

ETTORE PARATORE

Premessa

La *Figlia di Iorio* costituisce, nella produzione drammatica dannunziana, l'unico indiscutibile successo, un raro momento di felicità. Persino Ernesto Buonaiuti, lo zio di mia moglie, che certo doveva provar disgusto per le predominanti caratteristiche dell'arte del Pescarese, mi confidava il suo entusiasmo per questa tragedia, che gli sembrava scritta in *trance*, in un momento di raro, eccezionale empito creativo. A voler investigare le ragioni della fortuna che ha accompagnato la tragedia, si finisce per individuare due motivi apprezzabili per rendersi conto del fenomeno: da un lato quel senso di primitivismo, di arcaismo, di *naïf* che si esprime soprattutto attraverso il linguaggio, sottilmente distillato sulle orme dei primi scrittori della nostra letteratura; dall'altro, sconvolgente drammaticità che contraddistingue i finali di tutte e tre gli atti e che fa sostanzialmente della *pièce* un dramma veristico. Lo *choc* che provoca nello spettatore la veemenza degli effetti teatrali è la vera ragione del favore con cui la tragedia è stata sempre accolta; ma sin dall'inizio la critica si è soffermata piuttosto su ciò che è dichiarato nella dedica della tragedia:

ALLA TERRA D'ABRUZZI

ALLA MIA MADRE ALLE MIE SORELLE

AL MIO FRATELLO ESULE AL MIO PADRE SEPOLTO

A TUTTI I MIEI MORTI A TUTTA LA MIA GENTE

FRA LA MONTAGNA E IL MARE

QUESTO CANTO

cioè sullo sfondo folclorico ampiamente luneggiato soprattutto riguardo alle tradizioni religiose. Molti studiosi si sono dedicati a registrare il moltissimo che il D'Annunzio ha tratto dagli indagatori del folklore abruzzese, specie il De Nino e il Finamore, e che in questo Convegno sarà certamente valutato dalla Molinari, dal Giannangeli e da Aldo Rossi¹. Si è accettato che parecchie battute, specie del rituale nuziale del primo atto e di quello funebre del terzo, sono una versione di canti popolari raccolti dai folcloristi già nominati. Ma non s'è potuto far a meno di concludere che, con tutto l'apparentemente mistico fervore con cui il D'Annunzio ha ripreso le suggestioni locali, l'analisi dei riti tradizionali finisce per far grandeggiare il carattere brutalmente superstizioso che li concerne, non modifica di una spanna l'orrido che aveva già ispirato l'autore costituiva richiamo alle tradizioni religiose della terra natia: lo svolgimento in terroto del rito nuziale nel primo atto può essere accettato in chiave di amorevole ricerca, ma le reazioni delle donne portatrici di doni al momento dell'ingresso di Mila contrastano con lo slancio autenticamente cristiano che ha spinto Ornella a proteggere la fugiasca; così l'insieme del rituale espiatorio del delitto di Aligi manifesta una cupa, barbara ferocia e primitività che tolgono ogni possibilità di commossa rievocazione di antiche usanze. E al riguardo debbo osservare che la pena inflitta al patricida non è solo un relikto della tradizione abruzzese, ma - come ci descrive Cicerone nella *Pro Roscio Amerino* - apparteneva anche al più antico codice romano per un reato del genere. Appare quindi un singolare, quasi contraddittorio ritrovato quello di foggare un linguaggio primitivo desunto da Jacopone, Cavalcanti, Passavanti e simili per situare, in accordo con l'atemporale «or è molti anni» che è premesso al testo della tragedia, l'evento drammatico nel clima della nostra più antica letteratura religiosa. Questo gusto di un arcaico naïf commovente fa a pugni con la prospettiva cupamente elementare desumibile da quel mondo barbaricamente superstizioso. E l'intento squisitamente letterario con cui è stata condotta la ricerca di una temperie espressiva arcaica si palesa anche nel fatto che è lasciato da parte il dialetto abruzzese, testo originario dei canti folclorici introdotti nella tragedia, e al suo posto è adoperato il toscano antico. Su tutto ciò è notevole uno studio recente, *D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio»*, pubblicato da Lynn M. Gunzberg in *Lettere italiane*, 1984, p. 545 sgg. L'autore cita qualche inflessione, come p.es. *pitonta, venardi*; ma il più delle volte la parola dialettale è sostituita da una forma del toscano dugentesco e trecentesco. Tralascio dal distinguere i passi in cui l'eloquio serba una forma cruscchevole, ma pur sempre consona al linguaggio abituale, da quelli frequentissimi in cui s'insinua un terminale arcaico attinto a bella posta ai prosatori o poeti dei nostri primi secoli; noto fra l'altro che nella violenta apostrofe indirizzata nel secondo atto da Lazaro di Roio ad Aligi il ripetuto *be'* è una trasposizione di quello che avrebbe dovuto essere l'abruzzese *mbe'*; e si ricordi *fedire* sostituito all'abruzzese *ferire*.

Ad ogni modo la coloritura toscana trecentesca che prevale nella compagine linguistica se può sedurre un lettore non ingenuo finisce per essere una fasti-

diosa sovrapposizione di intellettualistico preziosismo. Essa fu probabilmente congegnata per spargere un colore di sacralità sopra una trama drammatica di ben più ferina violenza. Come ho già sottolineato nei miei *Studi dannunziani*², Aligi sin dall'inizio dà l'impressione d'essere anche lui un *reiner Tor*, un «puro folle»; e nel secondo atto la scena in cui egli e Mila s'obliano fino a baciarsi e subito sussultano come contaminati è evidentemente ispirata a quella del secondo atto del *Parsifal* in cui il protagonista riceve il bacio di Kundry e subito s'inabbera inorridito, perché reso veggente dall'atto sensuale.

Ma se in Wagner Kundry tenta di sedurre Parsifal per obbedire al volere del mago Klingsor, in D'Annunzio Mila arde d'amore per Aligi. Come ho chiarito nel mio contributo *La religiosità nella «Figlia di Iorio»*³, la tradizione religiosa nella tragedia è vista solo come continuità ferrea di una superstizione primitiva, come confermano nel secondo atto anche le parole di Cosma il santo:

Prima che tu prenda
la via nova, considera la legge.
Chi perverte la via, sarà fiaccato.
Guarda il comandamento di tuo padre.
Segui l'insegnamento di tua madre.
Tienli sempre legati in sul tuo cuore.
E Dio guidi il tuo piè, che non sia preso
nei lacci e non inciampi nella brace.

L'essenza del dramma è nella passione che erompe in Aligi e Mila e che determina il suo svolgimento, così come nella *Fiaccola sotto il moggio* il carattere di dramma verista, al disopra della figura e dell'eloquio folclorici del sepparo, è nell'orrenda colpevolezza di Tìbaldo e nel colpo di scena con cui questi antichista l'assassinio di Angizia tramato da Gigliola, che per giunta muore avvelenata. I tocchi più belli, che custodiscono la poesia della tragedia, sono tutti contenuti in battute che seguono il percorso di quello sventurato amore. L'umanità erompe nel primo atto dal grido di Mila

E come pascerei tu la tua mandra
se la tua mano ti s'infirma, Aligi?

È la molla che suscita l'amore nel pastore, com'egli stesso dichiara nel secondo atto:

E con questa parola ella mi colse
l'anima mia di dentro le mie ossa
così come tu, vecchia, cogli un semplice!

e come liricamente chiarisce l'episodio dell'angelo muto. E il duetto che gli innamorati cantano nella grotta s'infiora di battute d'un'accesa liricità:

Pei monti coglierai le genzianelle
e per le spiagge le stelle marine.

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!

La castità che i due innamorati conservano ha certo un'origine religiosa, ma è forse l'unico elemento, oltre la pietà di Ornella, che, appunto per la sua radice passionale, attinge a una religiosità superiore nella sua purezza. E il dettato Milla nel secondo atto quand'essa prega la Vergine perché la lampana sta per spegnersi e rammenta la vita tormentosa ch'essa ha dovuto subire, si pensi al suo sublime sacrificio nel terzo atto, magniloquente conclusione di quella storia disperata, al suo grido lacerante quando Aligi, reso smemorato dalla tazza del consolò, la maledice

(Aligi, Aligi, tu no,
tu non puoi, tu non devil!).

Si pensi alle parole che Ornella rivolge alla maritare che si avvia al rogo:

Mila, Milla, sorella in Gesù,
io ti bacio i tuoi piedi che vanno!
Il Paradiso è per te!

Qui finalmente Ornella, l'unico personaggio veramente cristiano del dramma, fa riemergere la religiosità consapevole. Ma ciò è sempre cagionato dallo scoppio di quell'amore accecante, ch'è la forza della tragedia e il filo rosso che la sorregge e la solleva.

In conclusione i due motivi fondamentali, il cerebrale primitivismo espressivo e la veemenza degli effetti teatrali, obbediscono ciascuno ad una delle componenti dell'arte dannunziana, il primo al decadentismo, il secondo al mai intermessò naturalismo. Ma il *naïf* ricercato del primitivismo degenera in fosca superstizione, delineando un mondo chiuso nei suoi ferrei rituali mortificanti; e che quel mondo sia cupamente impermeabile a tocchi di umanità lo conferma la brutale parte di Lazaro di Roio nel secondo atto. Invece la veristica vicenda delle scene madri (si pensi che l'uccisione di Lazaro da parte di Aligi accade sulla scena) ospita battute di raccolto e struggente lirismo che assicurano i migliori risultati poetici della tragedia.

NOTE

1. Un accertamento ci è già stato offerto dallo studio di P. TOSCHI, *Le tradizioni popolari nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, in *Atti del Convegno* 1963, Milano 1968, p. 575 sgg., e da quello di M. POMILLO, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, ibid., p. 597 sgg.
2. Napoli, 1966, p. 291.
3. In *Quaderni del Vittoriale*, luglio-agosto 1981, p. 83 sgg.

EMILIO MARIANO

Il primo autografo della «Figlia di Iorio»

1. Per una identità culturale della «Figlia di Iorio» 2. Il primo Atto dell'Autografo. «Terrestre» e «celeste» nella società agricola. 3. Il secondo Atto dell'Autografo. Aligi e Lazaro. Il dramma. 4. Il terzo Atto dell'Autografo. Candia e Milla-Ornella. *Dramma aperto*.

1. Per una identità culturale della «Figlia di Iorio»

Una stratificazione quasi secolare di letture e di gesti mi consente di avvicinare, oggi, la *Figlia di Iorio* sulla base di due dati di fatto: la validità teatrale del dramma e la pluralità degli elementi creativi, secondo una estetica che il critico assegna al decadentismo.

Non si può dire che il critico stilistico e il filologo, almeno in Italia, si precipitino su testi di teatro moderno. E però, il mio primo dato di fatto risulta dal semplice consenso delle generazioni, spettatori attori e addetti ai lavori: ALBERTO CECCHI, «La figlia di Iorio è un'opera formidabile anche dal lato puramente teatrale» (1927); SILVIO D'AMICO, «un'opera classica, fra le più perfette del nostro teatro» (1932, giudizio ripetuto nel 1950). Non ignoro le riserve che oggi alcuni avanzano sul valore del dramma. Paolo Puppa nota una diradata frequenza di allestimenti del «dramma pastorale», e la interpreta come un «raffreddamento» verso l'opera di teatro. È un giudizio che potrà essere preso in considerazione non appena verranno motivate le cause effettuali della diradata frequenza.