

Sulle onde del «canto dell'antico sangue»: incipit ed explicit di *La figlia di Iorio*

Alfredo Sgroi
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract The pastoral drama *La figlia di Iorio* (1904) is a concentrate of musical and linguistic experiments. Incipit and explicit have a very important function in it. In fact, they characterise the 'stacchi' or ties that characterise this text with a complex and undulating architecture, similar to a symphony. In this essay, these very important moments in the economy of tragedy are analysed.

Keywords Rhythm. Cadence. Melody. Popular. Rite.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-02-28
Accepted	2021-04-25
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sgroi, A. (2021). "Sulle onde del «canto dell'antico sangue»: incipit ed explicit di *La figlia di Iorio*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 51-68.

Che la *Figlia di Iorio* sia una concentrazione di espressioni artistiche, e dunque un'opera in cui l'autore condensa in una ricca miscela le sue qualità stilistiche, la sua sapienza musicale e pittorica, le sue doti di *pasticheur* insuperabile, è un fatto noto. E peraltro rivendicato, con la consueta lucidità, dallo stesso d'Annunzio. In questo contesto deve essere collocata l'analisi, puntellandola con il raffronto testuale, dell'incipit e dell'explicit, che nella tragedia e nell'ambito della strategia compositiva dell'autore hanno un ruolo di assoluto rilievo.

Partiamo però da alcuni dati documentari per cercare di dimostrare che in tali momenti topici d'Annunzio ha sapientemente intessuto un ordito testuale nel quale soprattutto la musica ha una funzione preminente. D'altra parte è lo stesso autore, riferendosi alla tragedia pastorale, a precisare che «Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti» (Ciani 1985, 43). Così si legge nella famosa lettera risalente al 31 agosto del 1903 indirizzata all'amico e sodale Michetti, alla quale lo scrittore riconosce con gratitudine la funzione propulsiva per la genesi del testo, riferendosi ovviamente alla celebre e omonima tela (Puppa 1993, 107-28). Tale indicazione diventa ancora più pregnante alla luce delle successive vicende: dalla riduzione della tragedia a libretto per la musica di Franchetti, alla nuova, ed esplicita dichiarazione in una lettera a Pirandello, inviata a ridosso della celebre messa in scena a conclusione del *Convegno Volta* nel 1934.

Aggiungiamo preliminarmente che in questa sede operiamo una distinzione tra gli incipit e gli explicit delle parti didascaliche, ovviamente destinate alla sola lettura, e quelle che invece concernono le battute dei personaggi, fruibili al momento della messa in scena. E che considereremo anche quegli stacchi interni ai singoli Atti che possono essere assimilati a veri e propri incipit ed explicit interni.

La cura riservata all'aspetto stilistico-musicale è confermata dalla scansione temporale dei tempi di composizione della tragedia, preceduti da una lunga gestazione e poi accelerati nell'estate del 1903. Il Primo Atto è composto nel mese di luglio e la stesura procede per trentuno giorni. Il Secondo, invece, tra il 3 e il 16 agosto; il Terzo solo una settimana, tra il 22 e il 29 agosto. Evidentemente, la prima parte della tragedia richiede all'autore un impegno più gravoso, alla ricerca com'è di quel nuovo assetto musicale che, una volta rodato, può procedere più speditamente nelle successive sezioni. Si aggiunga che la tragedia è composta letteralmente entro una pausa imprevista e improvvisa, trainata dalla trascinate foga dell'ispirazione poetica, durante la stesura di *Alcyone*, e quindi all'interno della fecondissima stagione creativa che il poeta stava attraversando.

Dunque, a chiusura di questo indispensabile preambolo: il ritmo prima di tutto. Una vera ossessione nella febbrile e intensissima elaborazione del testo. E non per modo di dire. La musica, d'altra parte, è l'elemento insopprimibile non solo nella tragedia classica, cioè

in quel modello a cui l'autore guarda fin dall'inizio della sua parabola drammaturgica, ma è anche la componente fondamentale dei riti sacri, dei misteri medievali, delle favole pastorali e del melodramma. Insomma, di quell'insieme di ingredienti da cui d'Annunzio attinge a piene mani nel momento in cui si cimenta nella stesura del «canto dell'antico sangue» (d'Annunzio 2018, 3); ingredienti che costituiscono quel materiale grezzo che egli intende riplasmare in un nuovo composto equilibrato e omogeneo, là dove il ritmo deve corrispondere perfettamente alle varie situazioni sceniche e adeguarsi alla fisionomia psicologica dei personaggi.¹

Così *La figlia di Iorio* presenta in apertura un incipit nel quale i personaggi in scena si esibiscono in una fuga di voci che ha proprio il ritmo della canzone popolare.² Lo attesta l'esplicita indicazione che d'Annunzio affida alla didascalia del Primo Atto, inserita sul piano testuale dopo l'avvertenza che l'azione si svolge «Nella terra d'Abruzzi, or non è molt'anni» (5). Indicazione, questa, al contempo succinta e vaga: se la spazialità è infatti nettamente definita (l'Abruzzo), anche se non si specifica quale sia esattamente la parte della regione in cui è ambientata l'azione, la dimensione temporale è invece sospesa nella vaghezza di una formula che echeggia tanti incipit delle favole più comuni.

Questa ambiguità circola notoriamente, e per una ben calcolata strategia dello scrittore, per tutta l'opera, ed è prontamente riproposta proprio nella didascalia d'apertura del Primo Atto. Questo il testo: «Si vedrà una stanza di terreno di una casa rustica. La porta sarà aperta su l'aia assoluta» (7).

Come si vede, anzitutto l'attenzione del lettore è indirizzata lungo la direttrice propria della sfera della spettacolarità, cioè la visione. Il testo comincia infatti con quel «si vedrà» che, in modo perfettamente coincidente, si legge nella didascalia di apertura del Secondo Atto, e sempre nell'incipit, in una posizione strategica, poiché qui è definita la collocazione spaziale entro cui si svolge l'azione drammatica: «Si vedrà una caverna montana, in parte rivestita di assi, di stipa, di paglia, largamente aperta verso un sentiere petroso» (57).

¹ Per questi aspetti rimandiamo alle illuminanti osservazioni di Guarnieri Corazzol 2000, 133 ss.

² Ricordiamo in proposito quanto d'Annunzio aveva scritto nel capitolo III del Libro IV del *Trionfo della morte* a proposito dell'atavica vocazione canora degli abruzzesi, adusi ad accompagnare con i loro canti tutti i momenti cruciali della loro esistenza, dalla culla alla tomba: «Uomini e donne esprimevano di continuo la loro anima col canto, accompagnavano col canto tutte le loro opere al chiuso e all'aperto, celebravano col canto la vita e la morte. Intorno alle culle e intorno alle bare ondeggiavano le melopée lente e iterate, antichissime [...] Si trasmettevano di generazione in generazione come un'eredità interiore, inerente alla sostanza corporea; e ciascuno svegliandosi alla vita le udiva risuonare in sé medesimo come un linguaggio innato a cui la voce dava le forme sensibili» (d'Annunzio 1985, 244).

In entrambi i casi, aggiungiamo, lo sguardo dello spettatore all'apertura del sipario deve impattare su uno spazio chiuso (la casa e la caverna), che però ha un canale aperto verso l'esterno. Ciò significa che la spazialità non è del tutto angusta, sigillata. Al contrario, essa si spalanca verso la dimensione *en plein air* dalla quale, per un malefico fenomeno di risucchiamento, il male irromperà per rapprendersi con i suoi effetti nefasti proprio nel chiuso della casa e della caverna.³

Anche l'incipit della didascalia del Terzo Atto, lo anticipiamo, presenta una formulazione omogenea a quella fin qui considerata: «Si vedrà un'aia grande [...] Si vedrà a manca la casa di Lazaro» (103). Questa volta, però, il perno spaziale è traslato verso l'esterno, là dove deve svolgersi la vera e propria sacra rappresentazione collettiva, incentrata su un rito di passaggio antitetico rispetto a quello, gioioso, dell'inizio: al matrimonio, poi abortito, subentra infatti il funerale, con la fosca appendice della punizione del colpevole del parricidio.

Ci si trova così, a comparare i tre incipit, di fronte a un'architettura drammaturgica che appare perfettamente assestata, e imperniata dapprima sulla definizione preliminare della dialettica relazione tra interno ed esterno, quindi sulla tracimazione dell'azione scenica nell'assoluta «aia» collocata davanti alla casa di Lazaro.

Alla prosa incisiva e puntigliosa delle didascalie seguono i versi destinati alla recitazione. Anche in questo caso si possono rintracciare suggestive simmetrie, svolte sotto il segno di uno sperimentalismo linguistico declinato in funzione della ricerca di una musicalità omogenea rispetto alle diverse situazioni drammatiche.

L'incipit nel Primo Atto è incardinato su cadenze ritmiche sostenute, poiché in scena si rappresenta il momento brioso delle nozze di Aligi e Vienda. E d'Annunzio si preoccupa di precisare con cura impeccabile sia la componente gestuale, sia quella verbale: Splendore, Favetta e Ornella, la triade che fa da sottofondo al rito sacrale del matrimonio del fratello Aligi, stanno «in ginocchio» e passano in rassegna il corredo nuziale per la sposa. Celebrano cioè un rito dentro il rito. Un preludio giocoso alle nozze. Lo fanno assumendo una posa acconcia ad esprimere nel gesto l'intensa partecipazione all'evento rituale che richiede anche un sapiente virtuosismo canoro. Perciò l'autore precisa che «la loro fresca parlatura sarà quasi gara di canzoni a mattutino» (8).⁴

³ Ettore Catalano sostiene giustamente che ci si trova di fronte a una «proiezione spaziale di un clima psicologico» improntato alla superstiziosa diffidenza verso il mondo esterno (cf. Catalano 2004, 39).

⁴ Gennaro Finamore nel 1886 apre così la raccolta di *Canti popolari abruzzesi*: «Principali depositari del nostro tesoro poetico, le donne. [...] tutta la serie de' canti fanciulleschi e religiosi, la massima parte degli amorosi, narrativi e leggendari, bisogna cercarla presso le donne: cantatrici instancabili sia tra le mura domestiche sia nell'attendere, per lo più in molte, a' lavori campestri. [...] e chi vuole attingere alla fonte viva

Il riferimento alle canzoni a mattutino, o *mattinata*, non è causale. Si tratta di performance canore, diffuse a livello popolare, che hanno una funzione speculare rispetto alle serenate. Anch'esse sono infatti dedicate alla donna amata e hanno una struttura semplice e leggera, oltre che una durata solitamente breve. Ma si recitano, appunto, al mattino, quando si celebra meglio il rito propiziatorio della vita risorgente; della luce che trionfa sulle tenebre; della veglia che vince sul sonno. Qui, per analogia, per inneggiare alla nuova vita degli sposi, nel momento del passaggio dall'adolescenza all'età adulta con il matrimonio. Ciò impone il ricorso alla «fresca parlatura», imperniata su formule elementari e iterative, in cui le voci si rimandano a vicenda prima del ritornello di chiusura, che diventa il primo *Leitmotiv*. Questa la celebre sequenza di apertura: «SPLENDORE Che vuoi tu, Vienda nostra? | FAVETTA Che vuoi tu, cognata cara? | SPLENDORE Vuoi la veste tua di lana? | o vuoi tu quella di seta | a fioretti rossi e gialli?» (8).⁵ Anche se a *cantare* propriamente è, subito dopo e di rimando, Ornella, questi versi iniziali presentano una loro speciale sonorità, tanto che saranno riproposti con una variante nella combinazione dei personaggi anche nella versione melodrammatica. In quest'ultimo caso saranno però le tre sorelle, contemporaneamente, a recitare il primo verso («Che vuoi tu, Vienda nostra?»), mentre il secondo è affidato alla sola Ornella («Che vuoi tu cognata cara?»).

La chiusura del canto iniziale è dunque affidata a Ornella che, appunto, «cantando» recita: «Tutta di verde mi voglio vestire, | tutta di verde per Santo Giovanni, | chè in mezzo al verde mi venne a fedire... | Oili, oili, oilà!» (8-9).

In questo modo si realizza un crescendo musicale, un passaggio, si potrebbe dire, dall'andante all'allegro, contrassegnato sul piano linguistico da una ricercata monotonia lessicale, dall'impiego cioè di costrutti simili, basati su pochi termini per comporre una sorta di formulario fisso, ricalcando così la caratteristica monodica, tipica di certi canti popolari.

La «fresca parlatura» delle tre sorelle è però tutt'altro che semplice, intessuta com'è di rime, assonanze, anafore, epifore, disseminate negli ottonari trocaici, resi martellanti dalla cadenza anaforica dei vv. 1-2. Lo stornello di Ornella, poi, si stacca nettamente, sempre in linea con il modello popolare, ed è espresso in endecasillabi dattilici, «atteggiato nella forma alla forma del serventesi tetrastico caudato e alla strofa di quello semplice e crociato» (Gavazzeni 1985, 82).

della nostra poesia [...] deve cercare specialmente nella bocca delle donne attempate, nelle campagne de' comuni più piccoli e meno noti, quella vena di poesia schietta e limpida» (Finamore 1976, 26-7).

5 Ricorda Giannangeli: «Nella tecnica della canzone di popolo, uno stornello nasce dall'altro... per congiunzione o opposizione» (Giannangeli 1985, 131).

Sul piano fonico si segnala qui l'uso dell'assonanza, alla quale l'autore notoriamente attribuisce un pregio musicale addirittura superiore a quello dato dalla rima perfetta. Dal punto di vista metrico, perciò, l'incipit contiene in sé i due elementi ritmici peculiari che, secondo le indicazioni comunicate dall'autore al traduttore Georges Hérelle, devono connotare la tragedia pastorale nella sua interezza. Il francese, infatti, è energicamente sollecitato a recepire le indicazioni perentorie, e un poco piccate (è il tempo della tempestosa crisi dei rapporti col traduttore) che lo scrittore comunica in una lettera del 5 marzo del 1905, illuminanti per comprendere le sue scelte lessicali e metriche. Si tratta di alcune *Note* esplicative vergate da d'Annunzio, confluite nel *Commentaire*, e quasi fedelmente riprodotte, specialmente nelle parti in cui è definito il «Ritmo» dei versi (d'Annunzio, Hérelle 2004, 607-15).

La struttura ritmica della tragedia, scandisce lo scrittore, ha la medesima, cruciale rilevanza che aveva nella tragedia ellenica. Essa è basata su una dicotomia che, si diceva, connota proprio l'incipit dell'opera:

Si può dire che la *Figlia di Iorio* è costruita su due grandi ordini ritmici; sul ritmo giambico dell'endecasillabo (pentapodia giambica) e sul ritmo dattilico del novenario e del decasillabo (tripodia dattilica con anacrusi monosillaba e bisillaba) (610).⁶

Nel corso della tragedia, prosegue d'Annunzio, il primo ritmo caratterizza le scene rituali, ossia quelle che hanno il timbro del «tumulto delle passioni», e in cui deflagra il sentimento religioso; il secondo, invece, «è impiegato nella espressione concitata della violenza, del dolore, del terrore, della pietà» (610). Dal punto di vista musicale, ed è ciò che qui interessa soprattutto rilevare, nell'ultimo caso deve prevalere l'andatura ascendente, che si accelera con «impeto irresistibile». Ma, in un vorticoso gioco melodico, come accade nei canti popolari a cui egli si ispira, il ritmo può anche calare improvvisamente, seguendo l'opposto tracciato discendente.⁷ L'immagine che meglio rende questa sinuosità è quella presentata nel *Trionfo della morte*, là dove i canti del popolo abruzzese rammentano a un estasiato Giorgio Aurispa le onde del mare. E, come è noto, e come è anche ribadito in queste *Note* inviate al traduttore francese, proprio il romanzo del 1893 rappresenta il «germe generatore» della tragedia (608).

Ora, tali indicazioni forniscono una preziosa chiave di lettura per cogliere i tratti distintivi di quella componente musicale che modula

⁶ Il passo si legge nel *Commentaire* (1905, 180). Sul «doppio ordine ritmico» indugia Gavazzeni 1985, 78-81.

⁷ A questo proposito lo scrittore rimanda al modello rappresentato dalle *Laudi di Iacopone* da Todi (d'Annunzio-Hérelle 2004, 610).

incipit ed explicit dei tre Atti. In essi occorre infatti realizzare, nelle intenzioni esplicite dell'autore, un processo osmotico in cui confluiscono immagini, suoni e temi all'insegna dell'esaltazione dell'universo dionisiaco trionfante nel mondo rurale, nell'antica Grecia come nella metastoria dell'Abruzzo, e che sfocia nei grandi conflitti archetipali. In questo senso non vi è dubbio che d'Annunzio ha metabolizzato profondamente una suggestione captata attraverso la lettura del Nietzsche di *La nascita della tragedia*, poiché anche il filosofo tedesco aveva teorizzato (sulla scia di Wagner) il carattere originario della melodia, che proprio nel canto popolare si manifesta nella sua purezza originaria e che rappresenta la sorgente inesauribile che alimenta incessantemente la poesia:

Il canto popolare rappresenta per noi prima d'ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per se un'apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia. *La melodia e dunque l'elemento primario e universale* [...] La melodia genera da sé la poesia, ossia la genera sempre di nuovo» (Nietzsche 1986, 46; corsivi nell'originale)

Torniamo però all'incipit del Primo Atto. Le tre sorelle di Aligi ingaggiano una gara canora dal tono brioso, in cui si snoda una di quelle parti «essenzialmente liriche» indicate espressamente a Hérèlle. La lunga citazione che segue è in questo senso necessaria in considerazione della sua eccezionale rilevanza, e perché conferma la lucidissima consapevolezza che guida la strategia compositiva dell'autore:

Nelle parti essenzialmente liriche – come nei canti delle tre sorelle e nelle nenie delle lamentatrici, che non possono essere scompagnate dalla musica – predomina un ritmo trocaico discendente: l'ottonario [...] verso usitatissimo nelle poesie religiose e goliardiche del Medio-evo; il quale rimonta ai primordi della letteratura italiana, poiché appare già nella *Cantilena di un giullare toscano*, attribuita al secolo XII. (D'Annunzio, Hérèlle 2004, 610)⁸

Diversi sono gli spunti che questo passo offre nel momento in cui vi si fa riferimento agli incipit del Primo e del Terzo Atto. Il primo è sicuramente uno di quei «momenti lirici» in cui alle tinte accese e alle violente passioni è sostituita un'incantata sospensione dell'azione; una parentesi idilliaca, di giocosa felicità, che depista, inganna, non lasciando presagire quanto di fosco sta per accadere. Dunque, quasi una parte a sé stante; un segmento parzialmente autonomo – dissonante per certi versi, e perciò indispensabile per garantire quella

⁸ Nell'edizione francese alle pagine 180-1.

«infinita varietà musicale» rivendicata orgogliosamente dall'auto-re - caratterizzato da toni e modi destinati a spegnersi con il procedere dell'azione. Una sorta di quiete prima della tempesta, insomma, in questo senso accostabile alle caratteristiche di quei melodrammi avviati da note serene, prima di imboccare la via della tragedia.

Un'altra indicazione preziosa per interpretare la funzione di questo e di altri momenti testuali è quella in cui d'Annunzio chiarisce che il canto dell'incipit, come le nenie e le cantilene che costellano il testo, non possono assolutamente fare a meno della componente musicale. Quest'ultima è infatti *necessaria*, pena la riduzione della gara canora a uno scialbo esercizio stilistico di cui sfuggirebbe inesorabilmente la speciale caratteristica di canzone mattutina.

L'incipit del Primo Atto deve quindi svolgersi sotto il segno della musica, e della musica popolare, in cui i suoni e i canti si fondono in un insieme armonioso innestato in un'atmosfera idilliaca, onirica, sospesa tra il sogno e il rito magico.⁹ E questa miscela così composita, lapidariamente concentrata, deve dispiegarsi con una regolarità martellante nelle situazioni che, iterativamente, aprono diverse scene della tragedia.

Così, sempre nel Primo Atto, all'inizio della seconda scena la canora gara delle tre fanciulle è ripresa e quasi echeggiata dalla madre Candia della Leonessa, anch'ella pronta a cimentarsi nell'esecuzione di un canto popolare gioioso: «Ah cicale, mie cicale, | una a furia di cantare | è scoppiata in cima al pioppo» (d'Annunzio 2018, 13). A incorniciare questo gioco di simmetrie e rimandi, ancora una volta, Ornella torna a fare sentire la sua filastrocca canora: «Tutta di verde mi voglio vestire...».

Fin da queste primissime battute si manifesta dunque con nettezza quella che a distanza di molti anni l'autore, nel suo *Libro segreto*, ribadirà essere la qualità peculiare dell'intera opera. Giova qui riportare il celebre passo in questione, evidenziando in corsivo gli snodi cruciali proprio per l'interpretazione dell'incipit:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo, in ogni canzone popolare (vera, terrestre, nata di popolo) è un'immagine di sogno che interpreta l'apparenza. La melodia pri-

⁹ Nel *Trionfo della morte* (libro III, capitolo VII) è prefigurato proprio questo idilliaco canto iniziale: «Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempire le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano a una certa cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto: e tenevano la nota, a lungo, a lungo, guardandosi negli occhi, protendendo le mani piene di fiori. [...] Favetta intonò, sul principio mal sicura, ma di nota in nota rassicurandosi». «Cicale» anche loro, dunque, che veicolano il canto stesso della natura (cf. d'Annunzio 1985, 198). Ricordiamo per inciso che nella versione librettistica Splendore, Favetta e Ornella sono mezzi-soprani.

mordiale che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo mi sembra la più profonda parola sull'Essenza del mondo. Ora l'alto valore del dramma *La figlia di Iorio*, consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. (D'Annunzio 2005, 2: 748-9)¹⁰

L'incipit canoro deve quindi esprimere, senza veli e reticenze, senza censure o pudori, con innocenza candida e ingenua, il sentimento primitivo e primordiale della gioia femminile (e in questo caso virginale), sollecitata dalla partecipazione a quel tripudiante rito di iniziazione che è il matrimonio (nella fase della vestizione). Le tre sorelle inneggiano, cantando, al mistero della congiunzione dei sessi che deve sfociare nella nuova vita, e che per germogliare richiede il canto propiziatorio di una «melodia primordiale» in cui «l'Essenza del mondo», cioè la vita continuamente rinnovata e risorgente trionfa. La veste offerta alla sposa, o meglio alla fanciulla che sta per diventare donna e che deve essere fecondata, il cui *volere* è legge («che vuoi tu [...] che vuoi tu [...] vuoi [...] o vuoi») ha non a caso gli elementi e i colori della natura: la lana ruvida lavorata dai pastori; la seta liscia, prodotta dai bachi; i fiori dipinti dalla sagacia degli artigiani. E il rito della vestizione, come qualsiasi altro rito sacro, non può che svolgersi con un accompagnamento musicale, in un clima di festa che impone la sospensione della prosaicità della vita quotidiana. Perché non c'è rito senza poesia e non c'è poesia senza musica.

Suggestiva appare in questo senso l'assimilazione, proposta da Annamaria Andreoli, di questo incipit ai classici canti amebici, che certo d'Annunzio ben conosceva e, forse, consapevolmente decide di echeggiare in questo passaggio testuale incardinato sulla gara canora delle tre sorelle.

Il canto amebeo, in effetti, è un componimento poetico in cui due personaggi declamano versi dello stesso metro, in un sostenuto scambio di domande e risposte. Il che calza perfettamente con la caratteristica peculiare dell'incipit. Né è da scartare l'ipotesi di una ripresa quasi testuale dei versi tradotti da quel Tommaseo, che sicuramente è stato prezioso per la composizione dell'opera dannunziana, il quale così rende un canto popolare dedicato a un matrimonio contrastato: «Che vuoi tu, Aretusa nostra, che vuo' tu Arete cara? | Vuo' tu i tuoi vestiti di velluto, o que' di seta?» (Tommaseo 1968, 432). Un calco, questo, che conferma come la stesura della tragedia proceda secondo il consueto metodo, ossia riplasmando e variando materiale pre-

¹⁰ In una lettera a d'Annunzio del 18 novembre del 1934 Pirandello ribadisce: «Sentito anch'io *La Figlia di Iorio* come una grande canzone da accentare popolarescamente» (Fried 2014, 246).

confezionato. A ulteriore riprova, basti qui rammentare che il canto iniziale è, nel ritornello cantato da Ornella, una traduzione quasi letterale di un antecedente dialettale confluito nei *Canti dell'altalena* di Finamore, che così recita: «Tutte de verde me vojje vestire | Ggià cche de verde me n'agge 'nnamurate. | Tutte de verde, camer e cuscine, Tutte de verde nun cavall'armate» (1976, 123). L'incipit (didascalico e poetico), in definitiva, è un microscopico e ricchissimo concentrato di elementi. In esso si possono subito cogliere il metodo e la strategia compositiva dell'autore, i suoi particolari procedimenti formali, le tecniche musicali saldate alla rappresentazione visiva, il legame stretto con le fonti ampiamente usate o saccheggiate per la costruzione dell'ordito dell'opera. E ci sono, sempre in questo densissimo incipit, importanti ed esplicite allusioni simbolico-rituali, anch'esse destinate a circolare in tutto il testo. Tuttavia, la prevalente caratterizzazione musicale non deve far dimenticare la compresente connotazione pittorica dell'opera, che d'Annunzio trae ispirandosi (forse) all'omonima tela di Michetti. Né che la «grande canzone popolare» ha la fisionomia e l'assetto della forma drammatica, nella quale deve manifestarsi in modo immediato, senza filtri, quella «rivelazione musicale del mondo», che in maniera altrettanto diretta può sgorgare soltanto dalle viscere della *Kultur* del popolo, non ancora corrotto dalla *Zivilisation*.¹¹ Un popolo inchiodato a una primitiva e astorica condizione dionisiaca, non lambita e corrosa dalla degenerazione dilagante nelle metropoli infette; un popolo che non ha reciso il cordone ombelicale con la Natura, e che perciò è fuori dalla storia stessa. Per questo l'ambientazione popolare è indispensabile per la perpetuazione dei ritmi, delle cadenze, dei riti, germogliati nella notte dei tempi e a cui vecchi e giovani, madri, padri e figli, restano fedeli: i figli (le sorelle di Aligi, Mila), protagonisti dell'incipit del primo e del Secondo Atto; le madri che aprono il terzo (il Coro delle lamentatrici). Tale è infatti l'obiettivo dichiarato dall'autore: collocare la poesia oltre il tempo. E per far ciò non può che volgersi al mondo ferino della sua antica terra, in cui ancora proprio le canzoni del popolo conservano la primitiva concentrazione delle arti: sono musica, immagini, poesia, dramma.

Nel canto iniziale delle sorelle di Aligi, dalla prospettiva visiva, occorre anche rilevare l'importanza del colore verde che ha un preciso significato augurale, tanto più in quanto è associato alla determinazione temporale dell'azione: il giorno di San Giovanni, rigorosamente indicato quasi a fare da contraltare a quella indeterminatezza atemporale marcata nella formula «or è molt'anni».

¹¹ Nella celebre lettera a Francesco Paolo Michetti del 31 agosto 1903 d'Annunzio rimarca non a caso la necessità di poter contare su attori che abbiano «una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (Ciani 1985, 43).

Il verde, dunque, è il colore tradizionale e propiziatore della veste della sposa, a cui si richiede quella medesima fertilità che caratterizza la natura verdeggiante. Si aggiunga che in questo caso è incorniciato temporalmente da quella festa di San Giovanni, in cui si sedimentano e si incrociano tradizioni pagane e cristiane, all'insegna della celebrazione rituale (dionisiaca) del solstizio d'estate. È infatti, in origine, la festa del sole e del fuoco. Di quel medesimo fuoco che alla fine della tragedia balena trionfante nell'explicit pronunciato da Mila trascinata al supplizio. Ciò significa che l'elemento igneo, allusivamente evocato nella *ouverture*, si inabissa ed emerge poi prepotentemente nella battuta finale, chiudendo il circuito drammatico.

Ancora una notazione a proposito della festa del solstizio. San Giovanni, come d'Annunzio legge nelle fonti accuratamente scandagliate nel tempo della composizione della tragedia pastorale, è celebrato con fogge dionisiache dai giovanetti che, a gara, cantano, danzano, si agghindano con ramoscelli per inneggiare al santo che protegge, tra l'altro, le donne molestate dagli uomini. Anche in questo caso, non si può fare a meno di pensare che il riferimento a San Giovanni è funzionale alla prefigurazione di uno dei nodi centrali del Primo Atto: i mietitori ebbri che vogliono possedere Mila con violenza si macchiano di una grave colpa nei confronti del santo. Perciò meriterebbero una punizione che in verità cade solo sul capo di Lazzaro. Il che si traduce in un nuovo impulso all'azione drammatica.

D'altra parte, quando, provenendo dall'esterno, entra in scena un nuovo personaggio mentre si innescano nuove situazioni e, consequenzialmente, quasi nuovi incipit che infittiscono i rimandi e le analogie interne. Così nell'apertura della scena terza del Primo Atto («La sposa apparirà su la soglia, vestita di verde, sospinta dalle tre cognate») la cui didascalia ripresenta, come segnala l'uso del verbo *apparire* e il riferimento al colore del vestito di Vienda, il campo semantico della visualità, a cui segue la reiterata riproposizione dei canti propiziatori, delle nenie popolari, degli scongiuri. Come quello, dal ritmo rapido, che chiude la scena:

ORNELLA San Sisto, San Sisto,
 lo spirito tristo
 e la mala morte,
 di giorno e di notte,
 tu caccia da questa
 tu caccia da noi;
 tu strappa e calpesta
 ogni occhio che nuoce.
 Qui faccio la croce.
 (d'Annunzio 2018, 26)

Quando il finale di una scena si intreccia con l'inizio della successiva tramite un'iterazione verbale, e ciò avviene con una certa frequenza, si realizza un particolare effetto scenico-sonoro; una intensificazione e un'amplificazione musicale che, martellando sul medesimo tasto, segnala il particolare spessore drammatico di questi momenti topici. Così, nel passaggio tra la scena quarta e la quinta del Primo Atto una iterazione segnala la saldatura tra la vecchia e la nuova situazione drammatica: «*Scoppieranno d'improvviso grida di donna nell'aia riansa*). LA VOCE DELLA SCONOSCIUTA Aiuto, per Gesù Nostro Signore! Gente di Dio, gente di Dio, salvatemi!». A seguire: «LA SCONOSCIUTA Gente di Dio, salvatemi voi!» (d'Annunzio 2018, 30). Comincia così la sezione della tragedia in cui si preannuncia il fatto di sangue che chiude il Primo Atto, con la luttuosa apparizione di Lazaro gravemente ferito sulla soglia di casa e l'immediata, angosciata e perentoria reazione di Candia, affidata ai due endecasillabi finali dal ritmo spezzato e martellante, e dalla reiterata invocazione alle figlie, che suona come un urlo di disperazione e un perentorio comando, nel senso che esige la solidarietà familiare. Questo evento intensamente drammatico inaugura lo schema riproposto nei due Atti successivi: nel Secondo, con il parricidio anch'esso suggerito dal «grido», stavolta di orrore e di pentimento, di Ornella; nel Terzo, con il celebre explicit rappresentato dall'ultima invocazione di Mila nel momento in cui è trascinata al supplizio.

In questi casi, alla reiterazione del fatto di sangue che connota tutti e tre i finali, si sovrappone una variazione tematica importante: nei primi due Atti la vittima è anche il carnefice - Lazaro - e in entrambe le circostanze, il suo ferimento prima e la morte violenta dopo sono la fatale conseguenza del suo cieco furore erotico. Nell'explicit finale, invece, la vittima è innocente e va incontro a un vero e proprio martirio che, nel commento di Ornella, la trasfigura e santifica, coronando la parabola rigenerativa iniziata nello spazio incontaminato e purificante della caverna di montagna, lontano da quello infettato e impuro frequentato dagli agricoltori inferociti.

Lo schema basato sulla contrapposizione tra l'inizio idilliaco e il finale luttuoso, si diceva, è riproposto anche nel Secondo Atto,¹² anch'esso aperto da una fitta didascalia ipercodificata a cui segue una cantilena rituale. L'azione si sposta però, come è segnalato nella stessa didascalia, in un altro luogo, sempre claustrale e ombroso, ma lontano dalla violenza orgiastica: nella caverna di montagna in cui Aligi scolpisce l'angelo, e là dove Mila recita inizialmente una cantilena in ottonari, nel metro che, come detto, d'Annunzio impiega

¹² Mariano (1985) segnala che «tra il primo e il secondo Atto è un processo di 'trasfigurazione' dal naturalismo al mito» (24). Aggiungendo che nella nuova collocazione spaziale (la montagna) «il lessico di tipo cristiano-trascendente si moltiplica» (25).

per creare una parentesi lirica, un momento di stasi che rallenti l'azione, smorzando per contrasto la concitazione drammatica dell'explicit dell'Atto precedente.

Si ricomincia così nel segno di una musicalità dal ritmo sopito: apollineo.¹³ Una sorta di andante a metà strada tra l'adagio e l'alle-gro. La sommessa cantilena recitata da Mila spezza infatti, sia pure momentaneamente, la curvatura tragica che alla fine del Primo Atto era precipitata e aveva raggiunto l'apoteosi nel turbamento scatenato dalla comparsa di Lazaro ferito, suggellata dalla lapidaria e disperata battuta di Candia: «O figlie, figlie, era vero, era vero! | Piangiamo, figlie. Il lutto è sopra noi» (d'Annunzio 2018, 56).

Lo stacco, in funzione di controcanto, del nuovo incipit lirico allenta e sospende i conflitti fragorosamente esplosi, e li esorcizza nel formulario di una ritualità fiduciosa. Ancora una volta, ricorrendo alla consueta tecnica citazionista, parafrasando una tradizionale *ren-verdie*: «Ma stiè mutolo il patrono | ch'era di ceppo di noce, | sordo fue il legno santo, | Sant'Onofrio non rispose» (58).

È, questa iniziale, una sorta di aria che prelude al successivo recitativo (il duetto con Aligi), nel corso del quale l'idillio si incrina gradualmente, per deflagrare nel finale della scena, oscuro e foriero di tristi presagi («COSMA (*gridando*) Non lo sciogliere! No, no, non lo sciogliere!») (64). E, con ulteriore crescendo, nell'explicit con cui è sancito lapidariamente il parricidio compiuto da Aligi.

Incipit ed explicit incorniciano così le volute sinuose di una vicenda che, tra continue oscillazioni, segue un tracciato onddivago: dall'idillio al lutto; dall'irruzione dallo spazio esterno di personaggi che turbano la serenità idilliaca al ritorno a momenti di stasi.

Da segnalare, in questo contesto, la riproposizione dello schema già saggiato in precedenza con la rappresentazione della prima apparizione di Mila. Nel Secondo Atto tocca a Ornella entrare in scena in incognito, celata sotto un manto, per poi rivelare successivamente la propria identità. Sullo sfondo, si sente il declinante canto dei pellegrini, che si affievolisce fino a spegnersi del tutto, a creare un suggestivo effetto musicale in sintonia con il sentimento malinconico che avvinghia i personaggi, abbandonati in una condizione di languore bruscamente destabilizzata dall'irruzione nella caverna del satiresco Lazaro di Roio. Quest'ultimo, ancor più inferocito, appare deciso a rivendicare con tracotanza la sua posizione di dominio rispetto al figlio per il possesso della «femmina».

Se si procede alla segmentazione del testo per singole scene o per sequenze, peraltro sempre facilmente individuabili proprio in quanto coincidono con l'ingresso di un nuovo personaggio chiamato a inne-

¹³ Adeguato allo scenario pastorale, antitetico rispetto a quello dionisiaco dei mietitori (cf. Mariano 1985, 13).

scare mutamenti sostanziali al corso degli eventi, si nota che anche nel Secondo Atto l'inizio di una nuova scena è una ripresa testuale della precedente. Una sorta di *enjambement*, si potrebbe dire. Ma non mancano le nette cesure. Così, con l'ingresso di Ornella e l'inquietante presagio della «lâmpana» (scena terza) che si spegne, suscitando lo scoramento di Mila, l'incupimento progressivo del tono segna lo stacco che precede il dolente duetto tra la sorella di Aligi e la figlia di Iorio: quasi un intermezzo che prelude all'esplosione del dramma.

La scena sesta è inaugurata da una didascalia in cui è codificato il brusco mutamento che si innesta sul filo di una sempre più rapida e crescente tensione, nitidamente scandita dal vorticoso susseguirsi dei movimenti mimici: Mila lascia cadere la sacca sottratta alla vecchia fattucchiera, quindi scruta l'uomo la cui figura si staglia nel chiarore dell'apertura, infine lo riconosce e lancia un grido, con cui si apre fragorosamente la nuova azione scenica. Anche qui, dunque, c'è uno stacco tematico e musicale; un contrappunto che segnala la cesura con la scena precedente. Si passa infatti dalla concitazione della lotta con Anna Onna, che musicalmente potrebbe essere accompagnata da un frenetico crescendo, al lento, terribile, solenne, e cadenzato dalle parole di Lazaro (con alternanza di decasillabi e ottonari): «Femmina, non avere paura. | Lazzaro di Roio è venuto | ma senza portare la falce; | ché a pena di talione | obbligarti non vuole» (d'Annunzio 2018, 91).¹⁴

L'alternarsi di diminuendo e crescendo, per dirla in termini musicali che ben si attagliano alle volute della grande «canzone popolare» (Ioannoni Fiore 2016, 63), sia dal punto di vista metrico-formale, sia dal punto di vista degli eventi drammatici, determina così quella varietà polifonica che connota incipit ed explicit. Nel caso di questo Secondo Atto il sinuoso dipanarsi del *plot* sfocia alla fine nella massima intensità del suono, come quella che caratterizza il finale di una sinfonia: qui, dopo il parricidio, deflagra infatti il «gran grido» di Ornella, che suggella fonicamente e drammaticamente l'azione, evidenziando l'esplosione di un'irrefrenabile disperazione nell'explicit: «Ah! E io t'ho sciolto! E io t'ho sciolto!» (d'Annunzio 2018, 102). L'esclamazione ripetuta è qui indice di un particolare *pathos* drammatico ed espressione dell'accoramento che travolge il personaggio. Al secco ed esplosivo «Ah!», in cui già deflagra la disperazione della fanciulla, segue quasi come una eco amplificatoria l'iterazione del pronome «io», che concentra su Ornella stessa il peso e la responsabilità della colpa e del rimorso. Sciogliendo il fratello *solo* lei è la causa del gesto tragico del parricidio; soltanto lei, pure involontariamente, ha messo in condizione Aligi di realizzare l'estrema ribellio-

¹⁴ Una formula simile ricorre nella scena ottava: «Femmina, or hai tu veduto | che il padrone son io. Do la legge» (d'Annunzio 2018, 100).

ne. A nulla serve il suo tardivo pentimento, la sua intempestiva presa di coscienza, per non avere per tempo preveduto il possibile esito luttuoso della liberazione. L'explicit è il momento cruciale nell'economia dell'azione: quello in cui si consuma il parricidio e si compie il trauma di Ornella. Insomma, il punto di svolta nella maturazione (definitiva) della fanciulla in stretta contiguità con il delitto, che poi sarà senza castigo, di Aligi, foriero di un cambiamento che, si vedrà in seguito, è destinato ad abortire nel suo caso.

Tono e clima si rasserenano, anzi, toccano il punto più basso nell'incipit dell'ultimo Atto, che funge da contrappunto rispetto al tumultuoso finale di quello precedente. All'urlo di Ornella, infatti, dopo lo stacco (l'ictus, come è definito nel citato *Commentaire*) segue la litania sommessa, la dolente musicalità del rito funebre; alla disperazione che spezza tutti gli argini subentra, con andamento lento, la cadenza che deve accompagnare ritualmente l'elaborazione del lutto. Il che richiede, proprio in ossequio al modello rituale, la partecipazione solidale della comunità. Così, al dramma integralmente individuale che suggella il Secondo Atto, si contrappone il ritorno sulla scena della collettività. Si potrebbe dire: dopo l'apollineo torna il dionisiaco. Ma un dionisiaco rovesciato, sconciato dal lugubre culto della morte intriso di cristianesimo. Perciò non c'è più l'ebbrezza corale e festosa del rito nuziale o dell'incanata. L'incipit è infatti imperniato su una fosca scena corale che ruota attorno al cadavere di Lazaro e all'angoscia smemorata della vedova, ed è scandita dalla litania ritmicamente recitata dalle Lamentatrici. Non più l'idillio, quindi, ma una tonalità cupa, quasi fiacca: quella lenta e sommessa dei laudari medievali, nei quali, con il monotono susseguirsi di formule rituali in latino ecclesiastico e in volgare, si piangeva la morte del Cristo.

D'Annunzio in quest'ultima parte della sua tragedia fa insomma slittare verso il punto più basso il ritmo e la cadenza dei versi, smorzando e quasi spegnendo il tono; passando da quello, alto e squillante della gara canora del primo incipit, quindi alla tonalità intermedia della serena cantilena augurale del secondo, e infine a quella lentissima dell'ultimo Atto. Anche in questo caso ricorrendo al «ritmo trocaico discendente» (in ottonari trocaici), che richiede ancora (giusta l'indicazione del *Commentaire*) quell'accompagnamento musicale già impiegato nella vezzosa gara canora delle tre sorelle. Solo che qui, naturalmente, la situazione luttuosa esige una ritmica più rallentata, adatta alla *lamentatio* funebre eseguita dal Coro, tra formule liturgiche e immagini iperbolicamente apocalittiche, iterativamente riproposte, in contrapposizione al lezioso lirismo un poco ieratico degli altri incipit. In tal modo, pur riproponendo la topica del canto femminile, d'Annunzio dispiega negli incipit tre registri corrispondenti ad altrettanti sentimenti elementari: la gioia esplosiva; la gaiezza tranquilla; il dolore straziante. Così al linguaggio modellato sulle canzoni popolari e propiziatrici, improntate da una concezione

magica e paganeggiante ammantata di un cristianesimo di superficie, segue il lirismo evocativo e in parte intriso di elementi mistico-religiosi, con la suggestiva rievocazione del miracolo di Sant'Onofrio, l'anacoreta vissuto per tanti anni nel deserto. Nell'incipit del Terzo Atto, infine, lo slittamento linguistico è ancor più marcatamente incentrato sul recupero di un formulario liturgico, non a caso aperto *ex abrupto* con quella invocazione corale («Iesu Cristo, Iesu Cristo») al Figlio di Dio destinata a ripetersi continuamente, in sintonia con il modello dei laudari.¹⁵ E gli arcaismi e i latinismi vengono incorniciati entro uno schema metrico più regolare, caratterizzato dall'alternanza delle rime esatte e dal ricorso prevalente all'ottonario trocaico:

Iesu Cristo, Iesu Cristo,
 l'hai possuto sofferire!
 D'esta morte scellerata
 dovìa Lazaro morire!
 S'è veduto a vetta a vetta
 tutto, 'l monte isbigottire.
 S'è veduto in ciel lo sole
 la sua faccia ricuoprire.
 (D'Annunzio 2018, 103-4)¹⁶

Alla tonalità crepuscolare dell'incipit del Secondo Atto segue, dunque, quella cupa, tenebrosa e luttuosa del Terzo, dipanandosi con una lentezza corrispondente al ritmo sommesso del rito funebre, per poi impennarsi, la prima volta, quando irrompe in scena il corteo aperto dal parricida che si appresta a espiare il suo terribile delitto. Anche in questi casi d'Annunzio scarta il dialetto e la lingua media, e scialba a suo modo di vedere, del dramma borghese, preferendo recuperare il lessico, ovvero l'italiano del '300 (da Jacopone, Cavalca, Passavanti), intessuto da frequenti inversioni arcaizzanti, formule dialettali, strutture latine, lessemi derivati dal folklore.

Nell'ultimo scorcio dell'opera si possono dunque individuare degli stacchi segnalati dall'entrata in scena del pastore condannato a morte prima e, con un'altra accelerazione, dall'ansimante irruzione di Mila, che innesca la svolta decisiva nel tracciato drammaturgico. In tal modo il «canto dell'antico sangue» viene modulato secondo una polifonia nella quale la musica e la parola mutano in perfetta osmosi, passando bruscamente dai toni bassi a quelli alti (o addirittura pa-

¹⁵ Nel 1914, in un'intervista a Jarro, così si esprime: «e lo stesso dico per la figlia di Iorio, tutta in linguaggio popolare del '300: e ove sono canzoni che i folkloristi credero essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, il loro atteggiamento, tutto il loro andamento di espressione».

¹⁶ L'incipit ceta, sotto la superficie cristiana, un fondo pagano-tellurico individuato da Mariano 1985, 34.

rossistici). Il che consente di imprimere «all'azione drammatica svolte sconvolgenti» (Mariano 1985, 10), disseminando il testo di chiusure e ripartenze. Quasi a costituire nuclei drammatici che potrebbero benissimo vivere autonomamente. Da qui scaturisce quella moltiplicazione di incipit ed explicit che abbiamo illustrato.

Si veda, sempre in questo contesto, quanto si verifica nella scena terza dell'ultimo Atto. Anche qui si legge una didascalia improntata al campo semantico della visione: «Apparirà l'alta statura di Iona con lo stendardo funereo» (d'Annunzio 2018, 118).

Nel passaggio dalla prosa didascalica ai versi delle battute si nota che l'incipit è ancora affidato alle Lamentatrici, che come un coro dell'antica tragedia greca commentano l'accaduto con il consueto ritmo cantilenante (di novenari e settenari), aperto in modo martellante dalle ripetizioni verbali: «Figlio Aligi, figlio Aligi, | che hai fatto? che hai fatto?». Per poi chiudere con la formula liturgica: «Libera, Domine, animam servi tui» (118). Formula che suona quasi beffarda se si guarda al finale, con l'invocazione di Mila. E questa reietta rinuncia alla fuga per immolarsi volontariamente, rivelandosi migliore della barbara e superstiziosa plebe che proclama ipocritamente la fede in Cristo, salvo poi seguire ben altre vie che quelle della giustizia (Paratore 1981, 83). L'ultima parola che Mila pronuncia, e che suggella l'opera come un explicit baluginante, quasi esaltato, è «bella». Il richiamo alla bellezza chiude così la tragica canzone popolare, funestata dal lutto e dalla violenza. Ma che alla fine è riscattata proprio dalla bellezza invocata dal giusto che muore innocente.

Bibliografia

- Catalano E. (2004). *Il carro di Tespi e la barca di Acheronte*. Roma-Bari: Laterza.
- Ciani, I. (1985). «Sulla genesi della *Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Edgars, 43-54.
- D'Annunzio, G. (1985). *Il trionfo della morte*. A cura di G. Ferrata. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G.; Hérelle, G. (2004). *Carteggio*. A cura di M. Cimini. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, G. (2005). *Libro segreto*. Andreoli, A.; Zanetti, G. (a cura di), *Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2018). *La figlia di Iorio*. A cura di P. Gibellini. Milano: Garzanti.
- Finamore, G. (1976). *Canti popolari abruzzesi*. A cura di E. Giancrustofaro. Lanciano: Carabba.
- Fried, I. (2014). *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus.
- Gavazzeni, F. (1985). «Perizia metrica della *La Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Edgars, 55-101.

- Giannangeli, O. (1985). «*La Figlia di Iorio* e il canto popolare». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Edgars, 119-36.
- Guarnieri Corazzol, A. (2000). *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Sansoni.
- Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di) (2006). *D'Annunzio musicale immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, 271-300.
- Ioannoni Fiore, A.M. (2016). «*La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti: la rappresentazione letteraria e visiva come 'pre-testo' per una lettura musicale». *Idomeneo*, 21, 63-78.
- Mariano, E. (1985). «Il primo autografo della *Figlia di Iorio*». *La figlia di Iorio = Atti del 7° convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Edgars, 7-41.
- Nietzsche, F. (1986). *La nascita della tragedia*. Trad. di S. Giametta, Milano: Adelphi.
- Paratore, E. (1981). «La religiosità nella *Figlia di Iorio*». *Quaderni del Vittoriale*, 28, 83-9
- Puppa, P. (1993). *La parola alta*. Roma; Bari: Laterza.
- Tommaseo, N. (1968). «La tessitrice Greca». Puppo, M. (a cura di), *Opere*, vol. 1. Firenze: Sansoni, 431-2.