

Il gioco delle antifrasi nell'incipit della *Fiaccola* sotto il moggio

Luciana Pasquini

Università degli studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract The textual incipit of the second Abruzzo tragedy by Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* (1905), defines its character in close relationship with three literary references: the *Vangeli* (of Luca, Matteo and Marco), the *Coefore* of Eschilo and *La figlia di Iorio* (1903; ed. 1904) by the poet himself. The analysis of the first portion of the dramaturgical text shows how, starting from the initial atmospheres, the author loves the game of antiphrastic references with those works, which constitute the filigree of the poetic construction through thematic and conceptual references. Above all, the inverse morality that animates Gigliola, the protagonist, emerges in relation with the evangelical premises contained in the title, as well as the subversion of the tragic order of the classical matrix which also inspires the text.

Keywords The second Abruzzo tragedy. Impossible catharsis. Mystical inspiration. Antiphrases.

Sommario 1 Le strutture incipitarie e l'Atto Primo. – 2 Rovesciamento degli archetipi. – 3 Personaggi chiave.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

| | |
|-----------|------------|
| Submitted | 2021-02-23 |
| Accepted | 2021-05-20 |
| Published | 2021-10-21 |

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pasquini, L. (2021). "Il gioco delle antifrasi nell'incipit della *Fiaccola* sotto il moggio". *Archivio d'Annunzio*, 8, 69-90.

1 Le strutture incipitarie e l'Atto Primo

La seconda tragedia abruzzese del Vate presenta se stessa mediante il titolo metaforico,¹ costituito da un'espressione evangelica in citazione letterale e fortemente simbolizzante della necessità conativa di disvelare la verità. Le fonti scritturali sono tre, *Luca*, *Marco* e *Matteo*, che con varianti minime attingono alla medesima immagine in parabola della «fiaccola sotto il moggio».²

Imposto in posizione apicale campeggia il tonante lacerto che articola un linguaggio primordiale e classico allo stesso tempo. Si tratta di un'epigrafe, assunta dalle *Coefore* di Eschilo, con la funzione di esplicitare meglio la sostanza tematica suggerita dal titolo scritturale e consistente in tre lugubri versi in greco antico che costituiscono il dialogo, tra il Coro ed Elettra, sulla necessità della vendetta a fini catartici e la cui traduzione suona così:

CORO A chi ha fatto (patire) tocchi patire

Questo dice la sentenza tre volte antica

ELETTRA Conviene scendere (alla vendetta) con inesorabile furia. (Aesch. *Cho.* 312-13; 455)

La *Fiaccola* (1905) gioca in evidente antifrasi con la *Figlia di Iorio* (1903; ed. 1904), il cui titolo 'anagrafico' dal connotato patronimico, insieme alla determinazione geografica «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni», costituisce l'aspetto dettagliante di un contesto drammaturgico notoriamente sfumato, labile e svolto nel novero della dimensione ancestrale. Ma le citate specificazioni risultano volutamente inutili, per la verità, poiché a poco serve l'esplicitazione in epigrafe di un avulso legame parentale e ancor meno un'indicazione regionale senza determinazione temporale. Nella *Fiaccola* invece ogni elemento introduttivo è puntualizzato: l'onomastica dei luoghi, dei personaggi e il tempo della vicenda sono indicati nella didascalia incipitaria con compiaciuto sfoggio d'erudizione genealogico-araldica e con prete-

¹ Le atmosfere incipitarie della tragedia sono definite mediante le seguenti strutture testuali: titolo, epigrafe, DRAMATIS PERSONAE, didascalia iniziale e Atto Primo.

² «Nessuno accende una lucerna e la mette in luogo nascosto o sotto il moggio, ma sopra il lucerniere, perché quanti entrano vedano la luce. La lucerna del tuo corpo è l'occhio. Se il tuo occhio è sano, anche il tuo corpo è tutto nella luce; ma se è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre» (*Luca* 11,33-4); «Diceva loro: – Si porta forse la lampada per metterla sotto il moggio o sotto il letto? O piuttosto per metterla sul lucerniere? Non c'è nulla infatti di nascosto che non debba essere manifestato e nulla di segreto che non debba essere messo in luce. Se uno ha orecchi per intendere, intenda! →» (*Marco* 4,21-3); «Voi siete la luce del mondo; non può restare nascosta una città collocata sopra un monte, né si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra il lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa. Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, perché vedano le vostre opere buone e rendano gloria al vostro Padre che è nei cieli» (*Matteo* 5,14-16).

sa di esattezza storica, a fronte di un titolo, invece, del tutto allusivo e sibillino. Il *ludus* chiasmico, in senso formale e concettuale, investe quindi il termine di confronto dell'altra tragedia oltre che, come si vedrà, il contesto eschileo e quello liturgico.

Apprendo il testo sul frontespizio, infatti, dopo l'elenco delle DRAMATIS PERSONAE, appare una didascalia con segnalazioni estremamente precise:

*Nel paese peligno, dentro dal tenitorio di Anversa, presso le gole del Sagittario, la vigilia della Pentecoste, al tempo del Re Borbone Ferdinando I.*³

Così che la meticolosa e circostanziata designazione del tempo e del luogo attrae il lettore che si accosta alla *Fiaccola* dopo esser passato attraverso le vaghe suggestioni pastorali della *Figlia*, però l'opposizione apparentemente netta fra l'incipit poeticamente indeterminato della prima tragedia abruzzese e l'esasperata circoscrizione dell'avvio della seconda si ricompone quando ci si accorge che la toponomastica iperdettagliante della didascalia della *Fiaccola* si risolve in una catena di puri suoni consecutivi che annullano il loro senso oggettivo e il cumulo d'informazioni si dissolve in un fluire di mere impressioni uditive (Oliva 1992a, 83-4).

Le stigmatiche determinazioni geografiche imposte fin dal frontespizio e che si susseguono fitte all'interno dell'opera si rivelano come il portato di attente ricerche di pertinenza toponomastica condotte con gusto dall'autore e precedute da visite e sortite che gli impressero nella mente, *a latere* dei nomi, la realtà dei luoghi. A tal proposito lo strumento documentario di cui la tragedia fece largo uso è la *Guida dell'Abruzzo* (Abbate 1903) già utilizzata per la stesura della *Figlia di Iorio* e articolata in due sezioni, ove la prima presenta elementi di topografia, orografia, nonché ragguagli di arte e di storia relativi ai posti considerati; la seconda propone invece itinerari turistici. L'ampio ricorso al libro è testimoniato dal foglio nr. 5.632 rinvenuto fra le carte dell'archivio del Vittoriale diviso in due colonne parallele, rispettivamente occupate da una lista di nomi propri di persona e da un elenco di toponimi abruzzesi, desunti quasi unicamente dal testo di Abbate (cf. Ciani 1987b). D'Annunzio sfrutterà la toponomastica così rinvenuta non per adibire semplicemente un'ambientazione credibile in incipit ma anche per forgiare i nomi dei personaggi della tragedia; così ad esempio il Serparo viene battezzato con il nome di una valle (Edia) e ha per cognome il corrispettivo di un torrente (Fura) mentre a suo padre Forco è imposto un sinonimo del Fucino.

³ *La fiaccola sotto il moggio*, 3 (tutte le citazioni testuali da *La fiaccola sotto il moggio* del presente lavoro sono assunte dall'Edizione Nazionale di Imbriani 2009).

Anche la scelta di inserire l'azione «al tempo del Re Borbone Ferdinando I» offre spunti di riflessione: si tratta del decennio anteriore al 1825 che in gennaio vide la morte del pessimo sovrano, odiato dai sudditi e reo di aver permesso l'eliminazione fisica di tanti intellettuali che erano stati fra i patrioti della Repubblica Partenopea; non è da escludere però la volontà d'adesione del poeta alle istanze meridionaliste postunitarie e alla letteratura di denuncia degli scrittori coevi del Sud che testimoniano la triste decadenza della loro terra, seguita proprio al rovesciamento dell'aristocrazia feudale e del suo prestigio secolare, incarnata alla perfezione dalla nobile famiglia dei Sangro, che abita inquieta la vecchia dimora gentilizia «dalle cento stanze» in inarrestabile dissoluzione. Viene stigmatizzato, insomma, un frangente cruciale e contraddittorio della Storia che segnerà nel bene e nel male il destino socio-politico del Regno Borbonico.

Si delinea, nell'immediato, la contaminazione tra afflato mistico, ordine classico e *ludus* chiastico che caratterizza la seconda partitura drammaturgica d'ambientazione abruzzese, alla quale si aggiunge - nella caratterizzazione dei personaggi e quindi delle azioni - un gioco ulteriore e sostanziale di allusioni incrociate, antifrastiche che mettono in relazione opposta gli attanti moderni della *Fiaccola* dannunziana con quelli antichi delle *Coefore* eschilee. Tra simbologie, metafore, parabole, intersezioni, allusioni, citazioni, versificazioni arcaiche, ritualità ancestrali e studiati dialettismi si aprono e si dipanano i quattro atti tragici, sotto la tacita presunzione d'autore che, alla 'luce' di un'esegesi acuminata, ogni intellettualismo possa disvelarsi e apparire di agile lettura. Infatti, la tramatura delle ricerche storiche, folkloriche, onomastiche, archeologiche, testuali, archeo-tragiche e scritturali dannunziane appare fitta, anzi assai intricata.⁴

L'elenco dei personaggi, denominati secondo modalità classiche DRAMATIS PERSONAE, costituisce il terzo fondamentale elemento incipitario della partitura che esibisce nove attanti: otto presentati singolarmente e un gruppo, i manovali, che funge forse da Coro (Costa Giovangigli 1987, 211-12).

I primi tre vengono enumerati sul medesimo rigo: i Sangro, ovvero Tibaldo, il vile padrone di casa, e i suoi due figli, il debole secondogenito Simonetto e la fiera primogenita Gigliola. Sono loro che recano il nome della schiatta, discendenti *in pectore* dell'antica stirpe franco-longobarda risalita lungo il corso del fiume omonimo andando a erigere, alla metà dell'XI secolo, la mastodontica dimora gentilizia di Anversa degli Abruzzi nel comprensorio marsicano della Valle

⁴ La bibbia critica indispensabile all'esegesi della *Fiaccola* dannunziana è da ravvisarsi in Imbriani 2009, che costituisce, in quanto *opus magnum* di scavo tematico e critico oltre che di filologica restituzione testuale della tragedia, il paradigma bibliografico del presente lavoro nonché l'edizione di riferimento in ordine alle citazioni testuali.

Peligna.⁵ L'antico palazzo, oggetto di ricamata e iperrealistica descrizione nella diffusa didascalia d'apertura dell'Atto Primo, incarna infatti in pieno l'identità, un tempo fiera, della dinastia e insieme l'immagine dell'attuale rovina:

Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro costrutta sul dosso ineguale del monte... E il tutto è vetusto, consunto, corroso, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire.⁶

L'ambientazione, che ospita il dramma nel suo intero svolgimento dall'alba al tramonto, così connotata è figura del totale disfaccimento incombente su tutti gli abitatori, comunque degradati e condannati: nessuno infatti è risparmiato; ogni personaggio esprime un aspetto della decadenza a cui il ritratto della casa in consunzione allude.

I tre Sangro sono quindi esibiti in beffarda e antifrastica teoria, a partire dal più vile in termini morali, Tibaldo, per proseguire con la presentazione del discendente maschio, l'inetto Simonetto, e per chiudere con l'unica rampolla eroica della schiatta, che paga il fio dell'abiezione di costoro. Il nome di Gigliola infatti conclude la riga dedicata alla presentazione della stirpe decaduta, così come determinerà l'explicit della tragedia e la relativa 'catarsi impossibile', sancendo l'estinzione e la *damnatio* dell'avito casato.

Segue, nell'elenco incipitario dei personaggi, l'infido e torvo Bernardo Acclozamòra, fratellastro maggiore di Tibaldo per parte di madre, di differente lignaggio quindi, seppur pessimo a sua volta, livido rivale dell'altro per beghe economiche, per antagonismi di blasone tra opposti casati ma, realmente, per la conquista della medesima donna, Angizia, serva di casa e amante di entrambi.

La Scena terza dell'Atto Primo si apre e si consuma sul furibondo litigio che anima i 'fratellastri', come ama connotarli d'Annunzio ottenendo di evidenziare, con questo termine aspro nel suono e tenacemente reiterato nell'opera, il cattivo sangue che scorre fra i De Sangro e gli Acclozamòra. Essi sono in continuo dissidio e mascherano male il sotterraneo conflitto passionale a causa del quale hanno finito per odiare quel parziale vincolo di parentela che li costringe ad appartenersi. Gli insulti, il sarcasmo e la menzogna sorreggono l'animoso faccia a faccia abilmente tessuto dall'autore nell'atto di apertura e inquadrato in un botta e risposta che secondo Pinagli evidenzia il sadismo dell'autore «che si compiace dell'indugio crudele e del particolare ributtante» (Pinagli 1987, 77-8). Bertrando, esasperato dall'ostinazione e dagli scherni di Tibaldo che non vuole concedergli in elargizione più di un misero ducato, afferra il rivale con tutta la forza schiacciandolo a terra:

⁵ La dettagliata ricostruzione toponomastica si deve al saggio di Colapietra 1987.

⁶ *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 6.

T'odio,
 con ogni goccia del mio sangue contro
 ogni goccia del tuo
 [...]
 Fino
 nel ventre di mia madre
 tu m'hai preso il mio posto: sei venuto
 dopo di me nel conio
 della mia razza, tu mollume senza
 scheletro, nato dal seme d'un vecchio.⁷

La tensione culmina nell'accusa velata ma eloquente che Bertrando rivolge al fratellastro, nella scena successiva, davanti alla decrepita madre («quella che è vedova due volte...»)⁸ e a Gigliola, facendo scaturire sin dall'avvio della tragedia la crisi psicologica dell'uomo dilaniato dal rimorso per la morte della legittima moglie e dallo stordimento sensuale procuratogli da Angizia, sua attuale tirannica consorte e assassina della povera Contessa Monica.

Appena dopo è nominata Donna Aldegrina, la nobile, anziana e querula genitrice di Tibaldo e di Bertrando che, ad apertura di sipario, pronuncia le battute iniziali della Scena prima, evocando la casa che crolla. Ella dà il via alla tragedia come pallido riflesso di 'madre nobile' (Jandelli 2002, 429), ruolo tra i primari e di assoluto spicco nel sistema teatrale ottocentesco che vi annoverava la rappresentazione di personaggi di altissimo profilo morale, ricompresi nella rosa delle figure femminili vegliarde, sagge o eroiche, degne d'onore. Anche sulla sua identità l'autore incrudelisce per il mezzo dell'antifrase, consegnando alla rappresentazione una matriarca fiacca per cecità morale, pavida e quindi indegna della pienezza del ruolo.

In collocazione centrale, assoluta e del tutto enfatica, spicca, nella lista introduttiva dei personaggi, in un ulteriore conato di iperterminazione onomastica, l'elemento canceroso della tragedia: «La femmina di Luco Angizia Fura». La posizione nucleare occupata tra le DRAMATIS PERSONAE non è affatto casuale, infatti Angizia costituisce l'ago della bilancia degli avvenimenti. È lei la perfida figura che scatena la tragedia e perpetra il *vulnus* irreparabile nella stirpe dei Sangro, dopo aver disposto l'omicidio della rivale per poterne finalmente sposare il marito, il remissivo Tibaldo. Una strategia criminale finalizzata a ottenere (da misera serva e amante del padrone, figlia di un povero incantatore di serpi del contado qual era) l'agognato blasone del casato, il potere e i privilegi dei nobili. Sovrana, in Angizia, è la pretesa di esorcizzare per sempre il recente passato

⁷ *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 3, vv. 487-9; 1, 3, vv. 491-6.

⁸ *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 3, v. 426.

servile, e ancor prima stregonesco, ramingo e ctonio, che invece affiora continuamente, nella sua diatesi deteriora, dall'oscenità degli atti e delle parole che la contraddistinguono.

Nel rigo successivo dell'elenco sono ricomprese «Le due nutrici Annabella e Benedetta», le miti api operaie della casa che, impegnate all'ago, al telaio e al fuso, tengono apparentemente vive le tradizionali mansioni muliebri del focolare, le arcaiche usanze domestiche della terra dei Marsi tra le quali la tessitura costituisce la più sacra delle arti. Però la nobile occupazione tessile, fin troppo protratta, insistita al di là del ciclo naturale del sonno e della veglia, appare adesso l'alibi dietro il quale le due anziane nascondono le falle della propria coscienza, simboleggiate dal filo nero che si dipana dalla matassa atra. Insieme a Donna Aldegrina, le nutrici fingono di non vedere le nefandezze compiute da Angizia; cristallizzate al fuso, in attitudini da fiaba come belle addormentate, esse sono del tutto inadeguate a sostenere la verità dell'assassinio subito, nello stesso giorno dell'anno precedente, dalla legittima padrona di casa. Le due anziane insieme alla decrepita matriarca potrebbero essere riconosciute come 'coro della tragedia', se non fosse che quella specifica compagine femminile non detiene alcuna contezza della verità, nessuna lucida percezione dei fatti, andando a perdere quindi l'alta valenza sibillina che i cori tragici detengono, di prassi, nella drammaturgia classica. Per nulla infatti esse riescono a leggere il Fato o a intuire il Destino, configurandosi come Moire o Parche senza poteri, disutili ad attingere a qualunque forma di sapienza atta a orientare Gigliola. Per questa ulteriore e triste connotazione di coro mancato, la giovane rimane quindi derelitta nel conato investigativo orientato al rinvenimento della verità sulla morte della madre e nella conseguente fallace perpetrazione dell'atto eroico, da compiersi obbligatoriamente in quella precisa data del calendario, solare e liturgico.

Se infatti per l'autore è necessario salvaguardare l'aspetto tecnico di ricomprendere l'intero svolgimento della tragedia in un solo giorno (affinché non decada la realizzazione accademica dell'unità di tempo implicata nella didascalia d'apertura) altrettanto doveroso appare attenersi alla *ratio* interna che plasma il tema del testo sull'ossessivo rimando al primo anniversario della morte di Donna Monica, in significativa corrispondenza con la ricorrenza di Pentecoste, giorno in cui lo Spirito Santo discende nella forma di lingue di fuoco, di 'fiaccole' appunto, sui discepoli (e su Gigliola, in contaminazione scritturale) per guidarli alla comprensione della verità rivelata.

Ma i versi della tragedia alludono (disturbati da un'ostinata reticenza che caratterizza tutti i personaggi della famiglia) all'atroce connivenza di Tibaldo nell'omicidio della prima moglie, motivato dalla soggezione nei confronti dell'imperiosa amante Angizia che addirittura la proclama. Già dall'Atto Primo «la femmina» getta nella mente di Gigliola il seme velenoso del dubbio: «E che farai? | Che mi potrai

tu fare? | Sono coperta dal tuo padre. Due | siamo, due fummo», con parole ripetute poi dalla giovane, identiche, nell'Atto Secondo al colmo dell'ossessione.⁹ La percezione della complicità pervade l'intera partitura drammaturgica sebbene rimanga del tutto inafferrabile la reale portata di tale criminale cooperazione: mero acconsentimento o co-azione fattiva nell'eliminazione? È infatti questa la verità negata, la fiaccola nascosta sotto il moggio, che Gigliola cerca indefessa di sollevare, in preda al delirio dubbioso, sin dal principio dello spazio tragico e che le sarà impossibile acclarare.

Annoverato nella penultima posizione tra la sfilza degli attanti, nonostante la sua identità sia tra le più suggestive della partitura abruzzese, il personaggio del Serparo costituisce il *deus ex machina* dello svolgimento anti-catartico della tragedia. Egli ne incarna l'elemento risolutore proprio per il legame identitario, sotterraneo, condiviso con «la terra d'Abruzzi» e con le sue arcane peculiarità. Inoltre rappresenta l'anello di raccordo tra i contesti arcadico e gentilizio delle due (quasi sincrone ma opposte) tragedie abruzzesi, così come congiunge socialmente e idealmente il contado favolistico e incantato della marsica con la pragmatica e disincantata nobiltà imborghesita che la governa.

Le antiche deità ctonie, preitaliche, e i loro riti continuano a vivere nella dimestichezza di Edia Fura (è questo il nome del vetusto) con le serpi, figure bifronti di male volto al bene. Agli ofidi infatti, capaci per antica natura di uccidere, venivano asportate dai serpari, con perizia millenaria, le vescicole venefiche collocate vicino ai denti, tramutandoli così in creature innocue, che rimangono testimoni ancestrali e benauguranti di una forma di pre-civiltà legata alle divinità della terra e al relativo apparato simbolico. Edia, infatti, padre naturale e legittimo della femmina di Luco, incarna il bene, la diatesi virtuosa, 'deveneficata' della genìa incantatrice dei Fura di cui la figlia Angizia rappresenta invece l'elemento velenoso e tossico, la serpe iconizzata nella ricorrente attitudine lesiva dal versante fisico e morale nonché la bestia tentatrice di Eva della *Genesi* biblica, successivamente schiacciata, nell'iconografia sacra, dal piede nudo della Vergine quale immagine sconfitta del demonio. Tale ferocia diabolica del personaggio è palese nella volontà violenta di assoggettamento dei suoi due amanti, Tibaldo e Bertrando; nell'aggressione verbale alla figliastra Gigliola; nell'attacco contro natura nei confronti del tenero padre, disconosciuto e allontanato a sassate; fino ad arrivare alla perpetrazione della *hybris* assoluta, la tracotanza dell'omicidio della rivale.

Con la figura cardinale e risolutiva del Serparo (che non a caso domina il cuore della tragedia comparando ed espletando la sua fun-

⁹ *La Fiaccola sotto il moggio*, 1, 6, vv. 925-8; 2, 4, vv. 1295-6.

zione drammatica nella prima metà dell'Atto Terzo) termina l'elenco dettagliato delle DRAMATIS PERSONAE e viene presentato *in finis*, senza altre determinazioni, il gruppo de «I manovali»: una presenza apparentemente fuori luogo nel novero dei personaggi ma chiamata in causa sin dall'Atto Primo.

Già sul cominciare, tutti si appellano verbalmente ed emotivamente a quel manipolo di costruttori invisibili, di cui si ode l'alacre rumoreggiare sin dall'alzata del sipario. Ben presto l'occulta manovalanza palesa la sua valenza positiva di contrasto della consunzione con il continuo puntellare e battere: calzante allusione ai discepoli pentecostali che, animati dalle lingue di fuoco, dalle fiaccole dello Spirito, sono orientati da una *ratio* superna alla verità e al bene. I manovali rappresentano quindi, secondo Orazio Costa Giovangigli (1987, 209-18), il vero coro della tragedia; sono coloro che operano di giorno alla luce del sole e di notte rischiarati dalle fiaccole, quindi 'vedono' e conoscono la verità. Perciò il rimbombo del loro lavoro spaventa donna Aldegrina («Che è mai questa romba? | La casa crolla? [...] dalle fondamenta | scote la casa. Ora me la dirocca!»).¹⁰ Stando alla cifra metaforica dell'esegesi, la vecchia sembra temere che la verità possa farsi strada a spron battuto, perciò istintivamente e con dire anfibolico connota negativamente coloro che puntellano la costruzione tutt'intorno, riparando con dedizione i pericolanti muri esterni. Le maestranze però non intendono interrompere neppure un istante; dovranno lavorare instancabili «dalla parte delle logge»¹¹ anche di notte «al lume delle fiaccole»,¹² spiega Benedetta:

ché quella parte è tutta
crepe e crepacci, e pende che a vederla
fa spavento. Il pietrame
si sgretola, si scioglie
in sabbia, come tufo; anco il mattone,
peggio che crudo fosse.¹³

L'allusione alla componente fetida e marcia della famiglia è lampante, così come la necessità di ripristinare l'ordine morale e materiale, di tornare a sostituire una buona volta il *cosmos* al *caos*.

Appare chiaro quindi come nel mero susseguirsi delle DRAMATIS PERSONAE sia già coagulata la tragedia per intero, presente *in nuce* con le sue potenzialità di svolgimento, influenzata in incipit dal carattere impresso ai personaggi che, laddove non sia descritto secon-

¹⁰ *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, vv. 3-4; 1, 1, vv. 9-10.

¹¹ *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, v. 16.

¹² *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, v. 20.

¹³ *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 1, vv. 21-6.

do modalità didascaliche (ed è il caso di specie), parla attraverso la suggestione fonica dei nomi e l'assetto stesso della disposizione 'ordinata' delle parti. La prassi drammaturgica incipitaria della presentazione dei protagonisti e dei comprimari detiene quindi una funzione non solo esplicativa bensì suggestiva e attanziale.

Anche 'la casa che crolla', però, sembra avere valenza di personaggio di per sé, come presenza malata, simbolica e minacciosa: perenne e fatiscante nello stesso tempo, incarna la figura di un grosso tumore canceroso che sussiste tenacemente pur senza alcuna funzione virtuosa, per il gusto di rodere e ammalorare ogni cosa. Nell'androne polveroso, ingombro di cimeli e cumuli di vetuste pergamene documentali sparse sul mobilio imponente e sopra al pavimento sdrucito, in un'insistita atmosfera di consunzione, si odono le voci sonnolente delle vetuste nutrici che enumerano, avvilito dal rimpianto, i guasti alle cose care.

Persino le pergamene di Donna Aldegrina, che aprono l'Atto Primo cariche di polvere e sparse in disordine ovunque, hanno valenza allusiva e altro non sono che un'azzeccata citazione verghiana, ovvero le famose 'carte della lite' dei causidici fratelli Trao di gesualdesca memoria. Come la vecchia Aldegrina, anche Don Diego e Don Ferdinando nel *Mastro* cercano ossessivamente, dentro arruffati scartafacci giudiziari, pretesi torti patrimoniali subiti dalla Corona di Spagna nei secoli passati da rivendicare in tribunale; questi rappresentano l'idealistica e romantica via d'uscita, per i feudatari decaduti, dalle condizioni di miseria in cui versano con il loro stesso palazzo nobile di Vizzini, nel quale, esattamente come avviene per la pietosa dimora di Anversa, tutto crolla e le numerose stanze sono impraticabili, chiuse a chiave, una dopo l'altra, man mano che cedono i solai, dietro le spalle dei tristi abitatori di analoghi monumenti di mattoni decrepiti. Se nel *Mastro Don Gesualdo* a rendere irreversibile la situazione di degrado della casa blasonata era intervenuto anche il terribile incendio rivelatore della relazione illecita tra Bianca e il cugino Ninì Rubiera (decretando la fine ingloriosa della dinastia nobile dei Trao), nella *Fiaccola* l'uccello del malaugurio non è il fuoco bensì la voce disperata della povera zia Giovanna, pazza e rinchiusa in alto, dentro una stanza remota del palazzo. Quasi un fantasma, ripetutamente citata ma invisibile, la donna è presente in filigrana con i suoi passi tetri e le grida convulse di sepolta viva:

Ho la pazzia negli occhi.
Me l'ha data in contagio
quella povera zia Giovanna, forse;
che lassù, che lassù nella prigione
urla, e nessuno l'ode.¹⁴

14 *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 2, vv. 149-53.

Dirà Gigliola nell'Atto Primo. Come il canto di un mortifero corvo, quel lamento risuona a presagio della *catastrofè*. A ogni modo il tarlo mentale è a sua volta un *topos* di certa letteratura con cui d'Annunzio ama dialogare, perché anche Don Ferdinando Trao, in quel romanzo della decadenza che è il *Mastro*, è 'stralunato', poco presente a sé stesso da lungo tempo.¹⁵ Inoltre, dal versante autoreferenziale, nel *Trionfo della morte* la zia Gioconda¹⁶ vive nelle medesime condizioni della Giovanna della *Fiaccola*, ove pure Simonetto è imbambolato almeno quanto l'anziano Ferdinando verghiano e sarà Tibaldo a metterne in chiaro sin da subito le condizioni:

Il mio figliolo
Simonetto è infermiccio, ed è svanito,
anch'egli - ahimè - di vita troppo breve.
E se ne va la primogenitura...¹⁷

2 Rovesciamento degli archetipi

Il nucleo drammatico, che si delinea apertamente come geminazione del mito classico, indica chiaramente il suo archetipo per mezzo dei versi tragici in greco vergati in incipit e che evocano lapidari e tonanti, dal corpo delle *Coefore* di Eschilo, l'ineludibile necessità di Elettra e la volontà di *nemesi* che travolge Gigliola.

Lo schema antico subisce però il primo affronto di immediata evidenza nel capovolgimento impresso dal moderno trageda all'assetto della vicenda classica e le passioni, nel corso dei quattro atti, investono personaggi dai ruoli invertiti rispetto al modello della trilogia. La vittima della congiura è infatti, nella *Fiaccola*, la nobile madre di Gigliola, Monica, che fa da *pendant* ad Agamennone, ucciso dalla moglie Clitennestra e dal suo amante Egisto. La contessa abruzzese viene assassinata da Angizia, laida serva e amante del marito Tibaldo, complice passivo, irretito da questa senza scampo nell'arsura sensuale che lo getta nella totale abulia. Simonetto, il fratello minore di Gigliola, erede maschio dei Sangro, condannato all'inazione da una malattia ematologica che lo prostra fisicamente e ne corrode la volontà, si configura quindi come antifrastico, inetto e impotente rovesciamento contemporaneo di Oreste.

¹⁵ Sulla tipologia caricaturale dei fratelli Trao nel *Mastro Don Gesualdo*, vedi Oliva 1992b, 59-72.

¹⁶ Vedi Imbriani 2009, LVII, ove compare anche la menzione di un dato autobiografico dannunziano: l'esistenza di una Zia Rosalba in famiglia, sovrapponibile al personaggio di Giovanna, documentata nel *Libro segreto*.

¹⁷ *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 3, vv. 570-3.

Gigliola, come detto, è incorniciata dalle figure delle due nutrici e della nonna paterna, sagome 'cieche' che si rifiutano di 'vedere' quel che è palese: lo scandalo morale che travolge i Sangro e ne sferza la coscienza ostinata in una vile dimensione di comodo avulsa dal reale. L'unica quindi a tenere gli 'occhi spalancati' sulla corruzione che ha invaso la casa e sul conseguente delitto perpetrato tra quelle mura pericolanti da ogni parte (metafora sibillina della fine incombente della stirpe) è proprio la fanciulla che 'vede tutto' con chiarezza, con sforzo esasperato di conoscenza. Nulla infatti sfugge al suo sguardo: la consunzione del palazzo, l'inettitudine di Simonetto e la malattia del suo sangue (chiaro segno d'estinzione), la viltà colpevole del padre e anche la torbida tresca intrapresa da Angizia persino con il cognato Bertrando, consumata nell'ombra delle più remote stanze del decrepito abituro gentilizio; ma le sono chiare anche le armi offerte per l'ideale vendetta, individuate nel crinale dei capelli, utile a trafiggere l'assassina, e nel veleno delle serpi dell'incantatore, perfetto per darsi la morte.

Nel testo, il campo semantico del 'vedere' è sovrano e la fonte scritturale di Luca, che mette in stretta correlazione il chiarore prodotto dalla fiaccola con l'organo della vista, appare privilegiata rispetto alle altre due. L'evangelista 'medico' infatti predica l'analogia simbolica tra lucerna e occhio e la corrispondenza fisiologica tra salute e luce: «La lucerna del tuo corpo è l'occhio. Se il tuo occhio è sano, anche il tuo corpo è tutto nella luce; ma se è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre» (*Luca* 11,34). E il *visus* di Gigliola non è sano, infatti vede il male ma non riesce a cogliere la verità e il suo corpo ripiegherà nell'ombra della morte, come avverrà presto per tutti: Angizia, Simonetto, Tibaldo...

La protagonista, le cui palpebre sono annullate dall'orrore per l'assassinio della madre e dal ribrezzo per la presunta complicità del padre («Tutto ho veduto, veggo. | Non ho più ciglia; sono senza palpebre; | gli occhi miei non si serrano | più, non battono più. | Veggo terribilmente»),¹⁸ porta avanti lucidamente il disegno di vendetta dell'innocente e, sottratto il sacchetto serrato dalla «cordella» verde al Serparo, genitore ripudiato dell'assassina, vi introduce le mani cercando il morso letale degli ofidi. L'eroina, condannata oramai a morte, con il veleno in circolo, barcollante, raggiunge nelle sue stanze la femmina di Luco per ammazzarla ed espiare finalmente il sacrificio di donna Monica con il sangue della rea, così da abbandonarsi all'estremo, venefico spasmo ma presto realizza, in un parossismo di disperazione, sgomenta, che la serva è già stata fredda, soppressa da appena qualche istante per mano dell'indegno padre.

L'Elettra moderna rovina morente, vittima di una 'catarsi impossibile', sconfitta nel suo legittimo desiderio di vendetta, sul genitore

¹⁸ *La Fiaccola sotto il Moggio*, 1, 5, vv. 683-7.

prostrato a terra dal peso dell'atto usurpato alla figlia e dal rimorso per le conseguenze della propria corruzione morale che neanche l'estrema assunzione di responsabilità riesce a mondare. Gigliola quindi è di nuovo avvolta nell'ombra dalla quale aveva cercato di uscire, luogo privilegiato della dimensione tragica del dramma. Quell'ombra malata evocata nel *Vangelo* di Luca è anche la perenne dimora della 'decrepita adolescenza' di Simonetto, del tutto incapace di seguire la sorella alla scoperta della luce. Infatti il tentativo di quest'ultima di attuare coerentemente la ritualità tragica del gesto purificatore, rivelando brutalmente al pavido fratello la verità sulla morte della madre, lo travolge e lo getta in preda al prorompere della volontà vana, in balia di velleità titaniche, di conati altisonanti d'azione che presto ripiegano in una penosa confessione di impotenza e nel ritorno al compiacimento della propria paralizzante debolezza. Egli, malato nella volontà quasi più che nel corpo emofiliaco, non può nulla anche a fronte dell'atroce verità rivelata. La sua inettitudine si staglia lapidaria ed è soltanto adesso che Gigliola, sicura dell'inattuabilità del gesto catartico da parte del fratello, larva dell'eroe tragico Oreste, si ritiene finalmente legittimata ad agire in prima persona.

Lo scacco subito dalla tragedia è allora lampante: nel mito classico il gioco delle parti è lineare; l'universo dei valori è nitido e l'azione eroica riesce sempre a ristabilire l'ordine cosmico alterato dalla *hybris* dell'uomo che vuole superare i limiti. Nel dramma dannunziano invece la disarmonia incombe nel corpo tecnicamente perfetto della tragedia e il percorso catartico è contraddetto, annullato, reso impossibile dalla moderna complicazione dei sentimenti. La tragedia abruzzese è decostruita dall'ambiguità dei pensieri e delle azioni che vi si realizzano e, devastata dalle contraddizioni, approda alle suggestioni del teatro dell'assurdo, rinnegando la logica classica delle passioni del tutto improponibile nel turbinio fosco dell'anima moderna.

La purificazione, perseguita con lucidità da Gigliola, è tentata nebulosamente anche da Tibaldo che giunge per primo all'atto liberatorio, producendo però una beffa fatale ai danni della figlia, le cui sole mani, davvero degne, avrebbero potuto compiere a ragione il sacrificio necessario per lavare l'onta dell'assassino dell'amata madre. Invece il gesto paterno, insozzato da molte colpe, ma soprattutto dall'ambiguità della connivenza con Angizia, ha inopportuno nullificato l'eroismo puro di Gigliola che muore invano:¹⁹ il pusillanimo, infatti, in preda a un impeto inconsueto e imprevedibile, volto al ristabilimento dell'ordine morale con l'eliminazione della perfida depositaria della verità, ha aggiunto delitto a delitto insabbiandola per sempre ed escludendo di conseguenza ogni possibilità di verifica

19 Per l'inutilità del sacrificio di Gigliola e il concetto di impossibilità del tragico borghese, cf. Davico Bonino (1981).

sul suo grado di complicità. Il rito espiatorio, usurpato, non produce quindi purificazione alcuna, bensì sconvolge la linearità classica del piano di Gigliola a garanzia dell'ambiguità eterna, determinando il totale degrado morale della schiatta e, in piena antitesi con il prototipo greco, il trionfo della corruzione e dell'*adikia*.

D'Annunzio oltretutto smentisce palesemente il genere antico preso a modello quando dalla sua drammaturgia prende vita una forza inarginabile: il sesso, terribile Fato dei moderni, maledizione già responsabile di aver infranto l'idillio pastorale evocato nella prima tragedia abruzzese e che adesso, implacabile, semina morte anche fra i Sangro, invischiati nella colpa dell'*eros* ossessivo e sregolato. Il Fato della *Fiaccola*, con i suoi effetti, si distanzia enormemente dalla *moira* greca che, per quanto avversa e accanita, vede sempre realizzato il trionfo dell'eroe; qui invece nessuno sforzo eroico riesce vittorioso: il sesso fatale è sovrano, invincibile e mortifero. Le lingue di fuoco della Pentecoste non scenderanno più a propiziare il sacrificio della giovane erede dei Sangro e a ogni modo non sarebbe potuto accadere, poiché l'afflato religioso di Gigliola si spoglia di ogni connotazione cristiana e mostra il segno di una morale inversa. Il misticismo delle sue espressioni, mutuate dalla sfera del sacro, si collegano alla religione antica del pagano dovere filiale della vendetta. Tale volontà arcaica di rivalsa tenta la nobilitazione, nella coscienza del personaggio, per il mezzo delle formule del rituale cattolico, della testualità scritturale che però appaiono mere sovrastrutture, poiché Gigliola non prova pietà alcuna, non conosce rassegnazione né carità e soprattutto non concepisce il perdono cristiano ma pretende la punizione esemplare, la cui perpetrazione è osservata come un «dovere sacro». Oltretutto il *sema* del nome della fanciulla: la purezza del giglio, di alta pertinenza simbolica in ambito cattolico, si insozza del suo proprio sangue, portato scandaloso del suicidio, azione inaccettabile e tra le più sacrileghe a livello dottrinale.

3 Personaggi chiave

Oltre Gigliola, sconfitta secondo gli schemi della logica classica, il personaggio più rovinosamente abbattuto dalla forza cieca dell'*arsura* carnale, il citato Fato di moderna fattura, è proprio Tibaldo. Egli è il primo a essere nominato tra i Sangro nell'elenco frontespiziale con il palese intento di sminuirne la dignità di capofamiglia mediante antifrasi di valenza semiotica. La volgarità delle parole e degli atteggiamenti costituisce la sua referenza primaria, sottoposto all'attenzione immediatamente, nel primo atto tragico, nella trista scena del litigio ove riceve la tremenda accusa di uxoricidio da parte di Bertrando.

Egli si sente all'improvviso addosso tutto il peso della colpa che da un anno gli aleggia intorno, evocata dai silenzi dei famigliari. Adesso

il misero patriarca è di fronte a Gigliola furente e pietosa allo stesso tempo, implacabile nella lapidarietà dei suoi quesiti, martellante per la coscienza dell'uomo che la sfugge obliquo e vergognoso, ora offeso ora penitente; la fanciulla lo vede temporeggiare, aggirare l'ostacolo, rispondere a domande con domande mai deciso, mai chiaro. Il personaggio diventa l'emblema dell'ambiguità poiché 'ha rimosso': in ossequio alla sua vigliaccheria si sforza disperatamente di cancellare dalla psiche la complicità nell'uccisione di Donna Monica. In lui il coraggio è svilito fino al punto di non voler sostenere la consapevolezza e nemmeno il ricordo dell'eliminazione compiuta con Angizia. Allora si colpevolizza, si getta ai piedi della figlia per essere calpestato, ammette la sua abiezione, ma esclusivamente riferita all'asservimento sensuale con il quale l'amante lo schiaccia e da cui egli non sa e non vuole liberarsi. Tibaldo si scusa per avere imposto come padrona una sguattera; promette di andare via di casa perché è incapace di scacciarla però allontana recisamente da sé ogni contezza dell'assassinio; svuota la mente da reminiscenze sanguinarie e, candidamente, a Gigliola che lo interroga sulla 'verità': «Sai la verità? | [...] Chi la fece morire? | La verità!»,²⁰ replica svanito e trasognato: «non fu | la sorte iniqua?? la percossa cieca?».²¹

Il padre, nel dialogo con Gigliola, nell'ambiguo flusso di domande retoriche e di lamenti sapientemente volti a impietosire, ritrova però qualche accento della nobiltà tramontata; egli, seppure abbruttito dalla miseria morale (oltre che economica), fa riemergere una soavità di toni che svela l'influsso dell'antico retaggio cortese e la sopita capacità di alti sentimenti ispirati dalla presenza della figlia, dalla stima per lei e dal desiderio di placarne l'afflizione. Si è delineato a questo punto un secondo Tibaldo (Pinagli 1987, 80-1), profondamente diverso da quello inquadrato nella scena dell'alterco con Bertrando ove si era rivelato viscido, sinistro, mentitore e irridente quanto quest'ultimo, inferiore al fratellastro soltanto nell'aggressività fisica a cui, pur volendo, non può fare ricorso per la malattia cardiaca e la conseguente mollezza che lo sovrastano. L'animo di Tibaldo nobilitato dalla vicinanza di Gigliola si troverà nella Scena quarta dell'Atto Secondo a sostenere anche la tacita accusa della madre e ad arginarne la tragica disperazione. Egli la trattiene, ne elemosina lo sguardo, vuole da lei il verdetto sulla colpevolezza, pretendendo, prostrato, la verità che ha smarrito e proprio adesso, alla presenza di Donna Aldegrina, raccattando le forze, annuncia il proposito estremo: eliminerà Angizia! E mentre le sue parole si dileguano nell'atmosfera incredula giunge la voce irosa della femmina di Luco; alla sua comparsa affiora di nuovo l'odio sulle labbra dell'uomo che torna a perdere, nel gorgo delle minacce, ogni parvenza di nobiltà, appellandola come cagna.

20 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 5, v. 752; 1, 5, vv. 756-7.

21 *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 5, vv. 757-8.

Fra i livori malcelati degli ignobili abitanti della casa, la giovane protagonista si muove affrescata con efficacia dalle parole di Annabella come preda di una frenesia deambulatoria, incapace di stare ferma, curva per il peso del cuore. Ella prepara la vendetta meditata a lungo, che deve essere consumata come un rito proprio quel giorno, entro la Pentecoste, anniversario dell'uccisione; la fanciulla entra in scena nell'Atto Primo in gramaglie, pallida e affannata, con gli occhi allucinati; l'ossessione le si è impressa sul volto, ne ha alterato la voce; la giovinezza sembra sfiorita ancor prima di sbocciare.

L'autore, nella *Fiaccola*, meraviglia per la conoscenza specialistica della disciplina medica che esibisce nel dar vita alle sue figure; lascia trapelare la suggestione del *Vangelo* di Luca ma soprattutto la lezione positivista calibrando nude descrizioni della fisiologia del moderno male psichico che affligge l'eroina tragica. Gigliola infatti somatizza il dolore subito alla gola dalla madre, 'decapitata' con l'inganno dal coperchio del cassone, il mastodontico baule della sua camera, fattole scivolare addosso da Angizia con l'inganno; patisce la sensibilità isterica della piaga materna in un punto metaforico del collo «d'intorno al respiro»; soffre di allucinazioni visive; avverte dappertutto la sagoma, l'ombra di colei che l'ha generata e sembra trascinarsi addosso anche la pazzia della zia Giovanna, rinchiusa al piano superiore, che grida agghiacciata nel terrore di un fantasma plasmato dal puro delirio della sua mente.

L'eroina è comunque lucida, anzi le sue facoltà sono potenziate e dosa all'occorrenza ironia e finzione; è capace di simulare persino il delirio per ottenere rivelazioni dalla nonna paterna e poi si finge placata, rassegnata a soprassedere appena si accorge di averla allarmata inutilmente; anche con Tibaldo sfrutta a fondo un'abilità d'indagine con cui lo incalza senza concedergli respiro. Ma Gigliola assume il massimo rilievo, svelata in tutta la sua determinazione, quando si confronta con Angizia Fura, la deuteragonista, l'altro motore della vicenda. Opposte faccia a faccia, sostengono un agone senza esclusione di colpi; sorprendentemente si minacciano, si rivelano ugualmente determinate a liberarsi l'una dell'altra. Gigliola esprime il suo disprezzo verso quella che continua a chiamare 'femmina', senza concederle dignità umana: già prima che appaia la descrive come usurpatrice del ruolo di padrona, evocandone la prorompente e oscena sensualità nell'immagine cristallizzata delle carni sudice, sferzate dal vento che la ingiuria mentre attende ai suoi compiti servili.

Di fronte alla matrigna, Gigliola sfodera una sicurezza inoppugnabile mentre quella oppone con decisione il suo nuovo potere, fronteggiando la rivale con tono incrollabile, sfidandola in un lapidario botta e risposta mentre con uguale odio si provocano utilizzando a turno le stesse parole, dando vita a un irritante poliptoto: «e tu mi guardi»

«Ti guardo» «Eccomi. Guardami» «Ti guardo». ²² Nessuna reticenza intercorre quindi fra le due antagoniste che esprimono logiche in assoluto contrasto: la materialità, l'opportunismo e la convenienza contro la coerenza, l'idealismo e la brama di assoluto. Il personaggio di Angizia è connotato linguisticamente mediante brachilogie, interrogazioni reiterate che rivelano una donna violenta e astuta, diabolica conoscitrice dell'arma della seduzione. Il linguaggio di Gigliola, fuori dello scontro verbale diretto, si eleva invece su un piano ben diverso: distante dalla sboccata materialità dell'antagonista, si colora di espressioni evangeliche, di suggestioni bibliche che ritornano nelle parole simboliche del Serparo con il quale la giovane condivide una profonda identità spirituale. L'eroina produce un dire metaforico, intessuto di raffinatezze e preziosismi; muove i pensieri nella dimensione del simbolo: «ho una fiaccola rossa | nascosta sotto il moggio, | sotto un moggio vecchissimo nascosta | che non misura più [...] Entro i cerchi di ferro rugginoso | ha le doghe sconnesse». ²³ La metafora della fiamma, che deve illuminare la verità una volta sottratta all'ombra del vecchio recipiente malandato (primaria raffigurazione simbolica della casa decrepita), è pronunciata inutilmente dall'eroina che sarà costretta invece a rovinare nell'ombra più oscura, sconfitta, dopo aver invocato che tutte le fiaccole accese sul sepolcro della madre vengano spente per sempre, in un estremo impeto di coerenza, dato che la verità è oramai inattuabile.

Nel lucido piano di vendetta si impone, quale *deus ex machina*, il Serparo, ²⁴ l'elemento risolutore della tragedia. Egli si insinua nella vicenda, in sordina, menzionato già da Benedetta nella scena iniziale dell'Atto Primo, al verso 113, come presenza che si aggira intorno alla casa... Però si palesa fisicamente con 'entrata ritardata' soltanto nell'Atto Terzo, dietro le apparenze di figura marginale di folclore inserita per gratificare il gusto dell'esotico che animava il pubblico del tempo. Quantomai utile, invece, a dipanare la matassa tragica e a imprimere al dramma una seppur obliqua risoluzione, l'incantatore di ofidi si aggira timoroso intorno al palazzo signorile dei Sangro nella speranza di intravedere l'ingrata che ormai, sposata a un nobile, ha rinnegato i vecchi genitori e che per scacciarlo non esiterà a lapidarlo, senza alcuna pietà filiale, ferendolo alla mano. Questi infatti esibisce un abito pittoresco, il consueto vestimento dei serpari, di cui Angizia si vergogna e che risulta descritto con dovizia di particolari in una lettera dell'autore al Caramba: «questo silenzioso incantatore porta un cappello a falde spioventi, intorno al quale sono

²² *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 6, vv. 901-3.

²³ *La fiaccola sotto il moggio*, 1, 2, vv. 320-4; 1, 2, vv. 326-7.

²⁴ Sull'argomento inerente serpi, serpari e arte dell'incanto, oltre che al classico De Nino 1879-97, vedi Di Nola 1976 e Profeta 1995.

avvolte le spoglie delle serpi, quelle lunghe e trasparenti guaine che le serpi gettano mutando pelle. La giubba è color fuliggine, i pantaloni sono corti... L'uomo reca in mano un bastone crociato da cui pende un quadretto di San Domenico» (Ronconi 1989, 39) e porta con sé dei sacchetti villosi di pelle caprina, contenenti le bestiole da incanto, serrate da cordicelle colorate. L'autore ripone molte speranze nella buona riuscita della figura del Serparo e nella suggestione provocata sulla platea dall'evocazione del rito dell'incanto, archetipo già vivo nei culti ctonii dell'Asia Minore e che continua a trovare in Abruzzo la sua linfa vitale (Dodds 1978, 330 nota 1). Soccorso amorevolmente e consolato da Gigliola, al povero vecchio viene però sottratto il fagotto con le serpi proprio dalla fanciulla, determinata a morire del loro veleno, eroicamente, dopo aver vendicato la madre; ma il piano subisce lo scacco della sorte avversa. Tutto è vano quindi e in explicit di tragedia campeggiano il sacrificio inutile della giovane vita e la beffa della catarsi negata.

Antonio De Nino, l'amico sulmonese di d'Annunzio, costituisce una fonte inesauribile di notizie sul folclore e sulle tradizioni popolari abruzzesi e proprio da un suo articolo, apparso nel 1889 sulla *Rivista di Lettere e Arti* dal titolo «Le serpi di Cocullo ed un nuovo quadro di Michetti», il Vate apprende i particolari della pittoresca processione cocullese di San Domenico, protettore degli incantatori e guaritore dai morsi dei rettili e dalle malattie dei denti, la cui statua votiva sfila il primo giovedì del mese di maggio ricoperta di serpenti vivi, attorniata dalla folla dei devoti per le strade di Cocullo. Durante la processione, di chiara derivazione pagana, gli intervenuti afferrano gli ofidi, li sollevano e li avvicinano al viso con disinvoltura come è ritratto nel quadro di Michetti *La processione delle serpi*, realizzato nel 1900, che costituisce l'altro polo d'ispirazione sul tema. Sembra infatti che entrare in contatto con quelle creature, maneggiandole, procuri una profonda suggestione religiosa, una sorta di invasamento mistico in virtù dell'arcaica credenza secondo la quale il serpente partecipa della natura divina, incarna le anime dei morti e ha la facoltà di conoscere l'avvenire (Dodds 1978).

L'incantatore dannunziano profonde un linguaggio dal suono antico, carico delle suggestioni e degli echi del dialetto che di tanto in tanto lambisce il sacro. Gli accenti liturgici accarezzati da Edia si fondono, nella sua figura, in un ossimoro logico che accosta le valenze opposte compendiate nel simbolo del serpente, ovvero l'antica consapevolezza mediterranea della sua profonda partecipazione all'essenza della terra, all'eternità ctonia dalla quale ha assorbito fecondità e sapienza unitamente però alla notazione diabolica attribuitagli dal racconto biblico della *Genesi* e dalla cultura cristiana, che vi hanno riconosciuto l'incarnazione perversa della colpa. Il tono epico-sacrale con il quale Edia pronuncia la 'maledizione ereditaria' connotata di infallibilità dalla desolata genuflessione della destinataria, la fi-

glia snaturata, ne svela l'essenza: l'assoluto. Egli non è partecipe della storia, della dimensione catastrofica che avvolge ogni altro personaggio della tragedia ma ne intuisce gli aspetti, ne prevede gli esiti devastanti provocati dall'odio; il suo spirito rimane alieno dalle contingenze in quanto alito della natura. Alcune sue parole inoltre sono desunte dal dialetto, appena sfiorato da d'Annunzio, come il tenero *citola* mediante il quale viene apostrofata Gigliola (figlia d'elezione) e che, da solo, riesce a evocare tutto un mondo.

L'eloquio del Serparo, dai toni soavemente poetici, costituisce il punto di passaggio dal linguaggio denso d'immagini della *Figlia di Iorio* a quello scarno, anti-lirico della *Fiaccola*, scandito in versi endecasillabi liberamente alternati a settenari, spezzati con frequenza estrema da netti *enjambements*; ne risulta un verso rotto, acusticamente prosastico, quasi parlato. La scelta di rinunciare a produrre flussi intrisi di poesia s'inserisce in un preciso disegno artistico dell'autore, condotto in diffrazione con quanto appena compiuto nella poeticissima saga pastorale: «Scrivo una nuova tragedia, per liberarmi da me stesso. Mi sforzo di dare a queste persone un ritmo diverso da quello che regola il mio respiro. Un tale esercizio rude mi prepara - pel prossimo ritorno al romanzo - uno spirito nuovo»,²⁵ indicando nella *Fiaccola* un saggio di transizione dal teatro di poesia al testo prosastico, tenendo conto peraltro anche della 'predisposizione' del canovaccio a fini operistici (Imbriani 2009, XLV) che avrebbe richiesto un allestimento lirico *ad hoc* distante dalle mere esigenze estetiche dell'autore e attinente a un andamento versificatorio molto ordinato e simmetrico. Del resto, com'è chiarito nel prezioso saggio introduttivo all'Edizione Nazionale della *Fiaccola*, «Dalla vicenda creativa alla rappresentazione»,²⁶ le prime indiscrezioni d'autore sulla tragedia di Anversa l'annunciavano in prosa, ma l'«esercizio rude» di depoietizzare il testo tragico riesce a metà, procurando un lavoro dai pur gradevoli connotati che lascia però intravedere un concetto di letteratura intesa come accademico esercizio di stile ove la creatura artistica, pur preziosa, è subordinata alla riaffermazione arcaizzante di un canone.²⁷

²⁵ Vedi *Lettera a Ferdinando Martini* del 26 gennaio 1905 (Rossi 1984, 47).

²⁶ Imbriani 2009, XXIX-LXXXIII. *La Fiaccola* venne rappresentata per la prima volta al Teatro Manzoni di Milano, la sera del 27 marzo 1905, dalla Compagnia di Mario Fumagalli che interpretava Tibaldo, con Teresa Franchini nei panni di Gigliola e Gabrielino d'Annunzio nella parte di Simonetto (cf. Imbriani 2009, LXX).

²⁷ Nella redazione del presente saggio si sono rivelati indispensabili alla ricostruzione contestuale, rispetto al tema specifico del lavoro, anche: Andreoli 2006; Bertazzoli 2004; Bosio 2000; Canfora 1986; Cimini 2004; Giammarco 2005; Oliva 2002; Paratore 1966; Scrivano 1988; Silvestri 1990; Ulivi 1988 e Valentini 1992, di cui si forniscono le estensioni in bibliografia.

Bibliografia

- Abbate, E. (1903). *Guida dell'Abruzzo*. Roma: Club Alpino Italiano.
- Andreoli, A. (2006). «Dalle serpi alla Pentecoste: l'origine della *Fiaccola sotto il moggio*». *Quaderni del Vittoriale*, 3, 9-37.
- Bertazzoli, R. (a cura di) (2004). *La figlia di Iorio*. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Verona: Il Vittoriale degli Italiani.
- Bosisio, P. (2000). «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Canfora, L. (1986). *Storia della Letteratura greca*. Roma-Bari: Laterza.
- Ciani, I. (1987a). «Dalla fiamma alla serpe. Sulla genesi della *Fiaccola sotto il moggio*». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 5-29.
- Ciani, I. (1987b). «Materiali per la *Fiaccola sotto il moggio*». *Rassegna dannunziana*, 6, 12, I-XIV.
- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Colapietra, R. (1987). «Di Sangro e Acclozamòra tra invenzione e realtà in d'Annunzio». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 123-47.
- Costa Giovangigli, O. (1987). «Alcune note per l'interpretazione scenica della *Fiaccola sotto il moggio*». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 209-18.
- D'Annunzio, G. (1904). *La figlia di Iorio*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1905). *La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Treves.
- Davico Bonino, G. (1981). «La tragedia dell'inutile furore». Davico Bonino, G. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Mondadori, 1-50.
- De Nino, A. (1879-97). *Usi e costumi abruzzesi*. Firenze: Barbèra.
- Di Nola, A.M. (1976). *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*. Torino: Boringhieri.
- Dodds, E.R. (1978). *I greci e l'irrazionale*. Firenze: La Nuova Italia.
- Giammarco, M. (2005). «Verso la riscrittura del tragico: *La fiaccola sotto il moggio*». Giammarco, M., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di d'Annunzio*. Roma: Carocci, 145-67.
- Imbriani, M.T. (a cura di) (2009). *Gabriele d'Annunzio: La fiaccola sotto il moggio*. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Verona: Il Vittoriale degli Italiani.
- Jandelli, C. (2002). *I ruoli nel Teatro italiano tra Otto e Novecento*. Firenze: Le Lettere.
- Oliva, G. (1992a). «L'invenzione dei luoghi nella *Figlia di Iorio*». Oliva, G., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia, 80-92.
- Oliva, G. (1992b). «Sulla tipologia del personaggio. I fratelli Trao». Oliva, G., *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*. Roma: Bulzoni, 59-72.
- Oliva, G. (2002). *Interviste a d'Annunzio 1895-1938*. Lanciano: Carabba.
- Paratore, E. (1966). *Studi dannunziani*. Morano: Napoli.
- Pinagli, P. (1987). «Tibaldo e Bertrando». Tiboni, Rapagnetta, Russo 1987, 71-91.
- Profeta, G. (1995). *Lupari, incantatori di serpenti e santi guaritori nella tradizione popolare abruzzese*. L'Aquila: Japadre.
- Ronconi, L. (a cura di) (1989). *G. D'Annunzio. La scena del Vate = Catalogo della mostra*. (Museo teatrale alla Scala di Milano, 6 dicembre 1988-4 febbraio 1989). Milano: Electa.

- Rossi, A. (1984). «Martini e D'Annunzio: politica, editoria, lingua nell'Italia unita». *Poliorama*, 3, 30-49.
- Scrivano, R. (1988). «*La figlia di lorio. La fiaccola sotto il moggio*». *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte = Atti del XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 9-14 maggio 1988). Pescara: Centro Nazionale di Studi dannunziani, 533-43.
- Silvestri, R. (a cura di) (1990). *Edoardo Boutet e la società teatrale italiana fra Otto e Novecento. Carteggi inediti*. Premessa di G. Oliva. Chieti: UDSU.
- Tiboni, E.; Rapagnetta, M.; Russo, U. (a cura di) (1987). *La fiaccola sotto il moggio = Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara-Cocullo, 7-9 maggio 1987). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Ulivi, F. (1988). *D'Annunzio*. Milano: Rusconi.
- Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.

