

Eroine tragiche nelle opere scelte di Gabriele D'Annunzio

Grubišić, Bruna

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:335400>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij Suvremene talijanske filologije
(dvopredmetni); smjer: nastavnički

Bruna Grubišić

**Eroine tragiche nelle opere scelte di Gabriele
D'Annunzio**

Diplomski rad

Zadar, 2023.



Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij Suvremene talijanske filologije
(dvopredmetni); smjer: nastavnički

Eroine tragiche nelle opere scelte di Gabriele D'Annunzio

Diplomski rad

Student/ica:

Bruna Grubišić

Mentor/ica:

Izv. prof. dr. sc. Ana Bukvić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Bruna Grubišić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Eroine tragiche nelle opere scelte di Gabriele D'Annunzio** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. svibnja 2023.

Sadržaj

1. INTRODUZIONE	1
2. LA VITA E LE OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO	3
3. LA CITTÀ MORTA - analisi dell'opera e commento	6
3.1. EROINA TRAGICA	13
4. FIGLIA DI IORIO – analisi dell'opera e commento	17
4.1. EROINA TRAGICA	23
5. FRANCESCA DA RIMINI – analisi dell'opera e commento	26
5.1. EROINA TRAGICA	33
6. CONCLUSIONE	36
7. BIBLIOGRAFIA	38
8. Riassunto	42
9. Sažetak	43
10. Abstract	44

1. INTRODUZIONE

Il concetto dell'eroina tragica risale all'antichità, e ha un'influenza su tutte le epoche del mondo letterario. La letteratura greca antica è la base per studiare il termine di “tragico“, e gli scrittori antichi, guidati da Sofocle, sono fonte d'ispirazione per molti scrittori emergenti. Charles Segal ha spiegato i fattori che hanno influenzato il tragico mondo di Sofocle, da cui nascono le più famose eroine tragiche come *Antigone*, *Medea*, *Fedra*:

Yet my emphasis is more on the world that Sophocles creates around these heroes than on their individual greatness or weakness. Thus, I am concerned principally with the human relations of family and city, the conflicts and complementarities between men and women, the social institutions that the heroes both need and, in some measure reject or defy, and the larger framework of nature and the gods. All these elements make up what I call Sophocles' tragic world.¹

Lo scopo di questa tesi è quello di mostrare gli aspetti menzionati, cioè di studiare i rapporti tra i personaggi, la loro caratterizzazione sociale, politica, etica, morale e psicologica, e di determinare: “perché sono e chi sono“ le eroine tragiche nelle opere di D'Annunzio: *La città morta*, *Figlia di Iorio* e *Francesca da Rimini*. L'analisi drammatica delle singole tragedie, basata principalmente su citazioni tratte dall'opera, e supportata dai lavori di numerosi teorici, critici, linguisti e bibliofili, verrà spiegato il contesto dell'azione, in cui si studierà in particolare il personaggio tragico femminile.

L'articolo *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento* della ricercatrice italiana Paola Cosentino darà una panoramica teorica dell'eroina tragica e spiegherà i modelli di comportamento di tutte le eroine tragiche, norme e virtù, somiglianze, ma anche differenze tra antiche, rinascimentali e moderne.² Fin dall'antichità, ciascuna delle eroine tragiche è un soggetto morale, che poi, soprattutto nel XVI secolo, provoca numerose discussioni e deliberazioni, ricerche e teorie, ispirazioni, ma anche condanne. Sono tutte dotate di virtù caratteristiche, quelle che sono normalmente prescritte agli uomini, e il loro eccezionale coraggio è un fattore chiave nella tragedia, di cui sono insieme “autori” e vittime.³

¹ Charles Segal, *Sophocles' tragic world; Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, London, 1998, p. 3. (D'ora in poi tutte le traduzioni sono dell'autrice. La traduzione: Eppure la mia enfasi è più sul mondo che Sofocle crea attorno a questi eroi che sulla loro individualità o debolezza. Quindi mi occupo principalmente delle relazioni umane della famiglia e della città, dei conflitti e delle complementarità tra uomini e donne, delle istituzioni sociali di cui gli eroi hanno bisogno e in una certa misura rifiutano o sfidano, e il quadro più ampio della natura e degli dei. Tutti questi elementi compongono quello che io chiamo il mondo tragico di Sofocle.)

² Paola Cosentino, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, *Italique* [En ligne], IX, 2006, p. 65 – 99.

- (<https://doi.org/10.4000/italique.108> 07/01/2023)

³ Ibid.

D'Annunzio ha incarnato i suddetti aspetti attraverso le sue eroine tragiche e così nel primo dramma analizzato *La Città Morta*, si dimostrerà che il personaggio di Bianca Maria, a parte il riferimento letterale a Sofocle, somiglia anche figurativamente ad un'antica eroina tragica. Inoltre, nel dramma di *Figlia di Iorio*, il soggetto morale sarà ora analizzato come un oggetto sessuale, che per puro e vero amore si separa dal collettivo, e quindi si condanna a morte. Nell'ultima tragedia, verranno presentati i tragici retroscena della famosissima adultera Francesca, che Dante, nella sua *Divina Commedia* ha condannato a uno speciale girone infernale, nonché i motivi per cui questa peccatrice suscita ancora empatia e porta il titolo di eroina. Nell'ultima parte della tesi si concluderà quali sono le caratteristiche fondamentali di ciascuna delle citate eroine tragiche, come sono simili e quali sono i motivi del loro eroismo e tragedia.

2. LA VITA E LE OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio fu una figura letteraria distintiva, simbolo del decadentismo europeo, scrittore, drammaturgo, poeta, ma anche una figura significativa della Prima guerra mondiale. Nacque il 12 marzo 1863 a Pescara da una famiglia benestante come terzogenito di Francesco Paolo Rapagnetta e Luisa De Benedictis e aveva due sorelle maggiori. Grazie alla sua famiglia ebbe la possibilità di studiare al collegio *Cicognini di Prato*, dove, con il loro sostegno iniziò la sua prima attività letteraria. Nel novembre 1881 si trasferisce a Roma, dove si iscrive alla facoltà di lettere. Tuttavia, poiché ha mostrato interesse per il giornalismo, ha abbandonato gli studi e si è dedicato a collaborare con varie riviste e case editrici. In quel periodo si circondò di persone molto influenti dell'alta classe. La sua vita sociale fu dinamica e segnata da amori e avventure, che è una delle caratteristiche che seguirono D'Annunzio per tutta la vita.⁴ Nel 1883 sposò la duchessa Maria Hardouin di Gallese, con la quale aveva tre figli. D'Annunzio si sposò unicamente per il proprio interesse e per la possibilità di entrare nel mondo dell'alta classe romana, così dopo sette anni il loro matrimonio finì con il divorzio. Nella sfera privata visse una vita burrascosa, con amanti che in qualche misura ispirarono anche la sua creatività letteraria. Cambiava spesso città di residenza, così come donne, tra le quali spiccano alcuni nomi: Barbara Leoni – amante che ispirò alcune sue illiriche “immorali”, Maria – sua seconda moglie dalla quale ebbe due figli, la fatale Eleonora Duse, da cui trasse ispirazione, ma collaborò anche teatralmente e che segnò anche gran parte della sua attività politica, e numerosi altri con i quali trascorse gli ultimi anni della sua vita. Morì il 1° marzo 1938.⁵

Nel 1897 si concentrò sull'impegno politico e fu eletto rappresentante della destra, ma durante il suo mandato si è spostato all'estrema sinistra. Tornò nuovamente in Italia nel 1915 in occasione della Prima guerra mondiale. Il 5 maggio dello stesso anno tenne un discorso a Genova per L'Orazione per la sagra dei Mille, che infiammò ulteriormente lo stato di guerra, così l'Italia dichiarò guerra all'Austria. D'Annunzio ricevette il permesso di partecipare alla guerra come organizzatore di operazioni aeree e attacchi. L'atto più famoso fu il volo aereo su Vienna nel 1918, quando lanciò 50.000 volantini da 11 aerei chiedendo la resa e la fine della guerra. Durante il ritorno e l'atterraggio dell'aereo, si è schiantato e si è ferito all'occhio, perciò ha dovuto ritirarsi. Alla fine della guerra si distinse come sostenitore della rivendicazione nazionalista e del movimento della “vittoria storpiata”, perché dal Patto di Londra all'Italia sono

⁴ Cfr. Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1994, p. 102.

⁵ Cfr. Giovanni Antonucci, *Gabriele D'Annunzio drammaturgo – supplemento al libro La figlia di Iorio (G. D'Annunzio)*, Tascabili Economici Newton, 1995., pp. 9 – 11.

state promesse l'Istria e la Dalmazia, dove vivevano gli Italiani. D'Annunzio fu anche l'organizzatore dell'impresa Fiume, durante la quale occupò Fiume con un gruppo di nazionalisti. Successivamente aderì al movimento fascista, ma non riuscì mai a stringere buoni rapporti con Mussolini perché Mussolini temeva la sua fama, quindi non lo inserì attivamente nei suoi programmi. Dopo che i confini della Jugoslavia furono determinati dal Trattato di Rapallo nel 1921 e Fiume ricevette una nuova posizione, Giolitti espulse D'Annunzio e i suoi seguaci.⁶

Nonostante il suo fallito impegno politico, la creatività letteraria e culturale di D'Annunzio ebbe un grande successo e si concretizzò in un aspetto molto ampio. D'Annunzio fu percepito come un emblema del periodo che va dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta del Novecento.⁷ Le sue opere sono state influenzate da vari eventi sociali come positivismo, naturalismo e realismo, caratterizzate da decadenza, simbolismo ed estetismo. È importante notare che la sua creatività si è basata sulle idee dei filosofi Nietzsche e Bergson. Richiamandosi a Nietzsche, D'Annunzio percepisce la natura come un'esistenza eterna fine a sé stessa. Nelle sue opere i temi della letteratura decadente come l'erotismo, il rapporto tra bellezza e morte, l'attrazione e il sadismo sono i più rappresentati. D'Annunzio ha segnato i suoi inizi letterari durante i suoi gironi da studente quando, all'età di 16 anni, pubblicò il suo primo libretto di poesie *Primo Vere*. Va notato che D'Annunzio vide il modello negli scrittori italiani Carducci e Verga, e nell'*Ode a Barbara* vide il modello per la sua prima raccolta di poesie. Dopo aver lasciato la facoltà, iniziò a collaborare con la rivista «Cronaca Bizantina», grazie alla quale pubblicò *Canto novo* e il suo primo libro di poesie sotto titolo *Terra Vergine*.⁸ La sua poesia più famosa *La Pioggia nel pineto* si trova nelle *Laudi*, una raccolta di poesie considerata il suo capolavoro poetico. In questo periodo completò anche romanzi: *Il trionfo della morte* e *Le vergini delle rocce*. Tra i romanzi famosi ci sono anche: *Il Piacere* – suo primo romanzo e *Il Fuoco*. Durante il suo impegno politico si distinse con la prosa lirica *Notturmo*, che scrisse dopo una ferita all'occhio. In quell'opera, così come nell'opera *Le Faville del maglio*, sottolineò in particolare i temi dell'interrogazione personale e dell'equilibrio esistenziale. Nella sua opera *Forse che sì forse che no*, espresse le sue opinioni che ebbe avuto durante il periodo di conduzione delle operazioni aeree. Con la pubblicazione di una raccolta di racconti intitolata *Il libro delle vergini*, introdusse il tema della sessualità e della violenza, che fu un allontanamento da Carducci e una

⁶ Antonio Alosco, *Il percorso socialista di Gabriele D'Annunzio tra storia e letteratura*, «Forum Italicum», 2020, 54, 1, p. 377 – 380

(<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0014585820909283> 20/01/2023)

⁷ Ivi, p. 377.

⁸ Cfr. Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, op.cit., p.102.

svolta verso nuovi temi del piacere, dei personaggi femminili e della morte che, caratterizzeranno infine tutta la sua produzione.⁹

Durante la sua permanenza a Roma, D'Annunzio visitò spesso le sale dei teatri. Una delle sale teatrali più famose fu il *Teatro Apollo*. Il suo primo articolo dedicato al mondo del teatro fu *La Tribuna*. Nel suo articolo *Alla vigilia del Carnevale* esprime la sua critica e il suo disprezzo per il pubblico borghese e popolare. Esprime anche il suo disprezzo per il pubblico nella opera *Chiacchiere di "Foyer"* pubblicata nel 1886 su "*La tribuna*", affermando con amarezza che gli autori scrivono le proprie opere, e che per raggiungere il vero pubblico devono passare attraverso la vergogna della forca. Intanto, spiegò che l'arte drammatica è falsa e artificiale e che gli autori devono accontentare un pubblico inesperto per poter avere il successo. La vera arte per gli spettatori si incarna nelle tragedie di D'Annunzio, tra le quali spiccano: *La città morta* e la sua più grande opera teatrale *La Figlia di Iorio* in cui incarna il primitivismo del popolo, il sacrificio e la purezza, ma anche la supremazia. Tra le sue numerose opere drammatiche, tra i più famosi sono anche: *La Gioconda* e *La Nave*.¹⁰

⁹ Cfr. Giovanni Antonucci, *Gabriele D'Annunzio drammaturgo – supplemento al libro La figlia di Iorio*, op.cit. p.13.

¹⁰ Paolo Quazzolo, *Il giovane D'Annunzio e gli ambienti teatrali della Roma di fine Ottocento. Cronache, recensioni, polemiche negli scritti giornalistici tra 1182 e il 1888*, "Il giovane D'Annunzio e la fascinazione del teatro" a cura di Maria Pia Pagani, Edizione Sinestesie, Avvelino, 2018, p. 37

3. LA CITTÀ MORTA - analisi dell'opera e commento

La città morta è la tragedia di Gabriele D'Annunzio pubblicata nel 1898. È una tragedia composta da 5 atti scritta in prosa. L'azione è ambientata in Grecia, precisamente nell'antica provincia dell' Argolide: “Nell' Argolide „stibonda“ – presso le rovine di Micene „ricca d'oro“¹¹ e l'intera trama è frutto dell'esperienza personale di D'Annunzio quando egli stesso è stato testimone degli scavi di Micene così come delle sepolture degli Atridi nel 1895.¹² Andrea Coroni sulla rivista online «Milena» scrive: «Da quest'esperienza lo scrittore abruzzese trarrà due considerazioni fondamentali: l'allontanamento della tragedia dalla contemporaneità, la perdita del senso dei conflitti eroici e la necessità di attingere al tempo dei miti greci.»¹³

Gabriela Carrano nel suo articolo *La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate* sottolinea che questo dramma «è il frutto di tre felicissime congiunture: la pubblicazione, nel 1895, de *Le Vergini delle rocce*, la lettura, forse databile fra il '92 e il '95, de *La Nascita della tragedia* di Nietzsche, il viaggio in Grecia (luglio-agosto 1895).»¹⁴

Prendendo in considerazione già menzionato, si può dire che l'opera *La città morta* nasce in vero stile neoclassico, traendo ispirazione dalla letteratura classica dell'antica Grecia e di Roma.¹⁵ In questa particolare opera lo scrittore fa riferimento ad alcuni personaggi antichi e mitologici di fama mondiale come Antigone di Sofocle e Orestide di Eschilo e spesso cita o menziona le tragedie omonime nel suo dramma. La traccia più distinta dell'antichità si trova nel personaggio di Bianca Maria (di cui si parlerà più dettagliatamente in seguito) che oltre a leggere letteralmente l'opera di *Antigone* fin dall'inizio del dramma, viene talvolta paragonata a questa eroina storicamente tragica. Oltre a lei, c'è anche un altro importante personaggio femminile Anna, ma anche due personaggi maschili Alessandro e Leonardo. Il personaggio passivo, ma onnipresente è la nutrice che sta al servizio della cieca Anna durante tutto il

¹¹ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, Milano, Fratelli Treves Editori 1900, e – book, p. 7.

<http://ebookgratis.biz/ebooks-gratis/Dannunzio/la-citta-morta-dannunzio.pdf/>

¹² Cfr. Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1928, pp. 12 – 14.

¹³ Andrea Coroni, *Per un teatro del silenzio e del buio: i conflitti dell'inconscio ne “La città morta” di D'Annunzio*, «Milena la rivista», 2014.

<http://www.rivistamilena.it/2014/12/16/per-un-teatro-del-silenzio-e-del-buio-i-conflitti-dellinconscio-ne-la-citta-morta-di-dannunzio/20/01/2023>

¹⁴ Gabriela Carrano, *La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate*, Roma, in: *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Adi editore, 2014, p. 2.

¹⁵Cfr. Andrea Coroni, *Per un teatro del silenzio e del buio: i conflitti dell'inconscio ne “La città morta” di D'Annunzio*, op.cit.

<http://www.rivistamilena.it/2014/12/16/per-un-teatro-del-silenzio-e-del-buio-i-conflitti-dellinconscio-ne-la-citta-morta-di-dannunzio/20/01/2023>

dramma. Fin dall'inizio c'è un vero e proprio intrigo tra i personaggi, poiché il marito della cieca Anna, Alessandro è innamorato di Bianca Maria, la sorella del suo migliore amico Leonardo. Ma anche il rapporto di Leonardo con Bianca Maria è complicato, nonostante la rispetti come sua sorella, nasconde i sentimenti amorosi per lei. Tutto ciò porta a una culmine quando l'omicidio è l'unica soluzione nella battaglia tra l'invidia e l'amore. Questo motivo dell'amore incestuoso e delle sue conseguenze allude fortemente alle opere di Omero, Esiodo, Sofocle, Euripide.¹⁶ È noto quindi che gli sviluppi tragici sono caratteristici delle tragedie antiche alle quali D'Annunzio si ha ispirato.

La tragedia greca offre così a D'Annunzio quella forma drammatica in cui trovano espressione i conflitti familiari, e che egli rielabora per dar vita, nel suo teatro, a un intricato insieme di esperienze contribuenti e perturbanti: perché i fantasmi del passato possano calcare la scena, infatti, bisogna ascoltare gli echi provenienti dagli antichi miti della Grecia.¹⁷

Analizzando il dramma e riferendosi all'antichità, emergono diversi rimandi intertestuali. Già nel primo atto, in conversazione con Bianca Maria, Anna rievoca:

Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che si dislaccia i sandali. Mi ricordo [...] ad Atene [...] in un marmo dolce come un avorio, una figura delicata e impetuosa che dava il desiderio del volo, d'una corsa aerea senza termine [...] Alessandro diceva che l'impazienza del volo era diffusa in tutte le pieghe della tunica e che nessun'altra immagine rappresentava più vivamente il dono della celerità divina.¹⁸

Si tratta di una dea romana, personificazione della vittoria, la cui controparte nella mitologia greca è Nike.¹⁹ Nel desiderio del volo divino è ritratta la figura di Vittoria, la dea con cui Anna paragona Bianca Maria. Gabriela Carrano nel suo articolo presenta alcuni nomi così come parti del testo che un tempo erano citati da alcuni noti scrittori e quindi collega le connotazioni intertestuali nell'opera. La scoperta e l'enumerazione dei tesori micenei appare anche in opere firmate da Scilemann e Saint – Victor e il testo moderno abbonda di passi eschilei.²⁰ Carrano conferma la presenza di una ricca intertestualità con le seguenti parole:

Letti in questa chiave, i brani delle antiche tragedie inserite nella Città Morta possono assolvere a una funzione strutturante e programmatica, rispecchiando la vicenda e insieme prefigurandone la conclusione: si pensi solo all'iniziale Coro di Eros nell'Antigone, che in un tempo allude al tema dell'incesto, implica il legame fraterno, anticipa il motivo

¹⁶ Cfr. Gabriela Carrano, *La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate*, op.cit., p. 2.

¹⁷ Cfr. Andrea Coroni, *Per un teatro del silenzio e del buio: i conflitti dell'inconscio ne "La città morta" di D'Annunzio*, op.cit.
(<http://www.rivistamilena.it/2014/12/16/per-un-teatro-del-silenzio-e-del-buio-i-conflitti-dellinconscio-ne-la-citta-morta-di-dannunzio/> 20/01/2023)

¹⁸ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, Milano, op.cit., p. 28.

¹⁹ Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/dea-vittoria/>

²⁰ Cfr. Gabriela Carrano, *La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate*, op.cit., pp. 5 – 6.

dell'invincibilità dell'amore – motivo che sarà al centro del monologo di Alessandro nella prima scena del secondo atto – e, infine, precorre la morte della vergine Bianca Maria.²¹

Il titolo dell'opera *La città morta* contiene molte più analisi dello spazio di quanto testimoniano le iscrizioni introduttive (Argolide, Micene). In senso letterario, la città è morta proprio per tante rovine sparse che nascondono oro e ricchezze, soprattutto archeologiche. Ma l'aggettivo nel titolo non è l'unica caratteristica dell'analisi spaziale poiché i personaggi si trovano in uno spazio limitato per quasi l'intera azione. Secondo Pasquale Guaragnella i personaggi, in circostanze “limitate“, sono costretti a parlare, e i dialoghi costanti contribuiscono alle frequenti trame della tragedia. Nei primi quattro atti lo spazio è solo interno, solo nel quinto atto l'azione è ambientata fuori dalle mura ma sempre con la stessa dose di tristezza e solitudine.²² Le stanze all'interno del palazzo sono descritte in dettaglio:

Una stanza vasta e luminosa, aperta sur una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinnanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. In ciascuna parete laterale della stanza sono due usci che conducono agli appartamenti interni e alla scalinata.²³

In quest' opera di D'Annunzio tutta l'azione è raccontata attraverso i personaggi e le reciproche relazioni che scandiscono ciascuno degli atti. Nell'atto primo, scena prima, sono presentate tutte le donne del dramma. Fin dall' inizio è chiaro che Anna è cieca:

Una volta quando tenevo contro i raggi i miei occhi morti, con le palpebre aperte, vedevo come un vapore rosso, appena distinto, o di tratto in tratto una scintillazione simile a quella che danno le selci dure, quasi dolorosa.... Ora, più nulla: l'oscurità perfetta.²⁴

e attraverso la sua cecità si può leggere l'intero carattere del personaggio. Lei è una moglie di Alessandro, poeta e il migliore amico di Leonardo, un personaggio grazie al quale tutti i personaggi sono a Micene. Il suo stile di vita dipende in gran parte dalla nutrice che, oltre ad aiutarla in tutto, rappresenta spesso la sua spalla su cui piangere. Sebbene cieca e intrappolata nella propria impossibilità, rimanga pura di anima e tenerezza fino alla fine del dramma. Non nasconde la sua disperazione dovuta alla sua incapacità di vedere: «E risvegliarsi sempre nelle tenebre, sempre nel buio.... Se vi dicessi la peggiore delle mie tristezze, Bianca Maria!»²⁵, ma trova sempre il modo di sentire e vivere il mondo che la circonda e spesso lo descrive. Questa tragedia si legge meglio attraverso il rapporto reciproco dei personaggi, e il suo rapporto con

²¹ Ivi., p.8.

²² Cfr. Pasquale Guaragnella, *Su la città morta, Tragedia*, Bari, Edizioni Ca'Foscari, Italia, 2021, p. 22.

²³ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, p. 8.

²⁴ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op.cit., p. 11.

²⁵ Ivi., p.12.

Bianca Maria è la prova della sua bellezza interiore. In altre parole, pur sapendo che suo marito è innamorato di Bianca Maria, lei la ammira completamente e la trova perfetta. Lei è tanto fragile quanto forte, perché sapendo di non essere amata, aiuta tutti i personaggi del dramma a sentirsi a proprio agio in sua compagnia. Trova una giustificazione logica a tutto, ad esempio la consapevolezza che conviene davvero di innamorarsi di una donna perfetta come Bianca Maria, ma trova anche le ragioni del suo sentimento di abbandono. Un ottimo esempio di quanto sopra, è proprio alla fine della terza scena, quando si rivolge direttamente a Bianca Maria dicendo: “Ah, tu sei tutta bella, tu hai tutti i doni! Come potrebbe rinunciare a te colui che ti amasse? Come potresti rimanere nell'ombra, tu che sei fatta per dare la gioia?”²⁶ Si può dire che lei è una vittima delle emozioni, ma senza approfittarne. Proprio alla fine della tragedia, sempre grazie al suo intuito interiore, che la caratterizza fortemente, insiste per salvare l'esito tragico del dramma, ma alla fine lo accade comunque. Sebbene il suo personaggio si manifesti nell'oscurità, nella tristezza e nel dolore, inaspettatamente non è lei quella che finisce tragicamente alla fine.

È già noto come la cieca Anna visse in una cosiddetta simbiosi con la nutrice che rappresentava i suoi occhi e il suo sostegno. Secondo Erspamer, la nutrice viene presentata come un personaggio passivo immobile che svolge tutti i doveri senza iniziativa come una schiava, ma non mostra in nessun'atto il peso del suo lavoro.²⁷ Nel primo atto, scena prima c'è una frase: “LA NUTRICE sta seduta su un gradino più basso, ai piedi dell'ascoltatrice, in un'attitudine inerte, come una schiava longanime.”²⁸, che descrive fortemente l'immagine del suo personaggio. Inoltre, ogni volta che la nutrice bacia le mani della sua “padrona“, dimostra di rispettarla incondizionatamente e senza compromessi: “LA NUTRICE le bacia le mani, si leva ed esce per la seconda porta a sinistra, avendo su le labbra una preghiera silenziosa.”²⁹

Prima di fare un'analisi dettagliata dell'ultimo personaggio femminile, è necessario presentare le caratteristiche essenziali dei due personaggi maschili che compaiono nell'opera.

Alessandro è il marito della cieca Anna, migliore amico di Leonardo, un personaggio fortemente descritto dai suoi sentimenti “proibiti“ verso un'altra donna, Bianca Maria. Il suo rapporto con la moglie può essere attribuito a una sorta di pietà perché non può ammetterle che prova amore per un'altra donna, ma non può nemmeno nascondere agli altri. Lui è un poeta intrappolato nei propri pensieri, quindi non può creare liberamente poesia:

²⁶ Ivi, p. 32.

²⁷ Cfr. Francesco Erspamer, *La parola a teatro. Ritorno alla città morta*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1985, p. 114.

²⁸ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op.cit., p. 8.

²⁹ Ivi, p. 25.

Egli non ama più il lavoro, da qualche tempo. Rimane lunghe ore assente; quando torna, è silenzioso... Anch'egli, come Leonardo, aveva immensi tesori da scoprire; ma nella sua propria anima. Sembrava che questa terra avesse, come nessun'altra, la virtù di esaltare il suo pensiero. L'onda della poesia era in lui così abbondante ch'egli ne versava di continuo, quasi in ogni sua parola.³⁰

Nel secondo atto, attraverso il motivo dei fiori e di un'allodola ferita, si svela un'immagine forte; Anna, alla quale il marito porta un uccellino ferito (può rappresentare se stessa), e il bellissimo mazzo di fiori che Alessandro dona a Bianca Maria (rappresenta tutta la sua bellezza e giovinezza). Fulvio Senardi sottolinea l'importanza dei motivi – simboli, soprattutto per quanto riguarda la concenzione dei personaggi. Afferma che il simbolismo è profondamente intriso nel teatro di D'Annunzio e che si basa principalmente su motivi antichi.³¹ Numerose didascalie descrivono il suo comportamento e le sue emozioni accese, ansiose e confuse quando parla o si avvicina a Bianca Maria. Come un vero amico, si accorge che qualcosa di strano sta succedendo con Leonardo e cerca di trovare aiuto, senza nemmeno rendersi conto che lui è preso dallo stesso amore proibito per Bianca Maria. All'inizio del secondo atto, lui confessa i suoi sentimenti a B. Maria, senza trattenersi nelle descrizioni: «La sola vostra presenza basta per dare al mio spirito una fecondità incalcolabile»³², o «Voi non potrete vivere se non in me, se non per me, giacché voi siete omai nella mia vita come la vostra voce è nella vostra bocca.»³³ Giustifica i suoi sentimenti verso B. Maria dicendo che la verità dovrebbe essere sempre trasparente e che Anna è purtroppo destinata a servire il dolore.³⁴ Alla fine del secondo atto, Alessandro apprende da Leonardo il suo stato d'animo e sebbene frastornato e turbato (lo testimoniano didascalie tra i dialoghi) finisca il secondo atto accarezzando la testa del suo migliore amico. Alla fine del quinto atto, che si apre con l'assassinio di B. Maria, Alessandro rimane un amico fedele perché sconvolto, triste e impotente continua ad aiutare Leonardo con il corpo della sua defunta, amata donna.

Il personaggio cruciale di quest'opera è sicuramente il fratello e migliore amico, Leonardo, per il quale questo dramma è una vera tragedia. La sua occupazione è nota già dal primo atto, quando Bianca Maria racconta perché e da quando loro due sono a Micene. Lui è un esploratore delle tombe antiche e tutte le aree antiche, così come i personaggi antichi, sono la sua passione di ricerca. Nella quarta scena del primo atto viene descritto lo stato ansioso e malato di Leonardo (alludendo al suo stato mentale), mentre, non conoscendo il motivo, Alessandro e B. Maria

³⁰ Ivi, p. 19.

³¹ Cfr. Fulvio Senardi, *Nel laboratorio della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, «Studia Romanica et Angelica Zagrabiensia XL», Zagreb, 1995, p.7.

³² Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op.cit., p. 63.

³³ Ivi, p. 67.

³⁴ Ivi, p. 74.

esprimono la preoccupazione: “Avete notato, Bianca Maria, come Leonardo era inquieto e ansioso, stamani? Pareva ch'egli escisse da una febbre notturna...”³⁵ Nella quinta scena appare per la prima volta e nella conversazione con Alessandro mostra la passione che ha per la cultura antica, alla quale dedica tutta la sua attenzione: “La più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali; un'apparizione allucinante; una ricchezza inaudita; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano.”³⁶ La quarta scena del secondo atto è un dialogo importante perché Leonardo parla per la prima volta ad Alessandro della sorella, ma sotto una luce diversa, con gli occhi innamorati. Si sente ansioso, imbarazzato e a disagio quando parla dell'amore incestuoso che prova:

Quando infine il sonno cade su la pena a un tratto come un urto che schiaccia, quando la povera carne si fa ottusa e greve come il piombo, quando tutto l'essere chiede di morire, di morire un poco, - comprendi tu? - la lotta disperata contro la necessità della natura, pel terrore di divenire nel sonno la preda inerte del mostro ributtante.³⁷

Dopo aver appreso da Anna che anche Alessandro, suo amico migliore, prova dei sentimenti amorosi per lei, diventa un assassino. Nel quarto atto va con Bianca Maria alla fonte dove finalmente la uccide nel quinto atto e tutto questo allo scopo di purificare la sua anima: “Chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? Avresti tu avuto il coraggio di compiere questa cosa atroce per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla?”³⁸

Pasquale Guaragnella afferma nelle sue note che l'intero ultimo atto è un trionfo della morte ma nel segno di una paradossale condizione di pace spiegando questa tragica fine e lo scopo della purificazione dalla colpa.³⁹ Dall'altra parte, Francesco Lamendola sostiene che il finale tragico (supportato dai motivi di sacrificio, sofferenza, destino) è una caratteristica delle antiche tragedie greche, ma che in questo caso: «Si tratta di una catarsi tutta dannunziana che sfrutta il sacrificio in chiave decadente (...)»⁴⁰ Patrizia Piredda dice che è necessario non confondere i termini il tragico e la tragedia. Secondo lei, il tragico è un concetto filosofico mentre la tragedia è un genere letterario. Parlando così del processo di purificazione si fa riferimento ad un elemento della tragedia (per esempio Antigone deve essere punita perché la legge lo richiede),

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ Ivi, p. 44.

³⁷ Ivi, p. 96.

³⁸ Ivi, p. 162.

³⁹ Cfr. Pasquale Guaragnella, *Su la città morta, Tragedia*, op.cit, p. 31.

⁴⁰ Francesco Lamendola, “*La città morta*“ di D'Annunzio è una tragedia mancata?, Bologna, Arianna editrice, 2015

(https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=51317_27/01/2023)

ma si può dire che in questa opera rimane solo la struttura della tragedia e manca l'esperienza del tragico.⁴¹

La squadra dei protagonisti si trova in una città morta a causa degli scavi in cui è impegnato Leonardo, ciascuno con il proprio scopo. Alessandro come il migliore amico con cui condivide quelle vecchie scene, Anna che arriva in coppia a causa della sua cecità e Bianca Maria che ha letteralmente subordinato tutta la sua vita al fratello. Il tema principale di questa trama è difficile da individuare, ma è definito proprio dalle intricate relazioni dei personaggi menzionati (nella suddetta analisi dei personaggi, viene raccontata l'azione che caratterizza un determinato personaggio, attraverso 5 atti). L'opera è dominata dai dialoghi, oltre che dalle didascalie, che ovunque descrivono vividamente l'ambiente in cui si trovano i personaggi in un certo momento. L'azione del dramma è passiva, il fulcro della trama è il tumulto mentale interiore di ciascuno dei personaggi e l'epilogo non ha un lieto fine.

⁴¹ Cfr. Patrizia Piredda, *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating gender, translation & culture*, in *Italian studies*, 2007. p. 64.

3.1. EROINA TRAGICA

Nelle parole introduttive viene spiegato l'argomento di questa tesi di laurea: un'eroina tragica e nel dramma *La città morta* si tratta di Bianca Maria. Analizzando l'opera si è detto molto sulla corrispondenza della tragedia di D'Annunzio all'antichità greca ed è noto che i tragici greci ricorrono al rito del sacrificio per mostrare la sofferenza di un certo personaggio e che la sofferenza finisce sempre con la morte.⁴² Patrizia Piredda nel suo lavoro spiega come la tragedia classica manifesta la morte dell'eroe (che avviene a causa di qualsiasi tipo di resistenza) come l'unica possibile via di purificazione, la catarsi, cosa che non avvenne con Bianca Maria.⁴³ Il modo e il motivo della sua morte non sono una copia dell'antico modello, ma Bianca Maria coincide per molti aspetti con l'eroina tragica di fama mondiale: Antigone. Fulvio afferma che si può ancora dire che entrambe le eroine sono vittime di un terribile destino e aggiunge: «la tragedia, inarcandosi così oltre i modelli classici, avrebbe dovuto trasmettere un messaggio di libertà, affidato a quell'atto puro con il quale Leonardo si illude di aver sconfitto in maniera netta e definitiva il determinismo del fato.»⁴⁴

All'inizio di questo dramma Bianca Maria legge ad Anna un brano dell' *Antigone* (lo fa più volte), e i versi citati dell'antica tragedia hanno un forte simbolismo e D'Annunzio non li cita a caso. Bianca Maria è un personaggio che vive riconciliato con il fatto di servire il proprio fratello e in questo vede lo scopo della sua vita; soprattutto per questo cita sempre Antigone con un sospiro perché simpatizza con lei. Così nella prima scena lei cita:

Vedete me, o cittadini della terra paterna, / nell'ultima via /entrare, l'ultimo splendore/ del sole rimirare, / quindi innanzi mai più!⁴⁵,

le parole con cui Antigone, consapevole della sua sorte, saluta il popolo. Subito dopo quelle parole citate, c'è una didascalia in cui è scritto: “La lettrice si interrompe, come soffocata. Il libro vacilla nelle sue mani” – parole che descrivono fedelmente il momento in cui Bianca Maria prende coscienza di quale destino l'attende.⁴⁶ Inoltre, lei stessa in una conversazione con Anna, ammette che è legata da un voto, che vive chiusa in un cerchio.⁴⁷ Ma d'altra parte Patrizia Piredda comunque sostiene che: «Bianca Maria è ben lontana dall'essere consapevole del significato di Destino di Fato che gli antichi greci attribuivano a questi concetti: può soltanto

⁴² Cfr. Francesco Lamendola, “*La città morta*“ di D'Annunzio è una tragedia mancata?, op. cit. (https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=51317_27/01/2023)

⁴³ Cfr. Patrizia Piredda, Laboratorio di Nuova Ricerca: *Investigating gender; translation & culture in Italian studies*, op.cit., p. 63.

⁴⁴ Fulvio Senardi, *Nel laboratorio della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, op.cit., p. 41.

⁴⁵ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op.cit., p. 10.

⁴⁶ Cfr. Patrizia Piredda, Laboratorio di Nuova Ricerca: *Investigating gender; translation & culture in Italian studies*, op. cit., p. 63.

⁴⁷ Cfr. Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op.cit., p. 48.

partecipare al dolore che l'idea di un tale sacrificio porta», pensando allo stesso tempo che nemmeno in un solo sogno lei sarebbe stata in grado di prevedere che tipo di morte l'avrebbe colpita.⁴⁸ Bianca Maria viene paragonata anche a un'altra vittima dell'antichità, Ifigenia, alludendo ancora una volta all'eroina che alla fine soffre, sempre con la ragione del sacrificio disinteressato.

Patrizia Piredda ha sottolineato nel suo articolo che la concezione del tragico di D'Annunzio è diversa da quella classica (la ragione è stabilita nelle parole precedenti), ma che per il titolo di “eroe” è necessario possedere una certa grandezza.⁴⁹ La sua “massima grandezza” si manifesta nel fatto che è un personaggio senza alcuna colpa, con un'anima e un'intenzione completamente pura. Il suo rapporto con tutti i personaggi, così come la loro ammirazione per lei, è la prova della sua purezza. Si tratta di un rapporto di immenso rispetto, ma anche di mera ammirazione, che in un certo senso va oltre questo quadrilatero amoroso in cui si trovano i personaggi (e in cui Anna sicuramente soffre di più). Da ogni dialogo tra due amiche si può trascrivere almeno una cosa per la quale chiunque può ammirare Bianca Maria. Anna, sebbene non veda la bellezza del suo aspetto fisico (e il suo aspetto fisico è l'unico aspetto descritto nell'opera – contribuisce ulteriormente all'immagine di questa eroina), sente la sua bellezza interiore, così come il peso con cui lei vive disinteressatamente:

È troppo grande la forza della tua vita perché si consumi nel sacrificio. Tu hai bisogno di vivere, tu hai bisogno di gioire, di mordere i frutti, di sfogliare i fiori, cara anima. Mi sembra di sentire in te un fuoco che divampa. Tutto il tuo sangue batte nel tuo viso, così stranamente... Oh, non avevo ancora conosciuto un battito così forte. Il tuo cuore, il tuo cuore...⁵⁰

Inoltre, Anna la chiama con i soprannomi come cara e beata, e in una parte le dice addirittura che sono come sorelle che hanno bisogno di condividere il dolore (consapevole che questo dolore si basa anche sull'amore tra Bianca Maria e suo marito).⁵¹ Lei vive nella convinzione che Bianca Maria è davvero un essere così perfetto e altruista degno dell'amore di tutti (anche dell'amore proibito) che conferma nelle seguenti parole: “Come potrebbe rinunciare a te colui che ti amasse? Come potresti rimanere nell'ombra, tu che sei fatta per dare la gioia?”⁵² Bianca Maria non ha mai confessato il suo amore per Alessandro, ma le scritte tra le righe delle loro conversazioni che descrivono il loro comportamento, le emozioni che li prevadono, la loro passione, sospiri, ecc., lasciano intendere che si tratta di qualcosa più grande della semplice amicizia; per esempio: “Cercando di impedire ch'ella se le tolga, le sfiora una mano. Ambedue

⁴⁸ Patrizia Piredda, Laboratorio di Nuova Ricerca: *Investigating gender, translation & culture in Italian studies*, op.cit., p. 64.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, Milano, op.cit., p. 30.

⁵¹ Ivi, p. 31.

⁵² Ivi, p. 32.

si turbano⁵³, o “Egli si tende verso le labbra di lei, per baciarla. Ella balza indietro, sconvolta, mal frenando un grido. Rimangono l'uno di fronte all'altra, anelanti, non potendo più parlare.”⁵⁴

Anche se nel secondo atto Alessandro la inonda di complimenti per tutta la conversazione dicendo che tutta la sua ispirazione poetica è permeata nel suo essere, che ogni suo atto gli dà conferma del vero amore e che lei è davvero tutta la gioia che lui vuole provare, Bianca Maria rimane sobria e coscienziosa. Lei come essere umano in carne e ossa trattiene tutti i sentimenti, le emozioni e persino le parole, ma fa appello al suo buon senso e alla sua vera amica Anna così come suo fratello:

Non sentite le care anime vicine soffrire per la divinazione d'una colpa o per il timore d'una sciagura a cui esse non sanno contrastare? Voi avete ricordato dianzi le mie lacrime.... Ah, se io potessi dirvi tutta l'angoscia di quel giorno, se io potessi dirvi la mia pietà e il mio sbigottimento! Ella sapeva, ella sapeva. Io sentii ch'ella sapeva.⁵⁵

Si dimostra quindi una vera amica che non cede in caso di passione, ma crede comunque che il suo destino sia quello di vivere solo nell'amore fraterno. Patrizia Piredda ha ben sopportato questa situazione con le seguenti parole:

Bianca Maria sceglie di non seguire lo slancio dionisiaco, rimane intrappolata nelle convenzioni che non ammettono l'adulterio e alla forza euforica ed inebriante della passione, che caratterizza l'età della giovinezza, sceglie la rigidità che le impedisce di sciogliere i divieti della vita, rimanendo così pura e senza peccato.⁵⁶

Questa specie di masochismo, di cui soffre Bianca Maria quando si tratta del suo rapporto con il fratello, è proprio il suo desiderio di soddisfare tutti i suoi bisogni. Come se fosse ossessionata dal fatto che lui debba vivere bene e felicemente, menziona suo fratello in quasi tutte le conversazioni. Lei, sebbene sia consapevole che con questo tipo di sacrificio somiglia molto ad Antigone (nella parte precedente si è parlato dell'inquietudine che prova quando legge l'opera di Sofocle), lei continua a parlare:

Tu sei il mio continuo pensiero; tu sei tutto per me. Portami con te dove vuoi, nel deserto più sterile, nella rovina più desolata; e se tu sorridi, e se tu sei contento, io sono felice. Voglio stare anch'io con te in mezzo alla polvere, voglio logorarmi anch'io le mani su le pietre, voglio anch'io raccogliere le ossa dei morti...⁵⁷

Nei momenti in cui commenta con Anna e Alessandro le condizioni psicofisiche notevolmente deteriorate di suo fratello, insiste nel fare tutto per la sua felicità (senza sospettare che lui sia tormentato da sentimenti incestuosi); “Lascia che io ti porti!”⁵⁸ Inoltre, lei è a sua disposizione anche nel lavoro, aiuta negli scavi, fa di tutto per rendere ogni compito più semplice possibile

⁵³ Ivi, p. 59.

⁵⁴ Ivi, p. 73.

⁵⁵ Ivi, p. 70.

⁵⁶ Patrizia Piredda, Laboratorio di Nuova Ricerca: *Investigating gender, translation & culture in Italian studies*, op.cit., p.66.

⁵⁷ Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, op. cit., p. 51.

⁵⁸ Ivi, p. 52.

al fratello: “Ho promesso a mio fratello che ogni cosa, al suo ritorno, sarà in ordine, prima di sera....”⁵⁹

Poco prima dell'ultimo atto, Bianca Maria legge ad Anna per l'ultima volta un frammento dell'*Antigone*, frammento che si identifica nuovamente con il finale dannunziano – l'assassinio delle eroine tragiche. Senardi ha commentato che alla fine non si tratta della morte del personaggio atteso – Anna, che ha ripetutamente espresso il desiderio di suicidarsi, ma Bianca Maria, che è stata uccisa senza una giustificazione concreta.⁶⁰

Il critico Guido Nicastro spiega il motivo dell'omicidio tragico con le seguenti parole:

Dalla gelosia che Leonardo prova per questa relazione, oltre che dalla vegogna del desiderio incestuoso, nasce in lui la decisione di uccidere la sorella per preservarne la purezza e insieme per redimere se stesso dalla passione infausta.⁶¹

Leonardo, simile ai personaggi antichi, crede che la sua morte porti a un atto di purificazione e convinto di “fare del bene al mondo“, esclama che nessuno ha mai assaporato questo tipo di amore, come ha fatto lui in questi momenti dolorosi.

Insomma, la sua morte non è un tipo di punizione, nè una conseguenza degli atti commessi, ma è un evento estremamente tragico che ricorda anche la caduta degli eroi del passato, che nella loro lotta disinteressata contro il destino perdono sempre.⁶²

⁵⁹ Ivi, p. 56.

⁶⁰ Cfr. Fulvio Senardi, *Nel laboratorio della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, op.cit. p. 20.

⁶¹ Guido Nicastro, *Il poeta e la scena. Saggio sul teatro di d'Annunzio*, Catania, Prisma 1988, p. 48.

⁶² Cfr. Patrizia Piredda, *Laboratorio di Nuova Ricerca: Investigating gender, translation & culture in Italian studies*, op.cit., p. 66.

4. FIGLIA DI IORIO – analisi dell'opera e commento

L'opera di Gabriele D'Annunzio *La figlia di Iorio* si definisce come dramma pastorale, più precisamente una tragedia pastorale. Dal punto di vista del genere, così definita per l'ambientazione rurale e i suoi personaggi (prevalentemente pastori), e in senso professionale si definisce come una sintesi teatrale di poesia idilliaca con elementi drammaturgici di natura bucolica.⁶³ Secondo molti critici, questa tragedia di D'Annunzio è senza dubbio la sua opera di maggior successo e secondo la premessa che è stata espressa da Ettore Paratore per la nuova (seconda) edizione degli *Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani* sulla *Figlia di Iorio*, ci sono diversi fattori chiave di questo fenomeno letterario; un tocco di primitivismo e arcaismo attraverso il linguaggio dell'opera così come i diversi finali dell'azione scioccante, separati in tre atti della tragedia, che insieme formano un dramma veristico.⁶⁴ D'Annunzio ha introdotto così elementi veristici di passione, pulsione e temperamento nel suddetto dramma e l'ha pubblicato nel 1904. La trama dell'opera non corrisponde all'anno di creazione, perché proprio all'inizio dell'opera c'è un'indicazione che la tragedia è avvenuta molti anni fa. La scrittrice e traduttrice britannica Helen Zimmern ha studiato lo spirito dell'opera, la miscela di sentimenti pagani e cristiani che abbondano nel dramma, e ha quindi concluso che la trama di questa tragedia pastorale appartiene al quadro del Quattrocento, quando dominano i drammi morali.⁶⁵ Si è già menzionato che il dramma è diviso in tre atti, gli atti sono divisi in scene, e ogni atto è separato dal precedente da una dettagliata descrizione dell'ambiente in cui si svolge l'azione. Tutte le località descritte si trovano nella regione Abruzzo: “nella terra d' Abruzzi (...)”⁶⁶, la regione da cui proviene D'Annunzio.

Molti critici hanno sottolineato il cosiddetto “sfondo folcloristico” della tragedia, basato soprattutto sulle tradizioni religiose che abbondano in tutta l'opera e che creano una versione di canti popolari in ciascuno degli atti (ad esempio la cerimonia nuziale nel primo atto, così come la cerimonia funebre nell'ultimo, sono alcuni motivi folcloristici che hanno ispirato D'Annunzio molto). Sebbene molte componenti della tragedia abbiano una spiegazione logica, come l'ispirazione antica, popolare, tradizionale e pagana, molti dei motivi, così come alcuni dei

⁶³Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dramma-pastorale_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/

⁶⁴ Cfr. Edoardo Tiboni e Ettore Paratore per il Centro Nazionale di Studi Dannunziani, *La figlia di Iorio: Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 1985 (seconda edizione), p. 24 – 26. (<https://www.centrostudidannunziani.it/N37/la-figlia-di-iorio.html> 06/02/2023)

⁶⁵ Cfr. Helen Zimmern, *D'Annunzio's Figlia di Iorio*, *The North American Review*, Vol. 180, No. 578, 1905. p. 44.

⁶⁶ Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1904., e – book, p. 8. <https://archive.org/details/lafigliadiioriot00dannooft/mode/2up>

metodi usati da D'Annunzio, sono contraddittori; a cominciare dal fatto che questa tragedia scritta in versi non è stata scritta in dialetto abruzzese, dialetto originario dei canti folclorici introdotti nella tragedia, ma il toscano antico.⁶⁷ Riferendosi al dialetto in cui l'opera è stata scritta, va sottolineato che D'Annunzio si oppone alla tendenza di quel periodo (in cui abbondano le tragedie scritte in lingua standard) e quindi preferisce scegliere espressioni arcaiche e antiche forme verbali come per esempio: “dimandire“ invece di “dimandare“ o “bere“ invece di “bere“. Secondo la versificazione sillabica predomina l'endecasillabo, ma in diversi contesti della trama si mescolano anche altri versi. Descrivendo l'ambiente del campo usa le novene e a volta anche proverbi, mentre descrivendo il mondo rituale o i motivi sacri, include spesso preghiere e invocazioni cristiane:

Laudato Gesù e Maria e voi, madre che mi déste / questa carne battezzata, / benedetta state, madre. / Benedette voi, sorelle, / fiore del sangue mio (...) / Padre, Figliuolo e Spirito Santo!⁶⁸

Oltre alla passione e alla lussuria, la religiosità è certamente il filo conduttore della tragedia perché compare in quasi tutte le scene di tutti gli atti, ma anche nelle didascalie rivolte al lettore: “Con un pannello la madre farà il segno della croce sul figlio che sarà caduto in ginocchio dinanzi a lei“.⁶⁹ Oltre ai riferimenti letterali al cristianesimo e ai santi, sono numerose anche le allusioni, strettamente connesse con importanti eventi cristiani, che contribuiscono alla tipica caratterizzazione religiosa di D'Annunzio. Per esempio l'apparizione della sagoma di un angelo sopra il corpo di Mila:

Mercè di Dio! Fatemi perdonanza! / L'Angelo muto ho visto che piangeva; / che lacrimava come voi, sorelle, / che lacrimava e mi guardava fiso.⁷⁰,

come un momento potente del dramma, un momento di cosiddetta illuminazione in cui Aligi si rende conto che Mila è un essere innocente e la Bibbia testimonia che le apparizioni più famose hanno cambiato il mondo. Inoltre, in diverse occasioni, in diversi dialoghi con la sua madre, Aligi canta i seguenti versi: “Madre, madre, dormii settecent'anni, settecent'anni; e vengo di lontano.“⁷¹, alludendo così all' evento storico del cristianesimo, mentre nella settima scena del secondo atto Lazaro, parlando dei peccati sul collo di Mila, insinua sui sette peccati capitali. Proprio all'inizio della tragedia il personaggio di Mila afferma di essere un'anima battezzata come motivo principale per cui dovrebbe essere risparmiata dalla morte, e ciò che

⁶⁷ Cfr. Edoardo Tiboni e Ettore Paratore per il Centro Nazionale di Studi Dannunziani, *La figlia di Iorio: Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani*, op.cit, p. 27.

(<https://www.centrostudidannunziani.it/N37/la-figlia-di-iorio.html> 06/02/2023)

⁶⁸ Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, op.cit., pp. 16 – 17.

⁶⁹ Ivi, p. 17.

⁷⁰ Ivi, p. 56.

⁷¹ Ivi, p. 22.

attende le anime non battezzate è stato descritto da Dante Alighieri nella famosa *Divina Commedia*.

L'essenza della tragedia, o in altre parole il tema elementare dell'opera risiede nel rapporto bruciante tra i due protagonisti Mila e Aligi e determina così ciascuno dei tre atti su un proprio piano speciale. Si può dire che questo dramma alterni diverse fasi attraverso i tre atti. Nel primo atto prevale un tocco pagano e mitico, nel secondo si accentua la violenza barbarica, mentre nel terzo atto il centro dell'attenzione è il processo di purificazione che alla fine non avviene, tenendo conto delle circostanze e dell'esito della tragedia. Nelle prime cinque scene della tragedia compaiono tutti i personaggi principali (la tragedia abbonda in diversi personaggi principali, ma anche un gran numero di personaggi secondari) e si verifica il momento che mette in moto l'intera trama. Nel dialogo di apertura partecipano tre sorelle: Favetta, Splendore e la chiave Ornella che cantano e parlano dell'imminente matrimonio del loro fratello Aligi e della ragazza Vienda. Vienda è un personaggio che non partecipa attivamente alla trama, ma è descritta con dolcezza, tanto da essere paragonata alla Madonna con un soprannome "Speranza".⁷² Nella seconda scena compare anche la madre Candia della Leonessa, alla quale tutti si rivolgono come pastore d'oggi (con saluti oranti), come capofamiglia accanto al padre che in questo atto manca. Insieme al completo predominio cristiano, l'accento è posto anche su alcune usanze e riti che seguono un certo popolo, come è vividamente descritto nel primo atto:

Ella deporrà la sua canestra ai piedi della sposa; prenderà un pugno di grano e lo spargerà sul capo di lei; ne prenderà un altro pugno e lo spargerà sul capo del giovine⁷³,

un'usanza che, oltre ad essere dettagliatamente descritta in più pagine, viene anche spiegata in poche righe (contro gli incantesimi, contro il male tra i coniugi, per una pace duratura). Nel primo atto vengono menzionate alcune altre usanze, come baciare letteralmente la terra, spezzare il pane – tutto accompagnato da esclamazioni di preghiera con lo scopo già menzionato. L'ultima scena che interrompe i preparativi e i riti nuziali precedentemente descritti è il momento chiave del primo atto; si tratta dell'arrivo della protagonista principale Mila: "Scoppieranno d'improvviso grida di donna nell'aia riarsa".⁷⁴ All'inizio la ragazza viene chiamata "La Sconosciuta" finché i mietitori (che la cercano) parlino della sua identità; si tratta della figlia di Iorio, Mila di Codra. Il motivo per cui la ragazza si è trovata vicino al focolare degli sposi sono i mietitori ubriachi che vogliono prenderla con la forza, quindi lei cerca di trovare la salvezza sotto il loro tetto:

Eccoli! Eccoli! Vengono. M'hanno / cercata. Mi vogliono prendere. / Non parlate, non rispondete, / per misericordia! Crederanno / la casa deserta, e se n'andranno / senza far male. Ma se odono / parlare, se voi rispondete,

⁷² Ivi, p. 21.

⁷³ Ivi, p. 32.

⁷⁴ Ivi, p. 32.

/ se sanno per certo ch'entrata / sono, forzeranno la porta. / Son pazzi di sole e di vino, / cani furenti. E qui c'è un uomo: / ed essi son molti, e hanno tutti / la falce... Per misericordia! / Per queste giovanette innocenti! / Per voi, serve di Dio, donne sante!⁷⁵

Mila si rivolge a tutti presenti nella sala, comprese anche le donne del vilaggio i cui nomi sono citati ma non importanti per il dramma, ma solo Ornella le dà conforto chiudendo la porta davanti ai mietitori. Le suddette donne affermano che si tratti della figlia dello stregone Iorio e, insieme ai mietitori, supplicano Candia della Leonessa e Lazaro (suo marito) di porre fine alla sorte della ragazza. Ci sono due immagini potenti che compaiono nel primo atto dopo numerose esclamazioni sulla morte della ragazza: il momento in cui Aligi toglie il mantello dal volto di Mila e il momento in cui va a guidarla con la spada. In entrambe le scene, la sagoma di un angelo compare sopra la figura della fanciulla Mila, dissuadendo efficacemente il giovane Aligi dal terribile atto. Grazie a quell'angelo muto Aligi si rammarica profondamente del suo precedente desiderio e cambia così opinione, nonché l'esito immaginato del dramma. In un'occasione, durante il primo atto, viene menzionato il mese di agosto, che è inoltre confermato dalle descrizioni dettagliate dei mietitori sudati e ubriachi che faticano sotto il sole più forte mentre “la terra brucia“, e il luogo dell'azione in questo atto è la casa di Aligi.

L'azione del secondo atto inizia con una dettagliata descrizione di una grotta di montagna, nel periodo dell'equinozio d'autunno; “S'udranno i campani delle mandre nel silenzio della montagna declinando il giorno, poco dopo l'equinozio autunnale.”⁷⁶ Subito nella prima scena in quel montagna vengono mostrati Mila di Codra e Aligi, e dalla loro conversazione, oltre che dalla vita quotidiana mostrata (dove lui taglia la legna che lei raccoglie e porta alla grotta), si può concludere che ora vivono in coppia. Questo esito della trama non è descritto in precedenza, ma Aligi si riferisce al passato quando pianifica il suo viaggio a Roma perché vuole ottenere dal Papa l'assoluzione del matrimonio che aveva precedentemente contratto con Vienda. Tenendo conto della comprensione cristiana (soprattutto di quel tempo), che non manca in questa tragedia, in queste scene del secondo atto, l'accento è posto sul necessario lavacro dei peccati. Mila e Aligi raccontano il loro destino (la trama del primo atto) a San Cosma, sperando che lui, che non ha mai chiesto un prezzo per nulla, possa aiutare nel processo di liberazione dai peccati commessi involontariamente. Oltre a San Cosma viene invocata anche la Madonna, quando Mila piena di fede, chiede il suo aiuto, che alla fine riceve, ma da Ornella che è la prima ospite inaspettata. Ornella interpreta nuovamente il ruolo di salvatrice e avverte Mila della maledizione e annuncia l'arrivo dell'ospite chiave, padre Lazaro. La sua visita eleva la trama a

⁷⁵ Ivi, p. 38.

⁷⁶ Ivi, p. 67 – 68.

un nuovo livello che rende questo drama una vera tragedia che si svolge nell'ultimo atto. Vale a dire, Lazaro persiste nel suo piano con Mila, descrivendolo vividamente con le parole:

Mila di Codra vendemmia / vuol fare con te, quest' ottobre. / Acconciate già son le sue tina. / L'uva vuol pigiare con te / Lazaro e azzufarsi col mosto.⁷⁷

Qui si tratta dell'allusione al processo di fare il vino con i corpi, cioè dell'atto sessuale. Insomma, un potenziale atto di stupro viene interrotto da Aligi, che nonostante tutto uccida il proprio padre in nome della giustizia e dell'amore.

D'altra parte, la vera tragedia si svolge nell'ultimo atto quando anche la protagonista Mila di Codra muore in nome dell'amore. Il terzo atto si svolge, di nuovo, nella casa natale di Aligi, dove ora giace il corpo di Lazaro e gli stessi protagonisti secondari (come nell'primo atto) ora, insieme alla famiglia, pinagono la sorte del defunto. Seguendo l'esempio dei drammi antichi che usavano il coro, come uno dei protagonisti, per enfatizzare il tragico nella tragedia o il comico nella commedia, D'Annunzio introduce qui il coro delle lamentatrici e il coro delle parenti per aumentare il senso di colpa e di miseria che prevale nelle scene finali. Inoltre, come tutti gli antichi eroi consapevoli della condanna a morte, così anche Aligi cerca giustizia negli ultimi istanti, guardando in faccia la sua famiglia addolorata: “E la macchia scomparirà un giorno, e l'angelo muto parlerà un giorno“.⁷⁸ Proprio alla fine un ruolo chiave è svolto da Mila, che in quei momenti di pentimento e riconciliazione appare e si sacrifica salvando così Aligi da morte assegnata. Approfitta di essere chiamata la figlia di Iorio e usa la cosiddetta magia per ingannare tutti dicendo che lei è la principale colpevole convincendo così tutti tranne i veri testimoni, Ornella e Aligi. Un'immagine forte di questa tragedia è il mantello nero che Mila indossa di nuovo anche nell'ultima scena come motivo del suo incontro con la morte.

Analizzando i personaggi occorre prima separare i personaggi principali dai personaggi secondari – che prevalgono. Tutti i personaggi secondari sono elencati per nome e la loro funzione è principalmente quella di accompagnare la cerimonia come matrimonio (nel primo atto) e funerale (nell'ultimo atto). Alcune allune dell'Istituto Magistrale studiavano le caratteristiche che il collettivo rappresenta nelle opere di D'Annunzio e hanno mostrato tutti gli effetti che lo scrittore ottiene con il gruppo. Con la partecipazione di gruppo, sottolinea l'importanza di quell'energia comune che forma in gran parte il dramma e quindi separa anche i personaggi maggiori come membri di uno dei gruppi che sono spesso in conflitto.⁷⁹ Un esempio concreto di energia di gruppo in questa tragedia si distingue ogni volta che solo una

⁷⁷ Ivi, p. 111

⁷⁸ Ivi, p. 149.

⁷⁹ Cfr. Paola Marroncelli, Nella Di Nardo, Roberta Cocco, Erica Fazio, *La figlia di Iorio. Caratteri del teatro dannunziano*, Studi e ricerche nell' istituto Magistrale, Pescara, 1993/'94. (<http://web.tiscali.it/paolamarroncelli/dannunzio.htm> 08/02/2023)

persona ha dovuto prendere una decisione di vita o di morte; quando le persone del popolo suggeriscono l'omicidio di Mila di Codra (in entrambe le occasioni) e quando piangono insieme, ma anche condannano l'atto di Aligi. I mietitori sono anche un esempio di come la richiesta di un gruppo di personaggi abbia maggiori diritti rispetto alla richiesta di un individuo, in questo caso Mila che sta combattendo per la propria vita. Il motivo della croce e dell'angelo che salva Mila dalla morte è in realtà la sensazione collettiva di calma nel gruppo, che è sufficiente per cambiare nuovamente la decisione dell'individuo. Il pensiero collettivo si manifesta anche nei singoli personaggi, ad esempio quando Lazaro come capofamiglia e padrone pensa di avere diritto su tutto e tutti, mentre la madre Candia della Leonessa viene mostrata come una vera moglie e madre dedicata alla sua famiglia e pronta a sopportare tutti i guai. Aligi, abituato alla violenza che il padre gli infligge, risponde con la violenza e mostra così ribellione, ma anche un tipo di comportamento adottato. L'unico esempio di vera religiosità sta nel personaggio di Ornella, che nonostante tutto e tutti creda nella giustizia e verità. Non obbedisce al gruppo, mostra resistenza, ma non abbastanza perché è solo una donna considerata una pazza (fuori dal gruppo).

Gabriele D'Annunzio non è l'unico che ha creato arte con il personaggio di Mila di Codra. C'è una storia interessante su due compatrioti che, ispirati alla scena reale di una donna spettinata che fugge dai mietitori ubriachi, hanno creato un vero capolavoro. Si tratta dell'amico abruzzese di D'Annunzio, il pittore Francesco Paolo Michetti, che ha raffigurato su tela la lussuria che la figlia di Iorio suscita. Le espressioni di quegli uomini eccitati che Michetti ha dipinto su tela, D'Annunzio ha ricreato nella sua tragedia. Michetti ha dipinto personaggi che D'Annunzio nomina, caratterizza e colloca in scene diverse, quindi si può dire che questi due amici siano di mutua ispirazione.⁸⁰

⁸⁰ Cfr. Ivi.

4.1. EROINA TRAGICA

«She is the type of woman who has broken her fetters and elects to be alone, the woman whom the ignorant mass persecute, calumniate, and regard as personified sin»⁸¹, con questa frase Helen Zimmern ha descritto vividamente il personaggio di Mila di Codra che, nella tragedia *Figlia di Iorio*, porta il titolo di eroina tragica. Nel suo capitolo *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento* Paola Consentino ha dedicato una parte alla considerazione delle protagoniste femminili del teatro tragico alla luce di nuove ricerche. Il modello del comportamento delle eroine tragiche è stato proposto fin dai tempi di Eschilo e Sofocle, quindi lei elenca alcuni tratti che sono rimasti nelle protagoniste più moderne del Rinascimento e del classicismo, come la modestia, la grazia, l'onesta, la moderazione, ma anche gli attributi che simboleggiano la lussuria.⁸² Le suddette virtù sono visibili in tutti e tre atti attraverso il personaggio di Mila di Codra, che in ciascuno di essi rimane un essere puro, incontaminato, ma ferito. Guardando il suo carattere fin dall'inizio, dalla scena della sua apparizione, l'umiltà che possiede può essere supportata da esempi concreti. Appare come un fuggitivo in cerca di salvezza, affermando di essere una creatura di Dio:

Mi vogliono prendere, me / creatura di Cristo, me / sventurata che male non feci. / Passavo. Ero sola per via. / Allora le grida, gli insulti, / le zolle scagliate, la corsa...⁸³

Nei momenti in cui invoca Dio ed emette inesorabili grida di salvezza, Mila si avvicina al focolare, luogo in cui si manifestano e si adorano le cosiddette divinità domestiche di ogni famiglia. È un riferimento all'antico culto romano degli dei Lari e Penati, divinità del focolare che sono protettori della casa e della famiglia. In quella scena, Mila è mostrata da sola su un lato della stanza, piangente, chinata e con il volo coperto. Anche il manto che la ricopre, così come il focolare, ha un certo simbolismo; «La donna solleverà a poco a poco la faccia nascosta ancora dall'ammantatura»,⁸⁴ La sua graduale rimozione del velo è accompagnata dal sostegno di Ornella che crede nella sua purezza e sincerità, anche quando tutti dichiarano che lei è: la figlia maledetta di uno stregone, la cagna randagia, la mala ventura ecc.⁸⁵ Oltre al suo sostegno,

⁸¹ Helen Zimmern, *D'Annunzio's Figlia di Iorio*, op.cit., p. 47. (D'ora in poi tutte le traduzioni sono dell'autrice. La traduzione: è il tipo di donna che ha spezzato le sue catene e sceglie di essere sola, una donna inseguita da una folla ignorante, calluniata e considerata il peccato personificato.)

⁸² Cfr. Paola Consentino, il capitolo: *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, op.cit. cap. IX.

(https://www.academia.edu/38186223/Cercando_Melpomene_2003_pdf 15/02/2023)

⁸³ Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, op.cit., p. 33.

⁸⁴ Ivi, p. 37.

⁸⁵ Ivi, p. 35.

guadagna anche la fiducia di Aligi, nei momenti in cui lui vede la sagoma di un angelo sopra la sua figura. Secondo la Bibbia, un angelo rappresenta una comunicazione diretta tra Dio e l'uomo che avviene nei momenti cruciali come quello in cui Aligi alza la spada contro di Mila. L'angelo vestito di bianco, il colore della purezza, immobile e silenzioso, somiglia anche fisicamente a Mila di Codra. Il primo atto si conclude con la vittoria dell'individuo sull'ambiente, perché la sua anima senza peccato riceve ancora un sostegno cruciale (si pensi ad Ornella e Aligi) e quindi non è lasciata alla massa dei mietitori che vorrebbero nuocere alla sua innocenza. Di nuovo mostra umiltà e modestia alla fine, quando impercettibilmente, nascondendo il volto, esce dalla sala.

Mila di Codra raccoglierà il suo panno; e stando ancora prostrata, se l'avvolgerà intorno al capo per nascondersi la faccia. Poi, quasi strisciando sul terreno, andrà verso la porta, presso lo stipite opposto a quello ove sarà il pastore. Muta e rapida si drizzerà in piedi addossandosi al muro. Quivi, immobile e coperta, aspetterà il momento per dileguarsi.⁸⁶

Nell'analisi drammatica si è detto che il secondo atto è caratterizzato dalla lussuria, Paola Consentino ha descritto la lussuria come una delle caratteristiche chiave di un'eroina tragica, e Mila di Codra è portatrice della passione descritta in questa tragedia. Ci sono due uomini che provano dei sentimenti per lei, ma di natura diversa. Aligi, che la ama sinceramente come una compagna di vita, con la quale, come è descritto nel secondo atto, vive ora un'armoniosa vita familiare nella grotta, e il suo padre che nello stesso atto irrompe nella grotta e cerca di violentarla. Mentre uno è pronto ad andare direttamente dal Papa per sposarla, l'altro è pronto a rapirla con la forza per soddisfare i suoi bisogni sessuali, nonostante Aligi sia suo figlio e lei sia la sua compagna innocente. Lazzaro tiene una corda tra le mani, trattando Mila come una bestia e non rispettandola come una donna. Lei viene nuovamente salvata dagli stessi personaggi, Ornella che la avverte dell'ira che l'attende, e Aligi che la difende col sangue e così la sua dignità è preservata e senza macchia. Nei momenti in cui lui alza la spada contro il proprio padre, quando alza la mano al proprio sangue e non si sottomette a lui, si distingue dalla folla e diventa consapevolmente un peccatore, ma dimostra pienamente il suo vero amore per Mila. Anche la passione tra due amanti si manifesta attraverso la loro intimità fisica, sospiri e baci; “Anch'egli tenderà le mani verso di lei, come uno che brancoli. E si baceranno. Poi cadranno entrambi in ginocchio, l'uno di contro all'altra”.⁸⁷ Seppur sempre con un toco infantile innocenza, nella seconda parte Mila appare come un sensuale personaggio femminile che ora esprime ad alta voce la sua sensibilità: “Ma lascia, anche per questa notte, ch'io viva dove tu

⁸⁶ Ivi, pp. 63 – 64.

⁸⁷ Ivi, p. 89.

respiri, ch'io t'ascolti dormire anche una volta, che anch'io vegli per te come i tuoi cani!“⁸⁸ La sua obbedienza, così come la sua fedeltà, si manifesta quando, temendo di non tradire ciò che le è stato affidato, invoca i santi per la fiamma nella lampada: “E se l'amore non mi valse a tenerla accesa. Madre, che mai varrà per lui quest'amor mio?“⁸⁹ In questo atto, Mila mostra anche completa compassione e misericordia, quando dopo tutto quello che tutti, inclusi i membri della famiglia di Aligi, le hanno fatto, incoraggia il suo compagno a salutare la sua famiglia, visitarli e chiedere perdono per la sua fuga:

Gli dirai: (...) / Aligi ti saluta, e le sorelle / con te anche, e Vienda anche, la sposa, / e ti promette che discenderà / per essere da te ribenedetto / in pace, prima della dipartita, / e t'assicura ch'ei fu liberato / dalla falsa nemica ultimamente, / e non sarà mai più cagione d'ira / e non sarà mai più cagion di pianto / alla madre, alla sposa, alle sorelle...⁹⁰

Usando il soprannome “figlia dello stregone“ (Figlia di Iorio), Mila subisce consapevolmente un tragico destino, sacrificandosi per salvare la persona che ama, Aligi. Questa volta, di fronte allo stesso gruppo di persone che l'hanno insultata, condannata e voluta morta, è d'accordo con loro. Confessando a un gruppo di persone, che non hanno mai nemmeno conosciuto il suo vero volto, dice di essere lei la vera assassina di Lazzaro.

Tutte le eroine tragiche sono caratterizzate da un coraggio eccezionale che porta a varcare il confine⁹¹, come nel caso di Mila, che convince anche Aligi che tutto è stato fatto dalla sua magia. Usa le bugie per distinguersi dal gruppo come individuo, il che è di per se un problema; questa volta ci riesce, anche se tragicamente.

And as Mila is removed amid the howls of the crowd towards the flaming pile that awaits her, in which witches and sorcerers are condemned to perish, Ornella alone, who knows her innocent, blesses her amid tears and wafts a kiss to her whom the angels await in Paradise.⁹²

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ivi, p. 93.

⁹⁰ Ivi, pp. 72 – 73.

⁹¹ Cfr. Paola Consentino, il capitolo: *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, op.cit., cap. IX.

⁹² Helen Zimmern, *D'Annunzio's Figlia di Iorio*, op.cit., p. 46. (La traduzione: E mentre Mila si allontanava tra gli ululati della folla verso il rogo infuocato che l'attende, in cui streghe e stregoni sono condannati a perire, Ornella sola, che la conosce innocente, la benedice tra le lacrime e manda un bacio a colei che gli angeli aspettano in Paradiso.)

5. FRANCESCA DA RIMINI – analisi dell'opera e commento

Francesca da Rimini è una tragedia scritta nel 1901, meglio caratterizzata dalle parole dello scrittore: “un poema di sangue e di lussuria.”⁹³ Nella sua tragedia D'Annunzio in qualche modo fa rivivere i lussuriosi della *Divina Commedia*, li caratterizza più profondamente e descrive tutto lo sfondo della lussuria che li ha portati a trovarsi nel girone dell'inferno. Dante ha dato al simbolo dell'amore la connotazione di peccato, però solo nel caso in cui l'amore implica adulterio, il motivo per cui ha collocato Paolo e Francesca nel secondo girone, lontano dal calderone dei peccati più gravi esprimendo così una sorta di comprensione e pietà per il loro dolore e il loro amore.⁹⁴ Lo studioso, collezionista e bibliofilo Feruccio Farina ha affermato che grazie a Dante la *Divina Commedia* è l'opera più letta (e allo stesso tempo più famosa) di tutti i tempi che ha ispirato D'Annunzio a creare un'intera tragedia da un personaggio dell'adultera.

Eleonora Duse nel ruolo teatrale di *Francesca da Rimini* è la loro più grande collaborazione artistica. Inoltre, è scritta in cinque atti, tutta in versi con alcune aggiunte libresche: 1. *Alla divina Eleonora Duse* – parte, come dice il titolo stesso, dedicata alla sua amante e musa, ricca di versi in cui glorifica la sua esistenza; 2. *Dante Alighieri a tutti i fedeli d'amore* – un sonetto in cui Dante saluta tutti i fedeli innamorati, una visione del suo dolce sogno, in cui Beatrice è la principale motrice; 3. *Paolo Malatesta a Dante Alighieri* – versi con cui lo sfortunato Paolo (protagonista della tragedia) allude alle sofferenze di quell'amore. Considerando che quest'opera è una vera e propria pièce teatrale, il libro indica anche la data e il luogo della prima rappresentazione:

tragedia in cinque atti / rappresentata per la prima volta a Roma / dalla Compagnia di Eleonora Duse / il dì IX dicembre dell'anno MCM.⁹⁵

Quando si tratta di direzioni letterarie, circostanze e periodi di influenza, D'Annunzio si caratterizza come uno scrittore molto particolare. In questa tragedia prevale l'atmosfera medievale (date le dettagliate descrizioni dei tribunali, oscuri sotterranei, lotte politiche storiche

⁹³ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1979, e – book, p.10.
<https://archive.org/details/francescadarimi00dannooft/mode/2up>

⁹⁴ Cfr. Riccardo Zandonai, Libretto: *Francesca da Rimini* (prema istoimenoj tragediji Gabriela D'Annunzia), The Metropolitan Opera, Neubauer Family Foundation, Zagreb, 2013.
(https://www.lisinski.hr/media/publications/FRANCESCA_DA_RIMINI_web.pdf 20/02/2023)

⁹⁵ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, op.cit., p.11.

dell'epoca, ecc.), ma anche accenni a una sorta di “Nuovo Rinascimento“ di cui è tenace sostenitore.⁹⁶

L'epoca della trama non è specificata per anno, ma si tratta del periodo in cui guelfi e ghibellini erano in guerra (lo sfondo dell'intera trama), tra il XII e il XIII secolo. Nella prefazione del suo libro *Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Duecento*, Paolo Grillo ha spiegato il concetto di questi due schieramenti contrapposti con le seguenti parole:

[...] guelfismo e ghibellinismo furono fattori di divisione interna, ma anche di coordinazione esterna: l'adesione alle parti creò infatti per la prima volta legami politici di dimensione peninsulare, superando la divisione fra il centro-nord comunale e il Regno di Sicilia nel meridione.⁹⁷

Quando si tratta di questo argomento, è necessario citare il più grande cronista italiano e uomo di numerose funzioni politiche, Niccolò Machiavelli. Parlava principalmente del conflitto tra due famiglie fiorentine (Buondelmonte e Uberti) spiegando la divisione di tutta l'Italia in guelfi e ghibellini e come questa divisione era principalmente una questione delle grandi famiglie nobili.⁹⁸ Al tempo di Dante, il tempo al quale D'Annunzio allude narrando la suddetta tragedia, è un tempo in cui prevalgono i guelfi.

Vittoria a Malatesta! / Viva la Parte Guelfa! Mora mora / il Parciade con i Ghibellini!⁹⁹

Nel secondo atto della tragedia, tutto ruota intorno alla suddetta guerra, in cui la corte dei Malatesta (la corte di Paolo e dei suoi fratelli, la corte dove si è trasferita Francesca), a Rimini, e un'altra nobile famiglia rappresentativa di questa parte ghibellina, che alla fine perde. Oltre a Rimini, anche la corte della famiglia di Francesca (Polenta), la città di Ravenna rappresentava lo stesso partito politico e l'opera cita anche alcune città di partito opposto: “Ei fu a Padova, con altri dannati ghibellini...”¹⁰⁰

Durante questo periodo politico, tutte le stagioni cambiano, con un'enfasi sulla transizione dalla primavera all'autunno, accompagnata da numerosi simboli che saranno discussi in seguito. Nel terzo atto, alcune pagine sono dedicate a una pittoresca descrizione dell'arrivo della primavera, in cui le ancelle di Francesca gridano gioiosamente quel giorno speciale di primavera, il 1° marzo – “*calèn di marzo*”:

⁹⁶ Cfr. Riccardo Zandonai, Libreto: *Francesca da Rimini* (prema istoimenoj tragediji Gabriela D'Annunzia), op. cit.

(https://www.lisinski.hr/media/publications/FRANCESCA_DA_RIMINI_web.pdf 20/02/2023)

⁹⁷ Paolo Grillo, *La falsa inimicizia: Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Duecento*, la Feltrinelli ibs.it., Salerno, 2018.

⁹⁸ Cfr. Goran Sunajko, *Machiavelli Niccolò*, Filozofski leksikon – Leksikografski zavod Miroslava Krlež, Zagreb, 2012.

⁹⁹ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, op.cit., p. 146.

¹⁰⁰ Ivi, p. 93.

Marzo è giunto e febbraio / gito se n'è col ghiado. / Or lasceremo il vaio / per veste di zendado. / E andrem passando a guado / acque di rii novelli / tra chinati arboscelli verzicanti, / con stamenti e con canti in compagnia / di presti drudi, o nella prateria / iscegliendo viole / ove redole più l'erba, de' nudi / piedi che al sole v' ebbe Primavera.¹⁰¹

Settembre ha ricevuto anche un'accoglienza speciale con una descrizione appropriata:

Le notti già si vanno rinfrescando. / Sentite il fresco? / (...) / Il sire Autunno viene / con l'uva e i fichi in grembo. / Settembre! L'uva e il fico pende.¹⁰²

Per quanto riguarda il luogo dove si svolge il dramma, si possono individuare due corti di due famiglie: Polenta e Malatesta, cioè due città: Ravenna e Rimini. La corte della famiglia Polenta nella città di Rimini, casa natale di Francesca, viene presentata come luogo di atmosfera positiva e allegra. A Ravenna si svolge solo il primo atto del dramma, la parte iniziale della tragedia in cui Francesca non è ancora una donna sposata ingannata, ma una ragazza allegra, giocosa e pronta al vero amore e in cui la sua corte, il cortile e il giardino sono descritti come cosparsi di fiori e illuminati dal sole:

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là a una chiusura di rami traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. Ne discende, a manca, una scala leggera fino alla soglia del giardino chiuso. Una grande porta è in fondo, e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo; dove fiorisce un rosaio vermiglio.¹⁰³

Invece, in modo oscuro e freddo, medievale, viene descritta un'altra corte che compare in tutti gli atti successivi – la città di Rimini. Alla corte dei Malatesta prevale il fragore della guerra, ma anche il silenzio della morte. Le descrizioni dell'intera città, nonché della corte in cui si trovano, sono tipiche raffigurazioni medievali di un castello con alte torri attrezzate per la guerra, stanze “freddamente decorate” e oscure prigioni:

Balestre grosse a bolzoni a verrettoni a quadrelli, baliste, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelle torni arganelli lieve. La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Riminio donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. Alla parete destra della sala è una porta; alla sinistra, una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico.¹⁰⁴

Il tema di quest'opera si troverebbe nelle già citate parole di D'Annunzio – “sangue e lussuria“. In altre parole, il tema del dramma, l'amore infelice è intriso di erotismo, passione, emozioni, ma anche vendetta, conflitti e guerra.

¹⁰¹ Ivi, p. 187.

¹⁰² Ivi, pp. 248 – 249.

¹⁰³ Ivi, p. 14.

¹⁰⁴ Ivi, p. 87.

I sentimenti raffinati non prevalgono ancora nel primo atto, visto che le ancelle sono rappresentate nella loro funzione, il giullare che dà un tono umoristico all'intero atto, e Francesca, che frettolosamente accetta l'amore già predestinato. All'inizio, oltre ai personaggi, viene introdotta una storia storico – politica di guelfi e ghibellini (le donne chiedono sospettose e di condanna al giullare da che parte stia ecc.), ma c'è anche un'accento di erotismo che prevalere in seguito (il giullare annusa sotto i vestiti delle donne, menziona la biancheria intima ecc.). La parte fondamentale dell'introduzione inizia con le parole:

“Se il diavolo viene e mi dà mano / (...) / io sono del diavolo, notaro.”¹⁰⁵,

le parole con cui il fratello di Francesca annuncia la truffa dello scambio di marito. Insieme all'intrigante fratello Ostasio, compare il fratello Bannino, ferito dal desiderio di dire la verità a Francesca. Vale a dire, l'intera azione inizierà con l'evento del primo atto, in cui Francesca incontra Paolo e, pensando che sia il suo promesso sposo, se ne innamora.

Il secondo atto raffigura un episodio di vita completamente nuovo – senza troppe spiegazioni, Francesca è la moglie di Giancotto Malatesta alla corte di Rimini dove regna l'atmosfera di guerra. Tutti e tre i fratelli e le loro relazioni con la donna fatale Francesca si intrecciano attraverso le scene. I primi momenti di vero dolore si svelano nel primo ricongiungimento di Francesca e Paolo, che ora soffre per averla tradita. Inoltre, durante la guerra che attacca costantemente la loro corte, Paolo viene ferito da una freccia e dicendo che preferirebbe morire per il tocco dell'anima di Francesca, piuttosto che per quel ferro, dà a questa tragedia un nuovo livello di amore proibito.¹⁰⁶ Gianciotto invece, come un tipico uomo medievale che possiede sia la corte che la moglie, narra le sue campagne vittoriose con occasionali esclamazioni d'amore per Francesca, che non ricambia. Lei mostra anche un senso di preoccupazione e cura per il terzo fratello Malatestino (dall'Occhio) che appare con un occhio ferito che nel resto dell'opera lo contrassegna come il fratello “con un occhio solo“. Lo sfondo del secondo atto è avvolto dalla polvere di guerra dei colpi di cannone.

L'intertestualità è un concetto, ma anche una tecnica che D'Annunzio utilizza nel terzo atto. Il rapporto tra i due giovani innamorati è legato al rapporto tra i protagonisti del romanzo *Tristano e Isotta*, una storia sull'amore proibito e peccaminoso. Piastrelle con citazioni del suddetto romanzo adornano la stanza dove Francesca ora sta leggendo la storia di *Lancilotto e Ginevra*, i personaggi infelici e proibitamente innamorati della famosa leggenda di *Re Artù*:

¹⁰⁵ Ivi, p. 48.

¹⁰⁶ Ivi, p. 122.

E Galeotto allor la priega e dice: / “Dama, abbiate, per Dio, di lui pietà! / Fate così per me come io farei / per voi, se mi pregaste.” “Che pietà / volete voi ch’io n’abbia?” “Dama, voi / sapete ch’egli v’ama sopra tutte / e fatto ha per voi più che cavaliere / facesse mai per dama.”¹⁰⁷

Le citazioni di cui sopra sono allusioni a Paolo, che in questo momento è ancora assente dalla corte, da cui è partito per dimenticare Francesca, e possono essere identificate con le sue ultime parole rivolte a lei. La stessa storia si legge quando Paolo torna a corte per quell'amore, solo questa volta in duetto. Rileggendo parti accuratamente selezionate della storia, Francesca e Paolo si baciano appassionatamente per la prima volta;

E si tirano da parte. / E la reina vede il cavaliere / che non ardisce di fare di più. / Lo piglia per il mento e lungamente / lo bacia in bocca.,
la parte dopo la quale Paolo e Francesca hanno seguito fedelmente quanto letto.¹⁰⁸

Violenza, lussuria e intrigo sono i motivi dominanti nel quarto atto. La violenza sessuale avviene quando il terzo fratello Malatestino decide di violentare la cognata nonostante lei sia la moglie del suo fratello e nonostante il segreto: che sia innamorata di Paolo. Malatestino è ritratto come un personaggio impulsivo che, indignato per il rifiuto, minaccia Francesca facendole sapere che conosce il suo segreto:

Chi vuoi tu chiamare? / FRANCESCA. / Il tuo / fratello. / MALATESTINO. / Quale?¹⁰⁹

Inoltre, uccide brutalmente un prigioniero davanti ai suoi occhi e alle sue orecchie per instillare paura e una sorta di dominio. Alla fine si rivela un povero vigliacco quando, temendo l'ira di Gianciotto, gli racconta dell'infedeltà di Paolo e Francesca – momento che provocherà una vera e propria tragedia.

O mio fratello, /tu guardala, e la guardi il cielo. Vieni /e dammi il pegno /della tua fede.¹¹⁰,
con queste parole Gianciotto dà ancora più peso al gesto fraudolento del fratello e decide di tendergli una trappola che alla fine lo condannerà.

L'ultimo atto inizia con il sogno ansioso di Francesca e finisce con tragici omicidi. Oltre al sangue versato nell'ultimo atto, c'è anche la lussuria reciproca e appassionata, intrisa di emozioni piene di sentimento, ma anche l'erotismo dei due amanti:

Baciami gli occhi, baciami le tempie /e le guance e la gola... /così.. così... /tieni, e i polsi e le dita... /così... Prendimi l'anima e riversala; /perché la volge indietro, /verso quello che fu, /il soffio della notte;¹¹¹

La loro estasi amorosa viene interrotta dall'arrivo del marito, il quale con un complotto premeditato, irrompe nella stanza dove si stanno incontrando gli innamorati. Con la scusa di dover lasciare il palazzo, ha ingannato gli adulteri e li ha così condannato per sempre. Il

¹⁰⁷ Ivi, p. 150.

¹⁰⁸ Ivi, p. 204.

¹⁰⁹ Ivi, p. 209.

¹¹⁰ Ivi, p. 243.

¹¹¹ Ivi, p.273.

momento tragico si verifica quando Gianciotto estrae la lama per ferire Paolo, ma Francesca si getta davanti a lui e così viene volontariamente ferita. Anche Paolo viene ferito, e insieme, stanno vivendo il loro ultimo momento sensibile:

Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento.¹¹²

Nella creazione delle sue opere D'Annunzio utilizza e mescola diversi stili linguistici. Con tutti i termini gergali, con tutte le espressioni latine: "Exeunt ambo"¹¹³ o "Magister Antonius Scontrinus drepanitanus sonum dedit"¹¹⁴, con tutti i detti senza senso pronunciati dai singoli personaggi: "Tirli in Birli!"¹¹⁵ o "Oime!"¹¹⁶, ma anche con riferimenti ad altre opere letterarie: *Tristano e Isotta*, *Lancillotto*, *Re Artù* o famose persone come Carlo Magno, D'Annunzio crea "un affresco minuzioso della corte malatestiana"¹¹⁷, così come l'atmosfera dei tribunali dell'epoca sotto l'influenza del conflitto tra le due parti. Oltre alle suddette espressioni, la lingua contiene anche parole dispregiative e imprecazioni: "O conduttore di bagasce..."¹¹⁸, presente in conflitti più ampi.

Marco Targa ha esaminato a cosa contribuiscono tutte le tecniche linguistiche di D'Annunzio e ha detto che: «envelops the story in a distant aura of mythical history, viewed through a lens of decadent aestheticism rather than through true historical perspective.»¹¹⁹

I simboli in questa tragedia si manifestano principalmente attraverso i fiori. Tutti e cinque gli atti "sono cosparsi" di erbe diverse e alcuni di essi hanno un certo simbolismo. Nel primo atto grande importanza è data alla rosa, il fiore simbolo dell'amore, il fiore che Francesca regala a Paolo, promettendogli così amore eterno. Dall'altra parte si parla anche di una pianta che servirebbe come opio per frode:

¹¹² Ivi, p. 277.

¹¹³ Ivi, p. 62. (Tutte le frasi in latino sono scritte tra le righe, nelle didascalie)

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ivi, p. 29. (Un detto che usa il Giullare)

¹¹⁶ Ivi, p. 63. (Un'espressione gridata da un coro di donne)

¹¹⁷ Cfr. Ierioggiomani, l'articolo: *Francesca da Rimini: Tra letteratura, musica e divismo*, Andrea Malpezzi, 2015. (<https://ierioggiomaniopera.com/2015/07/21/533/> 02/03/2023)

¹¹⁸ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, op.cit., p. 56.

¹¹⁹ Marco Targa, *Convergenze stilistiche nella Francesca da Rimini* in *Meravigliosamente un amor mi distringe*. Rivisitazione di Francesca da Rimini a cent'anni dalla prima, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Rovereto, Edizioni Osiride, 2017, p. 35. (traduzione: avvolge la storia in un'aura lontana di storia mitica, vista attraverso una lente di estetismo decadente piuttosto che una vera prospettiva storica).

<https://media.agiati.org/page/attachments/studi-zandonaiiani-meravigliosamente-un-amor-mi-distinge-marco-targa-p.35.pdf>

La tarantola di Puglia / è una spezie di ragno, / la quale fa molto diversi e strani / accidenti negli uomini che morde.¹²⁰

In previsione della primavera, Francesca cerca ghirlande di viole, Adonella regala alla sua gentile padrona i narcisi bianchi e il profumo di basilico sulla finestra della camera di Francesca stordisce i due amanti.

D'Annunzio era un sostenitore del commercialismo e quindi vendeva i suoi diritti d'autore per collocare il suo lavoro nel maggior numero possibile di campi artistici. Tra i nomi di spicco: l'editore Tito Ricordi, che ha creato un libretto d'opera basato sulla tragedia, e Riccardo Zandonai, la cui opera *Francesca da Rimini* è una vera sintesi di parole e musica.¹²¹

¹²⁰ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, op.cit., p. 52.

¹²¹ Cfr. Ierioggiomani, l'articolo: *Francesca da Rimini: Tra letteratura, musica e divismo* (<https://ierioggiomaniopera.com/2015/07/21/533/> 02/03/2023)

5.1. EROINA TRAGICA

La figura di Francesca da Rimini permea la storia, la letteratura e l'arte. Il personaggio dantesco dell'adultera peccatrice ha ispirato molti artisti, come D'Annunzio, che oltre al suo peccato, ha presentato la sua passione e lussuria, tenerezza e umiltà, forza e coraggio e infine il suo sacrificio attraverso cinque atti della tragedia. Oggi Francesca è la principale allusione al mito della libertà di scegliere l'amore, che la rende una vera eroina tragica.

Le prime tracce del tragico si riscontrano già nel primo atto della tragedia, quando l'annunciato inganno sullo scambio di coniugi riesce e quando Francesca, innocente e ingenua, si innamora davvero del cognato, pensando che sia il suo fidanzato. Il fratello, consapevole che la sua bellezza non può essere paragonata allo storpio Gianciotto, del suo aspetto fisico dice:

Ah, ch'ella vale / un regno! Com'è bella! / Non v'è spada che sia diritta quanto / lo sguardo de' suoi occhi, s'ella guarda. / Ella mi chiese ieri: "A chi mi date / voi?" Quand'ella cammina, et i capelli / le cadono d'intorno alla cintura / e pe' ginocchi forti (è forte se / bene pallida) e scrolla un poco il capo, / ella dà gioia come / le insegne al vento quando si fa oste / sopra una ricca città con arnesi / forbiti. Par talora ch'ella rechi in sul pugno / l'aquila da Polenta / come falcon maniero, per gittarla / a grande preda. Ella mi chiese ieri: / "A chi mi date voi?" / Chi la vedrà morire?¹²²

In diverse occasioni, Francesca ha mostrato il suo attaccamento alla sua famiglia, amore disinteressato e piena fiducia in loro. Con le sue domante mostra obbedienza, maturità e disponibilità a vivere insieme nel matrimonio con quello scelto dal suo padre. Poi, il rapporto della sorella minore con Francesca delinea il loro attaccamento, nei momenti in cui Francesca deve lasciare la propria casa e la camera da letto della sua infanzia per trasferirsi in una nuova come moglie di qualcuno:

O sorella, sorella, / odimi: resta ancora con me! Resta / con me, dove nascemmo! / Non te n'andare! Non m'abbandonare! / Ch'io faccia ancora / il mio piccolo letto accanto al tuo! / Che la notte io ti senta!¹²³

Anche il fratello Bannino ha mostrato il suo amore per la sorella, cercando di non offuscare la sua innocenza e di salvarla dalla trappola del tragico, ma senza successo.

Guardando la sua giovane cameriera, ricorda la sua giovane sorella, e così oltre alla malinconia nel suo cuore e alla nostalgia che mostra per i suoi cari e il calore della sua casa, mostra anche una grande empatia verso gli altri personaggi;

No, Biancofiore. Accendi la tua lampada / e vattene con Dio. Samaritana / forse pensa alla sua sorella.¹²⁴

Francesca, ignorando il fatto dello stato sociale, trattava tutti allo stesso modo. Rideva con il giullare, comprava dal mercante ambulante, leggeva alle cameriere e organizzava feste insieme a tutti.

¹²² Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, op.cit., pp. 51 – 52.

¹²³ Ivi, p. 64.

¹²⁴ Ivi, p. 266.

La passione e la lussuria sono ciò che rende il personaggio di Francesca il più famoso, ma la portano anche all'inferno. Insomma, a parte la sensibilità dimostrata sopra, lei è una donna molto passionale. A differenza delle altre eroine, Francesca non è una moglie fedele e non condivide con il proprio marito le citate emozioni. A causa della già menzionata trama dello scambio di coniugi, diventa un'amante che non riesce a frenare i suoi impulsi verso il cognato. Il suo allontanamento dal marito ogni volta che lui le si avvicinava, trattandola come un trofeo, aumentava il suo turbamento interiore. Ciò che la tormentava non era l'adulterio in quanto tale, ma il destino che la separava dal suo amato Paolo: "E ci siamo disgiunti, oimé, disgiunti né poi ricongiunti"¹²⁵; la sua prima assenza dopo il fidanzamento promesso, poi l'esilio dopo la fine della guerra, ma tutto per sfuggire all'amore proibito. Sebbene ferita, non può resistere a perdonarlo rapidamente per tutto quanto sopra, menzionando sempre pateticamente la vita e la morte, Dio: "Tenendo nelle mani tesa la fune, ella s'inginocchia e fa preghiera con le pupille sbarrate e fisse al capo inerme di Paolo."¹²⁶

Ogni scena dell'arrivo di Paolo, cioè del loro incontro, è accompagnata da didascalie che tra i dialoghi testimoniano battiti cardiaci accelerati, nervosismo positivo e quelle farfalle nello stomaco. Prima dell'adulterio stesso, nei momenti del terzo atto in cui si seducono a vicenda leggendo un romanzo, la passione si intrisa di simboli che risaltano nitidi in ciascuna delle loro conversazioni; per esempio: il bagliore del fuoco in cui si accendono i loro sguardi bramosi. Nel momento in cui diventano amanti ufficiali, quando iniziano a incontrarsi nella stanza la sera, la passione assume una nuova veste di sessualità, vividamente descritta nelle ultime scene:

Nelle stelle è scritto / che palpitano come / la tua gola e i tuoi polsi / e le tue tempie, / forse perché ti furono monile / e serto quando andavi / ardendo per le vie del cielo. In quale / vigna cogliesti tu questi bei grappoli? / Hanno l'odore / dell'ebrezza e del miele, / come le vene gonfi di delizia, / frutti notturni! I piedi fiammeggianti / dell'Amore li premeranno. Dammi / la bocca. Ancora! Ancora! / La donna è abbandonata su i guanciali, immemore, vinta.¹²⁷

Una delle qualità più importanti che caratterizza tutte le eroine tragiche di D'Annunzio è certamente il coraggio che in Francesca colpisce fin dall'inizio. L'atteggiamento che mostra quando esce della sua casa natale, credendo solo nel destino, è una sorta di coraggio e impavidità. La sua potenza raggiunge l'apice nel secondo atto in cui regna l'atmosfera della guerra e in cui è coraggiosa come una vera guerriera. In una conversazione con il Torrigiano commenta che pensa che un cuore spezzato sia una lotta più dura del resto di un corpo ferito.¹²⁸ Inoltre, nonostante i divieti e le guardie, abbassa ostinatamente le mani sullo speciale calderone a

¹²⁵ Ivi, p. 159.

¹²⁶ Ivi, pp. 118 – 119.

¹²⁷ Ivi, p. 275.

¹²⁸ Ivi, p. 95.

fiamma greca. È uno speciale fuoco greco che ricompenserà riccamente coloro che lo meritano, alludendo alla morte infuocata che si abatterà sui ghibellini. Curiosa, ignora le istruzioni del marito e accende la torcia a suo rischio e pericolo, non temendo nessuno, nemmeno la morte. Il bastone ardente non è solo una minaccia per i nemici, ma anche la sua ribellione e il suo grido contro la vita sotto il campanile di vetro, di cui è insoddisfatta:

Oh bella fiamma! Vince il giorno. / Ah com'è viva! Come vibra forte! / Ne vibra tutta l'asta, e la mia mano, / e il mio braccio, e il mio cuore. / La sento più vicina / che s'io l'avessi nella palma. Vuoi / tu divorarmi, bella fiamma? Vuoi / farmi tua? Sento ch'io divento folle / di te.¹²⁹

Quanto erano coraggiosi quei momenti, testimonia suo marito, e quanto pericolosi – l'ansia del suo amante Paolo.

Lei dimostra ancora e ancora che vale la pena morire per amore; per la prima volta quando appare davanti a Paolo senza elmo e armatura nel mezzo della battaglia, rischiando di essere colpita da frecce mortali: “Paolo si volge al grido e scorge la donna tra il lampeggiare dei fuochi.”¹³⁰ L'ultima volta che si getti davanti alla lama per salvare Paolo, muore, sospirando il suo nome: “Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due; ma, come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.”¹³¹ Il suo sacrificio per amore è un atto tragico, così come l'adulterio che non si basa su una menzogna, ma su un amore sincero che è stato spezzato fin dall'inizio.

Una figura femminile, appassionata e sicura dei suoi comportamenti, coinvolta in una vicenda trasgressiva e tragica dominata dalla passione e nella quale la vittima Francesca, forse inizialmente ingannata quasi ad avere così la licenza di tradire il marito doppiamente indesiderato, dà vita ad una storia tenera e tragica dai forti risvolti emotivi e nella quale i lettori avrebbero potuto immedesimarsi o anche riconoscersi (...)¹³²

¹²⁹ Ivi, p.100.

¹³⁰ Ivi, p. 114.

¹³¹ Ivi, p. 277.

¹³² De Nicola Francesco, *Auscencias: Escritoras en Los Margenes de la cultura*, ArCiBel Editores, Genova, 2013., p.345

6. CONCLUSIONE

Gli antichi tragici greci sono i creatori dell'eroismo tragico e il modello dell'antica eroina tragica è la base utilizzata da molti scrittori emergenti. Analizzando un selezionato corpus di tragedie dannunziane: *La Città Morta*, *La figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*, e confrontandole tra loro, sono state stabilite alcune regole di comportamento, nonché aspetti dell'ambiente che fanno di un certo personaggio un eroe tragico.

Il personaggio di Bianca Maria viene più volte paragonato letteralmente ad Antigone, leggendo i versi di Sofocle, ma D'Annunzio reincarna anche figurativamente il destino dell'antica eroina attraverso Bianca Maria. Entrambi sono vittime di un terribile destino in cui soffrono a causa dell'amore fraterno. D'Annunzio invece, si discosta dall'eroismo tragico classico perché la morte della sua eroina tragica non contribuisce ad alcuna purificazione e redenzione dei peccati, come interpretato dai classici antichi. Patrizia Piredda ha mostrato che l'eroismo tragico richiede una certa "grandezza", che in questo caso si manifesta nel sacrificio disinteressato per una persona amata. Fin dall'inizio viene descritta come un essere puro e innocente degno dell'ammirazione di tutti, che come tale muore altruisticamente, senza peccato, il che dà al lettore una sensazione in più.

Figlia di Iorio o figlia dello stregone, Mila di Codra è un personaggio che si distingue dal gruppo fin dall'inizio dell'opera e già nelle prime pagine si lascia intendere che sia lei la portatrice del tragico in questo dramma. Attraverso l'articolo di Helen Zimmern, che mette in risalto l'individuo e collettivo, nel primo atto Mila è ritratta come un essere indifeso che fugge da mietitori ubriachi, mentre nell'ultimo atto si separa dal gruppo sola, consapevole che ciò porterà a morte certa. In entrambi i casi il popolo l'ha dichiarata figlia di uno stregone, il che basta per condannarla. Con questo dramma, D'Annunzio sottolinea l'energia della comunità che domina l'individuo le cui decisioni incidono notevolmente sull'esito della trama.

Il personaggio dantesco della peccatrice Francesca è sinonimo letterario dell'adulterio attraverso il quale D'Annunzio nella sua tragedia *Francesca da Rimini* ha rappresentato la passione e la lussuria, la tenerezza e l'umiltà, la forza e il coraggio, ma anche il sacrificio per il quale, nonostante il peccato, si porta il titolo di eroina. Descrivendo la sua sottomissione nelle prime scene, dove Francesca accoglie ogni decisione del padre nella scelta del suo marito, così come la devozione che mostra alla famiglia e alla casa, D'Annunzio riesce a mostrare la purezza della sua anima, il peso della decisione che sceglie di vivere con leggerezza e la sua natura allegra e innocente. Attraverso l'inganno del fratello, si innamora di Paolo, al quale rimane emotivamente fedele anche se è la moglie di qualcun altro, come indicato da numerose

descrizioni malinconiche, stati mentali e sogni inquietanti che affronta durante questo dramma. Grazie alle citate profonde descrizioni, il lettore prova compassione per Francesca e aspetta un lieto fine in cui vivrà con chi ama veramente, perché lo merita. Nei momenti di passione, lussuria e adulterio, invece, gli amanti sono descritti con il fervore dell'amore assecondato in un rapporto fisico che, pur significando peccato, non evoca quel sentimento.

Tenendo conto del concetto di eroina tragica e analizzando questi tre drammi di D'Annunzio, possiamo individuare alcune delle caratteristiche che sono norme di comportamento in ciascuna di esse. Ognuna di essi si distingue per l'eccezionale coraggio con cui emerge dall'immagine di sfondo in cui si trova. La loro grandezza si manifesta nel sacrificio cosciente della propria vita per amore che è il motivo dell'eroismo per ciascuna di loro. Sono tutte donne gentili, legate ai motivi della purezza e della gentilezza: fiori (Francesca), un angelo (Mila), una sorgente d'acqua (Bianca Maria), che delineano il loro essere senza peccato. D'altra parte, tutte le donne sono il motore della passione che D'Annunzio sottolinea in ognuna di esse. Una ha dimostrato che vale la pena vivere la vita sacrificandosi per il suo fratello, la seconda non ha scelto alcun mezzo per salvare la persona amata, e la terza ha affrontato la spada della morte a causa del vero amore; finiscono tutte tragicamente, ma rimangono ricordate come eroine.

7. BIBLIOGRAFIA

1. Giovanni Antonucci, Gabriele D'Annunzio drammaturgo – supplemento al libro *La figlia di Iorio* (G. D'Annunzio), Tascabili Economici Newton, 1995
2. Gabriela Carrano, *La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate* in: *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Adi Editore, Roma, 2014.
3. Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1928.
4. Gabriele D'Annunzio, Francesca da Rimini, Fratelli Treves Editori, Milano, 1903.
- (<https://archive.org/details/francescadarimi00dannuoft/mode/2up>)
5. Gabriele D'Annunzio, *La città morta*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1900.
- (<http://ebookgratis.biz/ebooks-gratis/Dannunzio/la-citta-morta-dannunzio.pdf>)
6. Gabriele D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1904
- (<https://archive.org/details/lafigliadiioriot00dannuoft/mode/2up>)
7. Francesco De Nicola, *Auscencias: Escritoras en Los Margenes de la cultura*, ArCiBel Editores, Genova, 2013.
8. Francesco Erspamer, *La parola a teatro. Ritorno alla città morta*, Giardini editori e stampatori, Pisa, 1985.
9. Paolo Grillo, *La falsa inimicizia: Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Duecento*, la Feltrinelli ibs.it., Salerno, 2018.
10. Pasquale Guaragnella, *Su La città morta, Tragedia*, Edizioni Ca' Foscari, Bari, 2021.
11. Guido Nicastro, *Il poeta e la scena. Saggio sul teatro di D'Annunzio*, Edizioni del Prisma, Catania, 1988.
12. Patrizia Piredda, *Impossibilità del tragico ne La città morta di D'Annunzio* in: *Laboratorio di nuova ricerca: Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, a cura di: Monica Boria e Linda Russo, Troubadour Publishing Ltd, Leicester UK, 2007.
13. Paolo Quazzolo, *Il giovane D'Annunzio e gli ambienti teatrali della Roma di fine Ottocento. Cronache, recensioni, polemiche negli scritti giornalistici tra 1182 e il 1888*, “Il giovane D'Annunzio e la fascinazione del teatro” a cura di Maria Pia Pagani, Edizione Sinestesie, Avvelino, 2018.
14. Charles Segal, *Sophocles' tragic world; Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, London, 1998.

15. Fulvio Senardi, *Nel laboratorio della Città morta di Gabriele D'Annunzio*, «Studia Romanica et Angelica Zagrabiensia», Zagreb, 1995.
16. Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1994.
17. Goran Sunajko, *Machiavelli Niccolò*, Filozofski leksikon – Leksikografski zavod Miroslava Krleže, Zagreb, 2012.
18. Helen Zimmern, *D'Annunzio's Figlia di Iorio*, *The North American Review*, vol. 180., No. 578,

Sitografia:

1. Antonio Alosco, *Il percorso socialista di Gabriele D'Annunzio tra storia e letteratura*, «Forum Italicum», 2020.
- <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0014585820909283>
2. Centro Nazionale di Studi Dannunziani, *La figlia di Iorio: Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 1985., pp. 24 – 26.
- <https://www.centrostudidannunziani.it/N37/la-figlia-di-iorio.html>
3. Paola Consentino, *Cercando Melpomene: Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Rome, 2003. cap. IX.
- https://www.academia.edu/38186223/Cercando_Melpomene_2003_pdf
4. Andrea Corona, *Per un teatro del silenzio e del buio: i conflitti dell'inconscio ne "La città morta" di D'Annunzio* in: Milena la rivista, 2014.
- <http://www.rivistamilena.it/2014/12/16/per-un-teatro-del-silenzio-e-del-buio-i-conflitti-dellinconscio-ne-la-citta-morta-di-dannunzio/>
5. Ierioggiomani, l'articolo: *Francesca da Rimini: Tra letteratura, musica e divismo*, Andrea Malpezzi, 2015.
- <https://ierioggiomaniopera.com/2015/07/21/533/>
6. Francesco Lamendola, «*La città morta*» di D'Annunzio è una tragedia mancata?, Arianna editrice, Bologna, 2015.
- https://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=51317
7. Paola Marroncelli, Nella Di Nardo, Roberta Cocco, Erica Fazio, *La figlia di Iorio. Caratteri del teatro dannunziano*, Studi e ricerche nell'istituto Magistrale, Pescara, 1993/'94.
- <http://web.tiscali.it/paolamarroncelli/dannunzio.htm>
8. Marco Targa, *Convergenze stilistiche nella Francesca da Rimini* in *Meravigliosamente un amor mi distringe. Rivisitazione di Francesca da Rimini a cent'anni dalla prima*, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Rovereto, Edizioni Osiride, 2017.
- <https://media.agiati.org/page/attachments/studi-zandonaiiani-meravigliosamente-un-amor-mi-distringe-marco-targa-p.35.pdf>
9. Riccardo Zandonai, Libretto: *Francesca da Rimini* (prema istoimenoj tragediji Gabriela D'Annunzia), The Metropolitan Opera, Neubauer Family Foundation, Zagreb, 2013.

- https://www.lisinski.hr/media/publications/FRANCESCA_DA_RIMINI_web.pdf

8. Riassunto

EROINE TRAGICHE NELLE OPERE SCELTE DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Questa tesi di laurea esplora il concetto di “tragico“ in alcune eroine di un corpus selezionato di opere teatrali di D'Annunzio: *La città morta*, *La figlia di Iorio* e *Francesca da Rimini*. Il lavoro analizza le singole tragedie in un modo che presenta un'analisi drammatica del dramma, e poi supporta tutte le caratteristiche con citazioni che confermano perché un certo personaggio femminile porta il titolo di eroina tragica. Che Bianca Maria per molti aspetti coincida con l'antica eroina di Sofocle – Antigone, è evidenziato dalla tragedia della *Città Morta*. Inoltre, l'opera *La figlia di Iorio* mostra, attraverso elementi di folklore, che un individuo separato dal collettivo perde certamente la battaglia, e perché Francesca si sia trovata nel secondo girone dell'inferno dantesco è descritto più profondamente nella tragedia *Francesca da Rimini*. Le opere citate dimostrano che tutte le citate eroine sono adornate delle stesse virtù e come e perché il loro straordinario coraggio le porta a una tragica morte.

Le parole chiavi: tragico, eroina, tragedia, coraggio, morte, *La Città Morta*, *Figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*

9. Sažetak

TRAGIČNE JUNAKINJE U IZABRANIM DJELIMA GABRIELA D'ANNUNZIJA

Ovaj diplomski rad istražuje koncept "tragičnog" kod određenih junakinja u odabranom korpusu D'Annunzijevih drama: *La città morta*, *Figlia di Iorio* i *Francesca da Rimini*. Rad analizira pojedinačno tragedije i to na način da iznosi dramsku analizu djela, a potom sve značajke potkrepljuje citatima kojima se potvrđuje zašto određeni ženski lik nosi titulu tragične junakinje. Da se Bianca Maria u mnogočemu podudara sa Sofoklovom junakinjom antike – Antigonom, svjedoči tragedija *La città morta*. Nadalje, djelo *Figlia di Iorio* koristeći elemente folkloristike prikazuje kako pojedinac izdvojen iz kolektiva zasigurno gubi bitku, a o tome zašto se Francesca našla u drugom krugu Danteova pakla dublje opisuje tragedija *Francesca da Rimini*. Spomenuta djela dokazuju kako sve navedene junakinje krase iste vrline te kako ih i zašto izuzetna hrabrost dovodi do tragične smrti.

Ključne riječi: tragično, junakinja, tragedija, hrabrost, smrt, *La città morta*, *Figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*

10. Abstract

TRAGIC HEROINES IN SELECTED WORKS OF GABRIELE D'ANNUNZIO

This thesis explores the concept of “tragic“ in certain heroines in a selected corpus of D'Annunzio's plays: *La città morta*, *Figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*. The thesis analyzes individual tragedies in the way that it presents a dramatic analysis of the work, and then supports all the features with quotations that confirm why a certain female character bears the title of tragic heroine. That Bianca Maria in many respects coincides with Sophocle's heroine of antiquity, Antigone, is evidenced by the tragedy *La città morta*. Furthermore, the work of *Figlia di Iorio*, using elements of folkloristics, shows how an individual separated from the collective certainly loses the battle, and why Francesca found herself in the second circle of Dante's inferno is described more deeply in the tragedy of *Francesca da Rimini*. The mentioned works prove that all the mentioned heroines are adorned with the same virtues and how and why their exceptional courage leads them to a tragic death.

Key words: tragic, heroine, tragedy, courage, *La città morta*, *Figlia di Iorio*, *Francesca da Rimini*