penitenziale alle pulsioni del corpo. Ai bordi preme la massa subalterna, negli aspetti medusei di animalità ferina, di forza selvaggia mossa da pulsioni elementari, vedi *L'Eroe* o *Gli idolatri*, sempre nel ciclo delle *Novelle della Pescara*, anticipatorie delle immagini sconvolgenti che feriscono il solipsismo estetizzante di Giorgio Aurispa ne *Il trionfo della morte*, in stampa nel 1894. Ad assicurare l'ordine rispetto al caos altrimenti scatenato, ad arginarne la forza distruttiva occorre insomma una ritualità sincreticamente pagano-cristiana, e dunque l'ossimoro delle masse funziona in tal senso quale rito di passaggio. In una parola, urge una scena ordinata. Allo stesso tempo occorre assolutamente che si maturi il carisma dell'Eroe, perché si sintonizzi con la materialità fisiologica e regressiva dell'*orda* non più sentita quale negatività assoluta e inibizione del principio di individuazione, come faceva ancora Ruggero Flamma<sup>18</sup> ne *La Gloria* del 1899 o Corrado Brando in *Più che l'amore* del 1906. Tant'è vero che lo scrittore abruzzese dispiega di frequente una gran varietà di ceti e di mestieri,<sup>19</sup> elencati in una minuziosa lista classificatoria

16 Basti pensare ai comizi agricoli nella flaubertiana *Madame Bovary* durante la seduzione della protagonista da parte di Rodolphe, come nota Andreoli (*Introduzione*, in Andreoli, De Marco 1992, p. XXXIV). E folta sarebbe la biblioteca transalpina per simili accostamenti, sino all'arredo misto in *À rebours* di Huysmans, poi riutilizzato nelle scenografie interne de *Il piacere*, cfr. Crotti (2008, pp. 55-118) che per lo studio delle scenografie private opportunamente rimanda all'ormai classico Praz (1972, pp. 451-469).

17 Il racconto metateatrale, o meglio metamelodramma, che rivela al solito prestiti verghiani, come *Artisti da strapazzo* del 1887 (cfr. *Note*, p. 919), sembra preludere in certe sequenze di clamorosa parodia verso il mondo operistico a *Teatro*, la novella gaddiana ospitato ne *La Madonna dei filosofi* del 1931, pur senza barocchismi e arzigogoli espressivi.

18 Questa l'eloquente battuta di Ruggero: «Io so il fiato della belva, il suo lezzo, l'atrocità del suo contatto, l'enormità delle sue vendette» (*La gloria*, in Andreoli 2013, 1, p. 442).

19 Indicativa in tal senso la lunga didascalia ne *La Nave*, dove via via si citano «i rematori di liburne, i domatori di cavalli, i pastori di pecore e di buoi, i cacciatori di lupi, i guardiani

entro le didascalie teatrali nei copioni che coinvolgono folle di comparse, a marcare il carattere unanimistico e interclassista dell'opera di coesione effettuata dalla messinscena.<sup>20</sup> Si garantisce pertanto una sintassi, in cui discorso dell'ordine e ordine del discorso ruotano perfettamente tra di loro. Non si dimentichi che d'Annunzio si è formato negli anni dei Fasci siciliani, vale a dire dei primi grandi fermenti rivoluzionari che portano all'interventismo e al fascismo quale risposta adeguata a tanto fermento.

Ebbene, il teatro sembra davvero consentire una compiuta visualizzazione di questa convivenza contrastiva, come *La figlia di Iorio* al debutto nel 1904 testimonia nel modo più organico e stringente. Sin dal primo atto, la massa dei mietitori invasi dal sole<sup>21</sup> e dal desiderio collettivo vuole possedere Mila, per essere poi domata e avviata ad atti penitenziali grazie all'intervento liturgico di Aligi. Il giovinetto, da apatico e tremulo personaggio, succube del clan familistico, si trasforma così in una fiera figura francescana in seguito alla visione dell'Angelo, e brandendo la croce riesce ad addomesticare la belva orgiastica. Analogamente, nel terzo atto, la scena si erge a tribunale per processare la *magalda*, mentre il coro unificato nello spirito intollerante e punitivo, in una parola *religioso* nell'etimo del termine, assiste al sacrificio della donna strega-santa. E questa scena coincide di fatto, conviene ribadirlo, col processo metamorfico dell'eroe in rapporto alla folla nel suo individualizzarsi<sup>22</sup> rispetto alla stessa, bisognosa di una *eu-daimonizzazione* per essere consona alla fusione simbolica nel Capo. In un certo senso, quest'ultima è anche femmina bramata sessualmente dal corpo maschile in grado di attirare morbosamente le pulsioni del protagonista.<sup>23</sup> È la *femme fatale*, la *pitiless woman*, che della folla traduce gli aspetti metonimici. La massa è donna, infatti, dagli umori cangianti,<sup>24</sup>

di boschi, gli schiavi delle macchine e delle saline, e quelli che tessono i vimini nelle paludi di Cona, e quelli che intrecciano le canne negli stagni di Sinco, e quelli che raccolgono le ghiande nelle barene di Volpego, e quelli che con le ginestre altinati foggiano strali da uccelli, e gli ortolani melmosi di Ammiana, e i caprai rissosi di Popilia, gli infimi della plebe ancor tinti di pagania» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 279), una sorta di presepe vivente dove il mansionario produttivo sembra all'inizio più compatibile con la liturgia profana dei cultori di Diana rispetto ai cori votivi degli «zelatori della fede».

20 Costante delle feste popolari, una simile topica costituisce una indiretta eredità del giacobinismo al potere nella Parigi rivoluzionaria, cfr. Ozouf 1976 e Chevalier [1958] 2002.

21 «I mietitori fanno l'incanata. Dalla pazzia del sole Iddio li scampi», così mormora spaventata Candia sentendo il «clamore selvaggio» che circonda la casa, cfr. *La figlia di Iorio*, in Andreoli 2013, 1, p. 775.

22 Anche Migliardi (2008-09, p. 571) parla relativamente a questo copione di passaggio da psicodramma collettivo a dramma intimista.

23 Si tratta dell'iperbolizzazione del complesso che Girard a suo tempo ha analizzato il desiderio mimetico o triangolare, cfr. Girard 1961.

24 Così viene descritta la Gioconda, nell'omonimo dramma in scena nel 1899: «Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la

quasi un mistero imprevedibile e rischioso per l'uomo che vi si affida. Perché questa donna smodata ed estrema scatena nell'orda la bestialità immanente ed esige cerimoniali purificanti e amputazioni irreversibili. Così Pantea in *Sogno d'un tramonto d'autunno*, così ancora Basiliola ne *La nave* (specie nella mirabolante carneficina sadomasochista della Fossa Fuia), causano smottamenti nel *plot* e auspicano metamorfosi da parte del protagonista maschile, prospettiva nelle prime opere dannunziane solo latente e non inverata. L'interclassismo della festa-parata si ripresenta così quale omologazione istintuale, perché nell'esplosione dell'eros non si distingue il nobile dal pezzente.<sup>25</sup> In certi casi, l'approccio del maschio può essere offensivo (quante volte in chiave antifrastica questa donna viene in effetti maledetta e vilipesa dal partner eccitato),<sup>26</sup> in altri può manifestarsi supplice nella sua patetica preghiera di amore e morte.<sup>27</sup> E intanto si rincorrono meccanicamente epiteti ingiuriosi o agiografici, mentre però la violenza del desiderio resta la medesima. Questo palcoscenico mette così in moto autentici *Bildungsdramen*: la sublimazione della femmina attraverso il suo sacrificio, dove è il fuoco l'elemento privilegiato per il rituale punitivo ed espulsivo, la massa da caos mutata in cosmo, mentre l'eroe da *adulescens* umbratile e passivo si fa *vir* decisionista e pragmatico.

In tal senso, ancora più importante nella drammaturgia dannunziana, i processi di trasformazione scanditi man mano in sincronie di forze opposte, nel contrasto tra masse orgiastiche e gruppi ascetico-devozionali, cultori del corpo e seguaci dello spirito. Si consideri il finale del secondo

veda mutare. Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi» (*La Gioconda*, in Andreoli 2013, 1, p. 267).

25 Nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* al debutto nel 1905, ma scritto nel 1898, Pantea garantisce colle sue ferine torsioni l'omologazione nel desiderio tra i diversi ceti: «e i rematori erano come i patrizi; ed era in tutti come un gran furore, e tutti deliravano, e tendevano le mani come se fossero per prendere anch'essi la meretrice» (*Sogno di un tramonto d'autunno*, in Andreoli 2013, 1, p. 66).

26 Ecco, ad esempio, la Pamphila, in *Poema paradisiaco*, edito nel 1893, «da tutti posseduta | nel suo letto sul trivio ove il bisogno | immondo trasse gli uomini del remo, | i soldati ebbri, una turba sconosciuta [...] | da tutti posseduta, dal mendico | e dal sire, coperta di carezze | immemorabili» (*Pamphila*, in Andreoli, Lorenzini 1982, 1, p. 662). Ecco ancora Mila, «bagascia di fratta e di bosco | putta di fratta e di stabbio [...] | la svergognata che fece | da bandiera a tutte le biche [...]. O svergognata, ti sanno | ti sanno le prode dei fossi. | Sotto di te mille volte | è bruciata la stoppia, magalda» (*La figlia di Iorio*, in Andreoli 2013, 1, p. 794). O infine Basiliola che «ovunque pubblicò le giaciture | Mise il giaciglio su la piazza e in capo | di strada, lungo il molo e sotto il portico, | nella taverna e nell'accampamento. [...] Seppero i mercenari le sue schiume» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 259).

27 Basti citare i prigionieri nella Fossa Fuia, entro *La Nave*, che gemono invocando la morte da Basiliola: «Fa di questa fossa il tuo tino. | Prèmici com'uva sotto i tuoi piè di belva. | - Schiumeremo come mosto fumante» (p. 236).

atto di *Parisina*.<sup>28</sup> Nella detta sequenza, da un lato si invoca la madre di Dio intonando litanie lauretane e dall'altro la protagonista si accoppia col figliastro Ugo D'Este in un furioso amplesso. Immagine forte, questa, radicata pure in una tradizione ben precisa entro la scena europea che trasborda da un secolo all'altro, tra un paese e l'altro. Forse archetipo di partenza Ibsen, il quale nel 1873 porta a termine un'opera storica, dittico monumentale, trascurato spesso negli allestimenti novecenteschi, *Keiseroeg Galiløer*, autentica *pièce à thèse* dedicata all'apostasia di Giuliano nella prima parte e a Giuliano imperatore nella seconda. Il lungo dramma, concepito più per un lettore che per uno spettatore almeno secondo i canoni del tempo (cfr. Meyer 1992, p. 395), debutta in tedesco nel '96 a Lipsia e viene tradotto e portato sulla scena italiana al Teatro Verdi a Milano nel 1902 ad opera di un attore che acquisterà risonanza nel cinema muto, Achille Vitti. Molto caratterizzante la presenza nello spettacolo di un gran numero di comparse. Ecco allora i devoti cristiani perseguitati, i quali pregustano il martirio ed esaltano gli atleti dell'anima. All'opposto, Giuliano, ossessionato dalla mania di portare la bellezza nel mondo, intende ripristinare l'antico politeismo, nell'esplicita avversione nei riguardi di Cristo. Seguito fedelmente dai suoi pagani sodali ed euforici, invoca le coppe del piacere e intende distruggere i segni della penitenza e della rinuncia, per destinare i templi cristiani al culto di Apollo e di Venere.<sup>29</sup> La dinamica rispunta anni dopo in ambito narrativo, se un lettore accanito sia di Ibsen che di d'Annunzio,<sup>30</sup> James Joyce nel suo *Ulysses* del 1922, e specificamente nel capitolo tredicesimo, inserisce, grazie alla simultaneità futurista, un analogo meccanismo. Si tratta di un episodio certo più sobrio e selezionato rispetto alla convulsa quantità di comparse nella scena dannunziana. Sulla spiaggia, verso il tramonto, da una chiesetta molto cattolica in riva al mare si levano gli inni a:

28 Una delle ragioni per la controversa prima alla Scala milanese il 15 dicembre del 1913 è proprio questa scena colle litanie lauretane: «Regina Angelorum, | Regina Patriarcharum, | Regina Prophetarum, | Regina Apostolum, | Regina Martyrum, | Regina Confessorum, ora pro nobis» (*Parisina*, in Andreoli 2013, 1, pp. 722-723). Tant'è vero che proprio mentre si arriva al *climax* sonoro dei canti degli Ospizii, ovvero «Regina Virginum, | Regina Sanctorum omnium, | Regina sine labe concepta, ora pro nobis», i due amanti consumano l'incesto: «le due bocche aride si congiungono come per beverssi o per divorarsi» (p. 732). Rimando per questa dialettica al mio Puppa 2010.

29 Sulla complessa figura di Giuliano, sul suo tentativo di fondere cristianesimo e paganesimo alla ricerca di un terzo regno e sulle dinamiche del testo ibseniano (da notare che nonostante l'afflato epico l'autore adopera la prosa), cfr. Hoem 1994.

30 Joyce, si sa, legge in italiano e con passione d'Annunzio, non ancora nazionalista e bellicista, e assieme a Dante e Vico oggetto di grande ammirazione (si pensi, in particolare, all'estremo apprezzamento riservato dallo scrittore irlandese a *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*), cfr. Melchiori 1976.

Our Lady of Loreto, [...] holy Mary, holy virgin of virgins. [...] spiritual vessel, pray for us, honourable vessel pray for us, vessel of singular devotion, pray for us, mystical rose. [...] Refuge of sinners. Comfortress of the afflicted. Ora pro nobis. [...] Queen of angels, queen of patriarchs, queen of prophets of all saints, they prayed, queen of the most holy rosary. (Joyce [1922] 1975, pp. 352-357)

Intanto scoppiano i fuochi d'artificio, rituale richiesto da una festa piscatoria, corredato da puntuali elementi lubrichi. Infatti, la moderna incarnazione di Nausica, ovvero Gerty MacDowell, ragazza insignificante, per di più frustrata da una zoppia (scoperta dal lettore solo alla fine della sequenza), intrattiene un intenso scambio di occhiate magnetiche e seduttive con un signore poco distante, da lei subito mitizzato quale cavaliere romantico giunto a liberarla. Non mancano neonati in culla che se la fanno addosso, motivo fisiologico poi esaltato nel gesto onanistico con cui Bloom (è lui il misterioso personaggio in grado di far sognare la fanciulla) sfoga il proprio capriccio sessuale, contornato dagli assillanti richiami alla Vergine e dai bengala che schizzano in alto, metafora esplicita dell'atto masturbatorio.<sup>31</sup> Ovviamente, rispetto alla censura inevitabile richiesta dalla macchina scenica, la pagina narrativa offre una ben maggiore flessibilità e di questo approfitta lo scrittore irlandese. Il medesimo accoppiamento lo ritroviamo nel 1925, allorché Pirandello inaugura alla presenza di Benito Mussolini il suo Teatro d'arte con la *Sagra del Signore della nave*. Qui, infatti, la sagoma di una chiesetta di campagna sullo sfondo incombe, quasi un *memento mori* rispetto alla festa dello scannamento dei maiali in primo piano e in onore di san Nicola. Così, preceduto dal ruglio disperato delle bestie presaghe della loro imminente fine, sul davanti si scatena un «frenetico trescone», mentre ebbri uomini infoiati danzano con donne «scarmigliate» sotto una luce «di fiamma». Dal portale della chiesa, però, esce ad un certo punto un prete altissimo e «spettrale», reggendo con le braccia levate in alto un «grande macabro Crocefisso insanguinato», nel riverbero violaceo delle fonti luminose. In tal modo, il caos precedente, che ha visto sfilare tutte le classi prima del loro convulso assemblaggio, viene ricomponendosi, e un ordine depressivo di novelli flagellanti stravolti da sensi di colpa si snoda attraverso una processione lamentosa, «in un bestiale affanno di pianto, in una mugolante ànsima di contrizione» (*Sagra del Signore della Nave*, 2004, 3, p. 446) verso la platea a congedare gli spettatori.

Masse in scena comportano non solo aggravii di spesa, ma anche sovraccarichi sonori, voci diverse, inserite in un complesso disegno che allerta

31 In tal modo, l'enfasi morbida della sequenza dannunziana torna nella pagina joyciana in chiave svilita e cinicamente riduttiva, nel gesto con cui Bloom constata l'avvenuta eiaculazione nei propri indumenti intimi: «O, he did. Into her. She did. Done. Ah! Mr Bloom with careful hand recomposed his wet shirt» (Joyce [1922] 1975, p. 367).

le arti dello spettacolo in stretta sinergia tra loro, dalla danza alla musica, dalla pittura alla scenografia, dall'arredo alla costumistica. Questo spiega i tagli puntuali delle partiture prolisse effettuati nelle repliche e nelle riprese di simili epopee sceniche. Difficile amalgama, precario spesso nella ricezione acustica della sala per le tipologie dei teatri ospitanti, da *Grand Opéra* appunto. Ambizione incauta in quanto il teatro, quale macchina esecutiva, si presta poco e male ad un simile assemblaggio di forze in campo. Se il cinema offre un'irresistibile flessibilità a tentativi del genere (non per nulla la decima Musa viene praticata dall'autore della *Nave*, filmata nel '20), è il melodramma lo sbocco naturale di molti copioni dannunziani in quanto permette il gioco di contrappunti, la compresenza di gruppi che si esprimono parlando contemporaneamente, simultaneità disagiata per la prosa non certo per la musica. In fondo, un drammaturgo astuto e fecondo come Victorien Sardou, spesso portato in scena da Sarah Bernhardt, anticipa molte iniziative dannunziane, sia nelle tipologie repertoriali che nella scelta degli interpreti. Costui evidenzia infatti col suo successo la compiuta compatibilità tra il grande mercato della scena e un'idea, per quanto sommaria e approssimativa, di scena poetica, affidata ad un declamatorio teatro in versi.<sup>32</sup> La citata smania dell'arredo scenico, specie a Parigi,<sup>33</sup> agisce da prova generale del futuro Vittoriale, in cui il poeta, ormai vittima di un'indubbia inerzia creativa, costruisce grandi metafore postbelliche. Qui, l'eremo assurge infatti al ruolo di diario nostalgico di guerra e insieme da spazio surreale, dove bizzarre collocazioni, dalla nave interrata ai massi prelevati al Carso, alludono ad una metrica scandita da dettagli scenografici, quasi rime interne tra mobilia, finestre, stemmi, statue, tessuti. Oggetti insomma desueti, per citare il mirabile saggio di Francesco Orlando (1993), nonché decontestualizzati, tesi a marcare nel presente la dialettica tra un passato irreversibile e un futuro che si vorrebbe risarcire o esorcizzare da parte del guerriero esiliato e in disarmo. È il tempo a dettare e a concertare gli apparati visivi in una strategia metateatrale, il tempo a ruotare in simili disposizioni, secondo quella dimensione *parestesica*,<sup>34</sup> come propugnava il povero Giovanni Episcopo, quasi *Chronos* non fosse altro che errore. Ed è il vocabolario *old fashion*,

32 La sua *Sorcière*, varata con successo da Sarah nel 1903, rappresenta una miniera di spunti per la *Figlia di Iorio*, così come la sua *Théodore* del 1884 fornisce più di una suggestione bizantineggiante al *Martyre* dannunziano.

33 Ma già per *La nave* l'autore pretende la costruzione di una vera imbarcazione ad opera di un maestro d'ascia, posta sopra un autentico scalo, cfr. Granatella 1993, p. 655.

34 Circolano nel delirio del protagonista, uscito a puntate della *Nuova Antologia* nel 1891, alcune locuzioni di tipo medico che alludono alla dissociazione spazio-temporale: «Parestesia, disestesie... Mi hanno anche detto i nomi dei miei mali. Nessuno però mi ha potuto guarire. Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della follia» (*Giovanni Episcopo*, in Andreoli, Lorenzini 1988, 1, p. 1047).

specie il francese selezionato del *Sébastien* e della *Pisanelle*, ritmato in versi brevi e reiterati, grazie ad un raffinato bric-à-brac d'antiquariato, a esaltare in senso onirico lo spaesamento delle funzioni spazio-temporali. Questo, ovviamente, in rapporto alla ricezione del lettore-spettatore più che del personaggio.

Torniamo alle masse che si incrociano e si fronteggiano, nella misura in cui propendono per la presenza o per l'assenza del corpo, per la materia o per la sua sublimazione. Un tale viluppo si ritrova nei complessi mitico-rituali del folclore, dove mondo pagano e mondo cristiano, correlati alla mistura tra antico e moderno, convivono senza alcuna distinzione gerarchica e di valore. Ed è la figura dell'androgino,<sup>35</sup> sprigionato dall'amplesso tra uomo e donna, quasi formato e poi fissato durante l'unione sessuale, a condensare nei propri tratti una simile dinamica. Ad un orizzonte del genere, l'efebica Ida Rubinštejn, allieva-emula di Sarah, di cui condivide lo *star system*, si adatta perfettamente nella sua clamorosa incarnazione di Sébastien: ebrea, slava e in più di riconosciute tendenze saffiche, realizza a suo modo, sin da quando danza sui carboni, divenuti miracolosamente «ardeurdeslys» e insieme «blé qui pousse» (*Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 603), una *Imitatio Christi*, a lungo invocata. E dunque la progressiva *passio*, non mera strategia blasfema, lascia emergere, sia pure in termini un po' mondani, la fusione tra loro di Adone, di Dioniso e del figlio di Dio.<sup>36</sup> Ora Sébastien, se nel rapporto che instaura con l'altro da sé, cioè l'Imperatore, ricalca lo schema iconografico delle tentazioni di sant'Antonio, si avvale proprio delle intonazioni monotone di Ida, elfo danzerino in difficoltà con la lingua francese e con le articolazioni necessarie di una interprete professionale. Nondimeno una tale apatia espressiva intende rendere con soluzioni manierate l'ambiguità sessuale e ontologica del *gender*. Al di sotto di una simile stratificazione premono coppie metafisiche, innanzitutto quella formata da Maria e Cristo, a sua volta traduzione purificata del legame incestuoso (sempre per lo smottamento dei sedimenti culturali, legati alla sopra accennata parestesia) tra Venere e Adone e prima ancora tra Cibele e Attis. Tanto più che il reiterato «ancóra!» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 299), quasi gemito orgasmico, ne *La Na-*

35 Sulla biblioteca parnassiana e decadente centrata sull'efebico androgino, in bilico tra ermetismo esoterico e maledettismo, tra Joséphin Péladan e Jean Lorrain, Jules Bois e Oscar Wilde, utilizzata da d'Annunzio nella sua opera complessiva e nella costruzione di Sébastien, cfr. almeno Martinuzzi (1999), e soprattutto Sinisi (2007, pp. 92-117), in particolare per i prelievi dall'Eduard Schuré. In quest'ultimo contributo, importante la rilettura della *Pisanelle*, quale esaltazione del mito dell'*Ignota*, ovvero ancora una volta quale antonomasia della molteplicità e pertanto della centrifugazione nichilistica dello spettro femminile (pp. 119-133). Su Ida che fa nascere Sébastien, cfr. Sinisi 2011.

36 «Moi et le Christ, nous sommes Un», così sentenzia nel suo delirio Sébastien (*Le martyre de Saint Sébastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 702), prefigurando in tal modo la finale apoteosi della sua anima.

ve, in bocca ai Convivi dell'Agape che fremono perché Basiliola si spoglia, passa agevolmente entro il *Martyre* nella *Chambremagique*, colla richiesta da parte dei gruppi coreutici formati da «esclaves», «briseurs d'idoles», «zelateurs» e «catechumenes» (*Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 640), perché trionfi l'epifania di Maria, sempre appaiata all'icona di Venere nella scelta degli attributi e delle funzioni.<sup>37</sup>

Conferme ulteriori ritroviamo tornando a *La Nave*, e alle polemiche scatenate sui giornali veneziani per la messinscena alla Fenice nel 1908, tra oltranzisti cattolici e laici, davanti all'offerta del manoscritto da parte del poeta alla città. Da una parte Francesco Saccardo (dietro cui si intravede l'Influenza di Pio X) direttore de *La Difesa* si scaglia contro l'altro foglio locale, *La Gazzetta di Venezia*, moderato-conservatore, e patrocinato dal conte Luciano Zuccoli favorevole all'iniziativa.<sup>38</sup> Minacce e suppliche al sindaco Grimani perché impedisca un simile evento, risolte in una sequela di ingiurie e anatemi, che poco hanno da invidiare alle invettive dentro il testo stesso lanciate dal coro de «i zelatori della fede» contro l'eretismo pagano del convivio di Venere. In effetti, nelle antifone del secondo episodio, le grida tumultuose con cui si vuole esorcizzare Basiliola infernale,<sup>39</sup> forniscono molti spunti agli attacchi forsennati sferrati da Saccardo su *La Difesa* del 18 aprile 1908 nell'invocazione di una censura poliziesca.<sup>40</sup> Quel che intriga però i cattolici veneziani non è tanto l'accento di nudità esibita da Basiliola nella sua imitazione della *Salomè* wildiana, o il delirio

37 «Je te supplie, | seigneur. Montre nous la figure | de la Vierge céleste» (*Le martyre de Saint Sébastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 646).

38 Per la ricostruzione delle polemiche ideologiche e delle soluzioni estetiche relative al debutto romano, al passaggio veneziano e alla ripresa nel '38, nel bacino di Sant'Elena, subito dopo la morte del poeta, in un clima funebre e già tutto teso a precipitare nella seconda ecatombe di due anni dopo, rimando al mio Puppa 1993.

39 «Sei congiunta con gli idoli! | Non hai | dio. | Dio farà giudizio dei tuoi crimini. | Ti prenderà nei lacci che tu tendi. | Ti sacrificherà sull'ara infame. | Ti strapperà la carne d'in su l'ossa. | Sei lorda come panno mestrutato. [...] | I covili dei Barbari t'accolsero! | Gli scudi ti specchiarono discinta | e prona! | Tutta l'oste ti calcò! | Hai l'odore degli Unni nel tuo sangue! | Vanti la tua vergogna! | Mercenaria | di mercenarii! | Femmina da campo! | È la donna di Tiro! | Alla taverna | coi ladroni! | L'adultera di Grecia | s'è reincarnata in lei!» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, pp. 129-131).

40 Secondo Saccardo, non esisterebbe a Venezia «un solo cattolico, degno di tale nome, il quale assenta all'accettazione di un dono che è un compendio di turpitudini, di empietà e di vituperii alla storia di Venezia, qual'è il manoscritto della *Nave* di Gabriele d'Annunzio [...] lezzo che esala da quelle pagine [...]. Una donna vi tiene il primo posto, una donna che è fornita di ogni lussuria, che il poeta dipinge con tutti i sadismi del lenocinio più ributtante. Essa è di tutti e il verso in tutti gli episodi del dramma narra la sua infamia con le espressioni più crude, più veriste, senza alcun velo, ripetendo sino alla sazietà ciò che la nostra penna, per decoro dei lettori, non può neppure accennare [...]. Vi sono descritti atteggiamenti di nudità così proterva che la stessa autorità di P.S. non potrebbe consentire al teatro, benché tanta licenza vi regni».

masochista della Fossa Fuja. No, quel che turba e disturba il perbenismo lagunare nel 1908 è appunto la messa in luce, nel già citato episodio, di una provocatoria mescolanza tra culto mariano e inno a Venere, il montaggio incrociato tra i due rituali, parallelo in fondo alla connessione tra Dioniso e Cristo, tante volte declinato dal d'Annunzio più esoterico. Nella miscela esplosiva di furore bacchico e asceti penitenziale, e nel ricordo degli arcaici *sacra blasphemia*, il corpo di Basiliola assurge al fascino incantatorio d'un Mistero Eleusino.

Perché la memoria del mito non è manichea, ma ricicla tutto e non scarta nulla. La censura cattolica,<sup>41</sup> allorché insorge accusando d'Annunzio per il fatto che avrebbe confuso agiografia e leggenda, mostra di non capire come proprio la parestesia sbriciola le distinzioni storiche. Del resto, già Andrea Sperelli nelle sue copulazioni duali fondeva la Vergine Maria col prototipo complementare di Maddalena,<sup>42</sup> annullando diacronie temporali e distinzioni etico-ideologiche. È stata messa in luce l'evoluzione iconologica di Sébastien (cfr. Sinisi 2007, pp. 82-88), nato vecchio nel tempo antico e poi progressivamente ringiovanito nell'epoca cavalleresca, dove riacquista positività anche l'arma dell'arco, in precedenza riservata agli schiavi. Divenuto adolescente bellissimo, il *Visiting Angel* di cui tutti si innamorano, questo uomo-donna deve affermarsi, vittoria consentita solo dalla inevitabile e scontata espulsione finale del medesimo. Insomma, in d'Annunzio dilaga l'unità delle differenze anche sul piano delle simbologie vegetali, si pensi ad esempio alla folle Isabella nel *Sogno di un mattino di primavera*. D'altra parte, in Sébastien colonna, albero e croce si incrociano tra loro, liberando nella figura cristologica quei significati individuati da James Frazer, e ribaditi nei loro studi sul Rinascimento da Erwin Panofsky a Aby Warburg, a suffragare come il paganesimo venga assimilato e riciclato nel misticismo cristiano. Reciprocamente, le immagini cristiane nella riemersione classica dell'Umanesimo denunciano i loro debiti rispetto alla tradizione antica. Questo spiega il terrore provato da Basiliola nel finale de *La nave* davanti alla prospettiva che le si brucino i capelli, appunto per i correlativi costituiti da capello, ramo e frammento della croce. Ed è la stessa Basiliola che in precedenza esultava: «Ecco: dal sommo | della mia fronte al pollice del mio | piede io sono una musica di stelle. | Le due

41 Con decreto della Congregazione dell'Indice, emesso l'8 maggio del 1911, l'opera di d'Annunzio, esclusa quella poetica, veniva condannata globalmente. L'offensiva dell'Arcivescovo di Parigi, proprio due giorni prima del debutto del San Sebastiano il 12 maggio, era riuscita ad ottenere una sorta di isolamento sanitario attorno allo spettacolo. Sulla recensionistica furibonda da parte degli intellettuali cattolici, da Henry Ghéon a Charles Péguy, cfr. Martinuzzi 1999, pp. 61-63.

42 Non si trascuri, a tale proposito, il fatto che, alla fine della 'seconde mansion', d'Annunzio mescola un verso del canto della Vergine con le parole di una prostituta prelevata alla flaubertiana *Salammô*, cfr. Martinuzzi 1999, p. 25.

maree si alternano nel mio petto. Il croscio dei fiumi urta i miei polsi. | La melodia del mondo abita in me» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 296). Nel *corpus* dannunziano ovviamente *tout se tient*, se nelle *Stirpi canore* entro l'*Alcyone*, il momento metalinguistico, ovvero il personale laboratorio espressivo, viene paragonato tra altre immagini della *fusis*, alle «vene degli adolescenti», ai «cristalli del monte», alle «fronde del pioppo», alle «narici dei cavalli a galoppo», ai «calici appena dischiusi», ai «salici dello stagno» (*Le stirpi canore*, in *Alcyone*, in Andreoli, Lorenzini 1984, 2, pp. 469-470). Vengono così a cadere le distinzioni tra mondo vegetale, animale e umano, secondo la furia metamorfica carnevalesca canonizzata da Bachtin. Sono questi motivi a prefigurare l'apoteosi luttuosa (pare un ossimoro ma non lo è) nella morte finale di Sébastien. Da qui, l'indubbia malinconia, sprigionata proprio dalla impossibilità ad esserci, sulla scena del mondo, della figura dell'efebo-androgino, collegata pertanto al rimpianto di un'antica unità, perduta per sempre.

## Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2004). *D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Maria (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-84). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile: d'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Barberi Squarotti, Giorgio (1981). «D'Annunzio novelliere e il Verga. La morte del Duca d'Ofena». In: *D'Annunzio e il verismo = Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 21-23 settembre 1979). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, pp. 155-164.
- Chevalier, Louis [1958] (2002). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*. Paris: Perrin.
- Crotti, Ilaria (2008). *Mondo di carta: Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.

- D'Amico, Alessandro (a cura di) (1997-2007). *Pirandello, Luigi: Maschere nude*. Con la collaborazione di Alessandro Tinterri. 4 voll. Milano: Mondadori.
- Damerini, Gino (1992). «La Nave e l'irredentismo adriatico». In: Damerini, Gino, *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore-Marsilio, pp. 95-125.
- De Martino, Ernesto (1961). *La terra del rimorso: Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: il Saggiatore.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1981). *D'Annunzio, Gabriele: Terra vergine*. Milano: Mondadori.
- Girard, René (1961). *Mensonge romantique*. Paris: Grasset.
- Girard, René (1972). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- Granatella, Laura (1993). «Arrestate l'autore!»: *d'Annunzio in scena: Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni.
- Hoem, G. (1994). «Henrik Ibsen's basic philosophical view as it is expressed in the play Keiserog Galiløer». *Proceedings*. Center for Ibsen Studies, pp. 355-366.
- Isgrò, Giovanni (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Joyce, James [1922] (1975). *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Martinuzzi, Paola (1999). *Il Saint Sébastien di d'Annunzio*. Venezia: Editoria Universitaria.
- Melchiori, Giorgio (1976). «James Joyce e d'Annunzio». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973). Milano: il Saggiatore, pp. 299-311.
- Meyer, Michael (1992). *Ibsen*. London: Cardinal.
- Migliardi, Dario (2008-09). «"Uomini accesi e femmine feconde": 'La figlia di Iorio' da Michetti a d'Annunzio: sublimazione erotico-simbolica di un mito abruzzese». *Sinestesia*, pp. 565-591.
- Orlando, Francesco (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Ozouf, Mona (1976). *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris: Gallimard.
- Praz, Mario (1972). *Il patto col serpente: Paralipomeni de «La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica»*. Milano: Mondadori.
- Puppa, Paolo (1993). «La Nave a Venezia». In: Puppa, Paolo, *La parola alta: Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza, pp. 155-172.
- Puppa, Paolo (2010). «Carnevale e Quaresima nel teatro dannunziano». In: Santoli, Carlo; de Capua, Silvana (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Segej Djagilev = Atti del Convegno* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-5 marzo 2010). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp. 181-190.

Santoli, Carlo (a cura di) (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. Paris: PUPS.

Sinisi, Silvana (2007). *La scrittura segreta di d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.

Sinisi, Silvana (2011). *L'interprete totale: Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*. Torino: UTET.

Zanetti, Giorgio (2008-09). «*Leggende d'amore: Le origini del 'Sogno di un mattino di primavera'*». *Sinestesie*, pp. 410-463.