

A Paolo Cantanelli, con affetto
BERARDO MONTANI *fratello, l'v.*

*2 rebbi,
cont. XL,
v. 16*

LA FIGLIA DI JORIO

DI G. D'ANNUNZIO

ESTRATTO DAL FASCICOLO DI APRILE 1904

DELLA

Rivista d'Italia



ROMA

201 - VIA DEL TRITONE - 201

Roma - Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

RASSEGNA DRAMMATICA

« LA FIGLIA DI JORIO » DI G. D'ANNUNZIO.

Di tutti gli spettatori e di tutti i lettori, quello che meglio di ogni altro comprese quest'ultima opera di Gabriele D'Annunzio, e che, arrotondando una grossa cifra, meglio la giudicò, con un epigramma degno di un milionario suo pari, fu senza dubbio il maestro Augusto Franchetti. *La figlia di Jorio*, infatti, non è un dramma, come la chiama il volgo, nè una pastorale, come la dice l'autore: è un melodramma. E se essa a Milano ottenne un grande, insperato successo, ciò nulla prova; ci offre al più un interessante problema di psicologia della folla da risolvere.

Prima d'allora il pubblico non aveva mai voluto accettare le opere drammatiche del D'Annunzio, malgrado le bellezze stilistiche e poetiche innegabili, malgrado gl'incitamenti della critica e l'entusiasmo dei *moretti*. Esso andava a teatro per gustar cosa teatrale, e, restando disilluso, negava l'applauso.

Ma, un po' alla volta, venne formandosi nella mente l'idea precisa di quel che fosse il D'Annunzio a teatro.

Era un poeta d'eccezione. Non offriva dei drammi, perchè non poteva, perchè la natura l'aveva fatto poeta lirico e non poeta tragico; ma offriva bei tratti di poesia, bei costumi, belle scene, belle decorazioni. Perchè non andare ad applaudirlo, quando si applaudiva ad una lettura del Rasi o del Pastonchi? E del resto esso sapeva ormai bene quel che avrebbe trovato; non correva pericolo d'essere sorpreso o di esser tratto in inganno. Si abituò, pertanto, facilmente al pensiero che ad un'opera di quel poeta o non doveva assistere, o doveva approvare tale qual'era; al che, del resto, lo determinavano i prezzi eccessivamente elevati. D'altra parte l'autore, che voleva l'applauso, aveva questa volta concesso a quello che egli credeva il gusto del pubblico. Aveva accorciato i suoi eloquenti, ma interminabili discorsi; aveva alleggerito di alcun poco il peso delle scene già troppo sovraccariche; aveva cercato contrasti meno metafisici e più veri, meno sottili, ma più efficaci. E — guardate fatalità — quest'uomo dalla produzione aristocratica e preziosa, si trovò in questo suo compromesso ad aver immaginato cosa identica, nella ossatura, alla *Strega* del Sardou, il tanto famigerato commediografo da arene. Così *La figlia di Jorio* ebbe buon successo a Milano, benchè non suscitasse straordinario entusiasmo.

Era la prima volta che il pubblico applaudiva, e senza riserve. I critici, che sino allora avevano difeso dagli eccessi della folla l'opera dannunziana, si trovarono disorientati, sorpassati. Il pubblico era diventato



più realista del re; ed essi, per mostrare di essersi bene apposti prima, dovettero allora elevare d'una gamma intera il tono delle loro note, anche perchè non potevano dare dell'imbecille al ricco abbonato del giornale, che la sera innanzi si era tolto i guanti ed aveva applaudito.

I corrispondenti telegrafarono e telefonarono dappertutto il grande successo. E l'eco di questo, di giorno in giorno, procedendo per lontane regioni, come un'onda concentrica che si dilunghi dal suo punto di partenza, crebbe coll'andare come la *Fama* vergiliana: diventò leggenda. Il successo si trasformò in trionfo; Firenze non volle esser da meno di Milano, Livorno di Firenze, Roma di Livorno; e lo zelo nell'applaudire andò aumentando. Le relazioni dei giornali assunsero forma ditirambica. Tutti i periodici vollero illustrare l'opera, l'autore, gli attori, la patria dell'autore, l'Abruzzo forte e solitario, inesplorato ancora; e poichè, come vedremo, il D'Annunzio assai poco aveva dato dell'anima di quella regione, intitolarono i loro articoli stucchevolmente: "Dal paese de *La figlia di Jorio*," "Nel paese de *La figlia di Jorio*," "Pel, con, sul paese de *La figlia di Jorio*."

A tal punto che Ettore Janni, del *Corriere della Sera*, che per primo aveva trovato quel titolo, si pentì amaramente della sua invenzione.

E ormai nessun pubblico oserà più disapprovare, almeno per ora; ma quest'opera, basata sull'equivoco, farà trionfalmente il giro dei palcoscenici italiani, per poi cadere, più presto di quel che non si creda, nell'oblio, specialmente se il Franchetti saprà rivestire di belle note l'impareggiabile libretto.

Assai più accortamente il Sardou ha proibito di trarre un libretto per musica dalla sua *Strega*.

Un altro celebre, per quanto involontario, autore di melodrammi, Victor Hugo, ben disse: "Génie lyrique, être soi; génie dramatique, être les autres." Gabriele D'Annunzio non sa esser che sè, sempre, anche quando non vorrebbe; egli non sa vivere neppure per un istante la vita degli altri. Perciò non ha fatto e non potrà fare mai opera schiettamente drammatica.

* * *

Anzichè intitolarla *La figlia di Jorio*, l'autore avrebbe potuto chiamare quest'opera, con maggior proprietà, *L'angelo muto*, od anche, più semplicemente, *Mila di Codra*. Ma il quadro omonimo del Michetti aveva reso universalmente noto e popolare quel nome e quella immagine di donna, e l'autore, con sottile accorgimento, ha fatto sì che il dramma restasse come caratterizzato e vivificato da quel ricordo.

È strano quanta necessità abbia il D'Annunzio dell'opera altrui!

A differenza del Michetti, l'uomo della natura, egli è essenzialmente artista erudito, da tavolino. Guai a toglierlo dai suoi libri! Egli ha bisogno di intere biblioteche e di penose ricerche per scrivere un'opera qualsiasi. Sforzato, per sorte, di studi, forse egli non avrebbe scritto un sol verso. A togliere dalla sua vasta opera quello che è di altri,

essa ne resterebbe di molto diminuita. Eppure il D'Annunzio è poeta personalissimo. Forse gli mancano la fantasia e la facoltà inventiva, altrimenti non si spiegherebbe la sua pertinace cleptomania letteraria che pure gli ha procurato tante incresciose e umilianti accuse di plagio.

In quest'ultimo lavoro egli ha preso il soggetto e i personaggi dal Michetti; lo svolgimento del dramma dalle più viete tradizioni teatrali, tanto che la sua opera ha potuto coincidere con quella del Sardou, ormai vecchio e infiacchito; per la poesia istessa, per i costumi, per i motti, ha saccheggiato le raccolte di poesie popolari del Finamore, quelle dei *Canti slavi* del Tommaseo, quelle degli *Usi e costumi* d'Abruzzo del De Nino, le novelle e i romanzi d'ambiente abruzzese di altri. E con tale ingordigia ed intemperanza, da togliere, per eccesso, ogni spirito di verità locale a questa sua opera.

Tutto ciò che egli ha mostrato riguardante costumi, tradizioni, pregiudizi, è indubbiamente esatto, ma si ritrova sparso qua e là per tutto l'Abruzzo, che è vario, non solo da provincia a provincia, ma da vallata a vallata, da villaggio a villaggio. Oh, come predicava bene egli nel 1896, parlando del quadro del Michetti, in un articolo entusiastico sul *Convito*; e come razzola male ora! Ascoltatelo: "L'apparenza visibile di un oggetto si compone di un mistero di linee innumerevoli, in mezzo a cui l'artista deve saper scoprire e determinare le linee fondamentali. Il disegnare non sta nel vedere semplicemente *quel che è*, sta bensì nell'estrarre dalla realtà complessa delle cose quel che merita d'essere distinto, quel che dà il *carattere* a quella data forma, a quel dato aspetto del vero..." "L'arte è semplificazione delle linee. Il grande artista è un semplificatore... Il Michetti ha lasciato tutto ciò che è eccessivo ed inutile."

E stando a queste parole, quante linee qui il D'Annunzio avrebbe dovuto tralasciare, quanto semplificare! Invece, in mezzo alle infinite linee secondarie, egli ha trascurato precisamente le essenziali.

Dopo aver assistito alla rappresentazione, dopo aver compiuta la lettura di questo dramma, noi ci domandiamo ancora: che cosa ha voluto significare insomma? In questo dramma di un'eroina, quale, com'è questa eroina? Mila di Codra! Bel nome! Ma che donna è mai essa? Ed Aligi? Altro bel nome! Ma chi è costui? E le innumerevoli donne, e gli innumerevoli uomini che qui appaiono, non per vivere, ma per figurare, nell'istante opportuno, dei quadri plastici? E chi ha mai inteso in Abruzzo, per non dir d'altro, nomi come Favetta, Ornella, Vienda, Teodula di Cinzio, Felavia Sesara, Mila istessa, Femo, Mante, Anna Onna, Cosma? E tutta quella mostra di pregiudizi, condensati a quel modo?

Il pregiudizio può avere efficacia drammatica solo quando abbia una base umana e duratura nell'animo degli uomini. Altrimenti, come qui, non suscita se non mera curiosità, senza alcuna commozione. E fa meraviglia vedere come il D'Annunzio, per presentare nella sua apparenza e nel suo spirito l'Abruzzo, terra dalle altissime montagne tutte bianche di neve, ove il clima spegne la libidine, ove l'uomo per sua natura è

portato a costumi semplici e patriarcali, ci abbia dato quest'opera di frenesia carnale.

Ma veniamo al fatto.

Un pastore (Aligi), il giorno stesso delle sue nozze, s'innamora di improvviso d'una donna di mali costumi (Mila di Codra), che si ravvede e si purifica nel nuovo amore. Ma ella ha suscitato sempre febbre e desiderio negli uomini. Presentemente il padre del pastore (Lazzaro di Rojo) la desidera e la vuole ad ogni costo. Il figlio si oppone al padre, e in un impeto irrefrenabile lo uccide. Dalle leggi del suo paese egli allora è condannato alla pene dei patricidi, ad essere gettato nel fiume, entro un sacco, con un mastino feroce, e ad aver mozzate le mani. Ma la donna vuol salvarlo. Mentre Aligi è soffermato d'innanzi alla sua casa, ella sopraggiunge. Alla folla, che vuol vendetta del misfatto, ricorda le voci che erano corse intorno alle di lei arti diaboliche; accetta ogni accusa, si confessa di ogni più atroce delitto, e riesce a persuadere popolo ed Aligi che ella ha ucciso il vecchio. Il pastore, già atterrito dal parricidio commesso, l'accusa anch'esso, la rinnega; e Mila prende i suoi ceppi e sale per lui il rogo, dicendo che la fiamma è bella.

L'argomento, come si vede, non pecca di novità. È deplorabile, invero, la lagrimosa e lunga discendenza che ha avuto la sciagurata *Marion Delorme*, e il male che ha fatto Victor Hugo, quando fece dire da questa cortigiana a Didier: "Car, ton amour me fait une virginité!"

Naturalmente, come tutte le opere del D'Annunzio, anche questa *Figlia di Jorio* racchiude bellezze letterarie di prim'ordine. Ma su questo è inutile soffermarci, troppo essendo ormai noti i pregi e le esuberanze letterarie del D'Annunzio. Piuttosto bisogna intrattenersi sull'analisi drammatica dell'opera, sorvolando sui difetti d'esecuzione, che contano poco, come quelli che d'un tratto di penna possono esser mutati o soppressi, ma badando ai difetti ed ai pregi di concezione, che rivelano il congegno psichico di quel poeta, ostinato a dar del teatro e negato dalla natura al teatro.

* *

Un logico non sempre può far del teatro, ma il teatro è sempre rigidamente logico. Ora avviene che, come un pittore, il quale non rispetti l'anatomia e non conosca il disegno, può nondimeno dipingere con meraviglioso colorito creature impossibili, ma ammirabili per la freschezza delle tinte; così un poeta può, sopra un'armatura sconnessa e irrazionale, comporre delle scene isolate e degli squarci di poesia che colpiscono per la loro venustà.

Ma il tempo, trascorrendo, toglierà molto della freschezza all'uno e all'altro; ed allorché i pregi saranno stati necessariamente diminuiti dalla terribile prova, i difetti organici verranno, inesorabilmente e chiaramente, alla luce, oscurando i pregi. Allora non si saprà più comprendere come i contemporanei si siano entusiasmati per un quadro mediocre o per l'*Ernani*.

La logica a teatro è come il disegno e l'anatomia in un quadro, e *La figlia di Jorio* non resterà forse a lungo sulle scene perchè nella sua essenza non è logica.

"Per ben giudicare di un'opera d'arte, dice lo Schlegel, bisogna collocarci nel centro di essa e considerarne le parti come tanti raggi che si spicchino da quel centro."

Esaminiamo perciò il nucleo di questo dramma, il secondo atto, quello che meglio è riuscito al poeta, e quello che primieramente ha dovuto sorridergli nella mente.

La scena è tra i monti, entro una grotta pittoresca; e l'azione si inizia con una lunga, arcadica accademia tra il pastore Aligi, Mila, Malde il cavatesori, Anna Onna la vecchia dell'erbe, e Cosma il santone. Se la scena fosse più concisa, anche teatralmente, sarebbe bella. Ma l'eccessiva lunghezza, fino ad un certo segno, può essere attribuita a difetto d'esecuzione. Forse un buon colpo di forbici rimetterebbe a posto ogni cosa.

Aligi, ai suoi strani compagni, narra il suo innamoramento; e come nell'immortale episodio di Francesca,

mentre l'uno spirito questo disse
l'altra piangea sì, ... ecc.,

Mila di Codra, silenziosamente, piange. Solo che questa volta è la donna che tace.

Aligi la incontrò ancora sui monti, dopo che l'ebbe salvata dai mietitori; ella gli disse:

Aligi
Mi riconosci? Io dissi: "Tu sei Mila."
E non parlammo più, che più non fummo
due. Nè quel giorno ci contaminammo
nè dopo mai. Lo dico in verità.

I ricordi danteschi, come si vede, non mancano.

Avviene la scena d'amore, prevedibile, e come sempre nel D'Annunzio, meravigliosa. Aligi ha moglie. Perciò Mila vorrebbe allontanarsi. Ma gli ultimi addii vincono il loro animo; si prendono le mani, guardandosi fiso, e Mila grida:

Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo,
Aligi, tu ti sbianchi... dove va
il sangue del tuo viso che si perde?

E si scioglie, e con le mani gli sfiora le gote.

ALIGI
O Mila, Mila, sento come un tuono...
E tutta la montagna si sprofonda.
Dove sei? Dove sei? Tutto si perde.

Amore ha vinto. Si baciano; poi cadono entrambi in ginocchio, in atto di pentimento.

Il dramma illanguidisce poi in episodi interminabili; finalmente sopraggiunge Lazzaro di Rojo, figura selvaggia, fieramente scolpita. Egli vuole la "pecora cordesca," vuol possedere la femmina che fu di tutti e non ancora di lui; ed Aligi, che soffre insulti e percosse, perchè gli vengon dal padre, giunto all'estremo limite di disperazione, lo uccide con la scure che gli serviva a incidere l'Angelo.

*
**

Questo il secondo atto, schematico nei contrasti, relativamente conciso, ad ogni modo forte.

Ma quale logico concatenamento ha esso col primo e col terzo? Quali ci si mostrano i personaggi? Tranne Lazzaro di Rojo e la moglie Candia della Leonessa, presentati di scorcio e vivi, in questa tragedia pastorale non c'è un solo carattere organico. I protagonisti sono illogici; e le figure secondarie, d'indole così generica, che indifferentemente potrebbero scambiarsi tra di loro i nomi e le parti. Si distinguono solo perchè vengono chiamati diversamente.

Il D'Annunzio, per la lunga esperienza, ormai è fatto accorto della tecnica teatrale. Molte obiezioni egli ha previsto, e in alcune scene quelle che gli hanno consigliato di accorciare o di sopprimere ha depositato molte sottili ragioni per dimostrare questo e quello, per rispondere all'una o all'altra obiezione.

Senonchè un carattere non deve aver bisogno di giustificazioni, nè di spiegazioni per agire a suo modo. Shakespeare, non ci spiega mai il perchè delle azioni dei suoi personaggi; ma ha il dono di farci penetrare ugualmente nel loro cuore. I suoi personaggi rassomigliano a quegli orologi trasparenti, i quali, mentre segnano le ore con precisione, lasciano vedere gl'interni congegni che li fanno muovere.

E invece qui, malgrado i lunghi discorsi e le capillari sottigliezze, noi non vediamo nulla di preciso. Chi è Aligi? Chi è Mila? Qual'è il loro carattere, quale la loro vita?

Essi sembrano avere quella verità che hanno le ricche signore, quando, per vezzo, si fanno fotografare in un costume da ciociara. Sono due bei nomi, che portano degli abiti pittoreschi, che parlano assai bene dannunzianamente di amore, che potrebbero cantar meglio. In essi è quel certo non so che di lirico e d'indeterminato che è proprio del melodramma e che formerà la fortuna della futura opera del Franchetti. Ma essi sono immagini vaghe, senza muscoli, senza ossa, senza passioni sentite, senza fisionomia propria. Parlano, ed eloquentemente; a volte suscitano anche qualche impressione che sa dell'emozione tragica; ma poi non hanno la virtù del fermarsi a tempo. Trascorrono oltre come invasati, effondendosi; e noi sentiamo gelarsi il nostro interesse appena appena esso è suscitato, perchè ci sembra che quelli parlino di gioie e di dolori, non vivi e presenti e urgenti, ma lontani e di altri.

Aligi nel 1° atto, per desiderio della sua buona madre, prende moglie. È il dì delle nozze. Le tre sorelle, festose, vestono la sposa: la gioia è nella casa. Aligi è in mezzo ai suoi. Egli non sente nè amore, nè ripugnanza per la giovane Vienda, che l'amorevole madre gli ha scelta e destinata; ma egli farnetica, grida, sragiona; comincia i suoi discorsi con un

Laudato Gesù e Maria

e li finisce con un

Padre, Figliuolo e Spirito Santo!

senza una ragione al mondo. Si atteggia a vittima vicino ad essere immolata; e il gran sacrificio è l'aver in poter suo una bella e buona e sana giovane.

Del resto nella sua casa, quel giorno, avvengono delle cose assai strane! La madre parla e il figlio cambia discorso; quella gli dà una spiegazione chiestale; e l'altro, per tutta risposta, urla, come indemoniato:

Madre, madre, dormii settecent'anni,
settecent'anni; e vengo di lontano.
Non mi ricordo più della mia culla.

La sposa intanto sta sulla proda del letto a lagrimare. Perchè mai?... Si odono lontano le grida dei mietitori, delle quali gli altri non si preoccupano: Aligi, invece, "trasalta." Vengono i parenti e gli amici a portar doni; e Vienda, la sposa, "tratta dal balzo del cuore," lascia sfuggire il pane spezzato da Candia, cosicchè Ornella dà in alte grida:

Ah! libera nos Domine! raccatta,
raccatta e bacìa, che mamma non veda,

poi Mila entra proprio nel punto che Vienda ha ricevuto il suo pugno di grano, e Aligi non ancora il suo... E perchè tutto questo? Perchè, mentre tutto è gioia nella sua casa, Aligi farnetica:

Perchè non entri la cosa malvagia,
ah, ponete l'aratro e il carro e i buoi
contro la soglia, e le pietre e le zolle,
e la calce di tutte le fornaci,
il macigno con l'orma di Sansone,
la Maiella con tutta la sua neve!...?

La gran ragione è questa. A momenti deve entrare Mila di Codra, inseguita dai mietitori, feroci di libidine; e fulmineamente Aligi dovrà innamorarsene. Così dispose l'autore. Poichè egli comprese che il pubblico non avrebbe accettato ad occhi chiusi il miracolo, ora che ai miracoli più non si crede; ed allora decise di compiere il prodigio, come le antiche divinità, tra fulmini e tuoni.

Curiosa la istantanea passione! Romeo, improvvisamente s'innamora di Giulietta; ma egli era in un periodo di sconforto per un precedente amore, e il suo era un temperamento voluttuoso e ardente.

Aligi, invece, è il montanaro tardo, torbido, lento. Inoltre egli è un mistico. Come mai un'anima timorata di Dio come la sua, s'infischia così completamente di quello che dopo tutto per lui era un "sacramento"? Non doveva egli esser tutto compreso e compunto del mistero che si compieva? E come mai, egli che ha visioni di angeli e che invoca nei suoi discorsi tutti i santi del calendario, non sente o fa mostra di non sentire le gravi accuse che i mietitori, le donne del parentado, la sua cara madre istessa, rivolgono a Mila? Non si può pensare che egli fosse distratto, nè che quelli non parlassero chiaro e forte. E come mai egli che è puro come una fanciulla, non si ottura le orecchie come fanno le sorelle, quando il mietitore urla:

La figlia di Jorio, la figlia
del mago di Codra alle Farne
bagascia di fratta e di bosco,
putta di fenile e di stabbia,
Mila, intendi? Mila di Codra
la svergognata che fece
da bandiera a tutte le bighe.
Ogni compagnia la conosce.

Perchè mai il mistico pastore non vede dischiuso l'inferno tra sé e quella donna perduta? Come mai se ne innamora? Questo il problema; problema che non è stato risolto.

Il D'Annunzio in proposito ha una splendida immagine:

V'è un'erba rossa che si chiama Glaspi
e un'altra bianca che si chiama Egusa
e l'una e l'altra crescono distanti:
ma le radici loro si ritrovano
sotto la terra cieca e là s'annodano,
tanto sottili, che neppur le scopre
Santa Lucia. Diversa hanno la foglia
ma fanno l'istesso fiore, ogni sett'anni.

Ma disgraziatamente, se le immagini possono commentare una buona ragione, esse non sono di per sé buone ragioni. E se Aligi non era sordo e cieco, doveva sapere che il padre suo era già stato ferito con la falce, proprio per la figlia di Jorio; e avrebbe dovuto un po' pensare che, in fin dei conti, l'usurpatore era proprio lui. Ma la passione lo accecava. Povera passione la sua che al terzo atto gli fa dimenticare di aver commesso lui il delitto e gli fa credere ad una fiaba da bambini. Povero amore il suo, che si dimentica per una goccia di vino imposturato, e povera animuocia la sua! Il terzo atto è, del resto, disastroso per l'opera
E Mila?

Che ella sfugga alla bestiale libidine del mietitore, e supplichi perchè di lei non si faccia scempio, si comprende; ma che quella donna, subito dopo, debba parlar così puramente, come potrebbe fare Beatrice e Laura, è assolutamente inverosimile.

Ammettiamo pure l'improvviso, romantico pentimento. Che l'amor fulmineo per Aligi l'abbia convertita, sta bene; ma che la conversione sia precisamente l'oblio?

La Maddalena, la più bella figura di donna purificata dall'amore, che mai fantasia umana abbia creato, dopo il pentimento, passa la vita nella confessione de' suoi peccati e nell'espiazione.

Qui, invece, che Aligi, ottuso com'è di mente, non abbia capito, può anche essere; ma che ella gli nasconda tutto e gli parli come se fosse pura al pari di Ornella, come se alla loro unione, altro ostacolo non fosse se non il matrimonio di Aligi, significa seguitare ancora allegramente nel suo mestiere.

Chi è questa figlia di Jorio? Qual'è stata la sua vita prima di conoscere Aligi? Che animo è il suo? Qui la vediamo in una sola scena al 1° atto; in lunghi discorsi al 2°; in una sola scena al 3°. Che il D'Annunzio voglia fare come quello scolastico, citato da Jeroele, il quale recava un tegolino per mostra di una casa?

Giunti alla fine noi non conosciamo questa donna più di quello che non la conoscessimo al suo apparire. Perciò il presentarsi in ultimo, dopo esser fuggita non si sa perchè — forse per imitar l'amato Aligi, che era fuggito anch'esso senza sufficiente motivo — e il sacrificarsi eroico di questa *Marion Delorme* in ritardo e in germe, di questa *Manon Lescaut*, di questa *Signora delle Camelie* contadinesca, non ci commuove punto, e ci lascia freddi.

E i feroci mietitori del 1° atto, dove sono andati? E la terribile e fatale passione che suscitava Mila, come mai non si mostra ancora nel 3° atto? Eppure quello era l'elemento tragico della vita di questa donna! Ma come chieder verosimiglianza in un personaggio che non ha un carattere suo proprio?

Nella trama di questa tragedia entra molto, elemento dissolutore, il caso, specialmente rappresentato da un *Deus ex machina*, l'Angelo muto. È straordinaria l'importanza di questo Angelo muto.

Perchè nel 1° atto Aligi s'innamora di Mila? Perchè gli appare l'Angelo muto.

Perchè nel 2° uccide il padre? Perchè l'Angelo muto è lì vicino.

Perchè, infine, nel 3° atto, Mila si sacrifica parlando accanto all'Angelo muto? Perchè:

l'Angelo muto
parlerà un giorno. E vedrete
e udrete.

Bisognerà anche noi pazientare sino a quel giorno!...

*
**

Dumas padre, che, in fatto di tecnica teatrale, era un vero maestro, dice nelle sue *Memorie*: " Il primo atto di un dramma sia chiaro, l'ultimo breve. „ E con queste parole voleva significare che l'impostatura di un lavoro deve esser precisa e netta, e rapida e stringente la conclusione: cosicchè lo spettatore possa aver limpida la visione di quel che l'autore ha voluto rappresentare.

Quest'ultima opera del D'Annunzio lascia in noi un'impressione vaga, che non riusciamo subito a determinare, e che ci fa restare completamente perplessi.

È noto che Michelangelo, appena avuta l'idea, cominciava con ardore quasi feroce a scolpire direttamente sul blocco di marmo, perchè, col suo sguardo d'aquila, vedeva dentro al macigno la sua statua. Egli aveva tale una visione netta di essa, che sembrava dovesse a colpi di scalpello liberare un corpo già esistente dalle incrostazioni che si erano formate alla sua superficie. E invece egli creava. Così venivano alla luce statue veramente piene di vita, organismi veramente completi, di un getto solo.

Invece, in quest'ultima opera del D'Annunzio, si scorgono evidenti le sovrapposizioni e le giustapposizioni.

Dal quadro del Michetti egli prese la donna che suscita la libidine e insieme lo scherno, ed associò quell'immagine di Venere agreste con la sua Pantèa, quella che aveva cantato nel *Sogno di un tramonto d'autunno*, che toglieva agli uomini la ragione e li faceva scagliar gli uni contro gli altri, ebbri di furore.

La donna che ha un fascino quasi magico, inseguita dai mietitori furenti, ecco la prima idea che dovè balenargli, e che rimase rigida e non riuscì perfettamente a fondersi col resto. Egli avrebbe potuto liricamente e stupendamente cantarla tal quale la vedeva in quell'atto; ma egli voleva comporre un dramma, e gli era necessario perciò un viluppo di casi e di persone. Immaginò allora Lazzaro di Rojo ed Aligi, la lussuria che arma il figlio contro il padre; volle complicare le circostanze: aggiunse le nozze e gli usi e i riti abruzzesi, che lo portarono più lontano di quel che avrebbe dovuto; e infine si trovò impigliato in mezzo a si fitta rete da non poter più seguire la via diritta e naturale.

L'episodio originario dei mietitori non poté così riallacciarsi col resto, e rimase come un viticcio capriccioso, ondeggiante libero sulla massa del dramma. E quando, in ultimo, Aligi è condannato dal " popolo giusto, „ e questo " popolo giusto „ torna sulla scena a sentenziare saggiamente, chi può trattenersi dal sorridere, pensando che tra quei giudici così gravi e severi, devono esser molti che solo due mesi innanzi avevano preso parte all'inseguimento feroce della povera Mila, inseguimento che aveva determinato il dramma istesso? Quanti di essi non avrebbero allora commesso il delitto che aveva commesso Aligi? E come mai la donna fatale, la donna dal fascino magico, irresistibile, non produceva

più nessun effetto? Oh, come ad una seconda audizione, ci si mostrano decorativi quei terribili mietitori del primo atto!

Il D'Annunzio ha composto molti lavori teatrali, ma, con l'esercizio, la sua ottica non si è migliorata. Sembra che gli manchi il senso della prospettiva. Cose vicine e cose lontane, cose principali e cose secondarie, egli colorisce e dispone su un bel piano, con una identica dimensione. Guardate il primo atto. Sono sole cinque scene, e di queste le prime quattro occupano la metà precisa dell'atto, l'ultima l'altra metà. Eppure quest'ultima doveva essere brevissima, come quella che rappresentava un inseguimento e la violenza di gente numerosa e frenetica. Invece gli attori, con tutta ponderatezza tengono lunghi discorsi: si discute di questa o di quell'usanza, di questa o di quella convenienza; Mila può arringare le donne; Candia tergiversare; Ornella correre all'inganno; le donne dire ognuna la propria opinione; questo o quel personaggio prendere ancora la parola a ribadire la propria asserzione; e infine Aligi aver tutto il tempo d'innamorarsi di Mila. Fuori intanto i mietitori, sempre in furore, sempre a tutta pressione, aspettano, e fanno come i leggendari cori delle opere antiche, che cantavano: " Partiam, partiam, partiam, „ e non partivano mai.

Il secondo atto è migliore del primo, benchè il pubblico abbia fatto a questo migliore accoglienza. Ma ciò può dipendere dall'essere questa opera troppo sovraccarica, e dallo stancare perciò già fino dal primo atto. Il terzo è peggiore del primo, anche perchè questo dramma aveva in sé, fin dalla origine, un gravissimo difetto, che si mostra in ultimo: quello di racchiudere in breve spazio — tre atti — due catastrofi, distinte e terribili. Era pressochè impossibile, dopo un parricidio al secondo atto, non dico ancora ascendere, al terzo, ma non lasciare illanguidire l'azione. Bisognava gettar via molta zavorra, e procedere diritto e spedito. Bisognava render commoventi gli ultimi istanti; ma in tutta la voluminosa opera del D'Annunzio non c'è una pagina sola che ci strappi una lagrima; e perciò in tutta la prima metà del terzo atto non vi sono che prolisse e tediose lamentele.

Quanto al dialogo il D'Annunzio sembra un primitivo. I versi non sono mai spezzati, ma escono dalla bocca dei personaggi tutti di un pezzo. Non solo; spesso per lungo tratto quelli parlano a tre, a quattro versi ciascuno, simmetricamente.

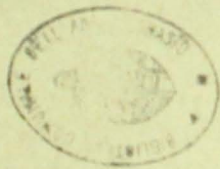
Malgrado tutto ciò, è bella, eroica, la lotta che questo poeta sostiene contro il suo stesso temperamento. Rassomiglia ad una lotta contro il destino ineluttabile. La natura lo ha fatto poeta lirico, ed egli vuole esser poeta tragico. Da sette anni, con una volontà superiore a quella celebre dell'Alfieri, egli lavora assiduamente, tenacemente, senza posa, per vincere. E molto cammino ha percorso, molto si è avvicinato a quello che dovrebbe e vorrebbe essere, molto potrà avvicinarsi ancora prima che la vecchiezza lo raggiunga, ma contro la natura non si combatte con vero successo, anzi i successi tornano a danno di chi li ottiene. Poeti più grandi di lui hanno tentato l'istessa lotta, e invano. Dicono che ora egli ha disgusto della

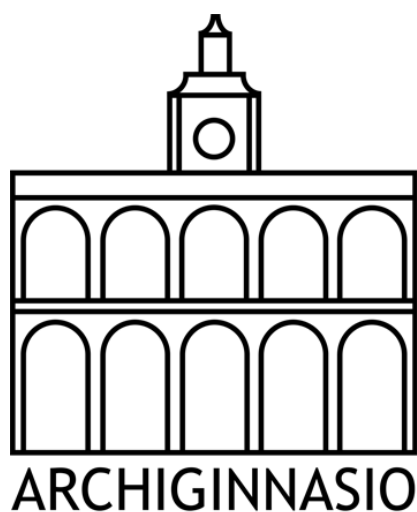
Città morta, dei *Sogni*, della *Gioconda*, e che sta meditando due tragedie borghesi, modernissime, nelle quali protagonisti sono dei commercianti e degli industriali. Vedremo! Ma il suo cammino è irto di pericoli. Egli corre il rischio di non poter compiere quello che agevolmente potrebbe, seguendo la sua natura, e i posteri forse deploreranno un giorno che l'autore del 2° libro delle *Laudi* sia corso dietro a vani fantasmi. Poichè egli sembra dimenticare quello che si bene ha detto in questa sua ultima tragedia:

Chi perverte la via, sarà fiaccato!

BERARDO MONTANI.

484642





SCAFFALI ONLINE
<http://badigit.comune.bologna.it/books>

La *figlia di Jorio di G. D'Annunzio / Berardo Montani
Roma : Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, 1904
Collocazione:TREBBI. Cart. 40, 16
<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO1249766T>

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0:<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: archiginnasio@comune.bologna.it