

La figlia di Iorio: la società patriarcale, il “diverso” e la donna libera, fra dramma borghese e melodramma

Guido Baldi

ABSTRACT *La figlia di Iorio*: patriarchal society, the artist and the independent woman, between bourgeois drama and melodrama

The article analyzes the text with various critical instruments. It points out how Aligi, the protagonist, metaphorically represents the figure of the artist that becomes strangled from social context, into which he refuses to fit with his incomparable diversity. His equivalent figure is the woman who is sexually free, unfairly ostracized as a prostitute by archaic patriarchal society. On one hand, d'Annunzio is fascinated by the two characters who come into conflict with the social order; on the other hand, he ends up by celebrating the traditional family the hero comes into, after the self-exclusion of the woman. This solution certainly helped the play to be successful with the bourgeois public, together with a touch of exoticism represented by a primordial Abruzzo. Yet, behind this exotic charm, the public recognized the reassuring notes of bourgeois play and melodrama: the vicissitudes of Aligi and Mila are quite similar to those of *La Traviata*.

KEYWORDS Patriarchal, artist, diversity, family, exoticism.

I. L'atto I: i riti nuziali e l'estraneità del “diverso”

L'ampia didascalia iniziale, dedicata a descrivere la scena su cui si svolgerà l'azione, indica una serie di particolari che si offrono come indizi dei temi che saranno in seguito affrontati. La «banda di lana scarlatta» posta attraverso la porta spalancata, «a impedimento del passo», a cui sono appoggiati un bidente e una conocchia, la croce di cera che pende da uno stipite, «contro i malefizii», la spiga di meliga rossa appesa alla finestra allo stesso scopo¹, evocano subito la fisionomia di una società contadina arcaica, primitiva, dominata da una visione magica e superstiziosa;

1. In un saggio importante e ricco di spunti intelligenti, nella direzione di una lettura simbolica del testo, Silvana Sinisi, sulla scorta degli studi di Mircea Eliade, osserva che per la mentalità arcaica costruire una casa significa imitare la creazione divina, trasformare il caos in cosmo, realizzare lo spazio del sacro. La casa diviene un luogo chiuso e protettivo, contrapposto alle insidie dell'esterno, assimilato alle forze minacciose del caos. La casa è «il baluardo difensivo contro il potere occulto del male, annidato oltre la soglia». Per questo ogni apertura verso l'esterno è avvertita come punto debole da rafforzare con l'ausilio di sostegni magici, che chiudano il passo alle forze del male. Tutto il primo atto della tragedia è percorso da una sorta di ossessione del *temenos*, del recinto magico e rituale (S.

viceversa «l'immagine di Nostra Donna» scolpita su una vecchia madia centenaria fa presente come su quella visione si siano sovrapposte le credenze cristiane, in un confuso connubio sincretistico (di cui la croce usata contro i malefici è un perfetto emblema). D'altro lato la porta grande aperta «su l'aia assolata», che richiama l'incombere di una calura ardente sulla campagna, suggerisce l'idea di un'atmosfera estuosa che può eccitare sino all'estremo limite i sensi, quindi costituisce anch'essa un indizio, di cui si coglieranno il significato e la portata nel seguito dell'azione.

Le prime scene confermano e sviluppano questi indizi iniziali. Esse indugiano a lungo, con insistito compiacimento, sui riti nuziali tipici di quella società, rivelatori di un costume antico, che si ripete identico da generazioni, e di una mentalità tradizionale: la preparazione delle vesti per i novelli sposi, da parte delle tre sorelle giovinette dello sposo, con l'accompagnamento di canti popolari; la madre che fa il segno della croce sulla fronte, il petto e le spalle del figlio con il pane bene augurale e poi lo spezza sul capo dei due giovani; il corteo delle donne del parentado che, dopo aver pronunciato le dovute formule rituali per superare lo sbarramento della porta, recano le «canestre» piene di frumento da versare anch'esso sul capo di Aligi e Vienda, come auspicio di fecondità. A tutti questi particolari folclorici si mescolano manifestazioni di religiosità popolare, miste anch'esse di elementi magico-superstiziosi: ad esempio si allude alla festa di san Giovanni, l'indomani, quando le sorelle sperano di vedere, secondo le antiche credenze, la testa del Battista nel disco del sole, al suo apparire, e «il piatto d'oro in cui il sangue ribolle». Ma nel corso dei dialoghi è menzionato anche un particolare che riprende quello dell'aia assolata, citato nella didascalia d'apertura, richiamando il mondo esterno a quello domestico: il padre che, invece di partecipare alla festa per le nozze del figlio, dall'alba è intento alla mietitura, con «la falce che non riposa»; un comportamento su cui non viene fermata l'attenzione dei partecipanti ai riti, ma che a ben vedere appare strano, da parte di un padre, e che, alla luce degli svolgimenti successivi, si carica di un senso premonitore. Anche l'obiettivo puntato sulla falce conferisce all'oggetto uno spicco denso di suggestioni e di premonizioni.

Tuttavia, a contrasto con il fervore gioioso della cerimonia, la camera in cui i due sposi hanno trascorso la notte, pur essendo ormai mattino inoltrato resta ostinatamente e inspiegabilmente chiusa, e questo introduce nel clima di festa una nota stonata, vagamente inquietante. Quando lo sposo finalmente esce dalla camera da letto, il suo contegno accresce questa sensazione: il giovane Aligi appare «trasognato», «annuvolato», «smarrito»; lui stesso afferma di aver dormito «settecent'anni» («Madre, madre, dormii settecent'anni, / settecent'anni: e vengo di lontano. / Non mi ricordo più della mia culla»)²; pure la madre si avvede che «una

Sinisi, *Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella «Figlia di Iorio»*, in *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 64-66).

2. Per le citazioni seguiamo il testo offerto dall'edizione di *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, tomo I, Mondadori, Milano 2013. Nella sezione *Note e notizie sui testi* (ivi, p. 1271), i curatori, a proposito di questa iperbolica indicazione temporale, ricordano un canto popolare: «Tenghe 'nu suonne, / che m'addurmarrebbe / Settecent'anne 'nghe 'na donna

pena» lo «accora», e che parla in modo strano, «per farnetico». Il suo atteggiamento, insomma, rivela in lui un'estraneità totale a quella cerimonia festosa, anzi a tutto quel contesto familiare e sociale, una distanza incolumabile. Come confesserà rievocando quel momento, nella scena seconda del secondo atto, «io era come un uomo all'altra riva / d'una fiumana, che vede le cose / di là dall'acqua e tra mezzo passare / vede l'acqua che passa eternamente»: come un fiume Lete che separi da un altro mondo, varcato il quale ogni memoria svanisce³. Di conseguenza in lui c'è un'irresistibile volontà di fuga: ripete continuamente, quasi come una formula rituale, «alla montagna debbo ritornare»: la montagna su cui ha vissuto a lungo, per la sua attività di pastore. Siamo di fronte a un centro nodale del testo: capire le ragioni profonde di questa estraneità, di questa distanza e di questo bisogno di fuga è indispensabile per penetrare il senso e gli svolgimenti della vicenda.

Una prima e più evidente spiegazione è nell'episodio che Aligi non a caso subito ricorda, appena entrato in scena: quando era ancora piccolo, il padre l'aveva portato con sé nei campi a mietere, e il bambino inesperto si era tagliato una vena con la falce. Allora il padre, in nome dell'autorità assoluta che gli concedeva l'organizzazione patriarcale della società, aveva emesso una sentenza inappellabile: «lascia la falce e prendi la mazza; / fatti pastore e va su la montagna»: per l'agricoltore orgoglioso della propria posizione relegare il figlio alla vita del pastore era come la sanzione di un'inefficienza e di una conseguente inferiorità personale e sociale; e il figlio, in ossequio all'autorità paterna, aveva osservato fedelmente, senza il minimo impulso di ribellione, il «comandamento». Aligi dunque è estraneo al contesto familiare innanzitutto perché non appartiene alla comunità agricola dei coltivatori e dei mietitori, il suo destino è separato dalle loro attività, deve svolgersi in disparte, in un luogo lontano dalla pianura coltivata, ed egli non può e non deve impugnare lo strumento che è il simbolo della società agricola, il suo segnacolo in vessillo, la falce.

Ma la sua separatezza non è semplicemente l'effetto della volontà castratrice del padre, che ha schiacciato la sua personalità costringendolo a introiettare la sua nuova posizione, adeguandosi passivamente (come è stato talora interpretato): si coglie da tutti i suoi comportamenti che c'è in lui un'estraneità preesistente, originaria, indipendente dall'imposizione paterna, che lo rende inadatto a vivere in quel contesto; si rivelano una debolezza e un'inefficienza non tanto fisiche (viene ricordato che ha vinto il premio in una gara a chi tracciava il solco più dritto), ma psicologiche, una fragilità adolescenziale (l'unica notazione sul suo aspetto, quando

bbella», dove il dormire ha un chiaro significato erotico. Ma se vi è davvero nel testo dannunziano un ricordo del canto, esso viene rovesciato di senso, perché Aligi quella notte non ha toccato la sposa.

3. Marilena Giammarco individua nella «fiumana» del paragone di Aligi l'immagine del Lete, il fiume infero che dà l'oblio (M. Giammarco, «La figlia di Iorio» e il teatro dell'invenzione. Il dramma di Aligi, in *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di d'Annunzio*, Carocci, Roma 2005, p. 111). Notiamo però che in questo caso il Lete non è un fiume infero, semmai può far pensare a quello che nella *Commedia* segna il confine del paradiso terrestre, a cui per certi aspetti rimanda la serena vita di Aligi sulla montagna, immerso nella natura intatta.

compare in scena, è che è ancora «imberbe»), una mitezza e una pacatezza che lo rendono inconciliabile con l'aggressività violenta dei mietitori, il cui emblema, la falce, non è solo strumento di lavoro ma all'occorrenza anche arma capace di ferire e di uccidere. A caratterizzarlo è una vocazione alla solitudine e alla contemplazione, per cui la vita solitaria del pastore sulla montagna impostagli dal padre consuona perfettamente con la sua disposizione originaria: la sentenza paterna gli apre solo la strada all'esistenza che davvero è adatta a lui. Come conseguenza di questa sua vocazione, la sua lontananza («vengo da lontano») non può essere solo psicologica, deve essere anche temporale e spaziale: è la lunga permanenza sulla montagna, immerso nella dimensione solitaria e contemplativa, a contatto unicamente con la natura, che ha causato la sua smemoratezza dei costumi del gruppo sociale e la sua estraneità ad essi, espresse nella metafora iperbolica del sonno durato «settecent'anni». Lo ha intuito la sorella Favetta, che gli chiede: «Vuoi dormir settecent'anni / con la bella sonnacchiosa?» (che è appunto la Maiella, la montagna in cui la leggenda scorge la forma di una donna addormentata)⁴.

Si capisce come la vocazione alla solitudine lo renda inadatto a vivere anche in quella cellula basilare del contesto sociale che è la famiglia; e tanto più all'interno del matrimonio, il rito che sancisce e consacra l'inserimento organico del giovane nella società. In particolare l'estraneità, l'insofferenza e la mania di fuga di Aligi nascono anche dal fatto che la sposa non è stata scelta da lui per amore, ma gli è stata imposta dalla madre, secondo le antiche costumanze. Aligi, dato il suo carattere mite, non assume atteggiamenti ribelli nei confronti di questa imposizione materna, non contesta apertamente la sua volontà: si limita a quel suo atteggiamento assente, trasognato, ma in realtà la sua opposizione al volere della madre è ferma, e si esprime in quella formula ostinatamente ripetuta, sulla necessità del suo ritorno alla montagna. Rifiutando il matrimonio, Aligi rifiuta anche il sesso, non toccando la sposa nella prima notte di nozze, come si apprenderà più avanti da sue esplicite affermazioni. Il «letto grande», vistoso simbolo di amore coniugale e di fecondità, che troneggia nella stanza nuziale e si può scorgere dalla porta aperta mentre le sorelle lo sprimacciano e vi stendono la coltre (l'insistenza sul particolare è chiaramente carica di significato), non potrà svolgere la sua funzione, così come il frumento che viene sparso sul capo degli sposi dalle donne del parentado. Ma forse il testo vuole suggerire anche la presenza, nel giovane, di una vocazione alla rinuncia ascetica, come testimonierà la sua relazione del tutto casta con Mila durante il soggiorno sulla montagna.

Aligi è estraneo alla famiglia ancora per un altro motivo. Si è visto come nel

4. Come ha notato la Giammarco, Aligi nella propria esperienza «di pastore nel ventre profondo della "bella sonnacchiosa" ha potuto cogliere la percezione di un'altra dimensione dell'essere, inserita nel tempo mitico della natura e nella ciclicità dell'eterno ritorno» (Giammarco, *«La figlia di Iorio» e il teatro dell'invenzione*, cit., p. 106). La studiosa si impegna poi in una complessa interpretazione del termine «culla» usato da Aligi (ivi, p. 107), ma a noi sembrano sovrainterpretazioni; crediamo che il termine indichi semplicemente le origini, il contesto familiare e sociale in cui il giovane è nato e da cui si è distaccato.

rito dei doni nuziali si manifestino tutte le credenze, le superstizioni, i rituali magici, gli scongiuri che sono tipici di quella comunità ancestrale. Ebbene, tutto questo patrimonio folclorico sembra non toccare il giovane, se non marginalmente. Anche in questo caso non si registra da parte sua un netto rifiuto, una contestazione aperta: semplicemente, Aligi a tutto quell'armamentario si adegua ma personalmente non vi fa ricorso. È evidente che d'Annunzio sente fortemente il fascino di quei costumi e di quei riti tradizionali, in cui vede vivere l'anima profonda del suo Abruzzo arcaico, però poi al suo eroe concede il privilegio di una religiosità più pura, immune da superstizioni e credenze magiche, religiosità che è indice di una diversa e superiore spiritualità. Un conto è lo sfondo, che può indulgere al folclore, un conto è l'eroe, che deve emergere su di esso. Lo rivelano le prime parole che Aligi rivolge alla madre e alle sorelle, appena uscito dalla stanza nuziale, e che proferisce «con voce grave ed occhi fissi, religiosamente», con un atteggiamento ieratico, spargendo benedizioni come un sacerdote: «Laudato Gesù e Maria! / E voi, madre, che mi deste questa carne battezzata, / benedetta siate, madre. / Benedette voi, sorelle, / fiore del sangue mio. / Per voi, per me, la croce mi faccio / in mezzo al viso dove non passi / il falso nemico [...] / Padre, Figliolo e Spirito Santo». Come vedremo, Aligi sarà sempre il rappresentante della legge religiosa contro le leggi barbariche che vigono nella società patriarcale in cui vive, quindi di una visione della realtà più mite e "civile". Il padre invece, rappresentante tipico di tali leggi brutali, non a caso è spudoratamente adultero, spregiatore del sacro vincolo religioso del matrimonio, nonché accanito bestemmiatore. Ma anche la madre, le sorelle, le donne del parentado, benché abbiano costantemente sulle labbra formule cristiane, rivelano quella religiosità primitiva, sincretistica, mescolata di elementi superstiziosi e paganeggianti, già messa in rilievo dagli oggetti che popolano la casa. Anche per questo motivo Aligi, in quel contesto, è irrimediabilmente un "diverso".

Sotto le vesti del pio e umile protagonista della «tragedia pastorale»⁵ dannunziana, che vive in un primordiale Abruzzo fuori del tempo e che ama la solitudine e la vita contemplativa, lontano dalle rudi fatiche dei campi, si cela una figura centrale e ricorrente della letteratura tra i due secoli, quella dell' "inetto", l'individuo *in-aptus*, inadatto a vivere nel contesto sociale, perché diverso dalla massa delle persone comuni, spesso in grazia di un privilegio spirituale, che lo innalza al di sopra degli altri, però al tempo stesso lo rende debole, vulnerabile e smarrito dinanzi alla durezza delle leggi che regolano il vivere della collettività⁶. Per restrin-

5. La dizione «tragedia pastorale» suona ossimorica ed eretica in una prospettiva classicistica, che relegherebbe la materia pastorale a un livello minore rispetto al sublime richiesto dalla tragedia. Ne fa fede la «favola pastorale» dell'*Aminta*. Nell'uso della formula «tragedia pastorale» da parte di d'Annunzio, allora, si può forse scorgere un'orgogliosa affermazione della propria potenza creatrice di supremo *artifex*, capace di elevare anche la materia umile al livello sublime del tragico.

6. Per la Sinisi è «l'incarnazione della figura del "puro folle", così diffusa nella letteratura di tutti i tempi e assimilabile per tanti aspetti all'idiota di Dostoevskij, l'essere inconsapevole, ignaro del peccato e non contaminato da passioni terrene» (Sinisi, *Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella «Figlia di Iorio»*, cit., p. 68).

gersi al campo dell'opera di d'Annunzio, nel pastore della *Figlia di Iorio* si può riconoscere un "fratello carnale" di un altro fondamentale eroe dannunziano, il Giorgio Aurispa del *Trionfo della morte*⁷, che, dotato di una superiore sensibilità ma fragile e malato nel volere, sceglie l'isolamento e si fa «anacoreta» perché sa di non avere le forze per affrontare la lotta per l'esistenza, dominante nel suo tempo. La sua diversità gli impedisce anche il rapporto con la famiglia, fonte per lui di insofferenza, di conflitto e di angoscia: come nel caso di Aligi, che ama profondamente la madre e le sorelle, tanto da rappresentarle negli intagli della sua mazza per averle idealmente sempre con sé, ma non può adattarsi a vivere con loro per la sua irresistibile vocazione alla solitudine, che lo spinge all'isolamento sulla montagna. Il *Trionfo della morte*, testo ancora sostanzialmente giovanile, essendo nato fra il 1889 e il 1894, si rivela come un'opera in cui si concentrano nodi essenziali dell'esperienza intellettuale e letteraria di d'Annunzio, che si ripresentano regolarmente nelle opere successive.

Ma c'è una ragione più profonda, che in genere non viene colta, di questa diversità, di questa impossibilità, da parte di Aligi, di inserirsi nel contesto sociale, che si manifesta come rifiuto della famiglia e del matrimonio. Lo rivela proprio la mazza intagliata, in cui il pastore ha rappresentato i suoi luoghi, la sua casa, i suoi famigliari: Aligi non è solo un individuo privilegiato spiritualmente, dotato di una sensibilità più elevata e di un'autentica religiosità, è anche un artista, sia pure in forme primitive, quali possono darsi in quel contesto, e la solitudine contemplativa è da lui cercata anche perché condizione necessaria alla creazione artistica. Infatti la piena scoperta della sua vocazione avverrà nella solitudine della montagna, nel suo casto soggiorno a fianco di Mila, e la creazione si nutrirà proprio del suo profondo sentimento religioso, come dimostra l'angelo scolpito nel ceppo di noce, a cui lavorerà nella sua eremitica caverna, ispirandosi a quello apparso alle spalle della donna. A ben vedere, attraverso la diversità e il distacco del pastore dal suo ambiente, il testo dannunziano rimanda in chiave allusiva alla condizione di separazione e di estraneità dell'artista nella società contemporanea, alla sua irrimediabile diversità dal contesto sociale in cui è costretto a vivere. Nella sua primordiale società agricola e pastorale Aligi assume la funzione che è propria dell'intellettuale, di chi può avere il privilegio di dedicarsi all'attività dell'espressione artistica, e per questo l'umile pastore può diventare metafora della figura dell'artista. D'altronde nella tradizione letteraria spesso proprio i pastori sono stati usati come metaforici *alter ego* del poeta, a partire dal Titiro virgiliano sino ai pastori d'Arcadia. Il tema dell'esclusione sociale dell'artista è largamente presente nella letteratura tra fine Ottocento e Novecento, e compare nella stessa opera dannunziana, in particolare sempre nel *Trionfo della morte*. Anche per questo aspetto un legame sotterraneo si istituisce tra Aligi e Giorgio Aurispa, che non è solo un'anima privi-

7. Paolo Puppa indica legami di Aligi con una serie di altri personaggi maschili dannunziani, con le loro «tendenze regressive» e i loro «disturbi clinici» (P. Puppa, «La figlia di Iorio» tra Michetti e d'Annunzio, in *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 116).

legiata, ma aspira anche, sia pur vanamente, alla creazione artistica, e in questo vede le radici della sua inconciliabilità con il vivere sociale.

Se Aligi rifiuta la società agricola quale si presenta all'interno della sua famiglia, nella madre, nelle sorelle, nella sposa, che limitano il suo bisogno di solitudine e di elevazione spirituale, deve ancora fare i conti con un altro aspetto essenziale di tale società, contro cui misura la sua radicale diversità. Mentre parla con la madre, si ode fuori della casa, in lontananza, «un clamore selvaggio»: è l'«incanata» dei mietitori di Norca, che, resi come folli dalla «vampa d'inferno» del sole e dal vino, inseguono armati di falce una donna incontrata per le campagne, spinti dalla loro foia alla ricerca di uno stupro collettivo⁸. È l'altra faccia della società contadina patriarcale, accanto ai riti ancestrali e alle credenze magiche e superstiziose, la faccia aggressiva e violenta, rappresentata dalla componente maschile: il maschio dominatore si ritiene in diritto di possedere tutte le donne, e dal fondo oscuro della sua persona possono erompere gli istinti più selvaggi e animaleschi (significative sono le «due mani villose» e la «faccia bestiale» del mietitore che si aggrappa alle sbarre della finestra), quegli istinti che Pavese, memore di d'Annunzio, rappresenta in una poesia come *Il dio caprone*. È il trionfo del maschilismo fallico più esasperato, un'esplosione di irrazionalità pura; una sorta di scatenamento del dionisiaco, ma di quello che Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, in contrapposizione al «dionisiaco dei Greci», definisce «dionisiaco dei barbari», in cui si sfrenano «le più selvagge bestie della natura», fino a «quell'orrendo miscuglio di lussuria e di atrocità» che al filosofo pare «il vero e proprio “filtro delle streghe”», una potenza pericolosa che ha in mano «le armi della distruzione»⁹. Se per il solitario «diverso» la famiglia e il matrimonio sono una costrizione non sopportabile, lo scatenarsi dell'aggressività maschile costituisce una minaccia paurosa¹⁰.

Il clamore che proviene dall'esterno, facendosi sempre più vicino, ritma continuamente lo svolgersi dei vari riti nuziali e la pronuncia di formule e di scongiuri. Le due diverse facce della società contadina si presentano così emblematicamente

8. La Sinisi indica il legame di questa esplosione dell'impulso sessuale con la stagione, la ricorrenza di san Giovanni e il solstizio d'estate, che segna l'acme della fase ascendente dell'anno e «l'esplosione delle forze vitali». Residui pagani ne fanno «una festa della fertilità, momento liberatorio degli impulsi dei sensi sovente culminanti nell'orgia campestre» (Sinisi, *Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella «Figlia di Iorio»*, cit., pp. 67 sg.).

9. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di P. Chiarini, Laterza, Bari 1967, pp. 52 sg.

10. Nell'articolo sui quadri di Michetti, pubblicato da d'Annunzio sul «Convito», luglio-dicembre 1896, si delinea già la situazione che comparirà nel primo atto della *Figlia di Iorio*: «Quivi gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno» (*Prose di ricerca*, tomo II, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005, p. 2259). Si può osservare però che, mentre nel testo teatrale la barbarie feroce dell'«incanata» e il duello rusticano a colpi di falce tra Lazaro di Roio e un altro mietitore sono presentati in una luce fortemente negativa, e la donna appare una vittima smarrita, in queste righe dell'articolo si ha una celebrazione della forza selvaggia dei mietitori e della «malia» della donna; una celebrazione inserita in una pagina entusiasticamente dedicata ai costumi della terra d'Abruzzo, quali si trovano rappresentati nella pittura di Michetti.

alternate, nella costruzione drammatica: una è più mite e pacifica, l'altra più violenta e aggressiva, ma entrambe appartengono pur sempre allo stesso gruppo sociale. È vero che i riti praticati dalle donne e il potere della madre, che impone la sposa al figlio contro la sua volontà sono ancora residui di matriarcato, però essi sono del tutto riassorbiti all'interno della società patriarcale e subordinati al suo funzionamento: alle donne viene affidata, oltre alle varie opere femminili, la funzione di custodi dell'ordine domestico, delle tradizioni antiche, delle cerimonie, dei rituali, dei formulari, ai maschi, oltre alla fatica dei campi e alla produzione dei beni, la funzione di esercitare l'autorità indiscussa, il potere effettivo (oltre alla trasgressione sessuale, alla libera esplosione degli impulsi erotici); ma, al di là delle differenze interne e della distribuzione di funzioni, quella società si presenta con un aspetto sostanzialmente unitario. A questa unità sembrano alludere in modo simbolico il bidente e la conocchia col penneccchio, uno strumento maschile e uno femminile, appoggiati alla fascia che sbarra la porta¹¹. E contro entrambe le facce della società patriarcale si rivolge allo stesso modo il rifiuto del "diverso".

2. Le leggi del patriarcato e la legge religiosa: barbarie e civiltà

A interrompere il rito del frumento versato dalle donne sul capo dei due sposi interviene improvvisamente l'irruzione della sconosciuta terrorizzata, invocante aiuto dalla «mala brama» dei mietitori, che le danno la caccia come a un animale da preda. L'ingresso in scena della «straniera» vale a mettere in evidenza l'unità delle due componenti della comunità agricolo-patriarcale: da un lato i mietitori, dall'«aia riarsa», resi sempre più ebbri e furiosi per la calura, rovesciano su Mila un cumulo di vituperi, che insistono sulle sue turpitudini sessuali, sulla sua disponibilità a concedersi a qualunque uomo; dall'altro le donne, all'interno della casa, rispondono insistendo sulle arti della maga e sulla serie di malefici da lei scagliati contro numerose vittime, causando una serie di morti e malanni, tanto che viene definita «la falsa nemica», con una formula che abitualmente viene riferita al demonio. Anche la prossemica è significativa: mentre Mila si accascia presso il focolare «benedetto», in cerca di una protezione sicura, le donne si raccolgono tutte «dalla parte avversa». Esterno e interno, l'aia infuocata invasa dalla furia dei mietitori e la tranquilla ombra domestica, la faccia maschile e la faccia femminile della società patriarcale, si corrispondono perfettamente: nel loro irrazionale accanimento contro il corpo estraneo, i barbarici pregiudizi sessuali degli uomini e le primitive superstizioni delle donne si equivalgono, confermando la sostanziale compattezza di quel gruppo sociale. E se i maschi minacciano la violenza fisica dello stupro collettivo (e forse della morte: «Hanno tutti la falce!», grida Mila),

11. Alla luce di queste considerazioni, ci sembra che la contrapposizione netta tra potere patriarcale e potere maschile su cui basa tutta la sua lettura della *pièce* Roberto Alonge necessiti di correzioni e attenuazioni (R. Alonge, «La figlia di Iorio», ovvero la religione delle madri, in Id., *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 23-43).

non minore è la violenza verbale delle femmine. La sconosciuta entrando si era appellata insistentemente alla «gente di Dio», a san Giovanni e alla Vergine, alle «donne sante», «serve di Dio», cioè alla legge religiosa ai cui principi il popolo delle donne fa costantemente riferimento, a parole, ma le donne sono pronte a rinnegare nei comportamenti quei principi, in obbedienza a un altro e opposto sistema di leggi e costumanze, più feroce e primitivo, che di fatto regola quella società: difatti sono disposte a consegnare la preda allo scempio dei maschi, dimostrando una barbarie analoga alla loro, anche se proclamano: «E laudato / sia Gesù Nostro Signore». Anche Candia, sia pure con toni più umani, invita in modo pressante la straniera a uscire, assicurandole che nessuno la toccherà; salvo poi cacciarla con violenza («Vattene ai cani!»), quando si accorge che il figlio la guarda affascinato. Vengono così in evidenza le due leggi che regolano quella comunità, una nominale, quella cristiana, più civile, e una effettiva, quella primordiale e patriarcale. Il conflitto fra le due leggi percorrerà tutta la tragedia, come dovremo verificare.

L'unica che appare coerente con la *pietas* cristiana verso la perseguitata è Ornella, che si affretta a sbarrare la porta contro la furia dei maschi assetati di stupro e di sangue, poi offre alla vittima il sollievo di un bicchiere di acqua e vino, spingendo così le sorelle a seguire il suo esempio. Ornella, oltre alla pietà, mostra un carattere forte e deciso, un dato che la connoterà in altri momenti successivi della vicenda, ma anche, in quel contesto barbarico, una mentalità più aperta e “civile”. Pur essendo giovanissima, in questo momento di estremo pericolo non ha un comportamento omologato a quello del gruppo sociale, si dimostra in qualche modo una “diversa”, al pari del fratello, tanto che le donne sostengono: «Già fu sempre mezzo pazziccia». Ed è lei, sempre per salvare la vittima, a parlamentare coraggiosamente con i mietitori, a cercare di ingannarli e di convincerli che la loro preda non è nella casa. Sarà ancora lei, nel secondo atto, a contravvenire alla dispotica autorità paterna, sciogliendo Aligi legato dal padre. Però d'altro lato, con la madre e le sorelle, è custode dell'ordine domestico e dei valori familiari, e difatti sarà lei a recarsi sulla montagna per convincere Mila a lasciare libero Aligi e per riportarlo in seno alla famiglia.

Aligi invece, nonostante la sua religiosità, non si mostra all'altezza di questa superiore civiltà manifestata dalla sorella. Dinanzi alle grida delle donne, che lo incitano ad aprire la porta e a consegnare Mila ai persecutori, rimane irresoluto e smarrito, incerto sul da farsi, tanto che le parenti lo scherniscono, insistendo sulla scarsa forza virile dimostrata in quel momento difficile, e alludendo all'effetto nefasto esercitato su di lui dalla solitudine sulla montagna, con il disprezzo per i pastori tipico di chi appartiene al mondo contadino della pianura («Che uomo sei tu? T'è fuggita / dalle tue ossa la forza [...]?»); «Svanito tu sembri. Smarristi / su la montagna il tuo sentimento, / e il tuo senno giù pel tratturo?»). E analogo disprezzo il mietitore che si è aggrappato alle sbarre della finestra ostenta per il pastore che vuole tenersi la «pecora marcia», capace di infettare tutto il gregge. Spinto da tutti questi incitamenti, Aligi si decide ad afferrare Mila per un polso e comincia a

trascinarla verso la porta, e infine, «cieco di furore e d'orrore», arriva a levare la mazza sul suo capo. Questa sua irresolutezza e questo suo facile cedimento alla volontà altrui confermano la debolezza della sua personalità, la sua "inettitudine", e prefigurano il suo cedimento ai pregiudizi della folla contro Mila nel finale della tragedia. Mila cerca di fermarlo appellandosi al sistema di valori religiosi («Ti danni, ti danni», «Su te il castigo di Dio»), e alle sorelle: «Per Cristo, aiutatemi!»; e Aligi si arresta proprio per il prevalere di quei valori, per la vista dell'angelo muto che piange alle spalle di Mila.

La tensione drammatica del primo atto nasce soprattutto dalla presenza incombente dei mietitori «incanati», che dall'aia davanti alla porta di casa esigono la consegna di Mila e minacciano lo stupro non solo a lei, ma a tutte le donne presenti. Il momento più critico è raggiunto quando i mietitori, ormai esasperati dagli indugi, si accingono a sfondare la porta con una macina. Ma la crisi determinata in Aligi dal tentativo di trascinare fuori Mila, dalla vista dell'angelo, dal pentimento e dalla richiesta di perdono alla donna, lo ha fatto uscire dalla passività trasognata di cui è rimasto prigioniero sin dalla sua comparsa in scena, gli ha dato forza e decisione. È una forza che gli deriva proprio dal sistema dei valori religiosi opposti alle leggi violente della società patriarcale, rappresentate dinanzi a lui, in quel momento, dalla furia bestiale e dalla libidine incontenibile dei mietitori, dei maschi che ritengono di avere il diritto di imporre il loro possesso su tutte le donne. A quei valori il pio giovane ricorre per risolvere la situazione giunta a un punto di rottura e altamente pericolosa. Mentre il coro delle donne recita le litanie della Vergine, Aligi depone la croce di cera benedetta sulla soglia e apre finalmente la porta, affrontando impavidamente i contadini minacciosi.

I rappresentanti di due sistemi di leggi in conflitto, uno barbarico e uno civile, che per tutto il corso del primo atto hanno giocato la loro opposizione a distanza, sono ora direttamente di fronte. È la *Spannung* dell'atto, in cui la tensione drammatica tocca il culmine, ed è anche un momento altamente emblematico. Lo spazio ombroso, tranquillo e protettivo della casa si spalanca ad accogliere l'«avvampare del sole terribile» sui mietitori, che è il correlativo simbolico della loro follia violenta di maschi libidinosi: si profila ancora il rischio che quella violenza possa scatenarsi su quella pace dell'ordine domestico garantito dalle donne, sconvolgendola e distruggendo l'unità del gruppo sociale. Ma la potenza del simbolo religioso e spirituale, unita alle parole ispirate del pastore «povero di Cristo», qui davvero carico di un carisma sacerdotale, che evoca l'angelo muto e invita a «non fare peccato / contro la poverella di Cristo», hanno la meglio sulla furia irrazionale e carnale: i mietitori ammutoliscono e si scoprono il capo, toccano la croce portando poi la mano alle labbra e si allontanano silenziosi per la campagna ardente. Il sistema dei valori religiosi trionfa nel conflitto con il sistema contrario delle leggi violente della società patriarcale, che consentono al maschio dominatore ogni sopraffazione, e trionfa imponendo un principio di umanità e di superiore civiltà (anche se appare evidente che ad agire sui contadini, più che la religione in tutta la sua

purezza, è la sua versione magico-superstiziosa, quale è vissuta da quegli esseri primitivi).

Quasi in una sorta di staffetta, partiti i mietitori, giunge però un altro rappresentante del sistema patriarcale sessualmente aggressivo, il padre di Aligi. Lazaro di Roio avanza sorretto da due contadini, ferito al capo poiché ha conteso Mila a un altro mietitore in un duello rusticano con le falci. Di nuovo, nelle persone del figlio e del padre, si fronteggiano i due ordini di leggi, quella mite e “civile” della religione e quella brutale e violenta del patriarcato. Ma in questo momento è la religione a prevalere, e ha il dominio il figlio. Aligi impone al padre di fermarsi fuori della casa: in ossequio alla croce di cera posta sulla soglia, non può passare se il sangue che versa è «ingiusto», e deve prima mostrare pentimento inginocchiandosi. In questo caso il padre obbedisce alla legge del figlio, piegando le ginocchia. L'episodio riveste grande importanza ed è ancora una volta altamente emblematico, così collocato in una posizione di forte rilievo in chiusura dell'atto: prefigura infatti, in un gioco di rimandi strutturali interni ma in simmetria rovesciata, il nuovo incontro tra padre e figlio che avverrà in conclusione dell'atto secondo, dove tra i due si aprirà un conflitto radicale, e questa volta il padre non si piegherà più, anzi vorrà imporre con estrema durezza le leggi del patriarcato, in antagonismo a quella religiosa.

3. Mila meretrice e «magalda»?

Prima di proseguire nella lettura del testo, un problema ancora da affrontare, di primaria importanza per la sua interpretazione complessiva, è se Mila sia davvero la turpe meretrice che dipingono i mietitori e la perfida e malefica «magalda» che additano le donne, oppure sia solo una vittima innocente, ingiustamente accusata e perseguitata. Il testo non fornisce in modo oggettivo e inequivocabile una risposta, ad esempio con affermazioni esplicite delle didascalie, attraverso cui parla direttamente la voce dell'autore, ma presenta solo le voci dei personaggi, che in linea di principio possono sempre essere sospetti di parzialità o di avere una visione puramente soggettiva e distorta, in un senso come nell'altro: di conseguenza ci sono interpreti che hanno dato credito all'immagine del personaggio fornita dai mietitori e dalle donne e altri che l'hanno respinta. Tuttavia il sommarsi di numerosi indizi forniti dal testo ci sembra che consenta di escludere, con un notevole margine di probabilità, la fondatezza dell'immagine negativa.

Innanzitutto Mila, contro le accuse lanciatele, protesta in modo veemente la propria innocenza, tacciandole di menzogna e bestemmia, e il testo conferisce alle sue parole un'intensità emotiva che sembra tradire assoluta sincerità ed escludere ogni forma di finzione. Fa continuamente appello alla «pietà» e ai sentimenti religiosi delle donne, anche in questo caso con un'intensità di accenti e una forza persuasiva del discorso che sembra escludere la recita di una parte messa in atto da un'abile commediante; e la sua è una religiosità che il testo mette a contrasto netto con il pregiudizio superstizioso, che risulta ottuso, crudele e disumano, del-

le donne pronte ad abbandonarla alla violenza dei maschi. Insomma, Mila non è presentata come una figura ambigua e inquietante di prostituta e strega simulatrice, ma come persona dai sentimenti elevati, dal contegno umile ma ricca di dignità, nella sua condizione di vittima perseguitata. Sostiene che Ornella ha pietà di lei perché ha visto alle sue spalle piangere «l'Angelo muto» (si deve intendere che piange perché vede perseguitata e calpestata un'innocente); e poi anche Aligi cesserà di trascinarla verso la porta perché vedrà dietro di lei l'angelo, e all'angelo dedicherà la statua intagliata nel ceppo. Aligi, dopo questa visione, dimostra di non credere assolutamente alle accuse scagliate contro Mila, e difatti rivolgendosi ai mietitori la definisce «poverella di Cristo», una formula che la avvolge in un alone di umile innocenza (ed è significativa la corrispondenza con l'analoga formula che il giovane impiega per se stesso, «povero di Cristo», simmetria che fa presagire il rapporto casto e ascetico che si istituirà fra i due sulla montagna). Potrebbe ingannarsi, ma non vi sono elementi del testo che lo mettano in evidenza, anzi in questo momento Aligi si erge in tutta la sua solennità ieratica, nel compiere un'azione eroica, e un errore così madornale da parte sua riguardo a Mila sminuirebbe certamente la sua statura, cosa impensabile da parte dell'autore. Inoltre Aligi, nel racconto di queste vicende che nel secondo atto farà al santo Cosma, insisterà ancora sul carattere menzognero delle accuse contro Mila: «E s'apre contro questa creatura / bocca di frode con parole d'odio»: a questo punto della vicenda, dopo aver vissuto a lungo con lei, non può più ingannarsi sulla sua innocenza e sulla sua elevatezza d'animo. Anche le didascalie sembrano parteggiare per Mila contro i suoi persecutori, visti gli epiteti che le vengono attribuiti, «la misera», «la perseguitata», «la vittima», e in questo caso è l'autore stesso a parlare. Un indizio, al di fuori del testo, può essere ancora il titolo che Michetti aveva originariamente pensato per il suo dipinto *La figlia di Iorio*, che fornì lo spunto al drammaturgo, *Pregiudizio*.

Forse si può ipotizzare che il testo voglia sottintendere una deformazione malevola e ingiusta della figura di Mila da parte dell'opinione corrente di quella comunità retrograda, bigotta e superstiziosa, che trasforma in meretrice e strega una donna semplicemente libera dal punto di vista dei rapporti sessuali, che non vive relegata in casa e soggetta a un marito ma può muoversi a sua volontà e incontrare chi le fa piacere¹², senza peraltro degradare la propria nativa elevatezza d'animo; una donna quindi che non corrisponde alla figura femminile tradizionale e canonica, quale è imposta dal costume patriarcale, la sposa e la madre. La libertà sessuale, in quella società, è privilegio solo dei maschi, quindi non può essere tollerata in una donna, che automaticamente diventa nell'opinione comune una prostituta¹³ (anche nel giudizio delle donne, che hanno introiettato la mentalità

12. Una figura quindi simile a quella che sarà di Antonia nella *Chimera* di Vassalli, che finisce anch'essa sul rogo come strega, vittima del pregiudizio.

13. Va ricordato però che nell'uso dell'«incanata», come d'Annunzio ben sapeva, i mietitori avevano la libertà di rivolgere impropri di ogni tipo a chi incontravano (una sorta di *fescennina iocatio* contadinesca), appunto come i cani che latrano ai passanti. Quindi gli insulti rivolti a Mila possono

patriarcale dominante). Può essere anche sottinteso nel testo che, a creare la fama di «magalda» incantatrice, sia il fatto che Mila sia una donna affascinante, che suscita forti passioni, tanto che gli uomini sono pronti a lottare per contendersela, nonostante lei li disdegni. Mila sarebbe allora un caso di criminalizzazione del “diverso”, qualcosa di simile a ciò che accade alla Lupa verghiana (che probabilmente d’Annunzio aveva presente al momento di concepire il suo personaggio)¹⁴, anch’essa donna libera sessualmente, vittima del pregiudizio in una società fortemente patriarcale

4. L’atto II: sublimazione ascetica e nobile rinuncia

La didascalia iniziale del secondo atto è manifestamente costruita in opposizione a quella del primo. Innanzitutto lo si può verificare nelle coordinate dello spazio e del tempo: alla pianura infuocata dal sole dell’inizio d’estate, nell’ora del pieno mezzogiorno, si contrappone la montagna, con la vista su cime innevate, all’inizio dell’autunno, nel declinare del giorno; quindi al clima estuoso che scatena la bramosia carnale sino al parossismo e alla follia violenta subentrano un luogo e un’ora che evocano idee di elevazione spirituale (il biancore delle nevi è simbolo di purezza) e un’atmosfera propizia al raccoglimento, alla meditazione, alla contemplazione. Inoltre alle urla e agli schiamazzi della massa dei mietitori e alle numerose donne del parentado che affollano la casa seguono la solitudine e il silenzio dei pascoli verdi, rotto solo dai campanacci delle greggi, lo spazio consono alla separatezza del “diverso”, inetto a vivere entro la collettività, dalla vocazione anacoretica ed artistica. Alla casa ricca e ben fornita, benché rustica, del «capoccio» Lazzaro di Roio, subentra la caverna dalle pareti tappezzate di assi e di paglia, dal pavimento coperto di giacigli di pelli di pecora, un luogo che suggerisce l’idea di una povertà ascetica; e alla disseminazione di oggetti destinati a scongiurare i malfefici e a propiziare prosperità e fecondità, indizi di una mentalità magica e superstiziosa, si oppongono i simboli di una religiosità ingenua e popolare ma autentica: l’angelo sbizzato nel ceppo di noce e l’immagine della Vergine in una nicchia della parete di roccia, a cui si aggiungono i simboli dell’arte di Aligi, i suoi strumenti e i tanti oggetti da lui prodotti. Anche in questo caso lo scenario destinato ad accogliere l’azione contiene già una serie di indizi allusivi ai temi che essa affronterà, e mette in evidenza l’atmosfera in cui si svolgerà, del tutto diversa da quella del primo atto.

Nell’atto precedente Aligi si rivolge a Mila chiamandola «sorella in Cristo», una formula che rimanda solo a un rapporto di cristiana fratellanza. In realtà il coro

rientrare in questo uso, ed essere in buona parte rituali, cioè inventati, senza alcuna rispondenza alla realtà.

14. Accosta Mila alla Lupa anche P. Gibellini, *Le altre Mile*, in Aa.Vv., *La figlia di Iorio, Atti del VII convegno internazionale di studi dannunziani*, 24-26 ottobre 1985, Ediars, Pescara 1993, p. 138. Il critico individua in Mila una «Figura della Diversità» e ricerca personaggi affini nel corpo dell’opera dannunziana.

delle donne fissa l'attenzione sul modo in cui la guarda, e anche Candia lo ha notato, reagendo con dispetto: evidentemente le parenti e la madre hanno colto i segni del fascino esercitato da Mila sul giovane e del sorgere in lui di una passione per la sconosciuta. In effetti il testo è costruito in modo da mostrare come sia inevitabile che nasca una forte attrazione tra i due "diversi", entrambi estranei al contesto sociale, il giovane dalla vocazione solitaria e la «straniera» guardata con diffidenza e ostile pregiudizio. Lo esplicita, sia pure in modi metaforici e con linguaggio immaginoso, Anna Onna, la vecchia delle erbe, ricordando le due piante che «crescono distanti», ma le cui radici «si ritrovano / sotto la terra cieca e là s'annodano»; hanno foglie diverse, «ma fan l'istesso fiore».

Tuttavia non è l'uomo, nella sua consueta, trasognata passività, ad assumere l'iniziativa di stabilire un legame con Mila. Aligi, il giorno successivo all'incontro, sale alla sua caverna sulla montagna da solo, senza cercare la donna che pure aveva subito esercitato su di lui un segreto fascino: è Mila che, in obbedienza a quell'attrazione irresistibile, va a raggiungerlo, e Aligi un giorno la vede seduta su una pietra all'imbocco della grotta. E, contro le deformazioni malevole dell'opinione comune, che vede il giovane irretito dalle arti malvagie della maga, si instaura tra loro una convivenza del tutto casta, nessun rapporto carnale viene a "contaminarli" (questa è l'immagine usata da entrambi): il sesso è bandito tra loro come fonte di impurità e di peccato. I due si chiamano reciprocamente «fratello» e «sorella», si definiscono «poveri in Cristo», in conseguenza della povertà della loro vita in quella caverna solitaria e disadorna. Pensando al fascino carico di estetismo misticheggiante esercitato su d'Annunzio dal francescanesimo, può darsi che dietro a quel casto legame si possa scorgere una vaga allusione a quello tra san Francesco e santa Chiara.

Non meraviglia che Aligi propenda per un simile rapporto, viste le inclinazioni ascetiche e mistiche mostrate in precedenza (va ricordato che già aveva rifiutato di consumare il rapporto coniugale la prima notte di nozze): vivere in perfetta castità a fianco della donna amata appare un loro coerente sviluppo. In questa tensione del giovane pastore alla sublimazione ascetica, al rifiuto della carnalità e dei sensi, sembra di poter riconoscere la prosecuzione di una linea tematica che occupa un posto di rilievo nei «romanzi della rosa»¹⁵. Sperelli, Hermil, Aurispa sentono un bisogno profondo di liberarsi della schiavitù che li lega alla carne, di trovare una via di rigenerazione, di purificazione, di elevazione spirituale, in varie forme: Sperelli nella creazione artistica, Hermil nell'esercizio della «bontà», sulle orme del fratello seguace di Tolstoj, Aurispa in una complessa *quête* in varie direzioni, che vanno dalla ricerca delle radici nella stirpe al misticismo religioso al messaggio di «vita ascendente» di Zarathustra. Sono tutte aspirazioni che nascono da un bisogno di riscatto da esperienze fallimentari e degradanti, ma vanno regolarmente incontro a un altro fallimento. Bisognerà verificare se questa sarà anche la sorte di Aligi.

15. Si veda in proposito U. Artioli, «La figlia di Iorio», una tragedia sapienziale, in *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 168.

Un problema interpretativo di non facile soluzione si apre invece a proposito di Mila. Se è vero che le accuse dei mietitori e delle donne del parentado erano calunnie ingiuste e Mila non era affatto una indegna prostituta dedita alle pratiche più vergognose né un'incantatrice, non si può dire che questo suo approdo a un casto connubio e a pratiche devote riproduca l'abusato *cliché* della prostituta redenta, della Maddalena pentita¹⁶. È vero che Mila, nel rivolgersi alla Vergine, proclama: «Rinata fui quando l'amore nacque», ma subito prima precisa: «Madre clemente, malvagia non fui. / Fui una fonte calpesta. E troppo / mi fu fatta vergogna innanzi al Cielo» (una confessione, tra l'altro, che conferma la falsità delle accuse a lei rivolte). Si può dunque supporre che il testo voglia suggerire come l'amore per Aligi abbia solo esaltato la dimensione spirituale e i sentimenti elevati già presenti in forma potenziale o parziale nella donna, portandoli pienamente in atto, mentre la vergogna rovesciata su di lei dalla malignità del gruppo sociale li aveva inibiti. Probabilmente si può intendere anche che, dall'alto della sua attuale devota castità, Mila ripudi la sua precedente libertà sessuale, e per questo dica di essere «rinata» grazie all'amore per Aligi. A questo processo di elevazione ha contribuito, oltre alla vita eremitica sulla montagna, al fianco del pio artista intento a scolpire la statua dell'angelo, la presenza del santo Cosma dalle visioni profetiche, sotto gli occhi della Vergine nella nicchia della parete a cui rivolgere preghiere e confessioni.

A smentire le maligne deformazioni dell'opinione dominante nella comunità, il testo mette bene in chiaro che, nonostante l'irruzione della sconosciuta inneschi l'attrazione fatale tra i due "diversi", destinata a segnare il seguito della vicenda, non è stata Mila a provocare la rottura del matrimonio di Aligi e a spingerlo a staccarsi dalla moglie e dalla famiglia: già sin dalla sua prima comparsa in scena, prima di incontrare Mila, il giovane aveva dichiarato con fermezza e ostinazione il suo proposito di lasciare la casa e di risalire sulla montagna, cioè il suo rifiuto del

16. Come sostiene Alonge: «La vista di Aligi è stata per lei un'epifania, l'incidente sulla strada di Damasco. Da prostituta a santa, come Maddalena, davanti a quella parvenza di Cristo che è indubbiamente Aligi» (Alonge, «*La figlia di Iorio*», ovvero *la religione delle madri*, cit., p. 41). Anche Simona Costa parla di una «rigenerazione per amore di Mila, rifatta innocente come da una nuova nascita» (S. Costa, *Simbolismo e dialettica del simbolo nella «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio*, cit., p. 251; la tesi è ripresa in *D'Annunzio*, Salerno Editrice, Roma 2012, p. 169). Parimenti Puppa ravvisa «una metamorfosi etica, un radicale spostamento della propria identità, da meretrice a santa» (Puppa, «*La figlia di Iorio* tra Michetti e *d'Annunzio*», cit., p. 116), e ribadisce che in lei si riconosce il *tópos* della «Maddalena/Thaïs, della prostituta redenta» (ivi, p. 118). A sua volta Giovanni Getto accosta Mila alla Maddalena dei Vangeli, la «peccatrice a cui molto sarà perdonato perché molto ha amato» (G. Getto, *La città morta*, in *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1996, p. 169). Al contrario Giorgio Bárberi Sgarotti parla dell'«innocenza» di Mila e sostiene che gli uomini «la pretendono prostituta perché straniera, [...] perché non appartiene alla comunità, di cui non condivide le stesse credenze e gli stessi riti» (G. Bárberi Sgarotti, *La fiamma e l'ombra: il teatro*, in *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, Genesi, Torino 1992, p. 251). Anche la Giammarco sottolinea «i travisamenti in cui è incorsa buona parte della critica» per quanto riguarda «la presunta conversione di Mila per amore di Aligi», «accomunandola alle tante figure di prostitute redente circolanti nei teatri italiani tra Otto e Novecento» (M. Giammarco, *Il discorso di Mila. «Liminal persona» e nuovo linguaggio drammatico*, in *La parola tramata*, cit., p. 127).

matrimonio e la sua impossibilità di restare nel contesto familiare¹⁷. E sulla montagna era andato da solo. La convivenza con Mila e l'amore per lei mettono soltanto in evidenza il naufragio irrimediabile di quel matrimonio e rinsaldano in Aligi il proposito di non tornare più al fianco della moglie. La malevolenza della comunità ha comunque un fondamento nel fatto che quella convivenza (di cui peraltro la gente ignora il carattere casto) infrange tutte le leggi, sia quelle del costume patriarcale sia quelle religiose, ed Aligi ne è ben consapevole, provandone disagio e bisogno di sanare l'infrazione, come apparirà più avanti.

Mila è certo una donna funesta, perché il suo arrivo nella casa di Aligi porta una serie di sventure, il dolore della madre e delle sorelle per la sua lontananza, la morte per consunzione della sposa abbandonata, il parricidio commesso dall'eroe, la sua condanna a una morte atroce, il sacrificio di Mila stessa per salvarlo. Ma Mila non coincide affatto con le figure delle donne fatali, di cui l'opera dannunziana offre un ampio catalogo: non porta sventura e distruzione per una malvagia volontà e per un perverso disegno, lo fa contro la sua volontà¹⁸, perché il suo fascino attira gli uomini, puri e casti come Aligi o libidinosi e animaleschi come Lazaro, e questa potenza dell'*Ewigweibliche* è una forza che entra inevitabilmente in conflitto con le leggi della vita familiare e della convivenza sociale, producendo disastri e sventure. Mila stessa vuole porre rimedio a questa forza distruttiva che da lei emana, autoeliminandosi, prima pensando di allontanarsi da Aligi, poi di uccidersi, infine sacrificandosi per l'uomo amato: così da donna funesta si trasforma in donna salvifica. Su questo piano si possono scorgere affinità con un'altra eroina dannunziana, la Foscarina del *Fuoco*, che esercita anch'essa senza volerlo una nefasta influenza sull'eroe e si sacrifica facendosi da parte, per consentirgli di seguire il suo destino di artista.

Nonostante il sentimento fortissimo che lega i due casti amanti, l'azione del secondo atto vede infatti verificarsi una svolta inaspettata: Mila appare impegnata a convincere Aligi a tornare in seno alla famiglia. In conseguenza della sua elevazione spirituale, per di più esaltata dall'ascetico connubio con il pio pastore, proprio la donna sessualmente libera, estranea all'immagine femminile imposta dai canoni correnti della società patriarcale, diviene la paladina del costume tradizionale, della sacralità della famiglia e della santità del matrimonio. In questo dimostra anche la sua delicata sensibilità, poiché è consapevole del dolore che la lontananza del giovane e il suo vivere sulla montagna con lei provocano alla madre, alle sorelle, alla sposa, e non riesce a sopportarlo. Ha perciò maturato segretamente la convinzione che per lei è giunto il momento di lasciarlo libero, allontanandosi per sempre da lui. L'occasione per rivelargli questo suo proposito è offerta da dei canti che risuonano in lontananza, quelli dei pellegrini che stanno valicando la

17. La Giammarco osserva che Mila «viene a portare la guerra là dove fino a poco prima sembrava regnare la pace» (Giammarco, *Il discorso di Mila*, cit., p. 123): sembrava, appunto, perché in realtà era già aperto un conflitto, costituito dall'estraneità di Aligi alla famiglia e dal suo impulso di fuga.

18. Puppa collega a Mila una serie di *femmes fatales* e medusee, non solo dannunziane, ma non mette in rilievo questa basilare differenza (Puppa, «La figlia di Iorio» tra Michetti e d'Annunzio, cit., p. 118).

montagna per scendere in pianura e passeranno nelle vicinanze della casa di Aligi: gli consiglia allora di affidare al crocifero un messaggio per la madre, in cui promette che discenderà per essere da lei «ribenedetto» e le assicura «ch'ei fu liberato / d'ogni male e periglio, liberato / della falsa nemica». Nel suo spirito di sacrificio Mila arriva persino a confermare la falsa immagine di malefica e demoniaca fascinatrice che la comunità si è creata di lei. Questo sacrificio di accettare per amore le calunnie dei malevoli prefigura quello ben più grande che l'eroina compirà nel finale, confessandosi strega e condannandosi così al rogo: è un esempio del sistema di anticipazioni e di rimandi interni su cui si regge il testo, come avremo modo di verificare ancora in numerosi altri casi.

Il canto dei pellegrini che echeggia per il valico della montagna ritma costantemente le prime scene di questo secondo atto. Risalta la studiata simmetria con la notazione sonora che in modo analogo ritma l'azione del primo atto, le urla dei mietitori, prima in lontananza, poi sempre più vicine sino a giungere all'aia dinanzi alla casa. Si è appena accennato alle anticipazioni e ai rimandi che ricorrono nel testo: in tutta la tragedia si può osservare parimenti la ricerca di queste simmetrie interne, segno della volontà, da parte dello scrittore, di costruire una trama sotterranea al di sotto della superficie dell'azione, un artificio costruttivo che ritorna anche nelle altre opere dannunziane e accomuna i testi drammatici e quelli narrativi. In questo caso però la simmetria è rovesciata, naturalmente, in armonia con il clima opposto che domina nei due atti: se nel primo, come si è visto, le urla esprimono lo scatenarsi del furore carnale più selvaggio, qui i canti religiosi rimandano al prevalere di una mortificazione della carne, di una spiritualità elevata e di sentimenti miti e delicati. Ma questi canti assumono anche un'altra funzione, quella di richiamare il legame di Aligi con la pianura, con la sua casa e la sua famiglia, che è il tema centrale di tutto l'atto, e di prefigurare lo sbocco finale dell'azione della tragedia, che sarà appunto il ritorno dell'eroe alla madre e alle sorelle.

La decisione di Mila sconvolge Aligi, che ha maturato ben altri progetti, ed egli li contrappone a quelli della donna: intende consacrare il loro legame con il vincolo del matrimonio («Nella mia casa non ritornerò / se non con te, con te, figlia di Iorio, / Mila di Codra, mia per sacramento»), e la ferma, irremovibile volontà che sta dietro questo proposito è denunciata dall'iterazione del pronome di persona «te» e dalla pronuncia del nome dell'amata, con il patronimico e il luogo di provenienza, si direbbe ad esprimere anche la consapevolezza dell'enormità dell'atto di portare in casa come moglie una donna di tale fama e al tempo stesso la determinazione a sfidare il pregiudizio comune. Aligi chiarirà meglio il suo progetto al santo Cosma: vuole andare a Roma, dal papa, per chiedere l'annullamento del suo matrimonio precedente con Vienda, perché la sua sposa non è stata da lui toccata e può tornare alla casa della madre vergine come ne era uscita; così l'unione con Mila potrà essere consacrata dal rito ufficiale. L'amore di Mila, in luogo del legame con la donna imposta dalla madre contro la sua volontà e non amata, ha fatto cambiare atteggiamento ad Aligi: il giovane che rifiutava il matrimonio e nella sua estraneità era distaccato dalla famiglia, in obbedienza alla sua vocazione alla soli-

tudine ascetica e creativa, ora vagheggia l'unione eterna del vincolo matrimoniale con la donna da lui scelta, con la quale è scattata l'irresistibile attrazione, e che grazie all'affinità spirituale gli consente di proseguire la vita prediletta.

5. Dramma borghese e melodramma

Stiamo leggendo una «tragedia pastorale», come recita il frontespizio, ma, in conseguenza di tutta questa tematica di fallimento matrimoniale e di nuovi amori, di tutti questi progetti di annullamento e nuovo matrimonio, dietro alle vicende ambientate nel remoto Abruzzo primitivo vediamo irrimediabilmente affiorare il dramma borghese: il quale sembra imporsi come un'implacabile nemesis all'autore, immerso nel suo tempo, nell'epoca della morte della tragedia (ed è la sorte che tocca anche alle altre «tragedie» dannunziane, specie a quelle «moderne»)¹⁹. Basta guardare all'intreccio con occhio un po' straniato e ridurlo alle sue componenti essenziali, spogliandolo di travestimenti ed orpelli, e immaginando i personaggi in abiti e ambienti moderni: il giovane di buona famiglia che rifiuta il matrimonio impostogli dai genitori, che si lega a una donna veramente amata, benché di cattiva fama; la donna “perduta”, ma dagli elevati sentimenti, che si sente in colpa per avere rovinato una famiglia ed è nobilmente pronta al sacrificio e alla rinuncia, ma è intimamente lacerata perché lasciare l'uomo amato è per lei uno strazio intollerabile («Forza non ho d'andarmene, Maria, / e vivere con lui Mila non può!»; si riconosce l'antico motivo elegiaco e patetico, «sic ego nec sine te nec tecum vivere possum»), per cui l'unica soluzione è la morte. Anzi, più che il dramma borghese, da una simile storia si vede spuntare il melodramma²⁰: per l'esattezza, siamo sostanzialmente di fronte alla vicenda della *Traviata*, come fu subito notato²¹. Con la variante finale del rogo della strega al posto della tisi che consuma la donna “perduta” dal gran cuore, con la sorella che, invece del padre, viene a convincere la “traviata” a lasciare libero il giovane (le due scene, tra Ornella e Mila e tra Germont e Violetta, sono perfettamente omologhe), e inoltre con un Alfredo uccisore del padre che si frappone fra lui e l'amata. Effettivamente questo secondo atto, dove prende il sopravvento la materia amorosa, scade alquanto rispetto al primo, cedendo a una serie di *cliché* drammatici un po' lorigi.

A conferma del clima da melodramma, vi è anche il duetto fra i due protagonisti

19. Per una trattazione più articolata delle “tragedie moderne” di d'Annunzio rimandiamo al nostro volume *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Liguori, Napoli 2009, pp. 83-242.

20. Lo notava già la critica teatrale del tempo. Scrive il recensore della «Perseveranza», il 3 marzo 1904, a proposito della rappresentazione al Lirico di Milano: «Vedo un po' dovunque che la tragedia più che scendere al dramma mi pare degeneri addirittura nel più arbitrario e sbalorditivo melodramma della vecchia scuola» (citato da V. Valentini, «La figlia di Iorio»: una «tragedia» di popolo, in *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, p. 315).

21. Cfr. R. Renier, *Per la «Figlia di Iorio»*, in *Svaggi critici*, Laterza, Bari 2010, p. 234. Puppa, «La figlia di Iorio» tra Michetti e d'Annunzio, cit., pp. 113 sg., fa riferimento alla *Dame aux camélias*.

sti. Dopo che Cosma li ha lasciati soli, si svolge la loro straziante ultima scena. Aligi sogna che Mila lo segua nel suo peregrinare di pastore, e la donna asseconda il suo sogno («Camminare con te per monti e spiagge, / vorrei che questa fosse la mia sorte»), benché ormai sia decisa ad abbandonarlo. In questo “duetto”, pervaso da un'estrema tensione lirica e patetica, con il crescere della forza passionale, i due si afferrano le mani, guardandosi fissamente, e Aligi è preso da un tremito invincibile, come un amante cavalcantiano o il Paolo dantesco («Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo / Aligi, tu ti sbianchi»). Al culmine di tutta questa scena i due giungono finalmente al bacio. È evidente l'intensa carica erotica che, sotto il patetismo e il sentimentalismo, domina tutto l'episodio. I due che si erano imposti di vivere l'uno accanto all'altro in perfetta castità, come fratello e sorella in Cristo (ancora in questo dialogo Mila usa la formula «fratel mio»), non riescono a soffocare del tutto gli impulsi sessuali ed è inevitabile che finiscano per cedere alla tentazione, contro ogni sforzo repressivo, arrivando con il bacio, in qualche modo, al contatto fisico²². Se d'Annunzio, in chiave estetizzante, sente il fascino della sublimazione ascetica “francescana”, sente allo stesso modo il fascino della mistione ambigua tra sublimazioni e impulsi della carne (della quale mistione è un perfetto esempio il rapporto fra Andrea Sperelli e Maria Ferres, la «pura madonna senese»).

Sta di fatto però che l'eroe denuncia un cedimento nel suo itinerario di ascetica spiritualizzazione²³, un limite e un'imperfezione. Aligi e Mila stessi sembrano subito avvertire l'enorme gravità di ciò che sta per avvenire, il fatto che cambierà a fondo il percorso di vita da loro sino a quel momento seguito. Aligi esclama: «Mila, Mila, sento come un tuono... / E tutta la montagna si sprofonda. / Dove sei? dove sei? Tutto si perde». La montagna era lo spazio sacro destinato ad accogliere il casto connubio dei due fratelli in Cristo, e ora, in un clima di apocalisse, sembra sprofondare, nella percezione dell'eroe funestata dal senso di colpa; tutto ciò a cui aveva aspirato «si perde», la stessa donna sembra sparire, spinta in una lontananza incolmabile, e Aligi «tende le mani verso di lei, come uno che brancoli». Ma questa percezione non basta a fermare il bacio ineluttabile. Dopo di che i due cadono in ginocchio, «l'uno di contro all'atra», come due penitenti schiacciati dal peso della colpa, invocando misericordia dal cielo («MILA Miserere di noi, Vergine santa! ALIGI Miserere di noi, Cristo Gesù»). Non sarà un caso che proprio in questo momento Aligi venga chiamato perché «una pecora nera s'è sciancata»: l'immediata contiguità induce a scorgere in quella pecora nera e zoppa una proiezione sim-

22. La Sinisi osserva che nello scontro col padre Aligi non è più «l'essere innocente e spiritualmente forte», nelle pagine precedenti si è ormai compromesso «con le forze oscure e potenti di una sensualità ridestata», perché con Mila ha ceduto al richiamo dei sensi, suggellato dal bacio, che lo ha portato a un totale smarrimento. Ed è questo Aligi contaminato dal desiderio e dalla gelosia che affronterà il padre, in uno stato di ottenebramento e di perdita di coscienza, «cieco d'orrore», come sottolinea il testo (Sinisi, *Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella «Figlia di Iorio»*, cit., p. 74).

23. A ben vedere l'aspirazione di Aligi a sposare Mila è un cedimento analogo, perché il matrimonio comporterebbe il rapporto carnale, quindi la violazione del proposito di assoluta castità e purezza.

bolica dell'eroe, che è venuto meno alla sua ricerca di perfezione spirituale. Un simbolo della sua imperfezione sarà da vedere anche nella statua dell'angelo, rifinita nella parte superiore, con le ali pronte al volo, ma nella parte inferiore ancora prigioniera della materia bruta²⁴. Si profila il fallimento del percorso spirituale dei due casti amanti. Ma vi coopera anche Mila, e non solo partecipando al bacio: anche il suo proposito di lasciare Aligi, per farlo ritornare alla famiglia, quella famiglia che egli aveva rifiutato per salire sulla montagna, va nella stessa direzione. E sarà davvero l'approdo finale del percorso dell'eroe.

Gli assillanti sensi di colpa suscitati in Mila da questo emergere prepotente del desiderio sessuale si manifestano nella preghiera da lei rivolta alla Madonna subito dopo il bacio, nella quale insiste in un tentativo di innocentizzazione («Non fu peccato, sotto gli occhi vostri. / Non fu peccato. Voi lo concedeste»), che si potrebbe vedere come un bell'esempio di *Verneinung* freudiana, una negazione che permette l'affiorare del fondo autentico della psiche, dove si cela il senso di colpa represso (ma si sa che Freud stesso riconosceva come gli scrittori avessero avuto tante intuizioni che andavano nella stessa direzione delle sue scoperte). Una disposizione analoga è riconoscibile in Aligi, che ripete a Mila: «Dio perdona, / perché tremiamo, Maria ci perdona».

Ornella, in obbedienza alla sua personalità forte, è venuta a ingiungere a Mila di togliere il «maleficio» su Aligi e di andarsene, lasciandolo libero, e le ha portato persino le provviste per il viaggio, tanto è sicura del successo della propria missione; ma, dalla confessione di Mila, deve prendere atto della nobile rinuncia di quella che come tutti riteneva l'ammaliatrice del fratello. Se da un lato Ornella è una custode delle credenze e dei riti tradizionali e superstiziosi (si segna con l'olio della lucerna caduta di mano a Mila, per cacciare il malaugurio, come allo stesso fine aveva fatto baciare a Vienda il pane benedetto cadutole per terra), dall'altro rientra pienamente nel clima del dramma borghese, con il suo deciso e attivo impegno a ricomporre la famiglia disgregata dallo sviamento del giovane. Traccia un quadro desolato della casa, dove regna il dolore della madre e di loro sorelle, e la sposa si va a poco a poco spegnendo; ma in questo quadro evoca anche la presenza di Lazaro, che «mastica il suo fiele» per non aver potuto avere Mila, soffre per la ferita, colto da erisipela si sente «dì e notte latrare» e, «incanato», lancia «le grandi biasteme». Viene così di nuovo in evidenza, dopo la breve comparsa alla fine del primo atto, la sua figura sinistra e minacciosa. E, fatto ancora più inquietante, Ornella avverte Mila che il padre si è messo in testa di salire alla montagna per riprendersela. Risalta allora una precisa simmetria tra l'ingresso in scena, in questo secondo atto, della sconosciuta con il volto coperto dall'«ammantatura»,

24. Si veda a tal proposito Artioli, «La figlia di Iorio», una tragedia sapienziale, cit., pp. 175 e 178. Artioli prende molto sul serio la *pièce* come libro sapienziale, incentrato su un percorso iniziatico di sublimazione spirituale, dedicandole un'accanita analisi su tale linea interpretativa, a volte con notazioni acute ma spesso con accostamenti fantasiosi e evidenti sovrainterpretazioni. È buona norma non prendere mai troppo sul serio queste accensioni spiritualeggianti di d'Annunzio, che rientrano solo nel suo gioco letterario estetizzante.

Ornella, e l'ingresso dell'altra sconosciuta velata, Mila, nel primo: entrambe con il loro arrivo sono foriere di sventura e rovina.

6. La ricomparsa del maschio dominante

Come indica la didascalia che apre la scena, Lazaro si profila «alto» nell'apertura della caverna, dove Mila è rimasta sola: già questo particolare dell'alta statura introduce l'idea di una potenza fisica a cui è impossibile opporsi, che è il tratto tipico del maschio dominante. Si delinea una precisa simmetria costruttiva tra i due atti: nel primo Mila è inseguita come preda dai mietitori «incanati», nel secondo è cercata di nuovo da un altro mietitore, spinto dalla foia bestiale (si è sentito come Ornella lo definisse «incanato», durante il forzato soggiorno in casa: il termine non era usato a caso). Ma tra i due atti finora si apriva un'opposizione spaziale che veicolava una basilare opposizione assiologica, il conflitto fra la realtà contadina, caratterizzata dagli impulsi animaleschi e da una carnalità sfrenata, e il mondo della montagna, quello di Aligi e Mila, connotato da elevazione spirituale, casta ascesi, religiosità e dedizione alla creatività artistica (che si identifica con la devozione, poiché il prodotto è l'angelo ligneo); ora invece l'arrivo di Lazaro porta sulla montagna il mondo della pianura e dei mietitori, rompendo la separazione dei due spazi, e il mondo della pianura viene a distruggere con la sua brutalità e la sua carnalità l'idillio pastorale religiosamente sublimato, compiendo ciò che non era riuscito ai mietitori nei confronti del rito nuziale nella casa di Aligi. E si riproduce così il conflitto del primo atto tra il figlio e il padre, tra la legge religiosa e quella patriarcale, tra civiltà e barbarie.

La prima parola che Lazaro rivolge a Mila, «femmina», è indicativa della sua visione della donna, quella propria del maschio dominante, che vuole degradarla a pura femmina della specie, una sorta di animale totalmente a lui soggetto, sul quale gli è lecito esercitare qualunque arbitrio. E difatti porta con sé, arrotolata al braccio, una corda come quella che serve a tenere legati i buoi, con la quale intende catturare Mila e portarla con sé, appunto come una bestia di sua proprietà. Subito dopo, con un «riso breve e crudele», ricorda che durante la malattia che lo aveva afflitto sentiva in casa piangere le donne, ma non per le sue sofferenze, bensì per Aligi lontano, «magato da una magalda». Si delinea un clima familiare ostile al patriarca infedele e violento, ma soprattutto traspare da queste parole il secondo pensiero di Lazaro, dopo quello riguardante Mila, la rivalità nei confronti del figlio, che insieme con la violenza sulla donna sarà il tema centrale di questo finale del secondo atto. Alla rivalità si mescola il disprezzo per il figlio più debole: «Certo, donna, male scegliești». In questo disprezzo si sente l'orgoglio del maschio fisicamente e sessualmente più forte, compiaciuto che si sia «rifatto» il suo sangue dopo la ferita e la malattia, e il suo corpo abbia recuperato tutta la sua potenza virile. Ma si può intuire anche l'orgoglio per la propria superiorità economica sul pastore che vive in povertà: più avanti infatti Lazaro esprimerà il compiacimento di essere un «capoccio fornito», in grado di assicurare alla donna una vita ben più

agiata che in quella misera caverna; arriverà a offrirle sino a venti ducati d'argento, abbinando anche questa lusinga alla minaccia della costrizione fisica.

A differenza di Ornella, il padre non si cura minimamente dell'unità della famiglia, non viene a riportare a casa il figlio "traviato" (al rozzo e brutale contadino di un Abruzzo primordiale non si addice il ruolo di Germont), ma solo a riprendersi la donna che eccita i suoi impulsi sessuali. La difesa dell'integrità della famiglia patriarcale è delegata solo alla componente femminile, e difatti è il compito che si è assunto Ornella, nel salire sulla montagna. Nella sua impresa erotica il maschio alfa, che deve imporsi ad ogni costo, non tollera l'ostacolo frapposto dalla famiglia alle sue voglie, pensa di avere il diritto di prendersi tutte le donne che vuole, in spregio del vincolo matrimoniale sancito dal sacramento. A Mila, che gli ricorda la moglie Candia, Lazaro risponde secco e sprezzante: «Metta amara saliva e con quella / bagni il filo di canapa e torca». Quello che le leggi della società patriarcale non concedono al figlio, la relazione con una donna fuori dal matrimonio, il patriarca lo rivendica per sé come cosa naturale e dovuta; e non si cura nemmeno che anche di lui si possa dire che è stato «magato da una magalda»: al maschio dominante è consentito tutto, o meglio se lo prende senza riguardo per alcuno, tanto meno per una moglie che ritiene debba essere a lui totalmente soggetta. Mila, che ha già deciso il suicidio, *deliberata morte ferocior* gli risponde impavida, si dichiara pronta a inghiottire tutte le erbe venefiche contenute nella sacca abbandonata da Anna Onna, di essere disposta a farsi portare legata dinanzi al balivo, come «svergognata sortiera», a farsi ardere sul rogo (e così prefigura la sorte che le toccherà alla fine della vicenda). Ma Lazaro la vuole viva con sé.

Il sistema assiologico che è alla base di questo episodio è chiaro e inequivocabile: Lazaro è presentato come una figura decisamente negativa, è il *villain* che nel meccanismo drammatico deve suscitare avversione e riprovazione morale, come indicano anche gli aggettivi per lui usati nelle didascalie («crudo», «crudele», «biacco»). Ma, conoscendo d'Annunzio e il complesso della sua opera, dove l'immagine della donna come preda del maschio e un ambiguo vagheggiamento del sesso legato a forme di violenza e crudeltà, sono temi largamente presenti (basti ricordare le fantasie di violenza e di stupro a cui si abbandona Claudio Cantelmo, che sogna di espugnare città e di «portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio»), non si può escludere una segreta solidarietà con il personaggio di Lazaro, una sotterranea identificazione con la sua aggressiva voracità sessuale senza inibizioni e senza freni, con la brutale decisione mediante cui impone il suo dominio sulla donna.

7. Il figlio contro il padre: il conflitto tra le due leggi

A questo punto, quando la tensione tra il predatore e la vittima è già al massimo, compare Aligi. È un momento culminante della tragedia, quando il conflitto che sta alla sua base da latente viene in primo piano in tutta la sua violenza. Aligi, alla vista del padre, perde «ogni colore di vita». In questo pallore è possibile scorgere

la volontà, da parte dello scrittore, di sottintendere un groviglio di sentimenti diversi: paura di fronte alla figura paterna possente e soverchiante, alla sua autorità indiscutibile, senso di inferiorità, coscienza della propria insuperabile debolezza di ragazzo ancora «imberbe» di fronte al maschio nel pieno della sua virilità; ma presumibilmente si possono riconoscere anche altre componenti, indignazione e ira dinanzi a una violenza prevaricatrice intollerabile, per di più nei confronti della donna amata, gelosia e rivalità. Il padre invece interpreta il pallore solo come «spavento», in base al consueto disprezzo per la debolezza del figlio, in confronto alla propria forza, e lo irride chiamandolo «pecoraio», a segnare una diversità sociale ritenuta inferiorità spregevole. Il dialogo che segue tra i due è estremamente importante e si pone come uno dei centri nodali dell'opera, poiché porta alla luce in modo evidente la mentalità e la struttura concettuale che stanno alla base del conflitto tra padre e figlio, al di là della sua dimensione psicologica e sociale.

Lazaro ribadisce la propria superiorità gerarchica e la propria autorità di padre padrone: al figlio non è lecito rivolgergli domande, perché egli si arroga il diritto di fare ciò che più gli talenta, e poi di giudicare. Il figlio non deve avere l'ardimento di levare il viso verso di lui, deve solo obbedire. Lazaro ragiona e si comporta secondo le leggi che regolano il rapporto fra padri e figli nella società patriarcale e che attribuiscono al padre un potere assoluto, di vita e di morte²⁵. Aligi, per quanto riguarda la propria persona, non contesta tali leggi, si dichiara tenuto all'obbedienza e riconosce che il padre ha il diritto di giudicarlo («Padre, tolga il Signore da me / ch'io non vi faccia obbedienza. / E voi giudicare potete del figlio vostro»), però, per quanto riguarda la donna, a queste leggi, che si collocano a un livello soltanto sociale, contrappone una legge che ritiene superiore, quella etico-religiosa, che rimanda a un piano sovrannaturale e che vieta di fare violenza a una persona per ridurla in proprio possesso: intima infatti al padre di non fare del male a Mila perché «è peccato». È una parola chiave, che testimonia come il pio pastore ragioni essenzialmente in base a un codice religioso.

Come già era evidente nel primo atto, si contrappongono due sistemi di leggi, entrambi presenti e operanti in quel conteso. Ora, nello scontro diretto fra padre e figlio, il conflitto viene allo scoperto, esprimendosi nei discorsi dei personaggi in chiare affermazioni ideologiche: e mai come adesso la legge patriarcale appare estranea a quella religiosa e con essa inconciliabile. Alla fine dell'atto precedente i mietitori e lo stesso Lazaro si erano piegati dinanzi alla croce di cera posta da Aligi sulla soglia: la turba furibonda aveva desistito dalla sua caccia, e Lazaro, obbedendo all'ordine del figlio, si era inginocchiato per penitenza prima di entrare nella sua casa. Ma ora il padre non si piega più, spinto dalla libidine incontenibile e dall'ira suscitata dal vedersi frapporre ostacoli proprio dal figlio che dovrebbe essergli totalmente soggetto. Per lui la legge etico-religiosa non vale più, vale solo

25. È stato osservato però che d'Annunzio proietta sul costume delle campagne abruzzesi i diritti del *pater familias* di Roma antica.

la propria, quella patriarcale, che consente al maschio di prendersi la donna che vuole, e concede al padre ogni diritto sui figli, in spregio della morale, dei precetti cristiani e dei valori famigliari che ad essi si ispirano²⁶.

Questa visione è enunciata in modo ancora più esplicito e perentorio nella risposta che Lazaro dà all'affermazione di Aligi riguardo a Mila («Il Signore sia giudice, padre [...] Il Signore sia giudice»), risolvendosi in una vera e propria, articolata definizione della legge patriarcale, che secondo il contadino domina «fin dai tempi dei tempi» ed è al di sopra di tutte le altre leggi:

Io sono il tuo padre; e di te
far posso quel che m'aggrada,
perché tu mi sei come il bue
della mia stalla, come il badile
e la vanga. E s'io pur ti voglia
passar sopra con l'erpice, il dosso
diromperti, be', questo è ben fatto.
E se mi bisogna al coltello
un manico ed io me lo faccia
del tuo stinco, be' questo è ben fatto;
perché io sono padre e tu figlio,
intendi? E a me data è su te
ogni potestà, fin dai tempi
dei tempi, sopra tutte le leggi²⁷.

Ma Aligi resta fermo a sostenere la superiorità della legge etico-religiosa, pur ribadendo ancora di essere disposto a sottomettersi alle forme più crudeli e violente di quella paterna: «Passatemi sopra con l'erpice / ma non toccate la donna», e ripetendo: «Il Signore sia giudice, e giudichi fra voi e me». Poco più tardi Lazaro, dopo aver fatto legare come «invasato» il figlio che ostinatamente continua a opporsi a lui, si proclamerà anche con Mila unica fonte della «legge»: «Femmina, or hai tu veduto / che il padrone son io. Do la legge». La scena, come si vede, presenta un conflitto drammatico non solo di persone e sentimenti, ma di idee. Dietro lo scontro che oppone due individui si manifesta un conflitto di più vasta portata, fra due visioni del mondo, una più arcaica, feroce e barbarica, ancora sostanzialmente paganeggiante, e una più umana, che si pone a fondamento di rapporti più civili, rispettosi dei diritti della persona.

Lo scontro fra Aligi e Lazaro di Roio riprende quello fra Giorgio Aurispa e il

26. Silvana Sinisi vede nello scontro fra figlio e padre un conflitto fra Bene e Male (*Il simbolismo dei luoghi e delle stagioni nella «Figlia di Iorio»*, cit., p. 73): se questo è vero sul piano simbolico, è necessario poi precisare che nel testo bene e male storicamente si specificano come religione quale fattore di incivilimento e barbarie patriarcale primitiva.

27. Simona Costa osserva opportunamente che la sottomissione di Aligi al padre nasce non solo dalla legge patriarcale, ma anche da un fattore economico, la subalternità del povero pastore al più ricco agricoltore (Costa, *Simbolismo e dialettica del simbolo*, cit., p. 251; su questo punto, della stessa, si veda anche Ead., *D'Annunzio*, cit., p. 169).

padre nel *Trionfo della morte*²⁸, che anche per questo aspetto si conferma un'opera fondamentale, capace di toccare punti vitali della visione dannunziana. Come nella *Figlia di Iorio*, nel secondo libro del romanzo, in cui si narra il ritorno momentaneo dell'eroe nella casa paterna, si oppongono un figlio debole, chiuso nella propria interiorità, isolato dal contesto sociale, e un padre dalla personalità forte e tirannica, spudoratamente adultero, che schiaccia il figlio anche con la sua fisicità sanguigna e possente²⁹. Il romanzo dannunziano del 1894, presentando il tema del conflitto tra figlio "inetto" a vivere e padre dominatore, anticipa tutto un filone della letteratura novecentesca che tale tema ripropone insistentemente (basti pensare al Tozzi di *Con gli occhi chiusi*, allo Svevo della *Coscienza di Zenò*, al Pirandello di *Uno, nessuno e centomila*, senza contare un testo paradigmatico come la *Lettera al padre* di Kafka). Si tratta di un tema di centrale importanza nella cultura moderna, poiché vi si riflette in forme metaforiche ed emblematiche un fenomeno storico di portata epocale: il conflitto fra l'uomo nuovo, prodotto della crisi dell'individuo generata dalle grandi trasformazioni economiche e sociali, come l'avvento del capitale monopolistico e della società di massa, che schiacciano l'uomo rendendo fragile e incerta la sua personalità, e l'uomo antico, quello della fase di pienezza della borghesia in ascesa, il mitico Individuo dalla personalità solida e forte, capace di creare demiurgicamente il proprio mondo e di dominarlo con sicurezza³⁰. In queste opere il conflitto si manifesta essenzialmente a livello psicologico, anche di una psicologia del profondo (come nel caso di Svevo), che però rimanda sempre a un dato contesto sociale e storico, perché la psicologia individuale ha le sue radici in quel terreno e ne è inevitabilmente condizionata. Qui nella *Figlia di Iorio* lo scontro tra figlio e padre è declinato in quella forma peculiare e specifica che si è appena vista, non solo in chiave psicologica individuale ma come conflitto fra mentalità, fra legge patriarcale e legge etico-religiosa, data l'ambientazione in una società arcaica, collocata come fuori del tempo storico, e data la fisionomia ascetica conferita al protagonista e quella primitiva dell'antagonista, mentre nelle opere citate l'ambientazione contemporanea consente un rapporto più diretto con la realtà storica. Ciò non toglie che la tematica di fondo, come si coglieva nel *Trionfo della morte*, si possa cogliere anche nel testo della tragedia pastorale, sotto il velame della ricostruzione dei costumi folclorici di un mondo remoto, perché i temi essenziali del conflitto tra figlio e padre, inettitudine e debolezza *vs* sicurezza e forza, vi emergono egualmente e possono con facilità caricarsi di un valore allusivo alla contemporaneità. Sotto questo aspetto, allora, *La figlia di Iorio* per lo scontro fra

28. Anche Simona Costa accenna al legame del conflitto fra Aligi e Lazaro con quello fra Giorgio Aurispa e il padre (*Simbolismo e dialettica del simbolo*, cit., p. 250). Il saggio mette in evidenza altri collegamenti fra la «tragedia» e il *Trionfo della morte*. Per Paolo Puppa, il «parricidio realizzato» di Aligi «soddisfa, a distanza, gli impulsi inconfessati del suo predecessore "alto"» (Puppa, «*La figlia di Iorio* tra Michetti e d'Annunzio», cit., p. 116).

29. Per un esame particolareggiato di questo episodio del romanzo ci sia consentito di rimandare al nostro volume *Le ambiguità della «decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli 2008, pp. 77-97.

30. Anche per questo aspetto rimandiamo al nostro *Le ambiguità della «decadenza»*, cit.

Aligi e il padre può a buon diritto collocarsi a fianco delle opere sopra ricordate, al pari del *Trionfo della morte*.

Allo scontro definitivo con il padre Aligi non giunge corazzato dalla sua ascetica purezza, come nel finale del primo atto, quando lo aveva piegato alla riverenza dinanzi alla croce di cera, ma già in qualche modo contaminato dal cedimento ai sensi, in conseguenza del bacio e del sogno di fare di Mila la sua sposa, quindi facile preda di sentimenti quali la rivalità e la gelosia per il possesso della donna. Allora, una volta slegato da Ornella, quando vede il padre che sta per usare violenza a Mila non riesce più a conservare l'atteggiamento sottomesso in precedenza dimostrato, ma si lascia vincere dagli impulsi più immediati, sino a impugnarne la scure del parricidio. E così, col sangue di questo delitto, contamina irreparabilmente anche la caverna, che era stata come il luogo sacro, il tempio dell'elevazione ascetica dell'eroe e della sua casta compagna, nonché il tempio della creazione artistica e delle profezie del santo eremita Cosma.

Uccidere il padre, come arriva a fare Aligi al culmine del suo conflitto, è un gesto denso di risonanze simboliche, in letteratura, specie dopo la stagione romantica, in cui tutti gli eroi ribelli erano stati parricidi, almeno simbolicamente, come gli eroi di libertà alfieriani in lotta contro i tiranni o il *Rauber* di Schiller o gli eroi byroniani discendenti di Lucifero e gravati da un passato di misteriose colpe. Ma Aligi, nonostante il suo scontro con il padre si concluda nel gesto estremo, non può naturalmente essere fatto rientrare nel catalogo dei ribelli di derivazione romantica. Il suo conflitto è una ribellione a metà: si è sentito come, per quanto riguarda la sua persona, si proclami del tutto sottomesso alla legge del sistema patriarcale, pronto a obbedire alla volontà del padre, e si dichiara addirittura disposto a farsi straziare con l'erpice. La sua opposizione si limita a invocare contro la legge patriarcale quella religiosa. Il mite pastore non si erge a sfidare l'autorità del "tiranno" domestico, contrapponendo con orgoglio luciferino alla sua individualità soverchiante un'individualità altrettanto potente e irriducibile, ma si limita ad appellarsi all'intervento di un giudice più alto, il «Signore», a cui spetta dirimere il conflitto. Il gesto parricida di Aligi non nasce quindi da una lucida, determinata volontà di rivolta contro il Padre, in tutta l'estensione dei suoi significati simbolici, ma semplicemente da un impulso immediato, istintivo e irrazionale, scaturito da una situazione contingente di assoluta emergenza, dalla necessità di salvare la persona amata da una violenza intollerabile: una forma, se si vuole, di legittima difesa.

Vista la denominazione di «tragedia» dall'autore attribuita alla *pièce*, il parricidio dovrebbe costituire il culmine del tragico; e presumibilmente d'Annunzio guardava ai grandi modelli della tragedia antica, in questo caso a figure come quelle dei parricidi Oreste ed Edipo³¹, mentre la funzione di Ornella, che sciogliendo il fratello ne agevola il gesto, potrebbe essere accostata per un certo aspetto a

31. Un confronto fra Aligi e l'Edipo sofocleo è proposto dalla Giammarco, «*La figlia di Iorio*» e *il teatro dell'invenzione*, cit., pp. 113 sg.

quella di Elettra³². Non solo, il grido di Ornella che chiude l'atto secondo, «E io l'ho sciolto!», e che esprime lo strazio per un gesto che involontariamente ha aperto la via alla catastrofe, vorrebbe forse alludere alle leggi inesorabili del Fato, che in modo imperscrutabile dirige gli atti degli uomini, senza lasciare loro un margine di scelta consapevole³³. Ma è inevitabile rilevare che la soluzione drammatica del parricidio nella *Figlia di Iorio* resta ben lontana dall'assurgere a un clima tragico. Fanno da ostacolo essenzialmente i due livelli su cui si articola il testo, la ricostruzione dei costumi di un dato ambiente sociale, basata sull'accumulo esorbitante di particolari folclorici, che pur pervasi di esotismo decadente costituiscono comunque un greve fardello di tipo documentario, e il sottofondo del dramma borghese a cui si riduce la vicenda. Il peso determinante di queste due componenti, che fermano il testo a un piano essenzialmente sociale, impedendo che lieviti a una dimensione mitica, come sarebbe richiesto dal tragico, fa sì che questo parricidio resti al livello di un episodio di cronaca nera, di un *fait divers* quale si può leggere sui giornali, come sbocco di una serie di tensioni che si accumulano all'interno di una famiglia qualunque, tra un padre che si è intestato di possedere con la violenza l'amante del figlio e il figlio che la difende a ogni costo: ne scaturisce una scena che rientra perfettamente nei limiti di una rappresentazione naturalistica della realtà quotidiana³⁴.

8. L'atto III: il parricida si avvia al supplizio

Gli scenari dei primi due atti erano costituiti da due spazi chiusi, due interni, la casa della famiglia di Lazaro e la caverna di Aligi. Nel terzo atto invece le didascalie iniziali indicano uno spazio aperto, quello davanti alla casa, dove le sorelle, la sposa e le donne del parentado attendono l'arrivo di Aligi, dopo la condanna a morte per il suo delitto. Questa diversa configurazione spaziale può essere portatrice di un'intenzione significativa da parte dell'autore: Aligi ora non appartiene più né allo spazio della famiglia, come nel primo atto, né a quello della montagna, il luogo di elezione della sua solitudine ascetica, amorosa e creativa, come nel

32. Sui rapporti della *Figlia di Iorio* con la tragedia classica si vedano: R. Bertazzoli, *L'elaborazione della «Figlia di Iorio» dal «naturale» al «mitico»*, in «Otto-Novecento», n. 5-6, 1981, e G. Oliva, «La figlia di Iorio» e il teatro «en plein air», in *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 100 sg.

33. Secondo Alonge, Ornella scioglie Aligi per un impulso inconscio, per un'inconsapevole volontà omicida contro il padre, censurata dalla coscienza, e per questo è «il vero personaggio diabolico» della tragedia (Alonge, «La figlia di Iorio», ovvero la religione delle madri, cit., p. 37). Ora, bisogna ricordare che si tratta non di una persona reale, e in quanto tale psicanalizzabile, ma di un personaggio di finzione, creato da uno scrittore; quindi semmai occorrerebbe parlare di un'intenzione *da parte di d'Annunzio* di porre nel suo personaggio un simile impulso omicida inconscio: che francamente appare poco credibile (d'Annunzio non è Svevo), e comunque non è in alcun modo dimostrabile con elementi testuali.

34. Non ci sembra pertanto che «l'episodio «di cronaca» del parricidio» sia «sublimato» e «trasfigurato poeticamente», come sostiene la Valentini, «La figlia di Iorio»: una «tragedia» di popolo, cit., p. 313.

secondo, e per questo viene collocato in uno spazio aperto, corrispondente a una condizione egualmente aperta, sospesa, in attesa del supplizio; ma, occorre rilevare, è sempre uno spazio in immediata contiguità con la casa, perché in essa è destinato in realtà a rientrare. All'interno dell'edificio vi è invece Lazaro, che prima era sempre stato all'esterno, segnato anch'egli da un'estraneità allo spazio della casa e della famiglia: come il figlio, ma per ragioni opposte, perché sempre in azione, nei campi o sulla montagna, a mietere o a caccia della sua preda sessuale. Al chiuso sta solo ora che è morto: solo così può far parte veramente dell'ordine domestico, che fino ad ora ha sistematicamente violato. Il suo corpo si vede attraverso la porta aperta, disteso sul nudo suolo, con il capo appoggiato su una fascina di sarmenti, come prescrive il costume antico, ed è circondato dal coro delle lamentatrici.

Ornella, rispetto a tutte le altre donne, è in una posizione distaccata, più avanti sotto una grande quercia³⁵, protesa a scrutare la comparsa del corteo che accompagna il condannato. La prossemica, come sempre, possiede una valenza significativa. Ornella, lo si è verificato nel corso della vicenda, è la componente della famiglia che ha la personalità più forte, più energica e pronta all'azione, è colei che è dotata di più acuta consapevolezza, come ha dimostrato con la prontezza con cui ha sbarrato la porta per salvare Mila dai mietitori, poi con il suo recarsi sulla montagna per indurla a lasciare libero Aligi, infine con lo slegare il fratello. In tutti questi momenti fondamentali dell'intreccio drammatico ha avuto una funzione attiva e determinante. La sua collocazione spaziale staccata e più avanzata, per essere la prima a vedere il corteo e a incontrare Aligi, è come l'equivalente fisico di questa sua condizione di diversità e di privilegio. Ma, come si può intuire, è sottinteso nel testo che la giovane è così spasmodicamente protesa ad accogliere il «morituro» anche per un altro motivo più segreto, perché i suoi atti sono stati all'origine di tutte le sventure della famiglia e per questo è tormentata dal senso di colpa (in effetti le colpe le sono state contestate nella sua casa, sul suo nome è stata «fatta vergogna» ed è stata «vituperata e cacciata [...] in disparte»).

Nello spazio aperto dinanzi alla casa dovrà collocarsi il momento saliente dell'azione, la richiesta di perdono alla madre da parte del condannato e l'offerta a lui della «tazza del consólo». Il rito è prerogativa della parte femminile della società patriarcale, a cui, come sappiamo, nella divisione dei compiti spetta la custodia e la perpetuazione delle tradizioni. A questo proposito si può notare un'altra delle studiate simmetrie costruttive che connotano il testo: il primo atto si apre con un rito tradizionale, quello dei doni nuziali agli sposi, l'ultimo si apre con un altro rito, quello del «consólo»; ma, come spesso avviene, la simmetria appare rovesciata: là il rito è gioioso, poi dà luogo a un evento carico di funeste conseguenze, qui il rito è funebre, poi si converte in un lieto fine; in entrambi i casi, sempre per l'intervento della «straniera», che prima porta la sventura e poi la salvezza. Tutte

35. Per Paolo Puppa l'antica quercia è «emblema del ritorno alla norma, dopo la rivolta traumatica» (Puppa, «*La figlia di Iorio* tra Michetti e d'Annunzio, cit., p. 115).

queste simmetrie danno il senso di come d'Annunzio punti molto sulla costruzione architettonica del testo.

Le prime due scene dell'atto sono sottese dalla tensione drammatica creata dall'attesa collettiva dell'arrivo di Aligi e del suo incontro con la madre. Per portare al limite estremo tale tensione, l'azione è impostata su un tempo lento, lunghissimo, che indugia il più possibile il momento culminante. Sin dalle prime battute si indicano in lontananza lo stendardo nero e la polvere sollevata dalla turba, e poi in seguito l'azione è punteggiata da notazioni che alludono al progressivo avvicinarsi del corteo, ritmato dal rullo dei tamburi (un'indicazione fonica che si pone in simmetria con le urla dei mietitori in lontananza e con il canto dei pellegrini sulla montagna, che ritmano l'azione nei due atti precedenti); ma all'arrivo del corteo si frappongono i lunghi cori delle lamentatrici, i discorsi delle donne, delle tre sorelle, e infine l'uscita di casa della madre, che appare fuori di senno per il dolore e, recitando la cadenza della Passione, si identifica con la *Mater dolorosa* che piange sul corpo del figlio crocifisso.

In effetti l'arrivo di Aligi, con i polsi imprigionati nelle «ritorte» e il capo coperto da un velo nero, segna il punto culminante di questa prima parte dell'atto, e soprattutto lo segna il discorso da lui pronunciato. E qui spicca un fatto singolare, oltremodo significativo: Aligi parla molto a lungo, rivolto alla madre e alle sorelle, confessando la propria colpa e chiedendo perdono, ma solo alla fine dedica poche, scarse battute al padre morto. Anche se riconosce quanto il suo delitto sia stato nefando e dichiara di meritare la condanna, nelle sue parole non si trova nessuna espressione di rimpianto per la persona del padre scomparso, di affetto per lui. È stridente il contrasto con le parole vibranti e colme di affetto dedicate alla madre e alle sorelle (d'altronde anche le sorelle nei loro discorsi compiangono Aligi e la madre, ma non dicono nemmeno una parola sul padre, in una sorta di *damnatio memoriae*). Anche dopo la morte resta la distanza incolmabile tra padre e figlio, l'assenza di ogni legame affettivo. Anzi, Aligi ricorda proprio le parole orribili con cui Lazaro aveva rivendicato il suo diritto di vita e di morte sul figlio: «io ti vengo a trovare; / e tu mi vieni sopra con l'erpice, / per l'eternità mi rompi, / per l'eternità mi dilaceri. / Padre mio, fra poco sarò teco». Anche dopo la morte Lazaro, nella mente del figlio, resta il padre terribile, crudele e punitore.

Nel suo discorso Aligi non mostra pentimento per aver lasciato la moglie, come se quell'abbandono fosse un fatto naturale, necessario e inevitabile. Esprime solo pietà per le sofferenze patite dalla «vergine» e «vedova», come se non fosse proprio lui il responsabile delle sue sofferenze, della sua consunzione e della sua prossima morte, e sembra solo voler acquietare la propria coscienza prospettandole la beatitudine eterna, a compensazione di ciò che non ha avuto in terra. L'amore sublime e totalizzante per la donna spiritualmente superiore è un valore più alto del dovere coniugale, un valore che tutto giustifica, secondo principi ancora molto romantici, e richiede questa vittima incolpevole (come per un altro scultore, Lucio Setta, l'eroe della *Gioconda*; ma in questo caso anche in obbedienza a un superomismo estetizzante, perché l'amore della fascinosa modella Gioconda Dianti, la sua musa

ispiratrice, è indispensabile per le straordinarie creazioni dell'artista e vale il sacrificio del legame coniugale).

9. Il sacrificio della «straniera» e la vittoria della famiglia

Il *coup de théâtre* della comparsa di Mila, proprio quando Aligi sta per subire il suo atroce supplizio, determina il secondo momento culminante dell'atto. La pubblica confessione nella quale, pur di salvare la vita al suo uomo, la figlia di Iorio conferma tutte le false accuse di stregoneria lanciatele contro, sostiene di essere lei l'omicida di Lazaro e di aver tolto ad Aligi la memoria con i suoi sortilegi, dà luogo a una nuova simmetria strutturale nell'architettura dell'opera: ed è ancora una simmetria rovesciata, perché la confessione menzognera di colpe inesistenti si contrappone a distanza sia ai discorsi con cui nel primo atto Mila rivendica la propria innocenza contro le accuse dei mietitori e delle donne, sia alla confessione fatta ad Ornella del suo casto connubio con Aligi e del suo proposito di lasciarlo libero di tornare in seno alla famiglia, che rivelano la sua altezza d'animo. L'effetto di questa contrapposizione è che tutto il testo risulta giocato su una doppia immagine della protagonista, quella deformata e stravolta di una Mila per gli altri e quella autentica di Mila per sé, a cui hanno accesso solo due personaggi privilegiati, Aligi e Ornella, oltre naturalmente al pubblico (ma nel finale anche Aligi, ottenebrato dal vino del consólo e ormai inghiottito dalla matrice originaria della famiglia, arriva a prestar fede alla menzognera confessione e a cedere ai pregiudizi della turba).

La scelta di Mila, che si mostra pronta a morire al posto di Aligi, è presentata dal testo come un sublime, eroico sacrificio, dotato di tragica dignità. In realtà, a ben vedere, nell'esasperato, straziante patetismo della scena, che doveva suscitare intense reazioni emotive nel pubblico, si può riconoscere piuttosto di nuovo un tipico espediente da melodramma. Rispondono parimenti a un meccanismo melodrammatico il fatto che proprio l'uomo salvato dal sacrificio dell'eroina non capisca la sublimità del suo gesto, anzi arrivi persino a maledirla, e il fatto che Mila debba patire lo strazio di avere contro di sé anche la persona amata per cui sta dando la vita («ch'io possa levar le mani / contra costei [...], chiamare i morti, / tutti i miei morti nella mia terra, / [...] / a maledirla, a maledirla!», al che Mila risponde, «con un grido lacerante»: «Aligi, Aligi, tu no, tu non puoi, tu non devi!»). Quella che pretendeva di essere una tragedia, prima scade a dramma borghese e naturalistico, con i progetti di annullamento matrimoniale e nuove nozze di Aligi e con il suo colpo d'ascia omicida, poi nel finale tradisce in pieno i suoi debiti verso la tradizione del melodramma (a cui, come si è visto, già si rifacevano il legame con Mila e la rinuncia della donna nel secondo atto, che mostravano in filigrana la vicenda della *Traviata*).

Solo Ornella, fedele al suo ruolo di portatrice di coscienza, mentre la folla inveisce ostile contro la strega riesce a cogliere la verità, ponendosi dalla parte della giustizia e risarcendo idealmente Mila. Lei sola ha capito il sacrificio dell'eroina e la sua innocenza: e non perché sappia come siano andate realmente le cose, in

qualità di testimone diretta del parricidio, essendo sopraggiunta solo dopo il fatto, ma perché già nel suo colloquio con Mila nella caverna aveva riconosciuto la purezza d'animo della presunta «sortiera» e meretrice, la sua disponibilità a sacrificarsi per amore; e ora le testimonia umile riverenza, esponendosi con coraggio dinanzi alla folla inferocita: «(a gran voce): Mila, sorella in Gesù, io ti bacio i tuoi piedi che vanno!», e mentre la turba grida «All'inferno!» le promette il Paradiso, quasi come un viatico per l'estremo viaggio («Il Paradiso è per te»). È la penultima battuta del testo, prima di quella di Mila che lo chiude, quindi è anch'essa collocata in una posizione di estremo rilievo, per contribuire a celebrare la grandezza del sacrificio dell'eroina.

Mila muore sul rogo della strega, proclamando «La fiamma è bella! La fiamma è bella!». Per intendere correttamente questo grido famoso, sovente frainteso, occorre prestare attenzione a una battuta precedente di Aligi, pronunciata al momento di scagliare su Mila la sua maledizione, e dissimulata entro una parentesi: «(no, non l'ardete: / la fiamma è bella!)». Aligi intende evidentemente dire che la fiamma è bella per la sua assoluta purezza, quindi Mila non deve essere arsa perché non la merita, data la sua infamia e la sua turpitudine morale, e potrebbe addirittura contaminarla, se avvolgesse il suo corpo. Mila invece, con il suo grido, risponde ad Aligi e rivendica di meritare la fiamma, di avere il diritto di morire avvolta da essa, perché anche lei è del tutto pura³⁶. Alla fine, ormai consegnata al suo destino di morte e compiuto il suo sacrificio, può smentire tutta la sua falsa confessione e restituire la verità: solo per se stessa, perché nessuno ormai intende il senso delle sue parole (tranne, probabilmente, Ornella).

Aligi, riconosciuto innocente e sciolto dai ceppi, cade «fra le braccia della madre». Autoeliminosi l'elemento allotrio e perturbante (ed eliminata la figura ingombrante del padre), il giovane perbene può ritornare in seno alla famiglia, restaurando l'ordine violato. Il rifiuto dell'ordine familiare ha portato conseguenze nefaste, ha condotto chi aveva preso le distanze da esso all'atto estremo contro la famiglia, il parricidio (che, anche se ha eliminato l'indegno, resta pur sempre un gesto nefando). Ma ora l'ordine è ripristinato; e il sacrificio di Mila, che si è addossata l'omicidio, non salva Aligi solo dal supplizio che avrebbe meritato, ma a ben vedere lo salva anche dal sentirsi in colpa per il suo delitto, e gli consente quindi di tornare in famiglia con la coscienza limpida, di vivere in tutta serenità, convinto di essere innocente. Aligi tuttavia, se rientra in famiglia, non rientra nel matrimonio: la moglie non sopravvivrà, tutti affermano che non arriverà a sera. Non ci sarà più nemmeno quell'elemento estraneo e perturbante, costituito dalla sposa imposta e non scelta. Aligi potrà tornare entro la cellula germinale della famiglia, immune da contaminazioni esterne, perché costituita solo da lui, dalla madre e dalle sorelle.

36. La critica in genere ha parlato di purificazione di Mila attraverso la fiamma; ma se è vera la nostra interpretazione, ricavata tenendo conto della battuta di Aligi, non si tratta di purificazione, in quanto Mila è già pura, quanto semmai, nel rogo, di armonia tra la sua purezza e quella della fiamma.

Ritornare in famiglia e rientrare nell'ordine per Aligi significa anche rinunciare alla vita ascetica, contemplativa e artistica, che erano la sua vocazione originaria, e che costituivano la sua forma di rifiuto e di contestazione dell'organizzazione patriarcale. Il rifiuto si traduceva simbolicamente in senso spaziale, in un movimento dal basso verso l'alto, dalla pianura, lo spazio del patriarcato, delle sue leggi costrittive e violente, della sensualità e della superstizione, verso la montagna, lo spazio dell'elevazione spirituale e della piena realizzazione della propria persona. Ma già sulla montagna Aligi era venuto meno alla sua vocazione ascetica, cedendo alla sensualità e al richiamo della fisicità, con il bacio scambiato con Mila; e questo cedimento lo aveva condotto disarmato al confronto estremo con l'antagonista, il padre, spinto dalla rivalità e dalla gelosia, con il conseguente colpo di scure. Ora Aligi non può che lasciare lo spazio spirituale della montagna, non può che scegliere definitivamente la pianura. È una sconfitta, dal punto di vista del suo nobile rifiuto: ma per l'autore? È una domanda a cui occorrerà dare una risposta.

La bevanda drogata del «consólo» sta facendo effetto su Aligi, che ora sprofonda a poco a poco nel torpore. Il coro delle donne, vedendolo vacillare e cadere nelle braccia della madre, scorge in quel torpore il giusto ristoro dopo le terribili tensioni patite: «– Ora un grande sonno gli viene. / – Ch'ei dorma! Che Dio lo pacifichi! / – Stendetelo! Lasciate che dorma!». Aligi sembra tornato alla condizione in cui si trovava all'apertura della vicenda, quando diceva di aver dormito «settecent'anni». Inizio e conclusione del testo si corrispondono: è un'altra di quelle simmetrie che ne sorreggono la struttura. Ma anche in questo caso la simmetria è rovesciata, e infatti la situazione è ora opposta: allora il sonno era il segno di un'estraneità alla famiglia, di un rifiuto, della distanza incolmabile che separava il “diverso” da essa; ora invece il sonno è il suggello del ritorno definitivo nel suo seno, della chiusura entro le sue maglie ferree, dello spegnersi di ogni velleità di rifiuto e di ogni presa di distanza. Lo sprofondare nel sonno è come un simbolico ritorno alla condizione fetale nel chiuso del grembo materno (dalla caverna, utero della montagna, che era madre solo sostitutiva e fonte di sviamento dall'ordine patriarcale, l'eroe passa al grembo della madre legittima)³⁷. Il fatto che Aligi non si opponga a che la sua opera, la statua lignea dell'angelo, bruci nel rogo insieme a Mila, forse indica simbolicamente anche la rinuncia a ogni proposito di attività artistica, quella che si era ispirata alla donna estranea alla comunità e alle sue leggi, l'attività che lo allontanava dalla famiglia, nella solitudine sulla montagna. Ed è Mila stessa a volerlo, è lei che chiede che l'angelo arda con sé tra le fiamme: anche con questo gesto libera Aligi da ogni suo influsso.

37. Non concordiamo con l'interpretazione della Giammarco, secondo cui «il vero epilogo tragico [...] si consuma tutto nella coscienza di Aligi costretto, alla fine della tragedia, all'abbandono dell'autentica madre ctonia, la montagna [...] e al ritorno alla madre storica, Candia, un ritorno che sancisce per sempre l'omologazione del personaggio alla comunità, azzerandone ogni possibilità di conoscenza interiore e quindi di rinascita, di rigenerazione dalla colpa ancestrale» (Giammarco, «La figlia di Iorio» e il teatro dell'invenzione, cit., p. 107). In realtà la *pièce* è proprio una celebrazione del ritorno dell'eroe in seno alla famiglia, e quindi della famiglia tradizionale.

10. Conclusioni

La figlia di Iorio, in definitiva, non è la celebrazione dei due “diversi” che si attraggono e della loro unione che viola tutte le norme del costume sociale, elevandosi a sublimi vette di spiritualità, ma una celebrazione della sacralità della famiglia (lo conferma la dedica del frontespizio, «alla mia madre alle mie sorelle / al mio fratello esule al mio padre sepolto / a tutti i miei morti»). Il bravo giovane, che si è sviato dietro a un amore sbagliato, deve tornare ad ogni costo all’ovile, e le ferite inferte al nido familiare dalla abnorme convivenza da lui instaurata con la «straniera» devono essere sanate, l’unità familiare deve essere ricomposta. L’ordine istituzionale non può che trionfare. Poiché Aligi e Mila sono gli elementi refrattari che non accettano l’ordine ferreo della società agricolo-patriarcale e ne minano dall’interno la compattezza, quella società si coalizza contro di loro e finisce per sottometerli. L’ordine sociale conservatore trionfa di fatto, anche se nella conclusione idealmente trionfa l’eroina ribelle, con il suo nobile sacrificio.

Nell’estetismo individualistico di d’Annunzio rientra anche una carica di rifiuto nei confronti degli assetti costituiti, e ciò lo spinge a vagheggiare con un certo compiacimento la diversità dell’“artista” anacoreta e della donna libera, che con i loro comportamenti contestano quell’assetto, rifiutandone le leggi; dall’altro lato però lo scrittore è soprattutto affascinato dall’ordine conservatore della società patriarcale, una società fortemente organica, governata da pochi valori certi e indubitabili (e sotteraneamente lo attrae anche la figura del maschio dominante, con la sua forza barbarica): in questo si manifestano le sue posizioni reazionarie, tese a ricercare e a valorizzare il carattere originario della stirpe (come testimonia sempre la dedica della tragedia «alla terra d’Abruzzi» e «a tutta la mia gente / fra la montagna e il mare»). La *pièce* è tutta percorsa da questa ambiguità, che si risolve solo nel finale.

La celebrazione della famiglia può essere uno dei motivi del grande successo ottenuto nei teatri dal testo, che per questo aspetto doveva consuonare con la visione conservatrice e perbenistica del pubblico borghese (il quale, in effetti, nella *Gioconda* non aveva gradito la violazione dei doveri coniugali da parte dell’artista Lucio Settala). Inoltre lo sfoggio di elementi folclorici, che esibiva sulla scena dozzina di costumanze arcaiche, doveva catturare il pubblico con il fascino dell’esotico, della rappresentazione di un mondo così remoto da quello usuale, primitivo e quasi selvaggio. Qualcosa di simile già era successo vent’anni prima con la *Cavalleria rusticana* di Verga, ma in un’altra prospettiva, di tipo veristico, in sintonia con il clima positivista allora imperante, mentre ora, ai primi del Novecento, con la *pièce* dannunziana siamo ormai in un clima diverso, percorso da tendenze irrazionalistiche e decadenti (benché qualche elemento naturalistico nel testo sia ancora riconoscibile). Doveva attrarre il pubblico anche la patina arcaica del linguaggio, mista a qualche contenuta preziosità letteraria, a frequenti rimandi al linguaggio biblico e a canti popolari, con qualche indulgenza per il dialetto, che davano agli spettatori il senso di essere trasportati in un’altra dimensione, “poetica”, lontana

dalla prosaica piattezza del quotidiano e più ricca di fascino, ma al tempo stesso non li respingeva con l'ostacolo insuperabile di un'eccessiva aulicità. Il pubblico evidentemente non avvertiva quanto quel linguaggio suonasse artificioso e falso³⁸ (così come, conquistato da tante suggestioni, non pativa le verbose lungaggini dei dialoghi, che diluivano e indebolivano irreparabilmente la tensione drammatica). Dall'altro lato, però, proprio il permanere, sotto il velo esotico e "poetico", del dramma borghese e del melodramma, doveva piacere agli spettatori, che vi riconoscevano una realtà nota, venivano confermati nelle loro abitudini e nei loro gusti e quindi si sentivano rassicurati. A queste ragioni occorre ancora aggiungerne un'altra importante, quella indicata da uno studioso del teatro come Gigi Livio, che ha ampiamente discusso il problema del successo della *pièce* sulla scena: il testo veniva incontro al nazionalismo del pubblico, che in quell'Abruzzo superstizioso e rude, dai riti e dai costumi tradizionali, pur così diversi dalla realtà attuale, vedeva l'essenza profonda del carattere nazionale italiano, anzi della "razza" italiana, essenza rimasta intatta nei secoli nonostante ogni trasformazione³⁹. È una serie di motivazioni anche fra loro contraddittorie, ma che cooperavano agendo tutte nella stessa direzione, di suscitare il favore degli spettatori; e poi della critica, che in genere ha scorto nella *Figlia di Iorio* il capolavoro della drammaturgia dannunziana, o addirittura della sua opera complessiva. Ci sembra invece, con la nostra analisi, di aver messo in luce tutti i limiti del testo. Ciò non toglie però che, nonostante i numerosi difetti, *La figlia di Iorio* sia un'opera che presenta una sua densità problematica e una sua complessità di piani, oltre a una elaborata costruzione architettonica, e che quindi consente uno scavo in profondità, attraverso una lettura capillare.

38. Getto pronuncia un giudizio molto severo sul linguaggio arcaicizzante della tragedia, «con le "donora" e le "prata" e simili, così fastidiosamente ostentate» (Getto, *La città morta*, cit., p. 168). Più in generale il critico svaluta il testo, perché a suo giudizio vi è assente «un'autentica ispirazione», l'autore «non scava e non attinge originali profondità, [...] sicché l'esecuzione punta esclusivamente e tutta si esaurisce nella preziosa patina del linguaggio, nell'effetto pittoresco del folklore, nell'evidenziata strutturazione drammatica, nella disinvolta definizione dei personaggi». In contrapposizione alla *Figlia di Iorio*, il vertice della produzione drammatica dannunziana è indicato da Getto nella *Città morta* (ivi, p. 169).

39. G. Livio, *Talli-d'Annunzio: «La figlia di Iorio»*, in *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 131 sgg. A sua volta Paolo Puppa vi scorge un «nazional-populismo rurale» che «sfocerà nel fascismo», e che ha le radici «nelle frustrazioni, nelle velleità, nei disagi della piccola borghesia provinciale, da Adua a Caporetto» (Puppa, «*La figlia di Iorio*» tra Michetti e d'Annunzio, cit., p. 109).