

L'indicibile delle passioni nel teatro da Verga a d'Annunzio (*La Lupa* e *La figlia di Iorio*)*

Anna Barsotti

1. Differenza di sguardi “da lontano”

Attraverso il confronto tra due opere che rappresentano, nel panorama italiano, il dramma del passaggio dall'Otto al Novecento – *La Lupa* di Verga e *La figlia di Iorio* di d'Annunzio – si rileva l'emergenza dell'*indicibile*, d'una teatralità che risiede principalmente nel non-detto contaminando temi e linguaggio. È un fenomeno che comprende quindi i silenzi, ma anche ciò che *non si dice* attraverso le *parole*, le metafore e le allusioni attraverso cui si accenna a verità o passioni nascoste; gli inganni della lingua o i suoi oscuri riferimenti.

In teatro il fenomeno assume una portata specifica, dal momento che il dramma è tradizionalmente fondato sul dialogo; il sottotesto dialogico vi acquista dunque, nella prospettiva adottata, un significato di rilievo. Ma nel circuito teatrale – dialogico ed anche monologico – diventa essenziale la *phonè*, il suono delle parole pronunciate, l'intensità, l'altezza, il timbro della loro recitazione, magari prefigurata nel testo dalle didascalie. E queste ultime, le didascalie (attraverso cui, soltanto, l'autore parla in prima persona¹), fanno riferimento ad altri codici fondamentali: oltre all'acustico-sonoro, la gestualità e la mimica dell'attore, la coreografia e la prossemica nell'ambito dello spazio scenografico. Il non-detto o l'indicibile può emergere dunque – anche – dai silenzi o dai suoni di un paesaggio, o d'un ambiente, che assume valenze lirico-simboliche, comunicando un clima emotivo.

La scelta di queste due opere – *La Lupa* andata in scena per la prima volta nel 1896, con esiti disomogenei², *La figlia di Iorio* nel 1904, trionfalmente accolta da pub-

* Il testo rielabora ed amplia la relazione tenuta al Colloquio Malatestiano di Teatro (*Verità indicibili. Le passioni in scena dall'epoca romantica al primo Novecento*), Castello di Torre in Pietra, Roma, 16-17 novembre 2007.

1. Cfr. A. Übersfeld, *Theatrikón. Leggere il teatro* (Paris 1982), trad. it., Editrice La Goliardica, Roma 1982, pp. 21-2.

2. *La lupa. Scene drammatiche in due atti* andò in scena la prima volta a Torino, al Teatro Gerbino,

blico e critica³ – accosta due drammaturghi apparentemente distanti l'uno dall'altro: Verga fautore, con *Cavalleria rusticana*, del verismo a teatro (ma d'un verismo del Sud e di marca tragica); d'Annunzio, a partire almeno da *La città morta*, poeta drammatico della “nuova tragedia moderna”. Eppure, proprio le due opere prescelte si prestano al confronto, non solo per affinità tematiche (entrambi drammi di lussuria e di sangue) e d'ambiente (l'idea della «tragedia agreste», secondo una dichiarazione dannunziana, trae origine anche dagli esempi teatrali verghiani⁴).

La Lupa è pièce anomala sia nell'ambito della produzione del suo autore sia in quello del verismo drammatico; nata da una novella di *Vita dei campi*, come *Cavalleria*, è l'unico frutto d'una gestazione dapprima melodrammatica, dal progetto d'un libretto d'opera (con De Roberto), poi abbandonato da Puccini⁵. Fuoriesce inoltre dal cosiddetto «decennio naturalista»⁶ del nostro teatro, collocandosi negli

sotto la direzione di Paolo Ferrari, per la compagnia Andò-Leigheb, il 26 gennaio 1896. Attori: Flavio Andò (Nanni Lasca), Olga Reiter (Pina), Mazzocca, Rosa. Scene: Fontana. In *tournee*: 26 febbraio 1896, Teatro Manzoni di Milano; 15 maggio 1896, Arena Nazionale di Firenze; dicembre 1896, Teatro Valle di Roma. Anche per l'esito cfr. S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972, pp. 194-5, e p. 310.

3. La prima rappresentazione della «tragedia pastorale» si ebbe a Milano, al Teatro Lirico, il 2 marzo 1904, con la Compagnia Drammatica Italiana Talli-Gramatica-Calabresi: Oreste Calabresi (Lazaro di Roio), Teresa Franchini (Candia della Leonessa), Aligi (Ruggero Ruggeri), Giulia Rizzotto Cassini (Splendore), Lida Borelli (Favetta), Giannina Chiantoni (Ornella), A. Buffi (Vienda), Irma Gramatica – poi Teresa Franchini (Mila di Codra).

4. Così d'Annunzio a proposito di una recita verghiana della compagnia Grasso-Aguglia: «In verità, la gioia di questa improvvisa rivelazione è in me commista di malinconia [...] d'essere costretto a reprimere il mio lungo desiderio di tentare la tragedia agreste. Ieri sera, nella profonda commozione che mi travagliava, fui anche morso dalla nostalgia della mia vecchia terra d'Abruzzi». Il brano è tratto dalla lettera di d'Annunzio a Giovanni Grasso, citata nell'articolo *L'omaggio di Gabriele d'Annunzio alla compagnia siciliana*, in “La Perseveranza”, 1-2 maggio 1903, ed è riportato da Siro Ferrone, nel suo *Il teatro di Verga*, cit., p. 245; dove lo stesso critico sottolinea come d'Annunzio mettesse in scena *La figlia di Iorio* appunto il 2 marzo 1904 e più tardi invitasse «il Borsese a tradurre l'opera in siciliano: nacque così *La figgbia di Jorio*, rappresentata il 17 settembre 1904» (*ibid.*). Si deve quindi a Ferrone il primo articolato confronto fra *La Lupa* e *La figlia di Iorio*: «saranno D'Annunzio e Di Giacomo a compiere i recuperi più vistosi dai drammi di Verga, a farne esplodere le principali contraddizioni interne, con esiti spesso esorbitanti dall'area verista. Entrambi confesseranno, in circostanze diverse, il loro debito nei confronti dell'autore siciliano» (cfr. *ibid.*, pp. 245-50); anch'io ho osservato che la commedia verghiana «ebbe un'influenza notevole sul teatro contemporaneo e posteriore: le canzonette d'intonazione popolare (il Verga le disse trascritte da canti popolari siciliani) torneranno nei drammi di Di Giacomo; echi dei personaggi, delle passioni, dell'“acceso color locale”, saranno riconoscibili in D'Annunzio» (A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 138). Per altri miei contributi sul teatro verghiano, rinvio a: “*In portineria*”: «un drametino in due atti... di argomento calcolatamente non siciliano», in AA.VV., *Da Malebolge alla Senna*, Studi in onore di Giorgio Santangelo, Palumbo, Palermo 1993, pp. 17-43; *Sul dramma verghiano*: “*Dal tuo al mio*”, in “Problemi”, 71, 1984, pp. 271-88; anche “*Dal tuo al mio*”, in *Giovanni Verga e il teatro* (Atti degli Incontri di Studio, Teatro Stabile di Catania, Facoltà di Lettere Università di Catania, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, 13-15 aprile 1984), Catania 1986.

5. Per lo studio del rapporto fra il libretto e il dramma, oltre che per la ricostruzione della genesi di entrambi dalla novella, si veda ancora Ferrone, *Il teatro di Verga*, cit., pp. 191-207.

6. Cfr. S. Jacomuzzi, *Gli anni Ottanta: il decennio naturalista nel teatro*, in S. Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 134-78.

anni Novanta dell'Ottocento, caratterizzati da altro clima culturale, anche sul versante europeo; al punto che, proprio nell'anno successivo al suo debutto, nel 1897 vede la luce a Parigi il primo *Sogno* dannunziano⁷.

La figlia di Iorio, d'altra parte, oltre a rappresentare – come già detto – il primo (e l'unico) successo pieno del Vate nazionale sulle scene, introduce per la prima volta usi e costumi della nativa terra d'Abruzzo – e quindi la memoria delle proprie radici regionali – nel progetto della «tragedia moderna e mediterranea»⁸. Si ricollega così anche al teatro verista meridionale, che s'era andato allontanando, verso la fine dell'Ottocento, dalle premesse del *documento*, avviandosi nella direzione dello spettacolo di canto, di danza e di musica⁹.

Proprio *La Lupa* di Verga s'era distaccata dalla drammaturgia essenziale di *Cavalleria*: nella fissità di certi dialoghi fra le persone e le cose della natura (una Natura-Destino), ancor più che fra gli uomini stessi, iterati su *Leitmotive* ossessivi fino a toccare la piena dei sentimenti nel canto o attraverso il singulto dell'imprecazione, si manifesta la presenza d'una corallità popolare di fondo, che fa eco alle voci del solista o dei duettanti, ad amplificazione fonica ed emotiva di quelle voci. Ma in quel dramma, ed ancor più nella novella da cui trae origine, tutto ciò pareva scaturire naturalmente e *attualmente* dalla sostanza storica di un mondo reale, dominato dall'amore-passione e da una religiosità superstiziosa, e in cui era profondamente radicato il senso della tragedia come sacrificio umano.

Invece nell'Abruzzo che d'Annunzio reinventa per la sua tragedia pastorale ed agreste, i lineamenti umani e concreti dei personaggi (braccianti agricoli o pastori) e quelli regionali dell'ambiente e del paesaggio (la casa rustica, i campi e il monte) perdono consistenza oggettiva, trasfigurandosi in simboli¹⁰ ed assumendo la prospettiva della «lontananza» d'un sogno velato d'arcaico mistero. L'aspirazione dannunziana di riportare lo spettatore in presenza dell'anima umana agli albori della civiltà, sotto l'azione delle «passioni elementari» che avrebbero mosso le società primigenie – ancora la superstizione religiosa e l'eros –, è come deviata dal particolare

7. G. d'Annunzio, *Sogno di un mattino di primavera*, Théâtre de la Renaissance, Parigi, 16 giugno 1897, con Eleonora Duse.

8. Cfr. V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992.

9. Cfr. A. Barsotti, *Il "teatro di poesia" (Studi dannunziani)*, in "Rivista italiana di drammaturgia", III, 9/10, 1978, pp. 15-59; D'Annunzio e il "teatro di poesia", in M. Verdone (a cura di), *Teatro Contemporaneo*, Lucarini, Roma 1981, vol. I, pp. 79-139.

10. Cfr. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995; e S. Sinisi, *Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella "Figlia di Iorio"*, in *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 63-75. Scrive, d'altra parte, Paolo Puppa: «Prendere un quadro [che] "parla" di contadini, di pastori, di campi e di montagne [...], e far "cantare" gli attanti con una lingua manieristica, arcaicizzante, con una melopea alla Péladan, ora monodica, ora contrappuntistica, rappresenta, nel 1904, una sfida totale sia al teatro-salotto borghese [...], sia alle strategie naturalistiche e veristiche, ossia una rimozione di qualsiasi mimesi ricostruttiva dei *milieux d'en bas* e nello stesso tempo, grazie al collegamento col quadro di Michetti e quindi col referente sociale, garantito dal dipinto, si pone quale "rispecchiamento" autentico del mondo subalterno» (P. Puppa, *"La figlia di Iorio" fra Michetti e d'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 113).

filtro atemporale, letterario e drammaturgico che l'«artista» pone tra la materia popolare e la sua rappresentazione. «Il pianto di un pecoraio» – scrive d'Annunzio a Francesco Paolo Michetti il 31 agosto 1903 – «ricorda la lamentazione di Priamo»¹¹.

A ben guardare, anche per Verga «da lontano [...] l'ottica» quasi sempre «è più efficace e artistica, se non più giusta», perché «da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza»¹²; ma in un'altra lettera a Capuana, del 14 marzo 1879 (come la prima riguardante la trasformazione del bozzetto *Padron 'Ntoni* nel romanzo *I Malavoglia*), egli aggiunge: «Sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi» perché «mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale»¹³. Se d'Annunzio, nella lettera al pittore conterraneo che lo aveva ispirato, Michetti, affidandogli l'allestimento di *La figlia di Iorio*, sembra combattuto fra la ricerca di «utensili, robe, [...] che abbiano l'impronta della vita vera»¹⁴, per evitare l'effetto del «falso teatrale; nello stesso tempo sente che il calco mimetico, tuffando l'azione nel contingente, potrebbe spogliare l'evento della sua carica mitica»¹⁵. E nella lettera allo stesso Michetti del gennaio 1904 (a ridosso, oramai, della «prima») afferma decisamente che «per esprimere poesia – la lontananza e il ricordo giov[a]no più che lo studio delle realtà presenti», che bisogna abbandonarsi «interamente all'invenzione» allontanandosi dalla «terra di Mila e di Aligi»¹⁶.

La prospettiva estetica dell'*allontanamento* potrebbe accomunare i due autori: sia per Verga sia per d'Annunzio «l'ideale artistico» deve evitare il difetto della miopia; ma per l'uno bisogna fare un lavoro di «ricostruzione intellettuale», per l'altro invece ricorrere all'«invenzione».

11. Cfr. lettera di d'Annunzio a Francesco Paolo Michetti riportata in V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 192-3.

12. Lettera di Verga a Capuana del 17 maggio 1878, in *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 93-4.

13. Lettera di Verga a Capuana, ivi, p. 114.

14. Cfr. ancora la lettera di d'Annunzio al Michetti, cit., pp. 192-3. La Sinisi osserva l'orientamento sostanzialmente eclettico della sensibilità pittorica dannunziana: «accanto ai Preraffaelliti d'Annunzio mostra di apprezzare le raffinate ricostruzioni archeologiche di Alma Tadema [...] ma anche le aspre e concitate visioni del suo conterraneo Francesco Paolo Michetti, il pittore della arcaica realtà contadina della terra d'Abruzzo» (S. Sinisi, *Ut pictura poësis. D'Annunzio e le arti figurative*, in *La scrittura segreta di d'Annunzio*, cit., p. 137). Fa quindi riferimento al vasto ciclo del Michetti culminato nel quadro intitolato appunto *La figlia di Iorio* (1895) (p. 148). Il Michetti, autore della «gran tela» omonima cui si ispira la tragedia, chiamato dal poeta a curare le scene e i costumi dello spettacolo, «abbandona l'impresa all'indomani dell'inizio delle prove, per probabili contrasti sopravvenuti con lui. «È verosimile infatti che l'artista-antropologo volesse fare di *La Figlia di Iorio* un affresco vivente dei costumi della razza abruzzese, una vera tragedia in cui il popolo fosse l'attore, mentre il poeta gli aveva chiesto una prestazione professionale finalizzata a fornire un prodotto da immettere con profitto sul mercato teatrale»: Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 189; la tesi della Valentini appare contestata da A. Falco, *A proposito della prima rappresentazione della "Figlia di Iorio". Osservazioni sul gusto 'romanzesco' negli studi teatrali*, in «Il castello di Elsinore», IX, 25, 1996, pp. 29-40.

15. U. Artioli, «*La figlia di Iorio*», una tragedia sapienziale, in *Il combattimento invisibile*, cit., p. 163.

16. Lettera di d'Annunzio al Michetti riportata in Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 198-9.

La conferma di una tale differenza di sguardi ci viene da un recensore contemporaneo ad entrambi, Giovanni Pozza, attento e acuto ma partecipe egli stesso d'una fase di passaggio e di trasformazione del nostro teatro; che da un lato predilige la «lezione naturalista», e quindi esprime «ammirato trasporto per il canto fermo e bloccato nella sua rusticana tensione del Verga», dall'altro intuisce «le future linee di sviluppo, magari lungo direzioni a lui istintivamente scabrose», e quindi muove da una «guardinga e severa approssimazione ai meccanismi tragici di d'Annunzio»¹⁷. Si rileggano le sue cronache relative ai due drammi individuati, *La Lupa* e *La figlia di Iorio*.

Ciò che il dramma non dice, per Pozza – che pure complessivamente lo apprezza –, è un difetto del «dialogo» di *La Lupa* verghiana, dal momento che l'opera gli appare ancora nell'ambito teatrale verista. E per ben due volte parla di *incertezza*: «stringato e duro, apparentemente incerto» il dialogo, che non riesce soprattutto nel secondo atto (meno apprezzato dal pubblico) ad essere «chiaro e sufficiente». In-certezza da intendersi, dunque, come mancanza di chiarezza, e che produce, di conseguenza, in-certezza negli spettatori, ai quali il critico si accomuna: «La Lupa ci lascia più di una volta incerti sui moventi vari dei suoi atti»¹⁸.

Tornerò poi su questo punto, che risulta importante nella prospettiva dell'indicibile delle passioni; qui interessa sottolineare la diversa reazione dello stesso critico, appena un anno dopo, nel 1897, alla rappresentazione del *Sogno di un mattino di primavera* dannunziano. Da una parte mostra di comprendere l'inquietudine del pubblico per quel non-dramma ma «frammento di dramma», che «crea un'insoddisfazione e non la soddisfa»¹⁹, dall'altra però, stavolta, sembra polemizzare con il «solito pubblico dei nostri teatri» che «s'è rinchiuso in un suo vecchio assioma "il teatro è teatro"»²⁰. Anche per lui «i personaggi dannunziani parlano misteriosamente», *Il sogno* «non è che suono e colore, una sinfonia e un paesaggio» ma se ne accontenta; ne ha sentito «con tutti i fascini, tutte le insidie» ma ha passato «un'ora piena di deliziose sensazioni», e conclude: «il mistero del suo simbolo mi è caro»²¹.

Assistendo finalmente alla «tragedia teatrale» *La figlia di Iorio*, che ha messo d'accordo pubblico e critica, Pozza sembra abdicare nei confronti di quei perso-

17. G. A. Cibotto, *Introduzione* a G. Pozza, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura dello stesso, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. XIX.

18. G. Pozza, «*La Lupa* di Giovanni Verga a Torino (28-29 gennaio 1896)», ivi, p. 231.

19. G. Pozza, «*Il sogno d'un mattino di primavera. La Duse ai Filodrammatici (12-13 novembre 1897)*», ivi, p. 270.

20. Ivi, pp. 270-1.

21. Ivi, p. 273. Una rappresentazione del «poema tragico» di d'Annunzio, imperniata proprio sul motivo dell'indicibile, è andata in scena nel cortile del Museo del Bargello (Firenze) il 9 maggio 2007, per la compagnia Lombardi-Tiezzi (con Sandro Lombardi nella parte della Demente, oltre che co-autore della drammaturgia e della regia insieme a Federico Tiezzi). Cfr. il libretto di sala dello spettacolo che comprende, oltre il copione ed alcuni saggi, lo scritto di S. Lombardi, F. Tiezzi, *Morire, dormire. Dormire, sognare forse... per una drammaturgia del "Sogno di un mattino di primavera"*, in *Opuscoli a cura di Sandro Lombardi*, 22, L'Obliquo, Brescia 2007.

naggi «assorti in se stessi, quasi estranei a quanto avviene attorno a loro, ai casi stessi della loro esistenza»; Aligi e Mila «ci parlano dal profondo mistero delle loro anime senza rivelarcele», «la loro voce ci giunge di lontano e ci parla di cose imprecise e oscure, voce di coscienze turbate e smarrite», ma – conclude tanto più stavolta – «un grande fascino ci avvince a queste figure di sogno, a questi fantasmi di bellezza»²².

Tra la fine degli anni Novanta dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, *ciò che il dramma non dice* (ripeto) può apparire ai contemporanei, in un'opera come *La Lupa* che pure fuoriesce per molti aspetti dal verismo, insufficienza o incertezza del dialogo. Invece nel teatro dannunziano, specialmente in quella *Figlia di Iorio* che ha acquisito una «forma più adatta alla rappresentazione scenica» (Pozza), l'indicibile sembra compenetrato profondamente nella prassi poetica del drammaturgo; può quindi lasciare perplessi ma suggestiona e affascina. L'indicibile o il non-detto si «istituzionalizza» nella prevalenza simbolica della ritentata tragedia di d'Annunzio.

2. Un incesto “freddo” all'origine della catastrofe

Se ora si confrontano i due drammi – sempre alla luce dell'indicibile – osservandone la tematica e la struttura, si scopre come causa della catastrofe, in entrambi, sia una violazione passionale, che denuncia ascendenze arcaiche (oltre la più nota vicenda di Edipo); ascendenze sostenute dall'ambiente agreste in cui tale violazione si colloca. Alla base, una trasgressione sessuale nella prospettiva dell'organizzazione sociale raffigurata: un'infrazione *incestuosa*, ma nell'ottica appunto sociale e culturale, non in quella della violazione di un rapporto di sangue.

Nel dramma di *La Lupa* non c'è sangue in comune fra suocera e genero, ma un «parentato» ed uno scambio di ruoli fra madre e figlia: la madre seduce lo sposo della figlia, alla quale ruba il posto (e il ruolo). Ma anche in *La figlia di Iorio* si tratta di un «incesto “freddo”»; non ci sono legami di sangue fra Mila e Aligi, eppure «l'unione del figlio con la stessa donna del padre è assimilata all'incesto nell'ottica della cultura tribale arcaica»²³. Anche qui uno *scambio di ruoli*, fra padre e figlio, determina un conflitto, così come fra la madre e la figlia di *La Lupa*. Dove la contesa sempre più aspra fra la gnà Pina e Mara produce la catastrofe: il colpo d'ascia

22. G. Pozza, «*La figlia di Iorio*» di Gabriele d'Annunzio (3 marzo 1904), in *Cronache teatrali* (1886-1913), cit., p. 410.

23. G. Guidorizzi, *Storie scandalose di concubine, matrigne e figliastri*, in Id. (a cura di), *Legami di sangue, legami proibiti. Sguardi interdisciplinari sull'incesto*, Prefazione di R. Alonge, Carocci, Roma 2007, p. 17. Rinvio all'intero saggio per l'impostazione del mio discorso (pp. 15-30). Lo studioso, infatti, affrontando il fenomeno dell'«incesto e le classi di parentela che ne sono coinvolte» secondo la prospettiva dell'organizzazione sociale, esamina «un'infrazione di tipo edipico, vale a dire l'amore [...] tra il figlio e il sostituto materno [...] o in altri casi la concubina del padre» (p. 16), a partire dall'archetipo omerico di Fenice; il tema si trasforma nella tragedia attica come «riproposizione scenica di un forte tabù sociale, capace certamente di produrre “pietà e terrore” [attraverso] il rovesciamento delle generazioni» (p. 24).

che recide il legame di Nanni con la suocera. L'azione cruciale di *La figlia di Iorio* è d'altra parte prodotta dal contrasto fra Lazaro e Aligi, che condurrà anch'esso ad un colpo d'ascia²⁴, al parricidio. Che si tratti della lotta per un possesso (della stessa donna) inattuato non inficia la derivazione dall'archetipo²⁵; e comunque l'irru-

24. L'analogia fra lo strumento di morte usato da Nanni e da Aligi è sottolineata da molti critici, a partire da Ferrone; anche Bàrberi Squarotti osserva che «l'accetta di Aligi è la stessa della "lupa" verghiana» (p. 35), ma per sostenere che la scena dello «scontro fra Lazaro e Aligi, fino al gesto del figlio che afferra l'accetta [...] e, per difendere Mila, colpisce e uccide il padre, è fuori dal canone tragico» (p. 34), anzi rompe con la «concezione antropologica» che regge la costruzione di *La figlia di Iorio*. Pur riconoscendo dietro la «prepotenza ancestrale» di Lazaro la «memoria classica» del fantasma provocatore di Laio, ritiene che la scena (come la più debole del testo dannunziano) sia «trapiantata dal dramma rusticano: *Cavalleria rusticana* e *La lupa* (ma più quest'ultima) ne siano più direttamente ispiratrici» (G. Bàrberi Squarotti, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di G. Giaccone, Mursia, Milano 1995, pp. 5-43). Eppure, proprio nel finale di *Cavalleria* e perfino in quello di *La Lupa* si condensa il tentativo tragico verghiano: con il duello fuori scena del primo, per cui l'atmosfera di orrida sacralità si conserva nei commenti delle donne-coro e culmina nella crudezza greve del grido di Pippuzza; e, nel secondo dramma, con il gesto sospeso di Nanni, che solleva *la scure omicida in alto*, interrotto dal «cala la tela». Non a caso, nella lettera del 10 gennaio 1908 al Rod, Verga manifesta disappunto per il modo «esagerato» con cui Giovanni Grasso interpretava i suoi lavori teatrali, in contrasto – si badi – con l'apprezzamento esibito da d'Annunzio (nell'*Omaggio* cit. del 1903). Anzi, quasi lo indispettiva il successo riportato dal capocomico siciliano a Parigi, aggiungendo con una punta di paradossale soddisfazione: «Ma mi spiego benissimo l'insuccesso, o quasi, della *Lupa*, specialmente data a quel modo e con quei mutamenti. Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca e assurda» (lettera al Rod, Catania, 29 gennaio 1908, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954, pp. 244-6). Come si era già permesso di fare con *Cavalleria*, in *La Lupa*, laddove la madre snaturata torna dal genere, «e lo avvicina nel suo spasimo così che egli ne è vinto pure, e sempre, e per sottrarsene non sa far altro che ucciderla. Invece il Grasso lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo atto, figuratevi!» (ivi, p. 245). D'altra parte proprio *La Lupa*, anche per la presenza di elementi folclorici nella struttura (l'inserzione di scene per sottolineare il «colore locale»), corrispondenti nella tessitura del linguaggio agli strambotti «degni di Capuana», era forse l'opera teatrale non solo «più spuria» (Ferrone) di Verga ma anche quella che più si prestava ad una rappresentazione «regionalistica» alla Grasso. Nel finale stesso, il rito sacrificale s'impone sì, ma senza vera catarsi per la nudità di quel seno ostentato dalla gnà Pina in un estremo gesto di lussuria e di sfida; dalle parole di Nanni («Ah! ah! Il diavolo siete!») si sente come tutti gli eccessi della passione restino attaccati a quella scure, strumento di delirio e di morte. Si può comprendere perché il Grasso vi avesse colto l'occasione di trasformare la scena in un ultimo amplesso. Rimando in proposito al mio saggio *Dialettismo o no: una "questione" fra Verga e Capuana*, in «Trimestre», x, 3/4, 1978, pp. 465-505. E, per tornare all'osservazione di Bàrberi Squarotti dalla quale sono partita, l'ispirazione di *La Lupa* verghiana per il delitto di Aligi può trovare una sua ragione d'essere specialmente come «motivo che consuona con la rappresentazione naturalista della campagna, dell'esasperazione delle passioni, secondo l'interpretazione che d'Annunzio stesso ne ha dato nelle novelle» (Bàrberi Squarotti, *Introduzione*, cit., p. 35).

25. Ancora per Guidorizzi «quello del *Fenice* di Euripide – come del resto altri incesti tragici [...] – è un incesto non consumato», perché «l'incesto vendicativo del modello omerico» nel dramma attico cambia di segno: «il padre "castrato" si trasforma in un tiranno omicida, espressione di un principio paterno opprimente e spietato; come Laio nel caso di Edipo, Amintore, Atamante e Fineo nei drammi di Sofocle ed Euripide» (Guidorizzi, *Storie scandalose di concubine, matrigne e figliastri*, cit., pp. 24-5) e, si potrebbe aggiungere, Lazaro di Roio in *La figlia di Iorio*, che, oltretutto, offre del denaro a Mila (quando riemerge alla fine del secondo atto per riprendersela) allo scopo di convincerla a ritornare nella sua casa, come «concubina» accanto alla legittima sposa.

zione del padre in scena segue quel "bacio" tra il figlio e Mila che poi lei vorrà esorcizzare, come vedremo, negandone la carnalità.

L'indicibilità non riguarda, in *La Lupa* e in *La figlia di Iorio*, soltanto la natura della violazione, ma è significativo il rapporto fra le due scene in cui l'infrazione si attua (la caduta di Nanni nelle grinfie della Lupa) o si sfiora (il bacio fatale fra Mila e Aligi). Inserite entrambe in uno spazio naturale che consente già a Verga (e più nella novella) di esprimere un paesaggio-stato d'animo, ed isolate dal silenzio circostante, culminano in un'azione muta che le assimila attraverso le didascalie, perché al linguaggio delle parole si sostituisce quello dei gesti e degli sguardi. Quel silenzio della natura e dei personaggi coinvolti realizza, nella drammaturgia di entrambi i testi, un primo piano sull'azione, enfatizzandone l'importanza nella prospettiva dell'intreccio e, trattandosi di teatro, in quella della recitazione.

Fin da *La Lupa*-novella la scena incestuosa (a matrimonio avvenuto, diversamente dal dramma in cui precede le nozze fra Nanni e Mara) comprende una sorta di spaesamento del giovane, in quell'ora particolare e proverbiale, «*fra vespero e nona, in cui non va in volta femmina buona*»²⁶. Anzi il gesto di Nanni – «stese brancolando le mani» (p. 147) – sembra prefigurare quello di Aligi durante il mancamiento che prelude al bacio: *Anch'egli tenderà le mani verso di lei [Mila], come uno che brancoli* (*La figlia di Iorio*, did., II, 3, p. 268). Già nel racconto verghiano si profila l'effetto di una visione onirica, suggerita dal clima pesante e indefinito, da un'atmosfera di sonno e d'arsura, in cui s'inserisce con tragica naturalezza l'offerta del vino da parte della Lupa a «Nanni che dormiva nel fosso, [...] col capo fra le braccia» (p. 147). Ma il narratore verista conserva la matrice realistica dell'azione: il giovane sta dormendo e la Lupa lo sveglia bruscamente; anche se la postura di Nanni, che spalanca «gli occhi imbambolati, tra veglia e sonno», sembra suggerire l'immagine di un'apparizione erotica che lo sovrasta, «trovandosela dinanzi ritta, pallida, col petto prepotente, e gli occhi neri come il carbone» (*ibid.*).

Nel dramma la scena si prepara verso la fine del primo atto, al calare delle tenebre²⁷, ed occupa un posto centrale (gli atti di *La Lupa* sono due). È quasi buio, tanto che all'apparizione improvvisa della gnà Pina, annunciata soltanto, *in fondo, tra i seminati*, dal rumore inquietante di *un fruscio di foglie secche* (did., I, 6, p. 81), Nanni reagisce con allarme: «Chi è là... Bestie feroci, o spiriti maligni?» (*ibid.*). Qui lo smarrimento di Nanni è più lento e progressivo, rispetto alla novella; segue la scena in cui la gnà Pina lo tenta prima con la sua (per lui) incredibile generosità,

26. Da ora in avanti utilizzo le seguenti edizioni: G. Verga, *La Lupa*, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1970, vol. I (qui pp. 146-7); *La Lupa*, in *Teatro*, Mondadori, Milano 1966; G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, in *Tragedie, sogni e misteri*, Mondadori, Milano 1939, vol. I. Quanto alle citazioni riporto direttamente nel testo, per la narrativa, l'indicazione delle pagine in numeri arabi, per il teatro, l'indicazione degli atti in numeri romani, delle scene e delle pagine in numeri arabi. Ricordo per l'*Introduzione* di S. Campailla anche G. Verga, *La Lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Newton Compton, Roma 1996, e Id., *Tutte le novelle*, ivi, 2007.

27. FILOMELA: «ch'è tardi, e il sole si alza presto, domani» (I, 6, p. 80). Il dramma inizia «Nell'aia, sull'imbrunire [...]». La luna incomincia a levarsi, accesa – sbiancandosi man mano in un alone afoso» (did., I, p. 69).

offrendogli la figlia e la roba, e poi *fissandolo con gli occhi ardenti e lacrimosi* (did., I, 9, p. 87).

Anche Mila piange nella scena del bacio della tragedia dannunziana, dove (come vedremo) è lei la tentatrice: «Su la tua faccia il pianto non s'asciuga, / creatura. Una lacrima ti resta / nei cigli; trema, se parli; e non cade» (Aligi, II, 3, p. 866). Nell'uno e nell'altro dramma le lacrime sono le armi con cui la femmina provoca lo smarrimento del maschio. Anche in *La figlia di Iorio* (dove gli atti sono tre) l'«avvenimento»²⁸ assume rilievo, occupando la parte centrale del secondo atto. Tanto meno vi manca il paesaggio-stato d'animo: l'entrata della caverna montana (luogo arcaico dell'azione) è *largamente aperta verso un sentiere petroso*; come sottolinea la didascalia, *si scopriranno per l'ampia bocca i pascoli verdi, i gioghi nevati, le nuvole erranti* (did., II, p. 848). Ed anche qui *sta declinando il giorno*: l'oscurità dell'antro è illuminata fiocamente dalla *lampadetta di olio d'oliva* accesa da Aligi, alla Vergine, affinché sia «una lampana pia nella [sua] notte» (Cosma, II, 2, p. 861). Il lume che Mila non alimenterà, proprio durante la preghiera alla Vergine in cui nega la carnalità di quel bacio.

Ad ogni modo il passo che più accomuna le due scene di violazione in entrambi i drammi, come anticipato, è quello che prepara – senza le parole – la caduta carnale dei due uomini:

[Nanni e la Lupa] *Rimangono a guardarsi negli occhi, pallidi entrambi* (did., I, 9, p. 88)

[Aligi e Mila] *Si prenderanno per le mani guardandosi fisamente* (did., II, 3, p. 868).

saggi

39

Poi si avrà, in *La Lupa*, lo smarrimento di Nanni, che balbetta, e alla fine è *vinto, con le gambe molli, la faccia stravolta, senza più la forza di resistere* (did., I, 9, p. 89); in *La figlia di Iorio* la vertigine di Aligi: «O Mila, Mila, sento come un tuono... / E tutta la montagna si sprofonda. / Dove sei? Dove sei? Tutto si perde». *E si baceranno* (did., II, 3, p. 868). «Nella buia caverna» – scrive Puppa – «allorché [Mila] lo bacia, la natura animistica sembra coinvolta nell'atto apocalittico, e la Maiella pare sprofondare in un cupo boato»²⁹.

3. Eroine quasi-tragiche

Due donne forti e carismatiche, all'apice dei rispettivi triangoli incestuosi: Pina-Nanni-Mara, Mila-Aligi-Lazzaro; i loro *partners* maschili (Nanni e Aligi) ne subiscono il protagonismo, o (come osserva Ferrone) «l'uomo è quasi sempre il passi-

28. Per la nozione di «avvenimento» in un testo artistico rinvio a Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), trad. it., Mursia, Milano 1976: «Nel testo l'avvenimento è il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico» (p. 276); «è inteso come qualcosa che è avvenuto, ma che poteva anche non avvenire [...] è sempre la violazione di qualche divieto, è un fatto che ha avuto luogo sebbene non dovesse avvenire» (p. 279); è quindi «l'elemento rivoluzionario» in rapporto al «quadro del mondo» (p. 281).

29. Puppa, «*La figlia di Iorio* fra Michetti e d'Annunzio», cit., p. 119.

vo strumento di opposte forze femminili»³⁰. La creatura verghiana e quella dannunziana rappresentano due varianti della femmina fatale³¹, ferina essa stessa e quindi capace di divorare i maschi, ma anche, offrendosi «allo sguardo maschile eccitato», di scatenare in tutti «la bestia selvaggia, la ferinità profonda»³².

Sono estranee – entrambe – all'universo familiare e femminile identificato con la «casa»³³. La Lupa, specialmente nella novella, è malvista dalle altre donne perché, posseduta dalla «rabbia d'amore», spolpa i loro figli e mariti. Mila perché è prostituta, ma anche figlia di Mago; la figura della Maga, del resto, è assimilata a quella della Lupa nella favola narrata all'inizio del dramma verghiano. Sono entrambe prive di «fissa dimora»³⁴: la Lupa vi ha rinunciato («ha casa e podere: dovrebbe vivere senza scandalo, come può vivere senza stenti», scrive Pozza, «ma questo non è il suo destino. È nata con la rabbia d'amore, e lo cerca senza tregua»³⁵); Mila appare sempre «sola per via», come se non appartenesse ad alcuna comunità. L'una e l'altra sono infatti paragonate a bestie selvagge: lupa o cagna randagia. Entrambe sono conteste dagli uomini come oggetti del desiderio e, al tempo stesso, derise e temute, respinte da ogni consorzio. Entrambe sono femmine, per destino, portatrici di disgrazie e di lutti. A causa della Lupa, una figlia (la sua) è sacrificata sull'altare (focolare nella novella) del desiderio materno, forzata ad un matrimonio che le ripugna, ed è tradita dalla madre. A causa sua, lo sposo della figlia si arma contro la suocera-amante (lei stessa) e la uccide. A causa di Mila (come scrive Pozza) «una vergine sposa è abbandonata il giorno stesso delle nozze, un figlio si arma contro il padre» rivale «e lo uccide»³⁶. Entrambe, d'altra parte, sono vittime d'un destino letale: la Lupa cerca alla fine la morte e si fa ammazzare, provocandola; Mila si accusa del parricidio compiuto da Aligi e si fa giustiziare al posto di lui.

Quindi sono, entrambe, figure quasi-tragiche, rappresentano le eroine dei rispettivi drammi: non solo per le passioni che le animano e per la morte atroce, ma perché in ambedue «si incarna l'unità di salvezza e annientamento» o meglio per l'una e per l'altra «la salvezza si trasform[a] in annientamento». Se per Szondi «la tragicità non si compie nel declino dell'eroe ma nel fatto che l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarvisi»³⁷ – ed il modello

30. Ferrone, *Il teatro di Verga*, cit., p. 246.

31. Ma per i modelli culturali «alti» e per quelli «bassi», della tradizione etnocentrica, della figura di Mila, «variante, a sua volta modello forte della femminilità dannunziana», cfr. Puppa, «*La figlia di Iorio*» fra Michetti e d'Annunzio, cit., pp. 118-9.

32. Cfr. R. Alonge, *La cifra ambigua (e l'ambiguità delle cifre) del "Sogno d'un tramonto d'autunno"*, in «Il castello di Elsinore», x, 28, 1997, p. 61; poi rielaborato, col titolo *L'immagine doppia della donna nel "Sogno d'un tramonto d'autunno"*, in *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio*-Pirandello, Laterza, Roma-Bari 2004 (pp. 3-22).

33. Cfr. Sinisi, in *La scrittura segreta di d'Annunzio*, cit., p. 68.

34. *Ibid.*

35. Pozza, «*La Lupa*» di Giovanni Verga a Torino, cit., p. 229.

36. Pozza, «*La figlia di Iorio*» di Gabriele d'Annunzio, cit., pp. 407-8.

37. P. Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it., Einaudi, Torino, 1996, p. 79.

da cui parte è Edipo – sia la gnà Pina sia Mila di Codra compiono un percorso analogo, con *motivazioni* diverse e per ambedue *non chiare* del tutto, forse indicibili.

La Lupa, per sfuggire all’“inferno” della passione, per placarla, sacrifica la propria figlia e seduce quello che è diventato (dopo la seduzione nel dramma) lo sposo di lei, ma alla fine proprio tale percorso la perde, la fa soccombere. Mila, fuggendo dall’orda dei mietitori infoiati, si rintana nella casa di Lazaro di Roio, proprio di colui che in una lite per possederla è stato ferito, e provoca sventura agli altri ed infine a se stessa.

Nel finale si differenzia, tuttavia, l’esito del percorso delle due eroine: mentre la Lupa non trova nella morte la redenzione – «Il diavolo ci ha legati insieme!» (III, 10, p. 106) dirà a Nanni, sua vittima e suo carnefice – e con la morte non fa che precipitare eroticamente in quell’inferno già scontato nel mondo dei vivi, Mila, al termine del cammino che la porta al sacrificio – quando in un pubblico rito si assume la colpa di tutto il male che gli altri pensano di lei – nel rogo sembra trovare purificazione e redenzione. Il travestimento mistico che d’Annunzio opera della femmina fatale concede questa possibilità catartica.

4. Una madre ladra d’amore (nella *Lupa*)

Dal confronto fra i due drammi emerge, dunque, come le verità indicibili siano legate al campo semantico delle *motivazioni* che stanno dietro ai fatti. Così in *La Lupa* risulta ambiguo (anche e soprattutto al di là delle parole dette) il motivo per cui la madre favorisce le nozze fra l’amato e la propria figlia; tanto che il conflitto madre-figlia si manifesta, sin quasi alla fine, in un sordo gioco di reticenze e di allusioni, da parte della più giovane, al «sospetto atroce»³⁸.

38. Una situazione analoga (specularmente rovesciata) a quella di *La Lupa*, ma in tutt’altro contesto ambientale e sociale, si verifica nel racconto *I drammi ignoti*, che apre la raccolta *Drammi intimi* di Verga (Sommaruga, Roma 1884); novella riutilizzata e rielaborata nel volume *I ricordi del capitano d’Arce* (Treves, Milano 1891) con il titolo *Dramma intimo*. Cfr. poi la raccolta *Drammi intimi* con *Introduzione* di C. A. Madrignani, intitolata *L’altro Verga*, Sellerio, Palermo 1979; ora G. Verga, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale, Fondazione Verga di Catania, Le Monnier, Firenze 1987. «È la vicenda di una donna, costretta ad essere madre invece che amante, spinta verso una situazione che sfiora l’estremo dell’indicibile e del proibito, cioè una forma di dissimulato incesto [...]; il dramma di una donna che non può rinunciare ad essere tale, al di là della sua volontà [e nella lotta contro se stessa, ma anche indicibilmente contro la figlia] pagina dopo pagina il personaggio si decompone fino all’estremo disfacimento» (C. Madrignani, *L’“altro” femminile e la golosità del giudice*, in *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet Studio, Macerata 2007, p. 67). Il critico distingue il Verga verista dal Verga psicologo (pur riconoscendo il parallelismo dei due percorsi), e attribuisce soprattutto al secondo il raggiungimento dell’«ignota intimità» delle passioni («attraverso una complessa operazione di disoccultamento, in cui l’allusività e il non-detto hanno una forte rilevanza»), che pure l’autore si propone come meta ipotetica nella prefazione all’*Amante di Gramigna* (cfr. *ivi*, p. 63). Eppure proprio dopo la caduta iniziale di *In portineria*, «dramma intimo tutto a sfumature d’interpretazione» che sarà portato al successo nel novembre-dicembre 1886 dalla Duse, com’era desiderio dell’autore («d’interpreti adatti sinora non ne abbiamo che una, la Duse»), egli accenna ad un altro tentativo che sta facendo: «cogli stessi intendimenti salendo fino a quello che si chiama la Società. E mi farò

Ancora Pozza, quando osserva che «La Lupa ci lascia più di una volta incerti sui moventi vari dei suoi atti», cita ad esempio proprio «il momento in cui [la donna] insiste nel volere il matrimonio» fra Nanni e Mara: «È davvero un sacrificio d'amore ch'ella compie» – si chiede – «o è un tradimento che ella tende all'uomo che vuole avere presso di sé?»³⁹. Riguardando la scena – quella del mercato di nozze (I, 9) – sembrerebbe che il critico borghese non riuscisse a penetrare nella supposta «semplicità» dei moti di una psicologia «primitiva»; e che, attratto dall'ipotesi tragica della «voluttà di sacrificio» di Pina, della sua «dedizione intiera»⁴⁰, non intendesse appieno la più morbosa tragicità del tranello⁴¹.

D'altra parte nel dramma diventa indicibile – almeno fino al momento della rivelazione esplicita – l'attrazione stessa che la donna “matura” nutre per il “bel giovane”; nei confronti del quale alterna, bilanciandoli con malcelata astuzia, due atteggiamenti ripetuti: uno introverso e patetico, l'altro aggressivo e sordo. Fino alla scena settima dell'atto primo, la gnà Pina – al cospetto di Nanni – quasi parla *fra sé*, coi *gomiti sui ginocchi* e il *capo fra le mani* o si lamenta⁴²; anche il suo linguaggio verbale è pieno di sospensivi, esitante e balbettante, come se non riuscisse ad

fischiare anche con questo, perché il metodo sarà sempre lo stesso» (lettera di Verga a Capuana del 5 giugno 1885, in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 208). Di questo dramma “della Società” parla già nella lettera a Salvatore Paolo Verdura del 17 gennaio 1885 (la stessa in cui annuncia il suo «drammettino» *In portineria*, «calcolatamente [...] non [...] d'argomento siciliano»), prevedendo le difficoltà che avrebbe incontrato con la propria «riforma teatrale» (cfr. Verga, *De Roberto, Capuana*, Catalogo della mostra di Catania, a cura di A. Ciavarella, Giannotta, Catania 1955, pp. 140-3). Quest'ultimo progetto non andò mai in porto; tuttavia Verga stava sperimentando in campi diversi (narrativa e teatro, argomenti rustici, popolari e borghesi o aristocratici, siciliani e del Nord) un metodo che tendeva alla risoluzione artistica di un problema gnoseologico ed esistenziale, per l'esigenza di spiegare, prima di tutti a se stesso, i motivi e le forme del «gran grottesco umano». Di qui la scomposizione in corsi e ricorsi tematici ed ambientali dell'intera sua produzione: non deve stupire, dunque, la bipolarità del tema dell'incesto “freddo” (madre-sposo della figlia) fra i toni più eroticamente accesi ma pur sempre “ignoti” di *La Lupa* (novella/dramma) e quelli più intimi del racconto che si sarebbe dovuto trasformare in dramma.

39. Pozza, “La Lupa” di Giovanni Verga a Torino, cit., p. 231.

40. Ivi, p. 229.

41. Un discorso a parte andrebbe fatto sull'apparente conferma di Verga all'interpretazione di Pozza, contenuta però in quella lettera al Rod del 29 gennaio 1908 (citata *supra*) estremamente critica nei confronti di Giovanni Grasso: a causa di «codesti istrioni», scrive, «non è più la passione cieca, carnale, brutale anche [...], ma quasi fatale della Lupa che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perché egli la vuole, [...] non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene» (Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 245). Per distinguere il carattere originario del testo teatrale dall'interpretazione folcloristica ed “esagerata” che ne dava il comico-mattatore siciliano (oltretutto in dialetto), l'autore sembra rimuovere l'ambiguità del comportamento della gnà Pina, cedendo d'altra parte ad un sussulto moralistico. Per le lettere a Capuana e al Rod relative a questo tema, cfr. i miei *Dialettismo o no: una “questione” fra Verga e Capuana*, cit., e *In portineria: «un drammettino in due atti... di argomento calcolatamente non siciliano»*, cit.

42. Anche quando canta al “bel giovane” lo strambotto «Garofano pomposo, dolce amore [...]» la gnà Pina lo fa quasi parlando *fra sé*, coi *gomiti sui ginocchi* e il *capo fra le mani* (did., I, 5, p. 78); più tardi, quando lo sorprende da solo, al calare della notte, si *siede accasciata su di un covone* [di nuovo] *quasi parlando fra sé e lamentandosi* («Se ho fatto del male, l'ho fatto a me stessa», I, 7, p. 82).

esprimere la propria passione e continuasse a nascondersi dietro ai silenzi, alle pause o alle metafore⁴³. Solo quando decide di rispondere alla provocazione diretta di Nanni («Oh che volete infine, gnà Pina?»), assume l'atteggiamento aggressivo e ferino, nel pronunciare la battuta: «Voglio te...» (I, 7, p. 83). Anziché riprodurre i toni liricamente popolari che ampliavano il discorso diretto nella novella («Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele! Voglio te»), la didascalia marca infatti teatralmente la prossemica (*chinandosi su di lui, viso contro viso*) e la *phonè* d'una passionalità dolorosa ma animalesca che esplode (*con un suono rauco e inarticolato da belva*) dopo essere stata a lungo soffocata.

Nella replica derisoria e spietata di Nanni, che chiede alla madre «invece» la «carne fresca» della «figlia» (I, 7, p. 83), si manifesta il nucleo drammatico della rivalità fra le due donne, anche come contrapposizione *maturità-giovinanza*. E si introduce il motivo della *maternità tradita*, che in quanto dissidio interno mancava nella Lupa della novella. Perciò al muto gesto bestiale di quella che «si cacciò le mani fra i capelli, grattandosi le tempie senza dir parola» (p. 146), si sostituiscono nuovamente i lamenti di questa gnà Pina, che affida alle parole anche l'espressione del tormento d'una madre in lotta, nel proprio intimo, con l'amante.

Accusato il colpo, infatti, la Lupa del dramma riassume l'atteggiamento patetico, introverso, ritorsivo («Anche questa mi fate? Mettete il coltello in mano alla mia figlia stessa, anche?», I, 7, pp. 83-4). E l'offerta conseguente – «Bene... volete sposare mia figlia dunque?» – detta *con voce sorda, come fuori di sé, balbettando* (did., ivi, p. 84) cela l'ambiguità della motivazione fra i sospensivi e in una gestica che ne fa emergere il non-detto: *soffocata, chinando il capo due o tre volte senza poter parlare* (did., *ibid.*).

La Lupa finge, forse anche con se stessa, di sacrificarsi per amore dell'altro: ma il sacrificio non è il suo, bensì quello della figlia, come già nella novella dove la scena assumeva un linguaggio di memoria biblica («Prendi il sacco delle olive – disse alla figliuola – e vieni con me»). Perciò la scena sacrificale di Mara (l'ottava del primo atto del dramma) è incorniciata dalla ripetizione di una battuta di Pina a Nanni, che lo esclude ma che significa l'opposto di quanto dice: «Voi non c'entrate fra madre e figlia» (I, 7, p. 85 e I, 9, p. 87). Questa Lupa possiede caratteristiche opposte all'«archetipo materno»⁴⁴, è estranea alla condizione di asessualità che la madre assume agli occhi dei figli. Pina si sente ancora, soprattutto, donna e antagonista (*masticando amaro*: «Sei tu la sposa... sei tu che devi parlare adesso...», I, 8, p. 85); da parte sua, la figlia dal nome intero, Mara, mostra in questa prima azione di conflitto una mente ed una coscienza vigili e pronte (senza l'ingenuità della Maric-

43. Siccome Nanni continua a risponderle scherzosamente, giocando in difesa e fingendo di non comprendere il senso oscuro dei suoi discorsi («Non le capisco le parabole [...]. Non le capisco!», II, 7, p. 82), la gnà Pina si nasconde ancora dietro alle metafore: «S'è buio, tanto meglio!... ché le parole non si perdono al buio!... ma vanno dritte come escono dal cuore. Le vostre tagliano peggio di un coltello» (*ibid.*).

44. Cfr. C. G. Jung, *L'archetipo della madre: 1939-1954*, trad. it., Boringhieri, Torino 1981.

chia che Nanni «non lo voleva a nessun patto [perché] era tutto unto e sudicio del l'olio e delle olive messe a fermentare», p. 146).

E il senso del contrasto madre-figlia è rappresentato proprio dalle ragioni nascoste nel rifiuto di Mara, dapprima *fuori di sé dallo sbigottimento* e poi fissando l'altra *con gli occhi in cui balena il sospetto atroce* (did., I, 8, p. 86); mentre Pina, che «in quel rifiuto sente un'ingiuria, un'accusa» (Pozza), *bieca, andandole quasi addosso*, la sfida a parlare chiaro (*ibid.*). Il dialogo, stavolta serrato, nel conflitto prima latente ma che rischia ad ogni momento di esplodere, rende efficacemente l'aspro gioco delle parti stravolto, ed esasperato, dai veri sentimenti di entrambe, man mano che le battute si fanno, nel crescendo della tensione, sempre più brevi e tronche (Pina: «Io ho detto di sì. Dirai di sì anche tu, perché così voglio!»; Mara: «Voi, mamma!», I, 8, p. 86). L'oscuro riferimento insito in quel nome esclamato («mamma!») ne strumentalizza il valore semantico proprio per rilevarne l'intima contraddittorietà; si produce così un effetto di orrore tragico in chi sa vedere nella mente di tale madre. E poiché la gnà Pina seguita a nascondersi dietro la copertura, meridionalisticamente intangibile, di quel ruolo, l'indicibile della scena culmina nelle ultime due battute:

PINA (*afferrandola per le trecce e guardandola torva, viso contro viso*). Che dici? Parla! Parla chiaro!

MARA (*strillando*). Mamma! Mamma mia! (*ibid.*).

L'intervento di Nanni, proprio in questo punto, inibisce la spiegazione intera, mettendo le basi, con un'insensibilità dettata dall'interesse economico, alla catastrofe che andrà dall'incesto al delitto.

Ma anche ripercorrendo l'atto secondo si può osservare – pur nel clima all'inizio apparentemente mutato – come affiorino le allusioni contenute in metafore o in proverbi, la dialettica parola-silenzio, fra non-detto e indicibile. Fin dalla prima scena, ambientata con uno scarto di tempo nel cortile della casa dei giovani sposi decorata per la festa del Venerdì santo, balena a tratti un lampo d'inquietudine, di sospetto a forza sopito, attraverso le battute di Mara, la quale stenta a credere (con evidenza) che la famiglia abbia trionfato, salvifica, sulla passione infernale. Così quando, nella scena terza, ricompare improvvisamente quella diavola della Lupa, recuperando per l'occasione il registro patetico e ritorsivo, ai suoi inganni del linguaggio («Mia figlia? [...] Che male c'è se mi trova qui?») il genere replica: «Voi lo sapete... e anche essa lo sa!... » (III, 3, p. 95). Ma tutto il discorso di Nanni lascia intendere quanto è continuato ad avvenire – nell'intervallo fra il primo ed il secondo atto – e perché ci sarà «l'inferno in casa» quando saranno «insieme madre e figlia!» (II, 4, p. 99): «Anche vostra figlia» lo vede, «Non parla, non dice nulla... ma dentro si rode e si consuma» (II, 3, p. 97). Al linguaggio delle parole sottostà ancora una volta quello degli sguardi e delle intonazioni vocali:

PINA (*col viso torvo, evitando di guardarlo*). E a me che mi pianta quegli occhi in faccia,

appena arrivo!... e dà la poppa alla tua creatura!... dinanzi a me! (*con voce sorda*) Vi ho fatto il letto colle mie mani, la prima notte! (*ibid.*).

Ma soprattutto dopo l'ingresso di Mara (*di furia, sconvolta*, did., II, 4, p. 98) si ricrea la tensione, stavolta anche più implosiva, che serpeggia nei dialoghi madre-figlia. In ogni battuta della «lupacchiotta», accompagnata o rotta dai sospensivi, è sottesa la «cosa brutta» che non si può dire, non si può *ancora* dire: «Ah! Siete venuto a prenderlo?» (quando l'altra trova la scusa della «vigna da zappare»); «Ormai, in questa casa ci piove e ci grandina, madre mia!» (a cui la Lupa ribatte: «È per me questo discorso?», *ibid.*). Il bambino che porta in grembo diventa «il castigo di Dio», per la figlia che intuisce la gelosia della madre e prorompe (senza tuttavia dir tutto) nella battuta cruciale: «Pigliatevela con voi stessa che avete voluto maritarmi!» (II, 4, p. 99).

Persino nella scena dell'ultimo conflitto, la quinta del secondo atto, quando Mara e Pina si fronteggiano (dopo la fuga di Nanni esasperato da quell'inferno di sottintesi), la verità indicibile non esplode immediatamente. *Madre e figlia si guardano alcuni istanti in silenzio pallide e corrucciate* (did., II, 5, p. 99) ed è dapprima la figlia a non voler parlare – *Mara seguita a fissarla senza rispondere, col rancore negli occhi* (did., *ibid.*); *Mara china il capo, sempre tacendo, accigliata* (did., ivi, p. 100) –, a non volere che si dica (*voltandosi verso la madre, cogli occhi scintillanti e con voce vibrata*: «Tacete! Tacete!», *ibid.*). Poi, quando la verità esplode nelle parole della figlia, è la madre a volerla tacitare:

MARA. Scomunicata! Scomunicata che siete!

PINA. Taci!

MARA. Ladra! Ladra!

PINA. Taci!

MARA. Ladra! Venite sin qui a rubarmi la mia pace! Madre scellerata! (ivi, p. 100).

5. Dramma dell'io (nella *Figlia di Iorio*)

Tanto più risulteranno indicibili, e quindi ambigue, le motivazioni profonde della passione di Mila, meretrice e santa, per il pastore Aligi in *La figlia di Iorio*. Ma bisogna approfondire il confronto fra la Lupa e la Maga: donne coscienti – entrambe – del destino di dannazione che le connatura e che provocano. In alcune battute della gnà Pina, e nella loro intonazione (dettata dalle didascalie), emerge il senso concreto di quell'«inferno» in cui «l'anima si perde» e «paga il prezzo dei propri peccati»⁴⁵: (*con voce sorda*) «Su me! [il malaugurio] Sono io la maledetta! Non me ne importa, ormai! L'inferno l'ho avuto qui! L'ho pagato prima il male che fo!» (*La Lupa*, I, 9, p. 89). Anche Mila diventa consapevole – dal secondo atto fino al

45. Cfr. Alonge, *La cifra ambigua (e l'ambiguità delle cifre) del "Sogno d'un tramonto d'autunno"*, cit., p. 62.

terzo in cui sceglie il martirio – della propria dannazione: «L'olio è sparso, e rotto l'utello. / La mala ventura è su me. / [...] Ormai son nel mondo di giù» (*La figlia di Iorio*, II, 4, p. 873)⁴⁶.

Eppure, mentre la Lupa è personaggio fine-ottocentesco, anche nell'ambiguità delle sue motivazioni, la Maga dannunziana riflette il sentimento doppio del suo autore (più novecentesco) nei confronti della relazione che unisce e dissocia, allo stesso tempo, l'anima e il corpo. Mila di Codra, nel tentativo disperato di uscire dalla condizione di colei che è di tutti, esprime – come direbbe Alonge – il *sottofondo sacrale* del testo, «l'idea fondamentale del corpo come [...] peso della carne, come prigioniero dell'anima»⁴⁷. La lotta fra la carne e l'anima costituisce il suo «dramma dell'Io» (Barsotti)⁴⁸, il suo «Ich-Drama» (Artioli)⁴⁹, più potente – nella sua ambiguità femminile – di quello del suo *partner* visionario Aligi.

«D'Annunzio scrive consapevolmente» – ancora secondo Alonge – «una drammaturgia che è di segno opposto rispetto a quella di gusto naturalistico che caratterizza le scene italiane di fine Otto e primo Novecento»⁵⁰. E *La figlia di Iorio* esce decisamente dal solco del dramma naturalista, pur conservando tracce – come osservato – del nostro teatro verista del Sud, non borghese, ma d'ambiente popolare e agreste. Se *La Lupa* costituisce un caso anomalo nel repertorio del suo stesso autore, che indulge a sottolineature sensuali e psicologiche nel disegno della protagonista, o addirittura la dualizza – nel passaggio dalla novella al teatro – facendo assumere rilievo alla figlia (e rivale) come voleva Puccini, il tratto distintivo del dramma rimane l'introduzione dell'elemento della maternità snaturata e tradita nella coscienza della dannazione della gnà Pina: (*fosca, come parlando fra sé*) «No! Non c'è confessore per le madri come me! [...] Le madri come me andrebbero bruciate vive!... Dovrebbero mangiarle i cani, le madri come me!» (II, ultima, pp. 105-6).

Laddove d'Annunzio raffigura un dramma dell'Io, che in Mila contrappone *carne* e *spirito* o li separa, Verga attribuisce alla sua protagonista un conflitto meno metafisico, più melodrammatico, fra la *madre* e l'*amante*. Proprio l'*Ich-Drama* raffigurato in Mila costituisce lo scarto otto-novecentesco fra le due opere, l'elemen-

46. La battuta è rivolta alla misteriosa «pellegrina», dopo che questa ha cercato di soccorrere Mila, *senza dir parola* (did., II, 3, p. 872), con l'olio del suo utello ad alimentare la lampada che si sta spegnendo. Ma è detta prima dello svelamento di Ornella che, riconosciuta («Per te venni dall'Acquanova», II, 4, p. 873), *si scoprirà la faccia* (did., *ibid.*). La presa di coscienza della propria dannazione, da parte di Mila, segue il contatto fisico di quel bacio scambiato con Aligi, e il suo tentativo di disincarnarlo nella preghiera alla Vergine; tentativo che la distrae dalla raccomandazione (da parte di Aligi) di rimettere l'olio nella lampada affinché non si spenga.

47. Cfr. Alonge, *La cifra ambigua (e l'ambiguità delle cifre) del "Sogno d'un tramonto d'autunno"*, cit., p. 63.

48. Cfr. ancora Barsotti, *Il "teatro di poesia" (Studi dannunziani)*, cit.; Id., *D'Annunzio e il "teatro di poesia"*, cit.

49. Cfr. Artioli, «*La figlia di Iorio*», *una tragedia sapienziale*, in *Il combattimento invisibile*, cit.

50. Cfr. Alonge, *La cifra ambigua (e l'ambiguità delle cifre) del "Sogno d'un tramonto d'autunno"*, cit., pp. 63-4.

to che connota l'ambiguità della passione dell'eroina dannunziana, o il nocciolo della sua indicibilità.

Oltretutto, in *La figlia di Iorio*, ricorrono i riferimenti – più che al senso – ai suoni e alle tonalità delle parole pronunciate. Nel secondo atto, ambientato nella caverna montana, a Mila «un vento di paura [...] spegne / la voce in bocca» (II, 1, p. 853) per Aligi, proprio mentre lei gli rammenta la madre e le sorelle, e la sposa abbandonata, Vienda; un vento che le «combatte l'anima» (*ibid.*), e la porta subito dopo ad affermare: «Venuta è l'ora della dipartita / per la figlia di Iorio» (*ibid.*). E la battuta ricorre sulle labbra di Mila (II, 3, p. 865) dopo la scena dell'indemoniato (II, 2).

La donna sensuale che è in Mila non è ancora sopita, non è ancora “spiritualizzata”; c'è un combattimento in corso dentro di lei e la tonalità della sua voce messa in evidenza dalla sensibilità di Aligi lo scopre. Così, quando racconta a Cosma l'azione delle nozze interrotte, il giovane si sofferma sul non-detto, anche rievocando l'apparizione dell'Angelo che lo «guarda / e piange, e tace» (II, 2, p. 858) dietro le spalle della «creatura», mentre egli sta per calarle sul capo la «mazza». D'altra parte aggiunge un particolare inedito (come rileva Artioli), ricollegabile al tema misterioso della *phonè* ma anche della sua incarnazione: «quella voce di qual mai lontananza / venne e parlò perché l'udisse Aligi?» (ivi, p. 859). Per impedirgli di «punire» la propria «mano», ella gli disse: «“E come pascerei tu la tua mandra / se la tua mano ti s'inferma, Aligi?” / E con questa parola ella mi colse / l'anima mia di dentro le mie ossa [...]» (ivi, p. 859). Dunque «una parola di labbra» s'è fatta «pegno eterno» (*ibid.*).

Anche il riconoscimento della passione per «la straniera che sa piangere senza farsi udire» (ivi, p. 861) – nell'incontro sulla montagna⁵¹ – s'avvale della metafora dell'indicibile: «E non parlammo più, ché più non fummo / due. Né quel giorno ci contaminammo / né dopo mai. Lo dico in verità» (Aligi, ivi, p. 860). Ma quella «verità» non è mai intera, secondo l'avvertimento dello stesso Aligi a Cosma – dopo la scena dell'indemoniato – «Vengo, ti seguo, ché tutto non dissì...» (II, 3, p. 865). I sospensivi aprono un dubbio, un enigma il cui senso solo parzialmente può essere inteso a seguito dell'immediata, affannosa conferma di Mila («Aligi, è vero: tutto non dicesti!»), che ripete la formula dopo l'allontanamento del santo eremita: «Aligi, Aligi, tutto non dicemmo! / [...]» (*ibid.*). Tra le due battute corre una differenza: se nella prima Mila esprime l'ansia redentrice, il desiderio che Aligi cerchi il «crocifero» e lo preghi di «portare la parola» di riconciliazione con le donne della famiglia, alla seconda aggiunge una frase che allude all'indicibilità del proprio tormento: «E meglio m'è avere nella bocca / un buon pugno di polvere o una pietra / che me la chiuda» (*ibid.*).

Non a caso, dunque, sarà la donna a provocare il bacio⁵²: quando Aligi sta per

51. ALIGI: «[...] vidi prima l'ombra e poi / la persona, là, sul limitare» (II, 2, p. 860).

52. Anche per Puppa, Mila «tenta oggettivamente Aligi» ma con «sublimanti inviti incestuosi»; il critico infatti propende per l'interpretazione di quel bacio come «unica *hybris* consentita dagli oriz-

distaccarsi da lei per raggiungere i pellegrini (dei quali si ode sempre più lontano il canto) Mila, *vinta dallo sgomento, lo richiamerà* (did., II, 3, p. 865). Attraverso crescenti ondate di silenzio che chiudono la solitudine dei due, con le parole di Mila si prepara la scena:

S'è fatto un gran silenzio. Aligi, ascolta.
Non cantan più. Con l'erbe e con le nevi,
Siamo soli, fratello, siamo soli (ivi, p. 866).

C'è «una risonanza nella voce» di lei – avverte Aligi – «che mi consola e mi contrista» (ivi, p. 867).

È lei che lo tenta: «Ma lascia, anche per questa / notte, ch'io viva dove tu respiri, / ch'io t'ascolti dormire anche una volta, / che anch'io vegli per te come i tuoi cani!» (ivi, p. 868); e, quando Aligi subito risponde chiedendole: «Dammi le tue mani!», *si prenderanno per le mani guardandosi fisamente* (did., *ibid.*). Da quel contatto muto, da quegli sguardi fissi, il tremito ed il pallore dell'uomo⁵³: *Ella si scioglierà e con le mani gli sfiorerà le gote*. Un altro contatto fatale, che precipiterà Aligi nella vertigine dei sensi: [...] *si baceranno. Poi cadranno entrambi in ginocchio, l'uno di contro all'altra* (did., *ibid.*), entrambi coscienti del peccato commesso:

48

MILA. Miserere di noi, Vergine Santa!

ALIGI. Miserere di noi, Cristo Gesù! (II, 3, pp. 868-9).

Didascalia: *Sarà grande silenzio* (ivi, p. 869).

Seguirà l'allontanamento di Aligi, e lo sforzo da parte della donna di negare ripetutamente la carnalità di quel bacio (innominato da entrambi) nella preghiera alla Vergine: «Non furono le labbra (siete voi / testimone) non furono le labbra [...] Non le labbra, dianzi (siete voi / testimone) non furono le labbra» (ivi, p. 870). Nel suo conflitto fra carne e spirito, Mila è preda anche d'un dilemma fra tragico e melodrammatico («Forza non ho d'andarmene, Maria. / E vivere con lui Mila non può», *ibid.*); ma lo spegnimento della lampada votiva la convincerà della propria dannazione, facendo *sorda e tarda la sua voce* (did., II, 4, p. 873).

Tanto meno potrà salvarla l'intervento di Ornella, sopraggiunta come *un'ombra* [...] *sul limitare, col volto coperto dall'ammantatura nera* (did., II, 4, p. 872), quasi raddoppiandone l'immagine iniziale⁵⁴, ma in forme luttuose; proprio la «sorella»

zonti umbertini, ossia il fantasticare incestuoso» (Puppa, «*La figlia di Iorio*» tra Michetti e d'Annunzio, cit., pp. 120 e 125).

53. MILA: «Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo, / Aligi, tu ti sbianchi... Dove va / il sangue del tuo viso che si perde?» (II, 3, p. 868).

54. Sia Puppa sia Alonge scorgono il raddoppiamento fra le due donne, mettendo in evidenza l'uno «uno scambio delle parti, una sorta di *transfert*» (Puppa, «*La figlia di Iorio*» tra Michetti e d'Annunzio, cit., p. 119), l'altro, specialmente nel loro colloquio, «uno straordinario scambio delle consegne» (R. Alonge, «*La figlia di Iorio*» ovvero la religione delle madri, in *Donne terribili e fragili maschi*, cit., p. 33).

vera sarà anzi la causa inconsapevole del parricidio, sciogliendo (fuori scena) Ali-
gi, e portando a termine in tal modo l'incubo di Cosma («Non lo sciogliere! No,
no, non lo sciogliere!», II, I, p. 855)⁵⁵. Non a caso, Ornella si autodefinisce nel dua-
lismo di ruoli che la contraddistingue nell'atto secondo: «Sono la sorella di Ali-
gi, / sono la figliuola di Lazaro» (II, 4, p. 874).

Si crea anzi – nel dialogo fra le due donne – una specie di cortocircuito ossimo-
rico mediante il «tema con variazioni»⁵⁶ di Mila, la quale – per difendersi dalle ac-
cuse effettivamente spietate di Ornella – ripete a parole che non parlerà: «e io non
parlerò» (ivi, p. 876), «ma io non parlerò» (p. 879), infine «altra cosa non parlerò»
(*ibid.*). La «figlia di mago» è *come se* riconoscesse la propria colpa, finché – tutta-
via – nel ripetere «ma io non parlerò» si corregge con una dichiarazione cruciale
ma dalle motivazioni ambigue: «soltanto dico: Io son senza / peccato inverso il fra-
tel tuo. / Te lo dico: Innanzi al giaciglio / del fratel tuo sono monda» (ivi, p. 879).

Il peccato cui allude è naturalmente quello carnale, sfiorato dall'incesto anche
per la perseveranza con cui Mila insiste a chiamare Ali-ji «fratello», forse per subli-
mare la passione che li lega insieme, invece rendendola più morbosa. Ma l'incesto
– come detto all'inizio – è soprattutto riconducibile alla lotta (imminente) fra pa-
dre e figlio per il possesso della stessa donna; non a caso il motivo dell'indicibile
risuona persino nelle parole che esprimono la passione brutale di Lazaro: «Ma s'è
rifatto il mio sangue, / e troppe altre parole non dico, / ché la lingua risicca m'è
già; / ed è sempre l'istessa cagione. / Or tu verrai meco senz'altre / parole, figlia di
Iorio» (II, 6, p. 886). *Mentre Mila resterà immobile, addossata alla roccia, senza ri-
spondere* (did., *ibid.*).

Soprattutto in questo secondo atto – che culmina nella catastrofe del parrici-
dio – s'individua il dramma dell'Io di Mila di Codra, il suo conflitto interno fra
carne e spirito che la conduce, dapprima, a convincere Ali-ji della necessità della
propria «dipartita», poi a tentarlo ed a sfiorare la violazione attraverso il bacio,
quindi a cercare disperatamente di esorcizzare quel bacio, quasi convincendo se
stessa, nel tentativo di convincere Ornella. Quella «parola di labbra» pronuncia-
ta da Mila nel primo atto, e che è diventata per Ali-ji «pegno eterno», culmina nel
bacio irresistibile che unisce i due nel secondo, e che la donna tenta di disincarnare
(«non furono le labbra») nella preghiera alla Vergine. Non a caso, però, la
consapevolezza della violazione compiuta spinge proprio lei – che aveva chiesto
un'altra notte all'amante – a rifuggire da altre notti in quella grotta («Son già lun-
ghe le notti. / Bisogna ch'io m'affretti», p. 882) e soprattutto al rifiuto di rivedere
Ali-ji e di «parlargli»: «Da lui anche m'ebbi / il viatico che non si può / dare due
volte» (*ibid.*).

55. L'acuta notazione è di Alonge, così come quella che rileva l'apparente indeterminatezza delle
didascalie, che definiscono Mila come «La sconosciuta» fino al momento in cui Ali-ji non le strappa
di testa il «fazzoletto», e Ornella «L'ammantata» finché non si scopre la faccia (cfr. Alonge, «La figlia di
Iorio» ovvero la religione delle madri, in *Donne terrifiche e fragili maschi*, cit., p. 33).

56. Cfr. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit.

6. Recitare la magia

Se Giovanni Pozza non vede chiaro nelle motivazioni della Lupa verghiana, abbraccia senza riserve, invece, il partito dell'innocenza della protagonista dannunziana. Si potrebbe anzi dedurre – dalla sua cronaca – che per lui Mila non sia una femmina fatale, sebbene per destino conduca alla rovina chi la circonda e se stessa. Esprime infatti la convinzione che in Mila «non è volontà alcuna di male»⁵⁷, che il poeta le ha dato «un'anima piena di disperato desiderio di purezza e di pace»⁵⁸. In questi termini riassume il percorso del personaggio: dalla «povera creatura» che accende «le più feroci lussurie fuggendo atterrita e vituperata»⁵⁹ alla «sublime amante che s'avvia alla morte»⁶⁰.

La critica moderna sembra sostenere una medesima convinzione. La Sinisi afferma che la figura di Mila costituisce «un caso a parte» fra le superfemmine che popolano il teatro dannunziano: «non più crudele dominatrice di cuori, ma piuttosto vittima del desiderio maschile»⁶¹. Per Artioli, in *La figlia di Iorio* torna a fini teatrali il *tòpos* dell'esito fallimentare del *locus amoenus* (qui simboleggiato dalla Montagna), ma la «catabasi» di Aligi è originata dalla sua ostinazione a scorgere in Mila la «sposa carnale» e non la compagna nella conquista della «sapienza» (secondo il vettore della macchina tragica profetizzata dal sogno), nonostante i vani tentativi della donna per metterlo in guardia⁶². Per Puppa, Mila «s'infila nella famiglia quale fantasma trasgressivo che disintegra e poi, una volta eliminata, rafforza la stessa unità/stabilità delle parentele culturalmente garantite»⁶³, perciò nel terzo atto «si offre al martirio del *focus*, suo emblema costitutivo, in un delirio di autoannientamento»⁶⁴. Roberto Alonge, con le sue note qualità di speleologo, scopre nel «sottotesto» del dramma una grande congiura «materno-sororale», capeggiata da Ornella («nella sua simulata bontà [...] personaggio diabolico»⁶⁵), coadiuvata dallo stesso Aligi («sacerdote di Cibele»), contro la civiltà dei padri; ma conclude anche lui per l'innocenza di Mila: «la sconta per tutti. Ella è stata strumentalizzata da quella sinistra coppia di inconsapevoli operatori mortiferi che sono Aligi e Ornella»⁶⁶.

Sono del parere che Mila sia in se stessa un personaggio ambiguo. Le appartengono i segni vittimari della tradizione mitologica, della tragedia classica e della leggenda: è oggetto di «caccia» rituale, allegoria tragica della persecuzione cieca e vio-

57. Pozza, «*La figlia di Iorio*» di Gabriele d'Annunzio, cit., p. 404.

58. Ivi, pp. 407-8.

59. Ivi, p. 407.

60. Ivi, p. 409.

61. Sinisi, *La scrittura segreta di d'Annunzio*, cit., p. 148.

62. Cfr. Artioli, «*La figlia di Iorio*», una tragedia sapienziale, in *Il combattimento invisibile*, cit., pp. 163-92.

63. Puppa, «*La figlia di Iorio*» fra Michetti e d'Annunzio, cit., p. 119.

64. Ivi, p. 120.

65. Alonge, «*La figlia di Iorio*» ovvero la religione delle madri, in *Donne terrifiche e fragili maschi*, cit., p. 37.

66. Ivi, p. 40.

lenta che offende persino gli dei⁶⁷; è pure la “fanciulla perseguitata” del folclore leggendario, la “martire” della Sacra Rappresentazione, che sfugge all’onta dello stupro e poi accetta di morire in Cristo. Ma allo stesso tempo porta i segni e il peso della colpa: è meretrice e maga (come Medea, straniera e maga), figlia di mago, accusata di parricidio e di avere affatturato altri uomini; ha provocato il duello rusticano che ha condotto al ferimento di Lazaro.

«Per questo Mila parla, insieme, il linguaggio cristiano [...] e quello dell’incantesimo e della magia» (secondo Bàrberi Squarotti)⁶⁸. Anzi, quando appare nel primo atto, la Sconosciuta parla il linguaggio cristiano «dentro un rituale contadino» che è fondamentalmente «estraneo al cristianesimo»⁶⁹. Rivolge a Candia, «madre cristiana», un discorso da martire («se ora tu prendi / questa povera carne di doglia / che fu battezzata in Gesù, / la prendi e la getti sull’aia [...] / alla mala brama degli uomini / [...] / se fai questo Dio ti condanna», I, 5, p. 837); eppure, a detta della Catalana, «non ha avuto battesimo» (*ibid.*).

Anche il suo comportamento è duplice: si rifugia presso il focolare, ma poi vi compie un rito magico, versando il vino ed invocando i morti, le divinità ctonie. Durante la maledizione minacciata ad Aligi impersona⁷⁰ e cita la serpe («Ti nasceranno le serpi / dal ventre della tua donna», I, 5, p. 841) di memoria biblica ma anche simbolo classico⁷¹; cita pure la profezia shakespeariana del sonno che abbandona per sempre il dannato («Non dormirai, non dormirai / più mai; non avrai più riposo», *ibid.*). Né si può dimenticare la scena finale, muta, del primo atto: dominata dal gruppo scultoreo, dolente, della madre abbracciata dalle figlie, tuttavia pervasa dall’inquietudine per la dinamica serpigna della figura di Mila; che prima, *stando ancora prostrata*, raccoglie il suo panno e se lo riavvolge intorno al capo *per nascondersi la faccia*. Poi, *quasi strascicando sul terreno, andrà verso la porta, presso lo stipite opposto a quello ove sarà il pastore* (*ibid.*, I, 5, p. 847). Figura serpigna, appunto, e in postura instabile, pronta alla fuga, alla sparizione: *Muta e rapida si drizzerà in piedi addossandosi al muro* come per scomparire dentro di esso. *Quivi, immobile e coperta, aspetterà il momento per dileguarsi* (*ibid.*). Alla fine, nel silenzio, d’Annunzio coreografo ricostruisce il mistero dell’«ammantata», della «straniera», lasciando un filo di *suspense*.

Tale ambiguità di linguaggio e comportamento – alla luce di quanto evidenziato nel secondo atto – si riverbera nel terzo, pur restando quest’ultimo indubitabilmente l’atto martirologico di Mila. L’apparizione inattesa della «figlia di Iorio» in-

67. Cfr. G. Bàrberi Squarotti, *La rete mortale*, Sciascia, Caltanissetta 1993.

68. G. Bàrberi Squarotti, *I miti de “La figlia di Iorio”*, in “Critica letteraria”, XXIV, 90, 1996, p. 68.

69. Ivi, pp. 62-3.

70. MILA: «Piuttosto schiacciami il capo, / tu battimi il capo alla spranga, / poi gettami morta di fuori» (I, 5, p. 841).

71. La maga Egea, nel mito greco, è preparatrice di pozioni con l’aiuto del serpente. Per i riferimenti ed i significati mitologici cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli* (1991), trad. it., Garzanti, Milano 2003; P. Grimal, *Enciclopedia della mitologia* (1990), ed. it. a cura di C. Cordé, Prefazione di C. Picard, Garzanti, Milano 2006.

terrompe – come nel primo – una cerimonia rituale; e nella sua confessione pubblica ricorre il tema con variazioni dell'innocenza di Aligi: «Aligi figliuolo di Lazaro / è innocente»; «Aligi figliuolo di Lazaro / è innocente. Ma egli non sa» (III, ultima, pp. 922-3). Attraverso le sue parole è rievocata l'azione dei due atti precedenti: «Son figlia di mago» (ivi, p. 924), «in giorno di nozze / varcai quella soglia che è là, / del focolare mi feci / padrona e lo sconsacrai. / [...] / Le sorti del padre e del figlio / torsi a odio» (ivi, p. 925). La sua versione dei fatti riceve immediata conferma dal *Coro delle parenti*: «Sguisciò dentro la cagna randagia» e «la mala febbre appiccò», «È vero. Or sì, dice il vero» (ivi, p. 925). Ma sono appunto le parole della «vittima volontaria» a determinare, come per miracolo o sortilegio, la trasformazione dei fatti, anche nella rievocazione dell'«ora di sangue»: «Parricida lo fece il mio grido / nell'anima sua ch'era schiava» (ivi, p. 928).

Mila recita adesso la parte della maga, rivendicando il proprio isolamento: «Ch'io sia sola!» (ivi, p. 927), in mezzo alla Turba subito pronta a colpevolizzare la «straniera» («La macchia non è sopra noi. / Di nostra gente non viene / il parricida», ivi, p. 929). Ed accanto al tema della parola, detta e ancor più non detta – «Aligi, quando venni allo stazzo, / quando tu mi trovasti seduta / su quella pietra, in silenzio / la tua perdizione compiei» (ivi, p. 927) –, ritorna quello della *phonè*. «Oh voce di promessa e di frode! / Toglietemela di dentro / così come bella mi parve, / come cara mi fu, soffocatela / nell'anima mia, fate che mai / udita io l'abbia [...]» (III, ultima, p. 930): così Aligi, convinto oramai d'essere stato da lei «magato», d'aver udito da lei «parole d'inganno».

Perciò, prima di ripiombare nella *vertigine* – stavolta prodotta dall'«ebbrezza del vino / misturato» – e d'essere risucchiato *fra le braccia della madre* (did., ivi, p. 932), egli invoca tutti i suoi morti, nella sua terra, a maledire la donna la cui voce l'ha stregato: «no, non l'ardete: / la fiamma è bella!» (*ibid.*). Il velo nero d'una passione indicibile trascorrerà dal suo capo a quello di Mila, che nell'arsione del proprio corpo libererà lo spirito, rovesciando la maledizione in redenzione: «La fiamma è bella! La fiamma è bella» (III, ultima, p. 933).

7. E se la Duse...

L'ipotesi del dualismo di Mila, anzi della sua persistente ambiguità, potrebbe ricevere conferma da una rilettura del testo che tenga conto d'un fatto non rilevato abbastanza dalla critica: il personaggio che dà il titolo al dramma (non Mila ma, appunto, *La figlia di Iorio*, la figlia del mago) fu concepito per la Duse, con lei, da d'Annunzio⁷²; anche se da lei non mai recitato, altro che febbricitante, nella soli-

72. Faccio riferimento ai «mesi in cui il poeta si ritira, con l'attrice e la figlia Ciccuzza, ad Anzio per scrivere *La figlia di Iorio*» (Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 190). In una lettera ad Ettore Mazzanti, s.l. (ma Nettuno), 28 luglio 1903, la Duse scrive: «Una buona notizia! Stasera o domattina – Sarà finito il *I atto*. – Mi si dice che a *fine agosto* la tragedia sarà compiuta» (citata ivi, p. 191).

tudine di quella camera, ritta sul letto come su un palco, secondo Matilde Serao⁷³. E sarebbe stata, scrive Molinari, «la sua ultima interpretazione dannunziana»⁷⁴.

Fu la grande occasione mancata nel sodalizio amoroso-artistico con il Poeta⁷⁵, dal momento che il giudizio negativo sull'opera teatrale di d'Annunzio (specialmente dopo la caduta della *Francesca da Rimini* nel 1901) s'era rovesciato nel 1904 con il trionfo di *La figlia di Iorio*; però Mila era stata un'altra, anzi altre: Irma Gramatica prima e Teresa Franchini poi (che al debutto interpretava, invece, Candia della Leonessa). Ma per la Duse, nella fase cruciale d'un rapporto incrinatosi, d'Annunzio crea Mila, alla quale la Musa ispiratrice o «rivelatrice» per più di un motivo rinuncia o è costretta a rinunciare⁷⁶. Eppure di quell'ispirazione si può tener conto, e di quella crucialità d'un tormentato abbandono (denunciato dal Vate come «tradimento»).

Mirella Schino afferma che nelle opere dannunziane del sodalizio si scorgono «tracce» dell'attrice, che le figure femminili di quelle opere sono «grandi personaggi [...] carichi d'ombra», come echi «della nota più segreta e personale»⁷⁷ della Duse. Anna «cieca e veggente», Isabella «composta dal verde dell'erba e dal rosso del sangue», Silvia «in apparenza [...] solo martire», la Comnèna «incitatrice» e insieme inciampo dell'uomo; la stessa Francesca con «qualcosa di inquieto» nel «volto potente, ma di quarantenne sotto i lunghi capelli che l'autore aveva voluti sciolti»: tutte donne pervase dal «fascino ambiguo della Duse»⁷⁸. Secondo la studiosa, tuttavia, proprio l'aver esplicitato nel testo la «vibrazione segreta» dell'attrice avrebbe impedito o smorzato, nella recitazione di lei, l'effetto di tale vibrazione. E conclude: «Quelle opere e quei personaggi, per essere accettati dal pubblico, per rivelare la loro bellezza paurosa, dovevano attendere interpreti più banali»⁷⁹.

Ma non si potrebbe ipotizzare che la protagonista di *La figlia di Iorio*, oltre a condensare l'ambiguità delle precedenti femmine dannunziane, proprio perché gene-

73. Cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 204 (M. Serao citata in L. Ridenti, *La Duse minore*, Casini, Roma 1966, p. 65).

74. *Ibid.*

75. «D'Annunzio comincia a scrivere per il teatro a partire dalla sua frequentazione con Eleonora Duse, forse la più grande attrice di tutti i tempi [...]. Per ironia crudele della sorte, il successo arriva proprio nel momento in cui il sodalizio fra i due personaggi si è incrinato definitivamente (e non sarà infatti la Duse a portare l'opera [*La figlia di Iorio*] al trionfo» (Alonge, *Donne terribili e fragili maschi*, cit., p. 3). Cfr. anche Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

76. Per l'intera vicenda si rimanda non solo a Molinari, *L'attrice divina*, cit., ma anche a M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, il Mulino, Bologna 1992, ed a Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit. Cfr. l'interpretazione di G. Livio, *Talli-d'Annunzio: "La figlia di Iorio"*, in *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dall'Otto al Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 137: «la Duse, mattatrice [...], non avrebbe permesso quello spettacolo di complesso – in cui dovevano riflettere le virtù di Calabresi, di Ruggeri e di tutti gli altri (tra cui un giovanissimo Giovannini) – su cui Talli puntava decisamente».

77. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 291-2.

78. Ivi, p. 292.

79. Ivi, p. 293.

rata sul crinale della «dipartita» o del «tradimento» della Duse, ne avrebbe raffigurato o prefigurato quelle potenzialità espressive che lo stesso poeta-regista aveva contribuito a smorzare pretendendo gesti ieratici ed una pronuncia rallentata e monotona dei versi? Negli atteggiamenti, nei movimenti e nelle posture di Mila (descritti dalle didascalie), nelle declinazioni della sua voce (rispecchiate dalle battute degli altri personaggi), si può cogliere forse l'essenza della recitazione della Duse – che pure aveva affascinato d'Annunzio –, non solo e non tanto della Duse dannunziana, ma della Duse nel suo complesso. E addirittura, azzardo, se ne può cogliere la sua storia d'attrice, come in parte il romanziere l'aveva traslata nella Foscarina di *Il fuoco*. Ciò porterebbe ad un'ipotesi metateatrale del testo⁸⁰, nel senso di un'opera che frantumando dannunzianamente «il tipo più semplice di unità del personaggio» ottiene la suddivisione delle sue potenzialità d'energia, non attraverso la variazione «d'una stessa nota dolorosa» (come dice la Schino) ma attraverso un percorso capace di filtrare, in controluce, la storia della Duse donna e attrice. Dalla «vita selvaggia» d'una adolescenza consumata fra teatri-baraccone dove emerge la sua natura affine a quella degli «animali da caccia» e insieme cacciati – «Dieci persone affamate facevano strazio di me» racconta Foscari⁸¹ – fino alla rinuncia ad una rendizione dal teatro banale e materiale, a causa d'un rapporto irrisolto con il Poeta e l'amante, che assume nell'ultima recita (la confessione di Mila d'essere una magalda) il carattere d'un martirio. «La vittoria è per te. [...]» – scrive la Duse a d'Annunzio, il giorno dopo la prima – «Siamo due – ma io – morta»⁸².

Mila appare in *La figlia di Iorio*, preceduta dalla sua voce di Sconosciuta che grida nell'aia riarsa (did., I, 4, p. 820), nella quinta scena del primo atto, in corsa, ansante di fatica e di spavento, simile appunto ad una preda di caccia, e si ritrae in un canto (did., I, 5, p. 820). Poi starà sola presso il focolare, avversata dallo stuolo donnesco (did., ivi, p. 61). Infine, affranta ella si lascerà cadere su la pietra del focolare (did., *ibid.*). E da questo momento, osserva già la Valentini⁸³, la linea curva caratterizza la sua postura: *tutta curva in sé medesima, con il viso quasi tra le ginocchia* (come in uno degli atteggiamenti della Lupa); *resterà curva nell'ambascia* (did., ivi, p. 823).

80. A questa ipotesi potrebbe concorrere il pensiero di d'Annunzio alla Pezzana come interprete di Candia, nella prospettiva ideale di un reincontro (improbabile e di fatto irrealizzato); cfr. le lettere di Giacinta Pezzana con riferimento alla Duse e d'Annunzio e poi a Talli in L. Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze 2005 (pp. 344 e ss.).

81. Citato da Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 254 (ma cfr. G. d'Annunzio, in *Prose e romanzi*, a cura di N. Lorenzini e A. Andreoli, vol. II, Mondadori, Milano 1989).

82. Lettera (Gardone, il Vittoriale) citata in Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 204. Ma l'identificazione della Duse con Mila è resa ancora più esplicita nella successiva lettera al Mazzanti: «Se miracolo fu risorgere alla morte della Figlia di Jorio (la morte di una cosa d'arte rassomiglia tanto alla morte di una persona cara) questa illusione di miracolo io l'ho compiuta con la mia volontà, con tutta me stessa» (in Ridenti, *Duse minore*, cit., pp. 67-71), citata ancora da Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 204.

83. «Ne *La figlia di Iorio* il motivo figurale coreografico della *curvatura* e del *nascondimento*, della linea decentrata e avviluppata, della figura disposta al buio piuttosto che in piena luce [...] è formalmente corrispondente al tema dell'opera» (V. Valentini, «*La figlia di Jorio*: una tragedia di popolo», in «Biblioteca Teatrale», n.s., 9/10, 1988, p. 55).

Finché, con uno di quegli scatti repentini che appartengono alla Duse non dannunziana, *balzerà in piedi, e si rifugerà di nuovo nel canto, con gran tremito*, all'udire *lo scalpaccio di piedi scalzi* ed il *vocio confuso* dei mietitori (did., ivi, p. 824). Durante la scena animata dal coro dei mietitori e dall'apparizione della *faccia bestiale* di uno di essi tra le sbarre della finestra, *la sconosciuta resterà laggiù nell'ombra, anzi sembrerà che si sforzi di seppellirsi nel muro* (did., ivi, p. 828). Dove rimane anche dopo lo svelamento operato da Aligi, diventando Mila di Codra, ad ascoltare come una *vittima* [...] *con umiltà, a capo chino, tutta tremante e sbiancata* (did., ivi, p. 834), il primo congedo di Candia. Ma si rifugia ancora *presso il focolare*, quando Aligi avanza contro di lei, per poi compiere il solito scatto brusco: *Preso il boccale, ella verterà il vino su la pietra inviolabile* (did., ivi, p. 840).

Non solo "maga il camino" ma, quando il pastore l'afferra per uno dei polsi, *si divincherà gridando* [...] *si svincherà dalla stretta, e fuggirà* (did., ivi, p. 841) verso le tre sorelle, Ornella, Favetta e Splendore, che le daranno riparo. Conclude l'atto primo la scena già citata da cui emerge la duplicità di Mila, che si riammanta, e prima strisciando, poi drizzandosi in piedi, s'addossa al muro, ma stavolta instabilmente, aspettando *il momento per dileguarsi* (did., ivi, p. 847).

Non c'è niente di ieratico nella Sconosciuta e poi nella Mila di Codra di questo primo atto, c'è piuttosto nella mimica la «fisionomia stramba, bizzarra, eccentrica, soffusa di un grande pallore» descritta dalla Ristori, «una fisionomia facile a scomporsi e ricomporsi» e che «si impone allo spettatore e lo costringe a concentrare su di lei la propria attenzione»⁸⁴. Si può riconoscere nelle curvature, come negli scatti repentini, quel ricorrente disequilibrio del corpo, piegato in avanti, anche con il viso tra le ginocchia, che sembrava scomparso nelle più nobili posture di altre eroine dannunziane. E si ravvisa, ancora, quello stesso disequilibrio dell'andatura, quasi mai rettilinea ma *sghemba*⁸⁵, in perenne rischio di deviazione, quel modo, persino, di «camminare» sul palco come «sui serpenti»⁸⁶ o quell'immobilità che sembra contenere le vibrazioni di un corpo inquieto o in fuga... anche nell'ultima scena.

Nel secondo atto Mila pare, sì, mutare atteggiamento: all'inizio *sarà seduta di contro* ad Aligi che sta intagliando l'Angelo nel ceppo e *lo guarderà* (did., I, I, p. 849). Qui sembrano emergere l'amore e la dedizione all'artista creatore, quella "dedizione complessa" della Duse per il Poeta di cui parlano sia Molinari sia la Schino. Mila *si chinerà a raccattare le schegge e i trucioli intorno al ceppo lavorato*, e nean-

84. Cfr. il giudizio di Adelaide Ristori sulla Duse citato da Mirella Schino come *Intervista di Leone Fortis ad Adelaide Ristori*, in "L'Illustrazione Italiana", 11 aprile 1897; intervista pubblicata anche in "Cordelia delle fanciulle", 6 giugno 1897 (cfr. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 233-5).

85. Molinari, parlando dell'interpretazione dusiana di Isabella in *Il Sogno di un mattino di primavera*, dice che il «camminare sghembo» della Duse s'era tramutato «in un vagare, in quanto il rapporto con le cose, concreto anche se distratto, andava perduto» (Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 184). I movimenti di Mila, invece, conservano il rapporto con le cose, il canto, il focolare, il muro.

86. Ancora la Ristori (a proposito dell'interpretazione dusiana di *La principessa di Bagdad*) nell'intervista a Iugoli, in "L'Arte Drammatica" del 26 luglio 1884, citata da Mirella Schino, in *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 230-1 (cfr. il cap. *Documenti d'un dialogo*).

che in questa attitudine c'è la posa della *tragedienne*: ella indugia, anzi, *china a terra* (did., *ibid.*).

Ad ogni modo le didascalie riferite a Mila, nel secondo atto, si fanno più rare: per quanto parli, non troviamo riferimenti alla sua postura e ai suoi atteggiamenti, ai suoi movimenti, quindi si suppone che rimanga seduta sul deschetto fino alla scena del bacio. In essa, come sappiamo, la donna richiama Aligi che sta partendo, cerca il contatto, gli chiede di dargli la sua mano, ch'ella gliela baci come «sorso» che concede alla sua «sete» (I, 3, p. 866). Non si muove, è Aligi ad avvicinarsi sempre più a lei (*appressandosi [...] appressandosi ancora*, did., *ibid.*). La maga ha conservato intatto il suo fascino, il suo potere di attrazione e di seduzione; Molinari scrive che nella *Francesca da Rimini* «nemmeno nei momenti di più intenso erotismo» la Duse «trovò le audacie pagane di cui pure aveva dato altre volte prova»⁸⁷. Qui si tratta d'una scena d'erotismo sublimato o nascosto: un gesto importante dell'attrice, il «bacio»⁸⁸, doveva trovare una trasfigurazione tragica. Mila resta ferma e attrae Aligi verso di sé, finché, appunto, *si prenderanno per le mani guardandosi fisamente* (did., *ivi*, p. 868). I gesti sono controllati, brevi, ma sintomatici: *Ella si scioglierà e con le mani gli sfiorerà le gote* (did., *ibid.*); la ricerca di contatto, tipica della Duse, non è automatica ma orientata, finché *anch'egli tenderà le mani verso di lei, ma come uno che brancoli*; dopo il bacio *cadranno entrambi in ginocchio, l'uno di contro all'altra* (did., *ibid.*).

56

Evidentemente i due erano in piedi, di profilo (Mila s'era mossa da seduta sul deschetto); dopo che Aligi si è alzato *vacillando [...] la donna [è] rimasta in ginocchio* (did., *ivi*, p. 869). In questa postura, s'immagina, rimane durante la preghiera alla Vergine; tuttavia compie un gesto: mentre pronuncia la battuta «Mi chiudo gli occhi miei con le mie dita» (*ivi*, p. 870), invocando la morte «s'io tremai» (la metafora usata da Aligi per adombrare il bacio⁸⁹), *con l'indice e il medio di ciascuna mano si premerà le palpebre* (did., *ibid.*). Un piccolo gesto simbolico, luttuoso, quasi da teatro Nō (dove però simula il pianto), che induce a ripensare a quello «familiare», nella Duse, di detergersi «le lacrime spargendole con le dita sul viso»⁹⁰, divenuto trovata dell'attrice nel terzo atto di *La Gioconda*, quando Silvia si trova dinanzi all'opera d'arte del marito ispirata dalla modella rivale. In quel caso si trattò, sostiene Molinari, di un gesto «spontaneo e irriflesso» (in contrasto con la didascalia del testo), tale da richiamare «il rimpianto per la parte che anche scenicamente le era negata»⁹¹. Qui si tratta d'una didascalia che sembra avere introiettato la nuova gestualità dell'attrice (non più brusca e violenta, neppure nel «muoversi franto

87. Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 201.

88. Cfr. in proposito il mio articolo *Geometria del Triangolo adulterino: Giacosa e la «piccola drammaturgia italiana»*, in R. Alonge (a cura di), *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, Edizioni di Pagina, Bari 2008 (pp. 85-123); ma anche Molinari, *L'attrice divina*, cit., e Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit.

89. ALIGI: «[...] Dio perdona; / perché tremammo [...]» (II, 3, p. 109).

90. Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 186.

91. *Ivi*, p. 110.

delle mani»⁹²) in una prospettiva sacrale; infatti, poi, *curverà la faccia fino a terra* (did., *ibid.*).

È un piccolo gesto d'esorcismo nei confronti di quelle labbra, la cui carnalità è stata appena negata. Non ha ancora rinunciato al mondo, se lo stesso «tremito» che l'ha presa mentre baciava Aligi la coglie e si trasforma nel tremore per la morte: «Sento la morte, me la sento appresso. / Cresce il tremito. E il cuore non si ferma» (*ibid.*). È quasi impossibile non immaginare la "nevrotica" Divina anche in queste battute, che esprimono il «dramma dell'io diviso, dell'essere fuori e dentro di se stesso»⁹³.

Tanto più che subito dopo – per tornare alle didascalie – Mila *si leverà impetuosamente* (did., *ibid.*). Si spezza, a questo punto, la relativa staticità del personaggio (durante la prima parte dell'atto), che riacquista il dinamismo, a scatti, dell'attrice pre e post-dannunziana⁹⁴, se le caratteristiche generali della sua interpretazione del repertorio del Vate erano «la frequenza di pose altamente formalizzate» e «la stanca lentezza dei movimenti»⁹⁵. Qui il dinamismo coinvolge corpo e volto; all'improvviso colta dalla paura che si spenga la lampada votiva, Mila *si leverà impetuosamente e correrà verso l'otro, appeso a un asse, ma* – sottolinea la didascalia – *vigilando con l'occhio la fiammella tremula* (did., *ivi*, p. 870) e spiccando *l'otro che le si affloscerà tra le mani* (did., *ivi*, p. 871). Allora il movimento diventa frenetico: *spremerà [...] l'otro, frugherà una bisaccia, capovolgerà gli orciuoli* (did., *ibid.*); ma la protagonista comincia anche ad interromperlo, bruscamente, con istanti di immobilità contratta: come quando le sfugge di mano l'utello (offertole da Ornella) che si spezza al suolo, ed *ella rimarrà immobile appunto per alcuni attimi, stretta dall'orrore dei presagi* (did., *ivi*, p. 872). È il momento della presa di coscienza della propria dannazione: perciò, all'inizio della scena quarta, *guaderà la donna (Ornella) con tristezza composta* (did., II, 4, p. 873). O viceversa Mila spezza questa compostezza con slanci d'improvvisa mobilità, come quando, nella scena successiva, *tenterà di strappare la sacca dell'erbe alla vecchia Anna Onna barcollante* (did., II, 5, p. 884).

S'evidenzia nella protagonista anche una tendenza a rifugiarsi *nell'ombra del fondo*: con un movimento continuato, quando rinuncia all'ultima notte con Aligi (did., II, 4, p. 882), brusco e allarmato, quando riconosce Lazaro nell'uomo apparso *sul limitare della spelonca* (did., II, 6, p. 885). Tale uso coreografico del «fondo del palco» potrebbe derivare dall'esperienza dannunziana della Duse, che in *La città morta* si collocava appunto in quest'«area d'azione»⁹⁶; d'altra parte qui si gio-

92. Cfr. *ivi*, p. 188.

93. *Ivi*, p. 202.

94. Sulla Duse predannunziana cfr. ora D. Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma 2007, che ringrazio per l'interesse con cui ha letto questo saggio, conferme o suggerimenti; sulla Duse postdannunziana cfr. F. Simoncini, *"Rosmersholm" di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005. Ma per una prospettiva internazionale si veda soprattutto F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004.

95. Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 195.

96. *Ivi*, p. 191.

ca sull'alternanza spaziale-coreografica, così come su quella fra dinamismo e immobilità: se nella prima scena da sola con Lazaro *Mila resterà immobile, addossata alla roccia* (did., II, 6, p. 886), alla fine, quando questi s'avanza verso di lei, *si terrà pronta a sfuggirgli*, poi, incalzata, *balzerà di qua e di là, ma senza scampo* (did., ivi, p. 888); e, nella seconda scena, *gli sfuggirà nell'ombra*, ma stavolta *andrà a rifugiarsi presso il ceppo di noce* (did., II, 8, p. 897). La scena ottava incomincia con movimenti mimici, autosemantici, di quelli che avevano reso famosi i silenzi della Duse, ma che nel periodo dannunziano l'attrice aveva usato con «parsimonia»⁹⁷: *Mila starà con gli occhi fissi* alla parte in cui è scomparso Aligi (condotto fuori, legato, dai due bifolchi), *con l'orecchio teso per coglierne le voci* (did., ivi, p. 895). È un breve momento di tregua, e lei dev'essere nascosta nell'ombra se Lazaro *scruterà la caverna insidiosamente* (did., *ibid.*). Poi la femmina usa l'arma della “dissimulazione”, per tentare *d'ingannare l'uomo* (did., ivi, p. 896). Qui Mila parla lentamente («Ci penso, Lazaro di Roio, / ci penso, a quel che prometti...», ivi, p. 896), ma non è la lentezza della scansione tragica dei versi, piuttosto quella del “temporaggiamento”. E, nel momento della violenza, la donna *sfuggirà* appunto e *si aggrapperà all'Angelo perduto* (did., ivi, p. 897).

A ben vedere, nel secondo atto, diminuisce ma non rallenta il dinamismo di Mila, che conserva, nella più generale compostezza, gesti (anche mimici) della Duse, talvolta isolati e come spuntati fuori all'improvviso, talvolta movimenti lasciati liberi di manifestarsi; perfino nella prima parte, precedente al bacio, serpeggia un'inquietudine nello stare seduta della protagonista (incurvando il corpo per raccogliere i trucioli) che non s'apparenta in nulla con la «stanchezza» di altre interpretazioni dannunziane; come se il drammaturgo avesse percepito la ribellione che covava sotto la devozione della sua matura Musa, «ribellione contro la vita che la escludeva, contro la poesia che l'aveva illusa», che l'avrebbe portata nel 1922 a recitare *La città morta* a modo suo, «contro quel testo stesso che recitava e che l'aveva costretta entro una misura non sua»⁹⁸.

Curiosamente l'ultimo atto, il terzo, è quasi privo di didascalie riferite alla protagonista, ed è difficile ricavarne dalle battute degli altri personaggi. Ricompare, inaspettata, proprio mentre Candia sta accostando alle labbra del figlio la tazza del consolò. È annunciata dal *vocio confuso della gente più discosta, giù pel sentiere* (did., III, 3, p. 921), e poi dal riconoscimento della Turba: «La figlia di Iorio! La figlia / di Iorio! Mila di Codra!» (*ibid.*). Nell'ultima scena appare *fendendo la turba* [...] *impetuosamente* (did., III, 4, p. 922). Non sappiamo come si collochi durante la recita della confessione pubblica, nessuna didascalia accompagna il suo dettato: sappiamo soltanto che dopo l'autodenuncia della maga «Parricida lo fece il mio grido / nell'anima sua ch'era schiava. / [...]» (ivi, p. 928), Candia della Leonessa, che ha afferrato il figlio *ridivenuto suo*, con un gesto *quasi da belva*, se ne distac-

97. Ivi, p. 182.

98. Ivi, p. 198.

cherà e con violenza selvaggia si avvanzerà verso la nemica (did., *ibid.*), trattenuta dalle figlie.

Qualche movimento: quando *Il coro delle parenti* incita Ornella a sciogliere la madre imbestiata («Che il cuore le strappi, che il cuore / le mangi. Cuore per cuore!»), Mila si ritrarrà presso l'Angelo coperto, e guarderà Aligi già invaso dall'ebrezza del vino misturato (did., *ivi*, p. 929). Poi con la solita alternanza di dinamismo e di compostezza tenderà i polsi a Ionia di Midia, che le copre il capo col velo nero e la sospinge verso la Turba (did., *ivi*, p. 932). Di mezzo alla turba l'eroina pronuncerà l'ultima battuta: «La fiamma è bella! La fiamma è bella!» (*ivi*, p. 933).

Riassumendo, Mila di Codra, nel contesto delle figure del "sodalizio" è sicuramente quella che presenta un maggiore dinamismo, ma un dinamismo nevrotico, com'era quello della Duse, la Duse non dannunziana. Se nel primo atto assume movenze zoomorfe, addirittura striscianti o s'addossa al muro come per compenetrarvi, ha pure scatti improvvisi, repentini, che ne svelano l'intima tensione; se nel secondo atto, all'inizio, appare a lungo seduta sul deschetto, neppure in questo caso si tratta di vera immobilità, perché si curva sovente a raccogliere i trucioli. Perfino nella preghiera alla Vergine non riesce a rimanere in ginocchio, se pensiamo alla sua frenesia per alimentare il lume votivo, ma soprattutto a quel suo balzare di qua e di là per sfuggire alla presa di Lazaro...

Nel personaggio di Mila, dunque, non ci sarebbe quella prevalenza dell'«elemento vocale» che, per Molinari, «tendeva naturalmente ad annullare la componente mimica e gestuale»⁹⁹; semmai, della Duse dannunziana, c'è la tendenza a parlare, ma a tratti, «con voce scomparsa»¹⁰⁰, come «se venisse da troppo lontano e potesse ad ogni momento perdersi nel nulla»¹⁰¹. Potrebbe essere la stessa sensazione di lontananza che seduce Aligi nella voce di Mila: «quella voce di qual mai lontananza / venne e parlò perché l'udisse Aligi?» (II, 2, p. 859); nella quale il giovane coglie, nel secondo atto, un senso di perdita, come un «vento subito, / un vento di paura» che le «spegne / la voce in bocca» e la fa impallidire (II, 1, p. 853); o, ancora, la «risonanza nella voce» che lo «consola» e lo «contrista» (II, 3, p. 867) quando s'appressa la scena del bacio.

Potrebbe esserci l'eco in questi momenti cruciali di quel *cupio dissolvi* osservato da Molinari nel rapporto artistico della Duse con d'Annunzio, «quasi un'insanabile contraddizione, simile a quella tra lo spirito e la materia», dove «il poeta della vita carnale, del corpo glorioso» rivendica paradossalmente «il ruolo di paladino dello spirito, mentre l'attrice dell'anima e del dolore assume quello della materia bruta, che offende»¹⁰². E in questa prospettiva si può intendere anche il *Leitmotiv* di Mila, ancora nel secondo atto: «Venuta è l'ora della dipartita / per la

99. *Ivi*, p. 182.

100. Secondo l'osservazione critica di Alfred Kerr (in "Die Welt und Drama", 1906) citata da Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 181.

101. *Ibid.*

102. *Ivi*, p. 179.

figlia di Iorio», se la Duse scrive a d'Annunzio: «Non posso lasciar morire me artista senza domandare “o che io ti sia necessaria – e che io sparisca dalla tua strada!”»¹⁰³.

D'altra parte, nel complesso della recitazione della tragedia la voce di Mila doveva essere “bella”, se così la definisce Aligi nella sua repulsa finale («Toglieteme-la di dentro / così come bella mi parve», III, ultima, p. 930), e “dolce”, se la Catalana, dopo la prima preghiera della maga alla «Madre cristiana», avverte Candia: «Non l'ascoltare! Chi l'ascolta / si perde. È la falsa nemica. / Io so che il suo padre, per farle / dolce la voce, le dava la ràdica della sterlòndia» (I, 4, p. 835). Avrebbe dunque le caratteristiche della voce dannunziana della Duse; d'altra parte, durante il primo atto, Mila modula la *phonè* «sulla scala del pianto e della voce tremante, frammentata e spezzata dai singhiozzi, impastata con le lacrime»¹⁰⁴. Fin dall'inizio *romperà in singhiozzi* (did., I, 5, p. 821) lasciandosi cadere *affranta* sulla pietra del focolare, a tal punto che Ornella le dice: «Non piangere più [...] / Di sete ardi e bevi il tuo pianto!» (ivi, p. 823). Ancora sconosciuta chiede pietà ad Aligi *implorando sommessa* (did., ivi, p. 825) mentre i mietitori *batteranno e schiamizzeranno* alla porta, ma quando si rivolta contro la Catalana («Il demonio è dietro di te, donna, / e hai la bocca piena di frode», ivi, p. 837) il tono dovrà essere aspro, se quest'ultima dice: «O Candia, la senti, la senti? / Anche c'ingiuria!» (*ibid.*). Così, nel secondo atto, la voce (solo in parte) impastata con le lacrime del primo è trasportata – ancora secondo la Valentini – «nel timbro d'una risonanza di pianto che non fa rumore»¹⁰⁵: Mila *piangerà silenziosamente* quando Aligi riferisce a Cosma della «parola» che gli colse l'anima «dentro le ossa» (I, 2, p. 859); è «la straniera / che sa piangere senza farsi udire» (ivi, p. 861), eppure le lacrime, come già notato, sono anche armi di seduzione femminile nella scena del bacio¹⁰⁶. E c'è un momento in cui la vocalità contrasta con l'azione, secondo uno stilema dusiano: quando Mila corre per impedire che la fiammella tremula si spenga, cerca *di sostenerla con la preghiera mormorata* (did., II, 3, p. 871). Mormora mentre corre, lascia in sospeso la preghiera, poi continua a mormorare anche mentre sprema, fruga, capovolge gli oggetti, finché non grida quando scorge l'ombra di Ornella sul limitare della caverna. E, solo quando si sente dannata, la sua *voce* si farà *sorda e tarda* (did., II, 4, p. 873).

Dunque la vocalità di Mila è tutt'altro che uniforme, monotona, e non mancano le grida, all'inizio come alla fine della tragedia, quando reagisce alla maledizione di Aligi, non più affatturato da lei ma dalla pozione consolatoria, esplodendo *con un grido lacerante*: «Aligi, Aligi, tu no, / tu non puoi, tu non devi!» (III, ultima, p. 932). «Ma dell'anima propria» – scriverà Rilke della Duse – «Ella vi soffia / il

103. Lettera del 22 giugno 1903 (Gardone, Il Vittoriale), citata da Molinari, *ibid.*

104. Valentini, “La figlia di Iorio”: una tragedia di popolo, cit., p. 56.

105. *Ibid.*

106. Ripeto la citazione: «Su la tua faccia il pianto non s'asciuga, / creatura. Una lacrima ti resta / nei cigli; trema, se parli; e non cade» (ALIGI, II, 3, p. 866).

doloroso senso, che ne irrompe / come un magico grido inconsueto: / come il grido inatteso di una pietra»¹⁰⁷.

L'intonazione dell'ultima scena resta comunque misteriosa, enigmatica; il testo non ci dice come dovrebbe essere pronunciata la confessione di Mila. E, se pensiamo alla Duse, è possibile soltanto rammentare quel "cono d'ombra" che accompagna tutti i suoi grandi personaggi. La voce di Mila di Codra è una voce magica, che contiene segnalazioni dissonanti fra loro o ambigue; e contiene pure la magia della voce di un'attrice Divina, che s'è perduta e poi ritrovata in una nuova formula recitativa, di cui lascia tracce proprio e appunto nell'opera che non reciterà mai.

107. Cito per esteso la terza strofa e la quarta strofa: «Poemi, dice: e ondeggiano nei versi / destini infusi. Varii. Innumerevoli. / Ma dell'anima propria, Ella vi soffia / il doloroso senso, che ne irrompe / come un magico grido inconsueto: / come il grido inatteso di una pietra. / Lascia poi ricader, levando il mento, / quelle parole. Tutte. E ne rimane / senza più una. Ché non una sola / esprime a pieno il suo patir concreto: / quell'unico suo bene in tanto male, / ch'Ella deve levar, come una coppa / senza più gambo, in alto: oltre la sua / gloria terrena; oltre il veloce andare / delle sere che passano sul mondo» (R. M. Rilke, *Ritratto di Eleonora Duse*, da *Nuove poesie*, in *Liriche e prose*, scelta e traduzione a cura di V. Errante, Sansoni, Firenze 1990 [1 ed. 1967], pp. 303-4).