

Gabriele d'Annunzio

SOGNO  
D'UN MATTINO  
DI PRIMAVERA



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Sogno d'un mattino  
di primavera



Gabriele d'Annunzio

SOGNO  
D'UN MATTINO  
DI PRIMAVERA

edizione critica a cura di  
Cecilia Gibellini

---

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

Questo volume è stato pubblicato  
con il contributo del  
Comitato per l'Edizione Nazionale  
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

ISBN 9788889320105  
© 2023 Il Vittoriale degli Italiani

# INTRODUZIONE



## 1.

### L'avantesto mentale

#### 1.1. *La poetica tragica di d'Annunzio*

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, atto unico in cinque scene composto nella primavera del 1897 e rappresentato nel giugno dello stesso anno, segna il debutto di Gabriele d'Annunzio come autore teatrale. A quel primato era però destinata in origine *La città morta*, tragedia in prosa rappresentata nel gennaio del '98 ma ideata nel '95, nell'alone del viaggio in Grecia dell'agosto di quell'anno.

D'Annunzio è allora lanciato alla conquista delle scene, sicuro che queste gli permetteranno di raggiungere un pubblico più esteso di quello dei semplici lettori, tanto all'estero quanto in patria, dove sta per cimentarsi nell'agone politico. Decide, a ragion veduta, di esordire con *La città morta*, in cui mette in atto le idee, nate nel dibattito europeo sulle teorie di Wagner e di Nietzsche, che negli stessi anni va elaborando nel romanzo-saggio del *Fuoco*, pubblicato nel 1900.<sup>1</sup> Per l'esecuzione della 'prima' sceglie un palco,

<sup>1</sup> Sotto la parvenza della narrazione amorosa i cui protagonisti, Stelio Effrena e la Foscarina, sono trasparenti controfigure di Gabriele

## INTRODUZIONE

quello del parigino Théâtre de la Renaissance, e una protagonista d'eccezione, Sarah Bernhardt, rivale della sua «amica ardente» Eleonora Duse, alla quale l'attrice francese contende in quegli anni il primato nei teatri di tutto il mondo nonché l'epiteto di 'divina'. Ed è proprio la decisione di affidare la tragedia archeologica alla Bernhardt a indurlo a comporre per la Duse, cui l'aveva inizialmente promessa, il *Sogno d'un mattino di primavera*.

Concepite e composte in tempi prossimi, le due opere sono assai diverse. Medieval-rinascimentale è l'atmosfera del trasognato atto unico, antica e insieme moderna l'ambientazione della tragedia; legendarie e letterarie sono le fonti dell'uno, mitiche e documentarie quelle dell'altra; allusiva e simbolistica è la prosa del *Sogno*, che gioca tra preraffaellismo anglo-italiano e simbolismo franco-belga, classicamente nitida quella della *Città*.

La vena teatrale sembra scaturire improvvisa e rigogliosa, ma vari indizi consentono di retrodatare l'interesse di d'Annunzio per il teatro, come critico, teoreta e autore. Il primo gennaio del 1887, sul «Capitan Fracassa», ha annunciato come imminente l'uscita di un dramma che non ha lasciato tracce, *La salamandra*;<sup>2</sup> all'inizio degli

d'Annunzio e di Eleonora Duse, *Il fuoco* è un romanzo-saggio, in cui le pagine dedicate ai sentimenti dei due si alternano a descrizioni di Venezia con i suoi scenari incantati e i suoi accesi dipinti, e a dissertazioni di estetica e di musica: nella città lagunare Stelio è giunto per tenere un'orazione, come d'Annunzio (*l'Allegoria dell'Autunno*, pronunciata nel Ridotto della Fenice l'8 novembre 1895), e sta meditando di comporre un'opera teatrale che rilanci l'antica tragedia greca e ne mostri l'attualità. Cfr. Isgro 1993a; Zanetti 2020; Giacon 2022.

<sup>2</sup> Il primo cenno all'opera risale a una lettera a Luigi Capuana del 24 dicembre 1884: «Io sto facendo una commedia in due atti, in versi, intitolata (credo): *La Salamandra*» (cfr. Raya 1970, p. 216). L'opera con cui d'Annunzio dichiarava, sul «Capitan Fracassa», di volere «una buona volta [...] affrontare il giudizio della platea», veniva nuovamente annunciata tra gli scritti «di prossima pubblicazione» dell'autore

anni Novanta ha scritto un paio di scene della *Nemica*,<sup>3</sup> e numerose testimonianze della sua frequentazione dei teatri si trovano già a partire dagli anni Ottanta su giornali e riviste, nei quali tuttavia, da cronista mondano, generalmente preferisce indugiare sul bel mondo che popolava i palchi e la platea più che sulle opere rappresentate. I rari giudizi critici sul repertorio drammatico rivelano il suo desiderio di novità, in particolare quelli formulati nel 1886 nei tre articoli della «Tribuna» dedicati all'inaugurazione del Teatro Drammatico Nazionale di Roma, nei quali condanna sia la leziosità dell'architettura sia il repertorio tradizionale del cartellone, arrivando ad auspicare un ritorno alla commedia cinquecentesca di Machiavelli, di Ariosto e del Bibbiena.<sup>4</sup>

nell'apparato paratestuale dell'edizione Bideri dell'*Innocente* (1892): «LA SALAMANDRA, *comedia*». Tutto ciò che conosciamo del dramma progettato e mai realizzato è il titolo, suggestivo nella scelta dell'animale che i bestiari e la tradizione poetica delle Origini volevano immune dal fuoco, e dunque per metafora dall'ardore della passione, e per questo ben presente nell'immaginario dannunziano già dagli scritti giovanili, fino al passo del *Libro segreto* in cui l'autore «salamandrato» si assimila al «pazzo di Dio» Jacopone (*Libro segreto*, p. 214). È interessante che l'annuncio del dramma *La salamandra* avesse sollecitato la curiosità di Eleonora Duse, che già nel marzo 1890 scrive a Gégé Primoli: «Sappiatemi dire cosa fa d'Annunzio. [...] Se avete occasione di vedere d'Annunzio chiedetegli se ha più pensato a scrivere *Salamandra*» (cfr. Andreoli 2017, pp. 50-51).

<sup>3</sup> Le prime scene del dramma, che si è creduto a lungo perduto, sono state recuperate tra le carte del Fondo Gentili acquisito dalla Biblioteca Nazionale di Roma, e pubblicate da Annamaria Andreoli nel 1998 (*La nemica*).

<sup>4</sup> *Il Teatro Drammatico Nazionale*, 25 luglio 1886; *Ancora del Teatro Drammatico Nazionale*, 27 luglio 1886; *Ancora del Teatro*, 28 luglio 1886; ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 602-606, 607-611, 612-616. Il 25 novembre, in un lungo articolo sulle *Rappresentazioni storiche* programmate nel Teatro Scribe di Torino, ovvero le sei commedie del Bibbiena, di Ariosto, Machiavelli, Aretino, Lasca e Lorenzino de' Medici, d'Annunzio celebra il ritorno all'antico e al «passato augusto» lasciando già intravedere il paladino del «nuovo Rinascimento» novecentesco (*Scritti giornalistici I*, pp. 689-692).

## INTRODUZIONE

Maggior spessore ha la sua riflessione sul melodramma, che gli appare superato sia nella versione romantico-verista sia in quella wagneriana: poiché «il melodramma è morto»,<sup>5</sup> come sentenza sempre dalle colonne della «Tribuna», d'Annunzio auspica la nascita di una nuova forma d'arte in cui parola e musica non siano combinate occasionalmente come nei libretti d'opera italiani, stesi da mestieranti.<sup>6</sup> Lettore attento della «Revue wagnérienne» e della «Revue indépendante», non risparmia critiche nemmeno al dramma musicale wagneriano, che giudica «troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito», commentando *Il caso Wagner* nei tre famosi articoli apparsi sempre sulla «Tribuna» nel 1893.<sup>7</sup> Pur ritenendo utopica l'aspirazione del musicista tedesco all'opera totale, d'Annunzio gli riconosce la capacità di interpretare lo spirito contemporaneo e di rivelare «a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita».<sup>8</sup> E a proposito di libretti e librettisti, se non è possibile pretendere che i «maestri moderni» compiano «come Riccardo Wagner e come Arrigo Boito [...] ricerche pazienti di ritmi nuovi e rime rare», è preferibile veder musicata la prosa: «una prosa», scrive riprendendo Baudelaire, «poetica,

<sup>5</sup> Gabriele d'Annunzio, *A proposito della «Giuditta»*, I, in «La Tribuna», 14 marzo 1887, e II, in «La Tribuna», 15 marzo 1887, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 854-857. Le riflessioni sul melodramma in questo articolo muovono dalla critica alla nuova opera lirica di Stanislas Falchi.

<sup>6</sup> Drastico il giudizio sulla *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli: «Io credo che la povertà della musica ponchielliana in questa *Marion* derivi per grandissima parte dalla meravigliosa volgarità del melodramma; e non capisco come mai l'autore della *Gioconda* abbia potuto con tanta noncuranza mettersi a coprire di note una rimeria di quella specie». Gabriele d'Annunzio, *Il melodramma*, in «La Tribuna», 28 giugno 1886, ora in Valentini 1992, p. 63. Cfr. anche Destri 1970, p. 68; Andreoli 2013a, p. XCV; Bianchi 2022.

<sup>7</sup> Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, in «La Tribuna», 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893, ora in Valentini 1992, e in *Il caso Wagner*.

<sup>8</sup> Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, in Valentini 1992, p. 77.

fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali».<sup>9</sup>

Ma è proprio alla metà degli anni Novanta, in tempi prossimi al concepimento del *Sogno d'un mattino di primavera* e della *Città morta*, che la poetica teatrale dannunziana si definisce e si struttura, trovando via via espressione nelle pagine del *Fuoco*. Protagonista del romanzo-saggio è Stelio Èffrena, trasparente doppio dell'autore, che dialoga appassionatamente con Daniele Glàuro, sosia di Angelo Conti, autore della *Beata riva*, trattato pure andato a stampa nel 1900, di cui d'Annunzio stende la prefazione. *Petit-maître* dell'estetismo tra i due secoli, conosciuto da Gabriele nel periodo romano e ritrovato a Venezia tra il 1894 e il 1896, Conti dà un contributo essenziale all'elaborazione della poetica tragica dannunziana.<sup>10</sup>

Insistendo sui concetti già espressi sulle pagine della «Tribuna», nel *Fuoco* Gabriele critica, tramite Stelio, la riforma del melodramma tentata da Wagner, sostenendo che l'equilibrata cooperazione tra note, parole e gesti non è al momento possibile, poiché la danza è decaduta e nell'opera lirica il libretto è subordinato alla partitura. Dichiara poi che l'opera di Wagner, «fondata su lo spirito germanico» e «d'essenza puramente settentrionale»,<sup>11</sup> è estranea alla tradizione classica, mediterranea. Egli vagheggia invece una drammaturgia che «continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe»,<sup>12</sup> seguendo la strada tracciata dalla Camerata de' Bardi, da Palestrina e da Monteverdi,

<sup>9</sup> Gabriele d'Annunzio, *Un poeta mèlico*, «La Tribuna», 28 giugno 1886, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 592-596: 592 e 593. Nella dedicatoria ad Arsène Houssaye dei *Petits poèmes en prose*, Baudelaire parlava di «une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime». Cfr. Andreoli 2013a, p. XCV.

<sup>10</sup> Cfr. *Lettere ad Angelo Conti*; Gentili 1981; Ricorda 1984; Ricorda 1993; Zanetti 1996; Conti 2000; Oliva 2002, pp. 153-176.

<sup>11</sup> *Il fuoco*, p. 106.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 107.

## INTRODUZIONE

che «penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia greca».<sup>13</sup> Ancora per bocca di Èffrena, suggerisce un diverso uso scenico delle tre arti: non potendo «fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante»,<sup>14</sup> bisogna proporle «con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana»,<sup>15</sup> cioè da un messaggio centrale, unificante. Proclama infine il primato della parola: «tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione»;<sup>16</sup> primato cui corrisponde un ridimensionamento della musica, la cui «essenza» è «nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue» e che «è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura».<sup>17</sup> Ne risulta un modello di dramma fatto di parole e movimenti corporei preceduti, intervallati e conchiusi dalla musica: uno schema che d'Annunzio non applica pienamente in nessuna tragedia ma che rimarrà sempre un suo traguardo ideale, avvicinato in particolare nel *Martyre de saint Sébastien*, realizzato nel 1911 con la collaborazione di Claude Debussy, dello scenografo Léon Bakst e del coreografo Sergej Djaghilev.

L'idea della perfetta integrazione tra poesia e musica nel teatro greco è al centro anche del saggio intitolato *La tragedia antica*, in cui nel 1898, sul «Marzocco», Conti riformula in chiave simbolista le teorie di Wagner sul ruolo della musica nell'opera drammatica.<sup>18</sup> Con l'autore della *Beata riva*

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 181.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, p. 184.

<sup>18</sup> «I Greci avevano trovato le leggi musicali della parola nella poesia, e queste leggi sono state trovate esattamente applicabili alla musica», sicché «la poesia tragica si integrava nella musica» (Conti 1898). «Il Marzocco» (1896-1913), fondato a Firenze e guidato da Angiolo e Adolfo Orvieto, era decisamente orientato verso l'estetismo e, opponendosi al realismo del teatro borghese, dava spazio anche al genere drammatico, sostenendo

Gabriele ha dibattuto anche sull'estetica di Nietzsche, a lui nota da tempo attraverso mediazioni francesi, della quale coglie le idee più congeniali alla sua visione del mondo.<sup>19</sup> D'Annunzio traduce (e riduce) l'affermazione dell'io e la volontà di potenza riconosciute dal filosofo al superuomo nella ricerca della gioia vitale, della soddisfazione degli istinti, della liberazione dell'energia conquistatrice. Facendo dissolvere sia la verlainiana *sagesse* del *Poema paradisiaco*, sia l'evangelismo di ascendenza russa delle ultime prove narrative, inizia così a conferire alle sue opere quell'impronta superomistica destinata a permanere in gran parte della produzione successiva, anche drammatica.

D'Annunzio non manca di confrontarsi con le specifiche teorie teatrali espresse da Nietzsche nel saggio intitolato *La nascita della tragedia dallo spirito della musica, ovvero greccità e pessimismo* (1872), pure accostato attraverso una traduzione francese. Sostenendo che la tragedia ellenica era tramontata perché Euripide l'aveva privata del carattere mitico e rituale proprio della festa sacra, il filosofo indicava nell'opera di Wagner la via per resuscitare il teatro greco originario, fondato sull'equilibrio tra le due forze opposte e simmetriche di apollineo e dionisiaco. Nel *Fuoco*, per bocca di Stelio (che nel cognome 'Èffrena' reca lo stigma dello 'sfrenamento' dionisiaco), Gabriele auspica che le creature del suo dramma siano «sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolorare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le

il teatro di poesia: non a caso, dunque, quando la critica accolse con freddezza il *Sogno d'un mattino di primavera*, giudicandolo verboso e carente di energia drammatica, i «nobili spiriti» di quella rivista lo accolsero con favore. Cfr. Oliva 2002.

<sup>19</sup> Primo documento di questa scoperta fu l'articolo *La bestia elettiva*, pubblicato nel settembre del 1892 sul «Mattino» di Napoli. Sul dialogo triangolare d'Annunzio-Nietzsche-Wagner si veda Sorge 1996; cfr. anche Nicastro 1988, in particolare il capitolo *Tra Wagner e Nietzsche. La riflessione sulla tragedia*, pp. 23-43.

## INTRODUZIONE

nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve esser vinto» e che «la Natura fosse intorno a loro quale fu veduta dagli antichissimi padri: l'attrice appassionata di un eterno drama». <sup>20</sup> Daniele Glàuro, esattamente come Nietzsche, sostiene che il «drama non può essere se non un rito o un messaggio», e dunque deve diventare solenne come una cerimonia acquisendo «i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi...». <sup>21</sup>

Nell'agosto del '97, mentre avanza nell'elaborazione della *Città morta* e del *Fuoco*, d'Annunzio dedica un articolo della «Tribuna» alla *Rinascenza della tragedia* che era stata allora promossa attraverso la rappresentazione di una serie di opere classiche nel teatro romano di Orange. Coglie l'occasione per esporre le idee guida della sua poetica drammatica: il genere tragico va rappresentato *en plein air*, per condurre il popolo fuori dalla «carcere quotidiana», e per riacquistare la dignità originaria deve recuperare il carattere rituale e lo spirito religioso. Non manca, infine, di condannare l'«industria ignobile» del teatro contemporaneo, e di affermare che il dramma è la sola forma con cui i poeti possono manifestarsi alla folla, rivelarle la bellezza e «comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita». <sup>22</sup> Se il progetto di creare un «teatro di festa» simile a quello di Orange ad Albano, nelle vicinanze della foresta di Nemi e degli antichi «bagni di Diana», non avrà attuazione, <sup>23</sup> i criteri

<sup>20</sup> *Il fuoco*, p. 186.

<sup>21</sup> Ivi, p. 105.

<sup>22</sup> Gabriele d'Annunzio, *La rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 2 agosto 1897, ora in Valentini 1992, pp. 79-80, e in *Scritti giornalistici II*, pp. 262-265.

<sup>23</sup> Il progetto di fondare un teatro all'aperto ad Albano, ai piedi dell'antica Albalonga, sulla scia degli esempi di Orange e Bussang, risale al 1897 (in aprile d'Annunzio incontra a Roma il magnate statunitense Gordon Bennet, dal quale spera di ottenere finanziamenti per l'impresa) e si protrae fino al 1904, quando si spezza il sodalizio artistico-amoroso

esposti sulla «Tribuna» trovano di nuovo espressione nelle pagine del *Fuoco*, che associa «festa sacra» e «messaggio» immaginando «sul colle romano un teatro di marmo»,<sup>24</sup> e concreta applicazione nella prima tragedia, in cui dei moderni archeologi scoprono a Micene, la città morta, le maschere degli Atridi, e vengono contagiati dalle loro passioni.

Si aggiunga che già nel cruciale 1895, stendendo il *Proemio* del «Convito», d'Annunzio ha perorato la causa di un'arte religiosa, volta al recupero della bellezza classica

tra il poeta e la Duse. D'Annunzio intendeva offrire al dramma moderno il luogo più adatto alla rinascita dell'originario carattere rituale e festivo della tragedia. Benché il programma artistico fosse già delineato alla fine del 1897 (drammi antichi e moderni, tra cui il *Sogno*, con messe in scena particolarmente curate), gli sforzi di d'Annunzio e della Duse per raccogliere i fondi necessari alla realizzazione si protrassero invano per svariati anni. Per la genesi ed evoluzione dell'utopico progetto dannunziano si vedano Pascarella 1963; Sinisi 1992; Isgrò 1993b; Isgrò 2022; Oliva 2022; e le parole stesse di d'Annunzio nei colloqui con Mario Morasso (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «La Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897) e con Angiolo Orvieto (*Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897), ora leggibili in *Interviste a d'Annunzio*, pp. 57-61 e 62-64.

<sup>24</sup> *Il fuoco*, p. 105. La Trilogia del Melograno, che al *Fuoco* avrebbe dovuto far seguire *La vittoria dell'uomo* e *Trionfo della vita*, nel progetto dannunziano si concludeva con una scena nel teatro di Albano. Sintetizza efficacemente Alberto Granese: «D'Annunzio voleva eliminare la struttura tradizionale del teatro con platea, palchi al chiuso e scenografie artificiose e, come nel teatro classico antico, tenere le rappresentazioni all'aperto, facendo muovere i personaggi in uno spazio scenico tridimensionale e collocando gli eventi atemporali delle sue opere nello scenario atemporale della natura. Il teatro di Albano, costruito prevalentemente con materiale nobile, come il marmo, doveva essere il luogo sacro di una vera e propria liturgia scenica, un teatro-rito, un teatro della parola e della civiltà solare e mediterranea, in cui poesia e musica si sarebbero fuse senza la prevalenza dell'una sull'altra, in netto contrasto con la pur suggestiva concezione wagneriana, che si era realizzata a Bayreuth, mentre l'utopia dannunziana non approdò alla realtà» (Granese 2020, pp. 464-465).

## INTRODUZIONE

quale patrimonio nazionale, e ha rilanciato l'idea foscoliana e carducciana del poeta-vate, alfiere di valori civili, oltre che estetici. È anche per svolgere questo ruolo che imbrocca la via del teatro, il genere più adatto a resuscitare lo spirito latino, l'amore dell'Italia, che ne è la patria per eccellenza, e pure gli ideali del Risorgimento, soffocati dalla mediocrità borghese dell'Italietta di fine secolo. Né va dimenticato che nel 1897, anno del debutto teatrale, d'Annunzio esordisce anche come uomo politico venendo eletto deputato alla Camera, con il sostegno della Destra, nel collegio di Ortona a Mare; e che il suo impegno di drammaturgo finirà proprio quando il poeta-vate si trasformerà, sulla scena reale dell'azione bellica, in poeta-soldato.

### 1.2. *Wagnerismo e simbolismo: il teatro della parola*

Nietzsche vedeva la via per tornare alla tragedia presocratica nell'opera di Wagner, che però additava come modelli le saghe nordiche e l'epica medievale più che la mitologia classica e mediterranea, quella cui invece d'Annunzio vuole intrecciare, quando da Imaginifico si trasforma in vate e poi in poeta-soldato, la propria mitologia eroica, oltre a quella costituita da falsi miti o da miti tecnicizzati, per dirla con Furio Jesi, come l'arte, l'azione, la natura, la bellezza, la stirpe: valori che esigono un propugnatore d'eccezione, sciolto dai vincoli della morale comune e disposto a varcare limiti e infrangere divieti. Questo «passaggio del “limite”» rappresenta «l'“avvenimento” che mette in moto l'intreccio dei suoi testi teatrali»,<sup>25</sup> in cui la rivelazione ultima dell'ardimento etico dell'eroe moderno consiste nel delitto purificatore, nell'«Atto puro che è il fine

<sup>25</sup> Barsotti Frattali 1981, p. 87.

della tragedia nuova».<sup>26</sup>

Ma il rifiuto del teatro naturalista spinge d'Annunzio anche nella direzione opposta a quella eroica. Già Wagner, del resto, si concentrava sulla vita interiore dei personaggi dando voce ai loro segreti e ai loro sogni con il linguaggio privilegiato della poesia. «Io sono un poeta», dichiara dal canto suo d'Annunzio nel 1899, «e l'arco scenico per me non è se non una finestra aperta su una trasfigurazione della vita... Io dell'opera d'arte ho anzi ogni altra un'impressione musicale. Io ascolto suoni e armonie, e nel concetto dell'arte mia vi è sempre il ritmo musicale che governa le frasi e le azioni».<sup>27</sup>

Scrivendo a Sarah Bernhardt che si accinge a interpretare a Parigi *La Ville morte*, ovvero *La città morta* che Georges Hérold ha provveduto a tradurre in francese, d'Annunzio riassume la sua concezione teatrale insistendo sul suo carattere metastorico e sulla natura dei suoi personaggi quali «types» e «symboles»:

Bien que les personnages restent des individus,  
ils sont aussi des types, des symboles; et ils vivent  
dans un monde d'idées; et tout ce qui les entoure,

<sup>26</sup> *Il fuoco*, p. 190. Se il delitto purificatore non è una novità nella tradizione tragica, lo è invece il significato di vittoria sul fato, di affermazione eroica del superuomo che d'Annunzio gli attribuisce.

<sup>27</sup> Le parole, riportate da Nino de Sanctis nell'articolo *La caduta di una gloria* («Scena illustrata», 15 maggio 1899), ripetono in parte quelle già riferite un anno e mezzo prima da Mario Morasso (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, ripreso, con il titolo *Il futuro teatro d'Albano*, sull'«Illustrazione Italiana» del 31 ottobre 1897). Sono, di nuovo, riflessioni che contemporaneamente si depositano nelle pagine del *Fuoco*: «Né soltanto verso quella moltitudine ma verso infinite moltitudini andò il suo pensiero; e le evocò addensate in profondi teatri, dominate da una idea di verità e di bellezza, mute e intente dinanzi al grande arco scenico aperto su una meravigliosa trasfigurazione della vita, o frenetiche sotto il repentino splendore irradiato da una parola immortale» (p. 60).

## INTRODUZIONE

choses et animaux [...] tout cela devient *idée*, tout cela prend une sort de signification morale, tout cela exprime les divers aspects ou le crises de la vie.

Vous trouverez encore, dans la première scène du second acte, lucidement indiqué – dans le langage de la poésie – le but de mon effort: «L'erreur du temps n'a-t-elle donc pas disparu? Les lointains des siècles ne sont donc abolis? Il était nécessaire qu'enfin, dans une créature vivante et aimée, je retrouvassse *cette unité de la vie* à laquelle tend l'effort de mon art...».<sup>28</sup>

Concetti analoghi troviamo nel *Fuoco*, dove Stelio si richiama a Schiller per sostenere che nel «mondo ideale» del suo teatro possono vivere solo «ombre» o «immagini umane» dotate di un linguaggio poetico e musicale: «Il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane. [...] Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo».<sup>29</sup>

La parola poetica, poco importa se in verso o in prosa, è dunque posta al centro della teoresi teatrale dannunziana, assumendo la funzione che avevano la musica e il canto nei drammi wagneriani. In quanto poetica, la parola può creare atmosfere trasognate proprio come quelle del nostro «poema

<sup>28</sup> *Carteggio d'Annunzio-Bernhardt*, p. 52.

<sup>29</sup> *Il fuoco*, p. 185. Le stesse parole torneranno alcuni anni più tardi nella lettera *A Vincenzo Morello*, datata 30 novembre 1906 e posta come premessa alla tragedia 'moderna' *Più che l'amore* (1907): «Ho io voluto portare su la scena una maschera fedele dell'uomo effimero? È necessario ripetere ancora che nello spazio scenico non può aver vita se non un mondo ideale? che il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane? che lo spettatore deve aver coscienza di trovarsi innanzi a un'opera di poesia e non innanzi a una realtà empirica e ch'egli tanto è più nobile quanto più atto a concepire il poema come poema?». Cito da *Tragedie, sogni e misteri II*, p. 11.

tragico», come l'autore lo definisce programmaticamente,<sup>30</sup> il cui linguaggio, differenziandosi da quello polifonico tipico della mimesi teatrale, coincide con quello monostilistico del poeta, che lo presta ai personaggi. Fu questa una delle cause dell'insuccesso del *Sogno*, criticato soprattutto da chi riteneva che in un'opera drammatica le voci dei personaggi dovessero adattarsi al variare dell'azione, la quale, a sua volta, nell'atto unico diventa evanescente. La trama del «poema» è assai esile: la tragedia principale, che si è consumata prima dell'apertura del sipario, affiora a poco a poco mentre si snoda la tragedia secondaria, quella che vede il progressivo e definitivo scivolamento nel delirio della donna resa «demente» dall'orrore, che condanna lei e chi la ama a un destino di fatale solitudine; al riemergere dal passato del terribile ricordo, la donna oppone le sue fantasie 'regressive' di metamorfosi in creatura vegetale che anticipano il grande motivo poetico che d'Annunzio, moderno Ovidio, di lì a qualche anno celebrerà in *Alcyone*.

Il *Sogno* viene così ad avvicinarsi alle opere teatrali dei simbolisti contemporanei, cioè di quegli autori – e si tratta, fatta eccezione per Maurice Maeterlinck, non di drammaturghi, ma di poeti come d'Annunzio – che, richiamandosi principalmente a Mallarmé, già nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento avevano contestato, a Parigi, il trionfo del naturalismo sulle scene:<sup>31</sup> e fu proprio l'idea di un contagio del «morbo simbolista» a far puntare il dito a molti recensori del *Sogno* contro il suo autore, fattosi «addirittura discepolo di Stéphane Mallarmé, il pontefice dei decadenti».<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Il *Sogno* è chiamato da d'Annunzio «piccolo poema drammatico» nella lettera a Hérelle del 5 maggio 1897 (cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 459) e «poema tragico» nel frontespizio dell'edizione Treves (1899).

<sup>31</sup> Cfr. Robichez 1992; Puppa 1992.

<sup>32</sup> Così scriveva Domenico Lanza sulla «Gazzetta Letteraria» del 4 dicembre 1897; cfr. Valentini 1993, p. 195.

## INTRODUZIONE

Un'affine visione drammaturgica, e insieme una diffusa consonanza stilistica e di immaginario – tuttavia raramente concretizzata in stretti contatti formali (si veda oltre, § 4.5) – avvicinano d'Annunzio a Maeterlinck, suo 'doppio' «talora al limite della telepatia»;<sup>33</sup> autore letto con passione anche dalla Duse nei mesi precedenti l'avventura del *Sogno*, e per il quale l'attrice volle dichiarare pubblicamente la propria ammirazione in un'intervista uscita sul «Figaro» alla vigilia della *tournée* parigina.<sup>34</sup> Contrapponendo al teatro

<sup>33</sup> Annamaria Andreoli parla dell'effetto folgorante esercitato su d'Annunzio dall'articolo del «Figaro» del 24 agosto 1890, in cui Octave Mirbeau dichiarava *La princesse Maleine* di Maeterlinck un capolavoro «supérieure à n'importe lequel des immortels ouvrages de Shakespeare»: da allora «egli lo incontrerà sulla propria strada di ricercatore dell'«ignoto», del «terzo luogo» al di là della vita e della morte», con un'affinità rivelata persino dai titoli delle opere (*L'Intruse*, *Les Sept Princesses*, *Le Massacre des innocents*, *Le Grand secret*), o da singolari coincidenze come quella per cui, «ormai alla fine dei propri giorni, il recluso di Gardone intollererà «Schifamondo» la nuova ala abitata del Vittoriale come Maeterlinck chiama «Orlamonde» la sua ultima dimora di Nizza» (Andreoli 2013a, p. CIV).

<sup>34</sup> Tra le letture di cui la Duse parla soprattutto nelle lettere scritte ad Arrigo Boito durante la lunga *tournée* che tra il novembre 1896 e il febbraio 1897 la porta a Berlino, Pietroburgo e Mosca, spiccano Shakespeare e Maeterlinck. Nella lunga intervista di Jules Huret apparsa sul «Figaro» del 28 maggio 1897, nella quale, come ha notato Zanetti, la Duse «costruisce la propria immagine in consapevole contrasto con il divismo della parigina» Bernhardt, dopo aver elencato il canone delle sue letture – Eschilo, Sofocle, Petrarca, Dante, Carlyle – dichiara la propria ammirazione per gli eroi di Shakespeare, di Ibsen e di Maeterlinck, esprimendo il rimpianto di non aver rappresentato la *Princesse Maleine* e confessando una «adoration folle pour ses dernières «marionnettes», *Aglavaine et Sélyzette*». A proposito di quest'ultima opera, osserva Zanetti: «A questo dramma, la prova più recente del poeta belga, d'Annunzio attinge più di un motivo per la *Città morta*. Ma certo, in una regione di interessi e di suggestioni comune a d'Annunzio e alla Duse, il cenno alle marionette colpisce in rapporto al *Sogno* e al suo spazio scenico fiabescamente ridotto a uno spartito di colori e di personaggi-*silhouettes*.

di spettacolo un teatro di scrittura, i simbolisti puntavano a una «drammaturgia del non-evento», in cui il «buco d'azione» veniva riempito solo dalla parola, ma «una parola che non fa progredire l'azione, come è d'obbligo nella drammaturgia realista, e anzi la frena».<sup>35</sup> In particolare i «drammes statiques» di Maeterlinck muovevano spesso da eventi cruciali già consumati prima che iniziasse la *pièce*, che procedeva poi nell'assenza di azione drammatica, o con un'azione minimale.<sup>36</sup> I personaggi maeterlinckiani tendono a perdere il loro carattere tridimensionale per trasformarsi in *silhouettes* in preda a forze incontrollabili, senza subire una vera evoluzione tra l'aprirsi e il chiudersi del sipario. Un carattere, questo, comune agli eroi del teatro dannunziano, molti dei quali sembrano esemplati su quelli di Maeterlinck anche nei tipi ricorrenti: folli sensitivi e ciechi veggenti in grado di penetrare l'ignoto, eroine delicate che sacrificano la propria vita ad amori assoluti e disperati, anziane presaghe e

Anche in questo l'opera d'occasione del 1897 si rivela all'origine di una tendenza di lunga durata della drammaturgia dannunziana [...]. Nel mistero sigillato della sua astrazione la marionetta è la cifra incontaminata e araldica del ritmo della vita, la perfezione dell'uomo in movimento. E nei suoi segni, puri come i nostri riflessi essenziali, si manifesta diretta e trasparente l'idea formale del dramma con il suo sistema di forze e di ritmi, cui cospirano secondo una precisa misura gerarchica le parole, i gesti, le forme e i colori del décor. Artificio che si dichiara come tale nell'esattezza del suo *jeu*, il teatro di marionette comunica l'evidenza appassionata e oscura di ciò che è semplice, necessario e universale, senza la mediazione deformante del corpo e della mente di un attore» (Zanetti 2008-2009, p. 457).

<sup>35</sup> Allegri 1997, p. 97. Mallarmé si spinse fino a proporre una lettura del dramma anziché una sua rappresentazione, in modo da trasformare il teatro in pura immagine mentale. Le posizioni del gruppo simbolista furono comunque molteplici, e accanto alla linea purista mallarméiana, se ne ebbe una visuale e spettacolare. Cfr. Robichez 1992.

<sup>36</sup> La teorizzazione del 'dramma statico' è affidata da Maeterlinck al saggio *Le tragique quotidien*, del 1896; nello stesso anno Alfred Jarry pubblica *De l'inutilité du théâtre au théâtre*.

## INTRODUZIONE

affezionate nutrici nel ruolo di pietose consolatrici...

L'esordio di Maeterlinck nel campo teatrale era avvenuto nel 1889 con *La Princesse Maleine*, un'opera fiabesca che, violando i canoni del dramma naturalista, era stata accolta con scarso favore dalla critica, che rimproverava all'autore e alla sua attitudine di poeta lirico la mancanza delle qualità necessarie allo spettacolo scenico. Sono, più o meno, le stesse riserve con cui fu accolto il *Sogno* dannunziano (cfr. § 3.1), che con il suo taglio innovativo deludeva, oltre che la critica tradizionalista, le attese di un pubblico avvezzo a fruire della visione teatrale come cosa altra rispetto alla poesia. È *Pelléas et Mélisande* (1892), il capolavoro maeterlinckiano poi musicato da quel Claude Debussy cui d'Annunzio avrebbe chiesto di comporre le musiche per il suo *Martyre*, il testo che incise più direttamente sul *Sogno*; ma suggestioni tematiche e stilistiche dello scrittore belga affiorano in parecchie sue pagine teatrali, specie nelle tragedie giocate su amori trasgressivi: il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La città morta*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Parisina*.<sup>37</sup>

Tra le opere di Maeterlinck conservate al Vittoriale vi sono ben due copie, una delle quali recante segni di lettura, del saggio *La Sagesse et la Destinée* (1898), che riassume il pensiero di Maeterlinck a proposito del tema del destino, inteso come una forza che abita l'interno dell'uomo, artefice della propria sorte: «Il vero destino – vi si legge – è quello interno. [...] La parte più attiva di ciò che noi chiamiamo Fato è una forza creata dagli uomini».<sup>38</sup> Se è vero che il saggio uscì l'anno dopo la composizione del *Sogno*, è indubbio che il tema antico del fato, rimesso al centro della

<sup>37</sup> Cfr. Nardi 1951.

<sup>38</sup> Maeterlinck 1923, pp. 19 e 36. Le due copie di *La Sagesse et la Destinée* conservate al Vittoriale sono la *princeps* parigina del 1898 (Officina, E/3, I, 27a/A, legato con *La vie des abeilles*, Paris, 1901), con un angolo piegato, e l'edizione Charpentier & Fasquelle del 1904 (Stanza della Cheli, parete ovest, I, 6/A), questa con ex-libris di d'Annunzio.

riflessione teatrale da Maeterlinck, torni prepotentemente anche in d'Annunzio, che ne fa una colonna portante del suo edificio tragico. In entrambi gli autori il palcoscenico, da luogo dell'azione gestita dal personaggio secondo una trama verosimile, si fa spazio della situazione entro cui si agita il personaggio imprigionato dal destino; ma se l'eroe della tragedia greca lottava contro il volere degli dèi e/o le leggi degli uomini, per i due scrittori moderni il fato è interiorizzato; così, i protagonisti delle tragedie dannunziane combattono soprattutto contro se stessi, fronteggiando gli impulsi irrazionali che li rendono schiavi dei propri istinti, e a quel destino si ribellano con l'atto puro dell'omicidio, come nella *Città morta*, o del suicidio, come in *Fedra*.

L'interiorizzazione del fato e la lettura psichica dell'esito tragico, scandito dalla sequenza degli stati d'animo piuttosto che dagli eventi concreti del *plot*,<sup>39</sup> determinano la frequente indeterminatezza delle circostanze esteriori ravvisabile tanto nel teatro di Maeterlinck quanto in quello di d'Annunzio, che tralascia spesso di precisare dati spaziali e temporali della vicenda (memorabile, al riguardo, la didascalia che introdurrà la *Figlia di Iorio*, tragedia ambientata «nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni».<sup>40</sup> Nel *Sogno*, nota Giorgio Zanetti, «se non fosse per i cenni del dottore al clima crepuscolare di un ambulatorio d'ospedale, pressoché nulla [...] alluderebbe ai tempi moderni in cui si svolge la vicenda»,<sup>41</sup> avvolta in un'atmosfera medieval-rinascimentale. È questo un ulteriore dato che accomuna la drammaturgia dannunziana al teatro

<sup>39</sup> I critici più severi obiettarono che l'indugio nell'analisi introspettiva finisca con l'indebolire la capacità eversiva dell'eroe, così che spesso la sua azione viene solo declamata senza giungere a compimento, decretando il fallimento dell'atto superomistico.

<sup>40</sup> Analogamente, le tragedie dannunziane privano i personaggi dei tratti storico-geografici e sociali per metterne in risalto quelli universali, allontanandosi anche in questo dai drammi naturalisti, che cercavano appunto di rendere l'identità sociale dei personaggi.

<sup>41</sup> Zanetti 2008-2009, p. 426.

## INTRODUZIONE

simbolista, e che si fonda anche sull'idea della persistenza dei grandi archetipi tragici celati dal velo apparentemente dinamico della storia, quell'«errore del tempo» su cui poggia *La città morta*.

## 2.

### Genesi e vicenda editoriale

#### 2.1. *Retroterra e nascita del Sogno*

Se *La città morta* fu la prima tragedia che d'Annunzio compose, fu il *Sogno d'un mattino di primavera* a sancire il battesimo del palcoscenico del drammaturgo. La genesi delle due opere risulta strettamente intrecciata, oltre che complicata dalla distanza che spesso separa la lunga gestazione e il parto veloce dei testi dannunziani. Distanza ampia per *La città morta*, ideata nell'estate 1895, stesa nell'autunno 1897 e rappresentata nel gennaio 1898; breve per il *Sogno*, ideato e composto nel marzo-aprile 1897 e messo in scena nel giugno di quell'anno. A lato dei due testi drammatici sta *Il fuoco*, romanzo-saggio sotto specie di storia d'amore e di disamore e di autobiografia trasfigurata, che nella sua prima parte dedica molte pagine al progetto della *Città morta* e alla riforma teatrale progettata da Stelio-Gabriele: libro pubblicato nel 1900 ma concretamente avviato nell'estate 1896 e già da prima almeno vagamente immaginato. Come in un gioco di scatole cinesi, la quadriennale elaborazione del *Fuoco* ingloba la vicenda effettuale della *Città morta*, oggetto anche delle sue pagine, vicenda entro la quale nasce il *Sogno*:

## INTRODUZIONE

che in realtà appare come un geniale accidente aggiuntivo, un rimedio repentino per recuperare il rapporto con la Duse compromesso dalla discutibile condotta dello scrittore. Nel ricostruire la vicenda ideativa, elaborativa e rappresentativa del poema tragico oggetto della presente edizione occorre dunque tener presenti le tre opere.

Rovescio del serico tappeto dell'arte, la trama nodosa e intricata della relazione biografica tra lo scrittore e l'attrice, legati da un «patto d'alleanza» artistico presto esteso a un complicato rapporto sentimentale ed economico. La relazione tra la 'divina' e l'Imaginifico è stata a lungo indagata dai biografi,<sup>1</sup> e ha ispirato anche alcuni narratori: ma la lacuna di una parte essenziale della documentazione, cioè le lettere di lui a lei distrutte dalla figlia della Duse, lascia un ampio campo all'interpretazione congetturale. Secondo l'immagine vulgata, a lungo dominante, la già celebre attrice avrebbe sacrificato allo scrittore in ascesa, più giovane di lei di cinque anni, il cuore e la borsa; gli avrebbe perdonato le infedeltà amorose; avrebbe acconsentito alla crudele e

<sup>1</sup> Dopo un paio di incontri fugaci avvenuti negli anni Ottanta, d'Annunzio ritrovò Eleonora Duse (1858-1924) nel settembre del 1894, a Venezia, e iniziò a frequentarla tramite Angelo Conti. L'attrice viveva, nonostante la fama internazionale, una profonda crisi artistica: stanca di un repertorio prevalentemente borghese-verista (le commedie di Giacosa, Rovetta, Praga...), meditava un ritiro dalle scene, non senza aver però prima dato la più grande prova della sua arte, per la quale cercava un'opera nuova e italiana. L'incontro tra i due artisti si rivelò subito una grande occasione: dopo il viaggio in Grecia, l'autore suggerì con l'attrice un patto di lavoro e d'amore (era il 26 settembre del 1895) che durò fino al 1904, quando d'Annunzio offrì a Irma Gramatica *La figlia di Iorio*. I primi drammi dannunziani, fino a *Francesca da Rimini* (1901) e tranne *La Ville morte*, furono scritti esclusivamente per la Duse. Per il complesso rapporto Duse-d'Annunzio cfr. Mariano 1973, pp. 105-148; ma soprattutto il saggio di Annamaria Andreoli *Storia e leggenda dei "divi" amanti*, posto in appendice all'edizione del carteggio Duse-d'Annunzio (Andreoli 2014); e ancora il volume *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio* (Andreoli 2017).

deformata esibizione del loro rapporto intimo nelle pagine del *Fuoco* per non ostacolare un capolavoro; avrebbe sopportato un primo tradimento artistico – tale almeno parrebbe la meditata scelta della Bernhardt come prima interprete della *Città morta*, rimediata in qualche modo, per il ritardo della messa in scena della *Ville morte*, dalla rapida stesura del *Sogno* donato a Eleonora da Gabriele come primizia e risarcimento della sua presunta doppiezza; non avrebbe invece perdonato il secondo, quando d'Annunzio fece di Irma Gramatica la prima interprete della *Figlia di Iorio* (1904), dopo aver proposto a Eleonora di recitare nel debutto per passare poi il ruolo alla più giovane attrice. La recente e accurata rilettura della corrispondenza, seppur sostanzialmente mutila della voce di Gabriele, e del contesto documentario, induce a vedere oggi il rapporto tra la Duse e d'Annunzio come l'incontro-scontro di due diversi stili mentali ed emotivi, di due personalità egocentriche accomunate dalla passione per l'arte e per il successo, ma spesso divise sulle strategie per conseguire quell'ideale:

Nella nostra coppia competitiva i poeti sono due, e due, per giunta, le muse: lei e lui scambievolmente, a pari titolo, in una continua invasione di campo che mai diviene comune a dispetto di quanto ci si potrebbe attendere dall'unione di talenti così complementari se l'uno si limitasse a scrivere e l'altra a recitare. All'insegna dell'eccesso di bravura e all'origine di capolavori su capolavori, è la corona d'alloro che ognuno pretende per sé a renderli rivali e non alleati, finché lo scontro, di lacerazione in lacerazione, li dividerà irreparabilmente.

[...] Entrambi eccentrici e *déréglés*, sentimentamente delusi e insoddisfatti, vivono quasi da stranieri in patria. La loro fortuna, giocata soprattutto all'estero, rappresenta un'anomalia che essi, uniti alla riscossa, potrebbero sanare. Lei avrà da lui un grande teatro d'arte da sostituire alla drammaturgia d'importazione che continua a interpretare in mancanza di degni prodotti nazionali; lui sommerà il suo al talento di lei per comunicare direttamente

## INTRODUZIONE

con il vasto pubblico che solo il palcoscenico è in grado di raggiungere. [...] Se comune è il miraggio, pronubo della passione che divampa, la Duse e d'Annunzio si trovano tuttavia a uno stadio ben diverso delle rispettive carriere. Lei è già la Divina all'apice del successo, anche in veste di imprenditrice, mentre lui non è che agli inizi dell'ascesa. [...] Osservando e comparando la parabola dei due artisti risulta evidente che Gabriele rappresenta per Eleonora una sorta di riscatto al capolinea del trionfo; diversamente da lui, che non solo azzarda un debutto ma convoglia verso il teatro ogni energia e risorsa, deciso a imboccare una via di non ritorno, tutta in salita.<sup>2</sup>

Come accennato, tracce di progetti teatrali precedono il dittico *Sogno-Città morta*. Al 1883 risalirebbe il disegno di una fantasmatica commedia umoristica; a partire dal 1887 affiorano cenni alla *Salamandra*, «comedia» mai composta ma che d'Annunzio conta di poter pubblicare ancora nel 1891-1892. Nel 1891 il poeta mette mano al dramma *La nemica*, poi abbandonato, anch'esso proposto a Treves ancora nel 1893.<sup>3</sup> Le prime scene stese bastano a imparentarne il protagonista con i suoi 'doppi' romanzeschi: un esteta depositario di precoci suggestioni nietzschiane, appassionato d'arte, avverso alla speculazione edilizia che trionfa nella società borghese, tormentato dal rapporto con un'amante ostile come l'Ippolita Sanzio del *Trionfo della morte* – romanzo che ebbe come variante titolatoria proprio *La nemica*, oltre a quella con cui venne anticipato parzialmente sulle pagine della «Tribuna Illustrata», ovvero

<sup>2</sup> Andreoli 2014, pp. 1260 e 1271-1272.

<sup>3</sup> Si veda la lettera a Emilio Treves del 7 marzo 1893, in cui d'Annunzio indica *La nemica* come possibile testo di apertura della sezione teatrale, che intende aggiungere, in una progettata sistemazione delle sue opere, alla sezione poetica e a quella narrativa (*Lettere ai Treves*, pp. 106-107); anche a Hérelle, il 18 gennaio 1893 scriveva di non aver avuto tempo per proseguire *La nemica* (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 119).

*L'Invincibile*, riferito alla forza del destino o meglio della tentazione suicida interpretata come una tara ereditaria di questo mancato superuomo. Della virtuale teatralità del d'Annunzio narratore è prova il reiterato progetto di una riduzione drammatica dell'*Innocente* – *L'Intrus* nella versione francese – da mettere in scena a Parigi.<sup>4</sup> Nell'estate del 1893 d'Annunzio lavora a «un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato *Sogno d'una notte d'estate*»: <sup>5</sup> il titolo, e la citazione che lo segue immediatamente, «*More strange than true*», danno conto del fascino esercitato sul nostro autore dal *Midsummer Night's Dream*, del resto già evidente nella prosa *Favola di primavera*, pubblicata sulla «Tribuna» del 6 marzo 1887, che si apriva proprio con un saggio di traduzione shakespeariana (cfr. § 4.2).

Segni premonitori di una vocazione drammaturgica

<sup>4</sup> Del progetto d'Annunzio parla in lettere dell'autunno 1893, e poi di nuovo nell'estate 1896, quando lo scrittore Pierre Guédy lavorò a una riduzione teatrale dell'*Intrus*, da rappresentarsi alla Comédie Parisienne; il dramma non fu messo in scena, né si hanno riscontri su una sua pubblicazione, sebbene da una lettera a Hérelle del 28 o 29 luglio 1896 si ricava che d'Annunzio ne ricevette le bozze. Già qualche anno prima, nel settembre-ottobre 1893, il poeta e librettista Maurice Vaucaire aveva proposto a d'Annunzio di trarre dall'*Intrus* un dramma da rappresentare al Théâtre libre (cfr. *Due carteggi dannunziani*, p. 20; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, pp. 144-145, 368-370, 376-377; Lelièvre 1959, p. 181).

<sup>5</sup> Così d'Annunzio scrive nella lettera a Hérelle dell'11 luglio 1893, ipotizzando già una pubblicazione sulla «Revue des deux mondes» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 137). Dell'abbozzo rimangono tre carte di una prima stesura nell'Archivio del Vittoriale (cfr. *Inventario dei manoscritti* 1968, lemma 766) e quattro carte di una seconda stesura nel Fondo Gentili della Nazionale di Roma (A.R.C.21.3/73). Vi possiamo leggere le *Dramatis personae* e un dialogo tra *L'Amore e La Morte* ambientato in un paesaggio in cui «Un fiume volubile passa lungo il giardino immenso, carico d'un mistero e d'una ricchezza secolari». Cfr. *La nemica*, pp. 235-237; Pupino 2002.

## INTRODUZIONE

che si attua con l'incontro e il consolidarsi del rapporto intellettuale e presto amoroso con la Duse: convergenza, come è stato scritto, tra l'attrice in cerca d'autore e un autore in cerca d'attrice, volti tutti e due a un traguardo ambizioso e innovativo. Il primo progetto creativo innescato dalla nuova inebriante relazione riguarda però il terreno della narrativa. Si tratta del *Fuoco*, il romanzo «veneziano», ma che in una prima fase prevedeva una geografia allargata a Roma e Firenze, che ha per protagonista la celebre attrice: notizia presto circolata, a partire dall'annuncio sul «Figaro» del 22 giugno 1895.<sup>6</sup>

Vero punto di svolta per la genesi della drammaturgia dannunziana, anzi per il suo orizzonte culturale, è il viaggio in Grecia (29 luglio-21 agosto 1895) compiuto in compagnia di Georges Hérelle, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio ed Edoardo Scarfoglio, sul panfilo di quest'ultimo. Accanto al viaggio turistico c'è quello mentale di d'Annunzio, preparato dalle letture che lo scrittore intendeva proseguire in viaggio, al punto che il peso dei libri che pretendeva di caricare mise pericolosamente a rischio la stabilità dell'imbarcazione: i tragici greci e i poeti antichi, ma anche i moderni trattati di archeologia, di mitografia, di antiquaria in senso lato. La visita alle rovine di Micene da poco scavate da Schliemann offre a d'Annunzio lo spunto per concretizzare il suo «lungo e vago sogno di dramma – fluttuante»<sup>7</sup> e ideare la tragedia archeologica centrata sul cortocircuito antico-moderno e sulla dissipazione dell'«errore del tempo»: rimuovendo la terra dei secoli che ha coperto le tombe degli Atridi, i moderni si contaminano con gli archetipi passionali che travagliarono quella stirpe, e che sempre travaglieranno

<sup>6</sup> «Gabriel d'Annunzio travaille à un nouveau roman. Le type principal de son oeuvre sera la Duse, la célèbre tragédienne italienne»; l'annuncio appare nel *Supplément littéraire du dimanche* del «Figaro», nella rubrica *Petite Chronique des Lettres* tenuta da Jules Huret.

<sup>7</sup> Cfr. la lettera a Emilio Treves del 6 settembre 1895, in *Lettere ai Treves*, pp. 167-168.

l'umanità. La storia offre all'autore i colori del tempo con cui rivestire una struttura psichica e morale profonda e costante: l'antistoricismo è il pilastro concettuale su cui poggia non solo la tragedia micenea, ma tutto il teatro dannunziano, ricondotto al suo statuto originario di rito e di rivelazione, dalla versione mitica della *Città morta* e di *Fedra* a quella cristiano-medievale del *Martyre*: un aspetto che riguarda strettamente anche il *Sogno d'un mattino di primavera*, cui, nella ristampa per l'Edizione Nazionale, l'autore pone in frontespizio il motto «Contro il male del tempo».

Alla fine del settembre 1896, d'Annunzio, interrompendo la composizione del *Fuoco*, comincia a stendere la tragedia micenea, terminandola rapidamente l'11 novembre.<sup>8</sup> Come luogo per la prima rappresentazione, particolarmente impattante perché coincide con il debutto da drammaturgo di uno scrittore già noto in Europa e soprattutto in Francia come narratore e poeta, l'autore sceglie Parigi. Sulla scelta della *Ville Lumière*, capitale della cultura letteraria e dello spettacolo, agì anche, a giudizio di Renée Lelièvre, la consapevolezza di d'Annunzio che il mondo teatrale italiano era attardato, legato a quel gusto d'impronta tardo-romantica o naturalistica cui invece a Parigi la drammaturgia simbolista andava opponendo un modello alternativo già da almeno una decina d'anni.<sup>9</sup>

Regina delle scene parigine è Sarah Bernhardt, la Duse d'Oltralpe, che reciterà in francese. *La città morta*, ribattezzata *La Ville morte*, viene tradotta all'uopo da Georges Hérelle con la revisione dell'autore, spesso insoddisfatto, a torto o a ragione, dell'abbassamento tonale

<sup>8</sup> Per una dettagliata ricostruzione della genesi della tragedia si veda Cappellini 1996.

<sup>9</sup> Lelièvre 1959, p. 180. La «prima fase eroica della sperimentazione simbolista» si stava concludendo proprio nel 1897, aprendo la strada a una nuova fase «destinata a prolungarsi oltre il varco del Novecento e ad incidere in maniera rilevante sulle vicende successive dell'avanguardia» (Sinisi 1992, p. 163); cfr. anche Puppa 1992.

## INTRODUZIONE

connesso al trasferimento dall'una all'altra lingua; a Hérelle, per la versione della *Città morta* come poi per quella del *Sogno*, d'Annunzio infatti rimprovera in corso d'opera la sordina prosaica applicata a una scrittura che esige invece un registro stilistico sostenuto.<sup>10</sup>

Con la disinvoltura riconosciuta anche dai biografi più benevoli, nel giugno del 1896 d'Annunzio promette a Eleonora Duse la prima della *Città morta*, ancora da comporre, per una messa in scena in Italia. Lo scrittore all'epoca ha tra le mani solo un abbozzo della tragedia, e attende una risposta dalla Bernhardt, già interpellata a tal fine dal conte Giuseppe Napoleone Primoli, confidenzialmente Gégé, l'aristocratico intellettuale appartenente al ramo romano dei Bonaparte e amico dello scrittore da sempre attivissimo nell'intrecciare relazioni tra il mondo letterario italiano e Parigi.<sup>11</sup> Questi probabilmente tace alla 'divina' le trattative in corso con la Bernhardt, in modo da poter ripiegare su una prima italiana nel caso di un rifiuto da parte dell'attrice francese.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Il nome di Hérelle non figurò mai in riferimento alla traduzione della *Ville morte*: un espediente per far credere che l'opera fosse stata scritta direttamente in francese o tradotta dallo stesso d'Annunzio. Si veda Erspamer 1988, p. 474.

<sup>11</sup> Figura di spicco nella società intellettuale romana dell'epoca, il conte Giuseppe Primoli ebbe una parte fondamentale nell'organizzazione del debutto parigino di d'Annunzio, non solo curando i rapporti con la Bernhardt, ma pure, in un secondo tempo, facilitando la riconciliazione fra lo scrittore e la Duse, ed assistendo quest'ultima nell'attività promozionale del *Sogno*, grazie ai suoi rapporti con il mondo delle lettere e del teatro a Parigi. Cfr. Spaziani 1958; Spaziani 1962; D'Anna 2016.

<sup>12</sup> In una lettera di d'Annunzio ad Hérelle senza data, ma posteriore all'8 febbraio 1896, si legge: «Vi parlerò della *Città morta* un'altra volta. Sto già *macchinando* per la rappresentazione. A Roma, io e Giuseppe Primoli abbiamo ordita una congiura spaventevole... Vedrete» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 366). La macchinazione di d'Annunzio è diversamente interpretata da Valentina Valentini, la quale suppone che il poeta fosse «impaziente di veder rappresentata la sua opera (se non altro

Nel luglio del 1896 la Bernhardt firma il contratto che le assicura i diritti di rappresentazione per la sola Francia della *Ville morte*. Forse d'Annunzio pensava di avvalersi delle due attrici utilizzando ciascuna sul terreno più congeniale, di là e di qua delle Alpi. Due mesi dopo, in effetti, egli propone alla Duse di mettere in scena *La città morta* per il 15 novembre: un tempo troppo stretto per allestire il lavoro e trovare attori valenti e adatti al ruolo, poiché la tragedia esigeva due coppie di primi attori. Nonostante si metta subito all'opera, la Duse si vede impossibilitata ad allestire lo spettacolo italiano prima della rivale parigina. È ciò che probabilmente sperava d'Annunzio, convinto che Sarah potesse rappresentare la tragedia nell'inverno 1896-1897 in modo che Parigi ne fosse la formidabile cassa di risonanza. La condotta di Gabriele, giudicata dai più un gioco sleale, segna una prima crisi nei rapporti con Eleonora, amareggiata per non poter essere la prima interprete del d'Annunzio drammaturgo. Non potendo allestire in breve tempo la messa in scena, verso la fine dell'ottobre 1896 la Duse informa d'Annunzio di aver rinunciato a rappresentare *La città morta*, ma lo prega reiteratamente di tener fede a una non meglio precisata promessa:

Ora, ora, io ti supplico... vedi – io ti supplico, anima cara, anima cara, ti supplico di non mancare alla promessa fatta. [...] Ricordati, la promessa.

[...] Riapro la lettera:

È *intesa* che l'offerta del *lavoro* tuo, io non ne dissi *niente e nulla* a “NESSUNO”.

Io, (di te) non parlo.<sup>13</sup>

per riscuotere gli introiti provenienti dai diritti d'autore) sia in Italia, con la Duse, che a Parigi, con Sarah»; a giudizio della studiosa, «furono le difficoltà obiettive che la Duse incontrò in Italia per la formazione di una compagnia adeguata [...] a determinare la cessione del privilegio della prima rappresentazione a Sarah Bernhardt»; Valentini 1992, p. 114.

<sup>13</sup> *Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 85-86.

## INTRODUZIONE

Che questa promessa fosse quella di scrivere il *Sogno*, non si può affermare con certezza; che si riferisse al proposito di offrire, in luogo della tragedia micenea, un altro dramma alla Duse, è probabile.

Anche la Bernhardt, però, ha difficoltà a rispettare i tempi auspicati da d'Annunzio, e questo ritardo riapre la partita tra il poeta e l'amica italiana.

In una lettera che si suole datare congetturalmente intorno al 13 aprile 1897, ma che, come vedremo, potrebbe essere anteriore, d'Annunzio scrive a Hérelle:

*La Ville morte* – per impegni anteriori della Bernhardt e per le difficoltà della *mise en scène* – è rimandata al principio della stagione prossima. [...] Intanto Eleonora Duse – *la divine Duse*, come la chiama Paul Bourget – ha accettato di dare a Parigi una serie di rappresentazioni, dal 1° giugno al 15 giugno. Per questa occasione ella mi ha chiesto una *pièce* in un atto.

Non ho potuto rifiutarmi, giacché ella è una mia amica ardente. D'altra parte, penso che quelle sue rappresentazioni parigine saranno veri e propri avvenimenti, poiché grandissima è l'attesa. E una *première* italiana a Parigi potrà essere assai interessante. Parto dunque oggi per Albano Laziale; torno nel «vecchio albergo di Ludovico Togni»; e vado là a scrivere questo piccolo dramma, il cui titolo è *Il sogno d'un mattino di primavera*.

Il soggetto è nuovo e squisito. Spero di fare una cosa bella.<sup>14</sup>

Escogitando l'idea di comporre il *Sogno*, d'Annunzio rimedia all'inatteso rinvio della *Ville morte*, accoglie la richiesta dell'amante verosimilmente amareggiata o risentita,

<sup>14</sup> *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457. Il «vecchio albergo di Ludovico Togni» (d'Annunzio si autocita, rimandando al *Trionfo della morte*) è l'Hôtel d'Europe di Albano, dove appunto aveva soggiornato con Barbara Leoni e dove aveva ambientato tante pagine del terzo dei 'Romanzi della Rosa'.

e probabilmente si dà anche la possibilità di saggiare il terreno del nuovo campo teatrale in cui osa entrare con un'opera più agile da allestire, più breve e in italiano. Nel contempo, le due regine del palcoscenico europeo trovano il modo di trasformare la rivalità in un ostentato scambio di cortesie, efficacissimo sul piano pubblicitario:<sup>15</sup> la Bernhardt invita la Duse a recitare una serie di *pièces* nel suo teatro parigino, la Renaissance, la sede destinata a ospitare anche la prima della *Ville morte*, il 21 gennaio 1898.<sup>16</sup> L'attrice italiana, timorosa di proporre al pubblico parigino un repertorio inadeguato, in cui figuravano anche traduzioni di note opere francesi, vuole consultarsi con d'Annunzio. Lo rivede infatti nella primavera del 1897, reduce da una lunga *tournée* nell'Europa settentrionale, nel palazzo romano del comune amico Primoli, che si è adoperato per riconciliare i due artisti. Primoli rievoca l'incontro, senza precisarne la data (che gli studiosi hanno generalmente collocata all'inizio di aprile, ma che, come si vedrà oltre, va probabilmente retrodatata alla fine di marzo), nel lungo articolo intitolato *La Duse* apparso sulla «Revue de Paris» il 1° giugno 1897, insieme alla versione francese del *Sogno* procurata da Hérelle con il titolo *Le Songe d'une matinée de printemps*. L'articolo, definito da Zanetti

<sup>15</sup> Come già era avvenuto nel 1895 a Londra, dove «il confronto fra la Divina e la Magnifique, predisposto da Schürmann (le due *prime donne* interpretano contemporaneamente lo stesso repertorio in teatri diversi della città), si conclude con la vittoria schiacciante di Eleonora»; Andreoli 2017, p. 93.

<sup>16</sup> Era stato Joseph Schürmann, lo spregiudicato impresario della Duse, che in anni precedenti aveva lavorato per la Bernhardt, a convincere Sarah a cedere il proprio teatro all'attrice italiana: «se è fededegna una sua tarda testimonianza, egli avrebbe agito su Victorien Sardou perché convincesse la diva francese a invitare la rivale prospettandone probabilissimo l'insuccesso» (Zanetti 2008-2009, p. 412). Anche Amerigo Manzini (*Attori italiani a Parigi*, «Lettura», giugno 1930) scrive che furono Sardou e Dumas figlio a convincere Sarah che l'invito le avrebbe consentito di trionfare sulla rivale italiana. Cfr. Lelièvre 1959, p. 122.

## INTRODUZIONE

«uno dei testi fondativi del [...] mito internazionale» della Duse, viene steso da Primoli con la «collaborazione attiva, oltre che di Matilde Serao, dello stesso D'Annunzio».<sup>17</sup> La Duse, di cui l'articolo traccia un elegante e vivace ritratto, dopo aver tentato invano di convincere il poeta ad assegnare a lei la prima parigina della *Città morta*, gli avrebbe chiesto un dramma nuovo:

[D'Annunzio] – Vos hésitations n'ont plus de raisons d'être, puisque les portes de la Renaissance vous sont ouvertes par Sarah la Magnifique.

[Duse] – Eh bien! pour faire honneur à la Reine des Poètes, donnez-moi des rythmes et des images, improvisez-moi une oeuvre de poésie.

[D'Annunzio] – Vous n'y pensez pas: en une semaine! C'est une folie!

[Duse] – Alors, faites-moi un rôle de folle.

[D'Annunzio] – Vous iriez à Paris?

[Duse] – A cette seule condition.

[D'Annunzio] – Il faudra donc tâcher de vous satisfaire.

[Duse] – Je veuz une promesse formelle.

[D'Annunzio] – Eh bien! dans dix jours, vous aurez votre folie!<sup>18</sup>

Il colloquio avvenuto in casa di Primoli e da lui riferito non è sfuggito ai biografi dello scrittore e dell'attrice, ma finora non si è posta sufficiente attenzione al fatto che d'Annunzio collochi effettivamente la sua nuova opera entro le coordinate implicitamente tracciate dalla Duse: l'ascissa tematica della pazzia, l'ordinata stilistica di una scrittura tutta ritmi e immagini. Il suggerimento dell'attrice, che interpreterà la parte della protagonista demente, converge con il pensiero dell'autore, stando a un appunto

<sup>17</sup> Zanetti 2020, p. 148.

<sup>18</sup> Primoli 1897, p. 530. Il dialogo sarà riportato in italiano nell'articolo *La Duse interprete dannunziana*, pubblicato nell'aprile 1938 sulla rivista «Scenario» (Sicor 1938).

del taccuino XIII, steso il 30 e il 31 marzo 1897 tra Anzio, la pineta di Astura e il lago di Nemi. L'autore vi annota: «Ricordarsi della *Demente* che parla nel *Sogno d'un mattino di primavera*».<sup>19</sup>

La nota segue alcuni appunti dedicati alla descrizione della foresta, nei quali affiorano alcune immagini che torneranno nel dramma: la descrizione del bosco scuro in cui penetra la luce «tra le vicende dell'ombra e del sole», «il tremolio innumerevole dei rami giovani», la similitudine tra le bacche rosse e le gocce di sangue: «Per la foresta: cespugli spinosi degli *spini marelli* (gratteculs) con le bacche rosse come gocce di sangue».<sup>20</sup> La prima immagine si fisserà nella scenografia, con lo spazio regolato del giardino all'italiana e il bosco selvaggio che ne è separato da un cancello: una distinzione che, come vedremo, riguarda anche lo spazio mentale e istintuale del poema tragico. La seconda si dilaterà nella fantasia vegetale di Isabella:

Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. [...]  
Forse non saremo mai più così belle e così liete;  
non saremo mai più così giovini e così leggiere. Noi  
tremavamo tutte insieme, d'un tremolio continuo e  
delizioso, perché il sole giocava con noi.

Il paragone tra le bacche e il sangue affiora nel testo del *Sogno*, nel dialogo della scena terza tra il dottore e la protagonista, terrorizzata dal colore rosso:

LA DEMENTE

E gocce rosse da per tutto, nei cespugli... dove  
passavo...

IL DOTTORE

Sono le bacche degli spini.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Taccuini*, p. 174.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Scena terza; dove però è una coccinella a essere espressamente scambiata per una goccia di sangue scatenando l'angoscia della demente.

## INTRODUZIONE

L'idea di un altro dramma – forse il *Sogno* – albergava comunque già nella mente di d'Annunzio, stando alla lettera inviata a Hérelle nell'estate precedente, il 28 o 29 luglio 1896: per la *Città morta*, scrive, ha dovuto impegnarsi con la Bernhardt, con una scelta di cui attribuisce la responsabilità a Primoli; ma intanto lui medita un «altro progetto di dramma», che però non sa se far mettere in scena subito o se invece rimandare, aspettando prima l'esito della *Città morta*.<sup>22</sup> Dalle lettere della Duse all'amante Arrigo Boito, sappiamo che tra il novembre 1896 e il febbraio 1897 l'attrice legge testi di Shakespeare, di Maeterlinck, l'*Annabella* di John Ford tradotta da Maeterlinck e i *Fioretti* di san Francesco.<sup>23</sup> Sono letture tutte in armonia con l'opera che nel titolo allude al *Sogno di una notte di mezza estate* del grande drammaturgo inglese e che nello stile e in molte immagini emula quello del simbolista belga (si veda oltre, §§ 4.2 e 4.5). Se queste letture nascano da un suggerimento del poeta, o se viceversa abbiano innescato in lui atmosfere e germi intertestuali sviluppati nel *Sogno*, è assai arduo stabilire.

Un chiaro indizio che alla genesi del poema tragico non siano estranei spunti nati da parole di Eleonora lo offre la lettera che il 10 aprile l'attrice invia da Capri a d'Annunzio, ritiratosi ad Albano per la stesura del suo dramma: «*Io sogno*, sovente, sovente, assai sovente, quando ho l'anima in pena, o in gioia, sogno che cammino sull'acqua!».<sup>24</sup> Siamo nel clima onirico che trionferà nel testo dannunziano, dove l'immagine torna prima nelle parole del dottore, che osservando Isabella indovina il suo sogno («Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi», scena seconda), poi in quelle della protagonista («E il mio sonno era calmo, tanto calmo, voi dite... Sognavo d'essere un fiore su l'acqua», scena terza).

<sup>22</sup> *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 411.

<sup>23</sup> Duse-Boito 1979, pp. 870 sgg.

<sup>24</sup> *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 100.

In una lettera congetturalmente assegnata al 23 aprile 1897, Eleonora, ansiosa di sapere a che punto è la stesura del dramma («A che ne siete del *Sogno*? Non so perché, sono in pena, stassera, di nulla saperne. [...] Dite, a quando il *Sogno*?»), riprende il motivo onirico con un tocco francescano («*Beati quelli che sognano*»),<sup>25</sup> in linea con il culto per l'Assisiense che in quegli anni accomuna la 'divina' Eleonora al «dottor mistico» Angelo Conti, e che ritroveremo un paio d'anni dopo nel poeta della *Sera fiesolana*, inclusa nel codice autografo delle prime *Laudi* – intitolate francescanamente *Laudes creaturarum* – composte «ad laudem et honorem divinae Heleonorae» da «Gabriel Nuncius» sedicente «beatus».<sup>26</sup>

Torniamo all'incontro riferito da Primoli, dal quale scaturì l'impegno di comporre il *Sogno*. La promessa fatta alla Duse di una fulminea composizione viene mantenuta: nel *buen retiro* dell'Hôtel d'Europe, ad Albano Laziale, d'Annunzio completa il *Sogno* in pochi giorni nell'aprile del 1897. D'Annunzio è già ad Albano quando il «Giornale di Sicilia» del 13-14 aprile 1897 pubblica una corrispondenza giornalistica da Roma, datata 11 aprile, nella quale si informa che lo scrittore «si è ritirato in una quieta, bianca e silente villa d'Albano» per apportare al suo dramma «gli ultimi tocchi».<sup>27</sup> Nel suo diario, Primoli registra il 18 aprile una visita di d'Annunzio, reduce dal luogo dove si è trattenuto per una settimana (quindi dall'11 aprile) per dedicarsi alla composizione del *Sogno*:

Visite de G. D'Annunzio revenant d'Albano  
où il s'est réfugié pendant une semaine pour se

<sup>25</sup> Ivi, p. 114.

<sup>26</sup> Lo stesso 23 aprile Eleonora invia a Gabriele un altro messaggio, che si chiude con un saluto di Angelo Conti, a conferma dell'intimità tra i tre, che nel settembre successivo saranno insieme ad Assisi. Cfr. ivi, pp. 112-113; Duse-Conti 2000; e *Laudi per Eleonora*.

<sup>27</sup> «Giornale di Sicilia» 1897; cfr. Pascarella 1963, p. 168.

## INTRODUZIONE

donner tout entier à son drame de la Folle. [...] Il avait l'exaltation de celui qui a vécu loin de tout contact humain ou dans l'intimité des évocations imaginaires et des fous.<sup>28</sup>

Secondo Emilio Mariano, la stesura del *Sogno* si compì tra il 13 e il 23 aprile, cioè fra la data (congetturata da Guy Tosi e accolta da Mario Cimini)<sup>29</sup> della lettera a Hérelle in cui d'Annunzio annuncia la partenza per Albano e i dieci giorni promessi dal poeta alla Duse per comporre l'opera, secondo il racconto di Primoli sulla «Revue de Paris».<sup>30</sup> Ora, mentre l'*explicit* è confermato dalla carta che concludeva la minuta, carta poi sostituita da d'Annunzio e finita alla Nazionale di Roma, l'*incipit*, sulla scorta della lettera della Duse del 10 aprile e della corrispondenza giornalistica dell'11 aprile, andrebbe arretrato di un paio di giorni, il che cambia poco. Più rilevante, invece, la retrodatazione suggerita dalla nota del taccuino XIII, stesa il 31 marzo, in cui figurano già il titolo dell'opera e l'indicazione della protagonista, la demente. Se d'Annunzio pensava già di comporre il *Sogno* con protagonista una pazza, nel colloquio con la Duse a palazzo Primoli avrebbe messo in scena un'inutile simulazione. Più probabilmente, il colloquio decisivo, del quale Primoli non indica la data, avvenne appena prima che d'Annunzio stendesse la nota sul taccuino. Questa ipotesi ci permette di arretrare di un paio di settimane il concepimento dell'opera e di rendere un po' meno rapida la stesura, comunque prodigiosamente veloce: soprattutto, consente di identificare nel cortocircuito mentale ed emotivo tra autore e interprete la scintilla ideativa del poema tragico.

Al soggiorno in Albano e alla riconciliazione con la Duse suggerita dal *Sogno* va collegata la designazione, in queste stesse settimane, delle rive del lago laziale come luogo

<sup>28</sup> Cfr. Spaziani 1992, p. 59.

<sup>29</sup> *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457.

<sup>30</sup> Cfr. Mariano 1973, pp. 123-124.

ideale per la costruzione di un teatro ‘latino’ all’aperto, ideale contraltare di Bayreuth: un sogno, questo, destinato a rimanere tale.

Il 27 aprile il poeta può leggere l’opera compiuta alla Duse, che il 29 aprile così ne riferisce all’«amante in dismissione»<sup>31</sup> Boito:

La lettura del dramma, fu fatta, a me, Sola, l’altra sera. – Come parlarne? Il titolo preso a Shakespeare – è il solo che si addice all’opera insigne. Mai, mai, mai «Sogno di Primavera» fu più dolce e crudele! Si entra nel sogno, per quelle parole... che da tempo Lenor conosce. Queste: «Per una ghirlandetta che io vidi» – chiude il *Sogno*, le stesse parole «Per una ghirlandetta...» – Lenor, dirà delle cose... che nessuno le ha fatto dire prima – e bisognerà essere bella, e tutta sorridente (la prima Scena) poiché Isabella (si chiama Isabella lei) è al DI LÀ della vita. «La sua anima obbedisce a delle leggi, che noi non conosciamo». – Ma la «demente», (e per amore) è dolce e dolce e dolce.<sup>32</sup>

La lettera, con cui la Duse infligge «un colpo mortale»<sup>33</sup> a Boito, rivela il suo sincero entusiasmo per il *Sogno*, «la sola opera dell’alleato [...] che Eleonora accolga con

<sup>31</sup> Andreoli 2017, p. 127.

<sup>32</sup> Duse-Boito 1979, p. 912. Un’altra lettura fu fatta, presumibilmente qualche giorno più tardi, a un ristretto gruppo composto dalla Duse, da Gégé Primoli, da Adolfo de Bosis e da Maria Hardouin di Gallese, moglie di d’Annunzio, che molti anni più tardi ricordava divertita l’episodio: «Un giorno Gabriele leggeva il suo “Sogno di un mattino di primavera”. Erano presenti Eleonora Duse che doveva interpretarlo sulla scena, il conte Primoli, Adolfo De Bosis e lei, donna Maria. “Che ve ne pare?” chiese alla fine il Poeta. La Duse e il Primoli non si stancavano di elogiare. Maria esitava. Adolfo De Bosis era contrario e propose un ironico taglio: Io eliminerei qualcosa nel titolo, quell’INO finale, disse, “così veniva fuori il sogno d’un *matt* capisce?”» (*Colloquio con la vedova di d’Annunzio* 1951).

<sup>33</sup> Zanetti 2013, p. 1043.

## INTRODUZIONE

trasporto, come addita il suo nuovo battesimo, equivalente a un'investitura, mai più rinnovata: d'ora in avanti Gabriele la chiamerà Isa». <sup>34</sup>

Il 2 maggio, da Roma, in procinto di partire per Frascati per avviare le prove, la Duse scrive a Primoli di avere tra le mani il copione («Ricevuto manoscritto») che d'Annunzio il giorno prima ha fatto pervenire all'amico perché provvedesse a farne fare un paio di copie. Lo conferma la lettera di d'Annunzio a Primoli databile 2 maggio 1897:

Jer mattina consegnai il manoscritto al fratello del tuo domestico – il quale mi promise quasi di portarmi la prima copia stamani. La signora Duse parte domani per Frascati ed ha bisogno dell'originale. Io non conosco l'indirizzo dell'amanuense. Fammi il piacere di mandarlo a chiamare e di indurlo ad uno sforzo per terminare la copia prima di mezzogiorno. Egli dovrebbe allora far avere l'originale a Madame Duse, immediatamente e conservar presso di sé la sua copia per farne con la maggior possibile sollecitudine una seconda. Mi raccomando

Ti abbraccio  
Il tuo Gabriel

Domenica mattina. <sup>35</sup>

La lettera ci induce a credere che la Duse abbia inizialmente avuto un autografo (da identificare presumibilmente con la minuta *A*), mentre d'Annunzio avrebbe lasciato all'amanuense una copia apografa perché ne traesse un altro esemplare, probabilmente per riavere da Eleonora l'originale, meno adatto per le prove rispetto a un copione calligrafico.

Sempre il 2 maggio, da Roma, Eleonora raggiuglia Gabriele: «Ecco – Il nuovo manoscritto intero sarà pronto domani sera. Il copista è qui – La calligrafia è chiara?». <sup>36</sup>

<sup>34</sup> Andreoli 2013b, p. XXXVII.

<sup>35</sup> Sallusto 2009, pp. 105-162, docc. 108-109.

<sup>36</sup> *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 118. La Duse si riferisce qui a un

L'indomani, 3 maggio, ancora da Roma, lo prega di non partire per Albano: «Il lavoro di copiatura vi è possibile anche qui – Abbiamo le ore contate [...] e le difficoltà di *esecuzione di dizione* sono immense, e non tali... non di quelle che si vincono per un *impeto* di forza»; dichiara di volere il «manoscritto» per l'indomani mattina, e prega d'Annunzio di mandarle Adolfo de Bosis, il direttore del «Convito», per i cui piombi sarà impressa la *princeps* del *Sogno*. Dunque, l'attrice desidera la vicinanza registica di d'Annunzio, intento a trascrivere il testo, verosimilmente la copia *B*, che Eleonora userà per preparare la *première* parigina.

L'attrice dà dunque inizio alle prove dell'atto unico a Frascati, all'aperto, «sul limitare del Bosco», l'ambientazione contemplata dalla sceneggiatura,<sup>37</sup> con intenso coinvolgimento e grande tensione, come testimonia un'interessante lettera, inviata l'8 maggio all'amica Olga Ossani Lodi.<sup>38</sup> D'Annunzio, assistendo alle prove, ne ricava «un disgusto indicibile», nato dal «veder *realizzato* così grossolanamente il *suo* puro sogno di poesia», come confida a Hérelle in una lettera priva di data ma anteriore

apografo fatto fare da un copista, che non ci è pervenuto; il manoscritto per la Duse (quello da noi denominato *B*) sarà trascritto di suo pugno da d'Annunzio, che si sostituirà al copista anche nel caso del manoscritto inviato a Hérelle (da noi siglato *C*): cfr. *Nota filologica*, pp. CLXXIII-CLXXV.

<sup>37</sup> Cfr. la lettera a Hérelle del 5 maggio: «Parto ora per Frascati dove la Duse fa le prove del *Sogno* “en plein air”, sul limitare del Bosco»; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 460.

<sup>38</sup> Nella lettera, conservata nel fondo Valdoni alla Fondazione Cini, si legge: «Ti ringrazio, cara Olga – delle rose, delle parole, d'ogni cosa. Tu mi scuserai se *non mi faccio vedere* dagli amici tuoi, qui, – ma, veramente, *aprire la bocca* per dire qualsiasi altra parola che non sia sul *Sogno* (in questo momento), non so farlo. Ho appena il tempo.. ho le ore contate. ... e oggi, la giornata è stata senza aver avanzato d'un passo. Ho tutte le parole come in una *rete dentro* la testa mia.. ma oggi, non ci fu verso, – son rimasta alla prova da stamane a stasera, ... e niente – non un *suono* di voce. E *so* tanto.. *come* vorrei dire; *Ma dirlo!*».

## INTRODUZIONE

al 23 maggio.<sup>39</sup> Nella lettera all'amico traduttore lo scrittore aggiunge di pensare che sarebbe per lui più prudente «rimanere un poco *in disparte*, a Parigi»,<sup>40</sup> e non esporsi più di tanto. Il «turbamento profondo»<sup>41</sup> causato dall'impatto con la resa teatrale del suo testo poetico indurrà in effetti d'Annunzio a disertare la *première*. Mentre in maggio, annunciando a Hérelle la partenza della Duse, d'Annunzio si dice intenzionato a raggiungerla tra il 25 e il 30 di quel mese, alla fine preferisce rinunciare: una scelta su cui agirono, come ipotizza Renée Lelièvre, forse i consigli degli amici francesi che temevano l'ostilità del partito antidannunziano, forse l'influenza di Paul Bourget, ancora irritato per la polemica sui cosiddetti plagi dannunziani avviata da Enrico Thovez, divampata l'anno prima e sviluppata soprattutto in Francia.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Cfr. la lettera di d'Annunzio a Hérelle, senza data, ma scritta prima del 23 maggio 1897 (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, pp. 461-462). In questa lettera si indicano come data e luogo della *première* l'11 giugno e la Renaissance. Renée Lelièvre osserva che per i drammi dannunziani, in cui la poesia era regina, si sarebbero dovuti immaginare un'interpretazione e allestimenti scenici diversi da quelli metà simbolisti e metà realisti tipici del teatro d'allora (Lelièvre 1963, p. 307); osservazioni riprese e sviluppate poi specialmente da Giovanni Isgrò (1993 e 2002).

<sup>40</sup> *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 462.

<sup>41</sup> Ivi, p. 461.

<sup>42</sup> Lelièvre 1963, pp. 182-184; Lelièvre 1959, pp. 182-183. Annota Mario Cimini (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 460): «La vicenda di questo progettato (e poi non effettuato) viaggio a Parigi è rimasta avvolta in un alone di mistero: pare che allo scrittore venisse sconsigliato da amici francesi di recarsi a Parigi, mentre secondo alcune fonti fu formalmente diffidato, essendo a rischio la sua incolumità fisica per l'ostilità di non meglio noti scrittori francesi (qualcuno, in verità, fece il nome di Bourget). Notizie sull'imminente arrivo in Francia di d'Annunzio vennero date da diversi giornali e soprattutto dal "Gaulois" che il 27 maggio 1897 scriveva: "on a conseillé à l'auteur de ne pas venir"; lo stesso giornale, il giorno dopo, pubblicava un telegramma di d'Annunzio inviato al direttore Henry Lapauze: "Merci. Ne viendrais pas. Cordialités". Anche se la vicenda fu forse montata ad arte dai giornali, è

L'autore cura tuttavia con la consueta abilità la promozione del suo *Sogno*, chiedendo a Hérelle, ancor prima di aver terminato la stesura, di tradurlo in francese perché sia pubblicato sulla «Revue de Paris» di Louis Ganderax.<sup>43</sup> La versione francese esce il 1° giugno, giorno in cui la Duse inizia le sue recite al teatro della Renaissance interpretando *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio. Congiuntamente al testo esce l'articolo già citato sulla genesi del dramma e sulla sua interprete firmato da Primoli, che si impegna a fondo nella campagna promozionale,<sup>44</sup> fiancheggiando l'attrice nella *Ville Lumière* e mobilitando vari personaggi del bel mondo parigino.<sup>45</sup>

Consapevole del carattere poetico del suo teatro, destinato a lettori non meno che a spettatori, d'Annunzio è oltremodo esigente con il suo traduttore, cui non risparmia

indubbio che, specie dopo la questione dei plagi, in Francia fosse sorto un partito antidannunziano». Cfr. anche Hérelle 1984, p. XVIII.

<sup>43</sup> In una lettera a Hérelle databile verso il 13 aprile 1897, d'Annunzio scrive: «Con Primoli – il quale s'interessa moltissimo a queste rappresentazioni e ha molto insistito perché io accettassi di scrivere il nuovo dramma – abbiamo stabilito che il testo francese del “Sogno” sia pubblicato nella *Revue de Paris* il 1° giugno» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 457). Per quanto riguarda il testo italiano, «La Tribuna» di Roma ne pubblicò un assaggio il giorno dopo la *première* parigina, mentre «L'Italia» offrì il testo integrale il 1° luglio. Per queste e per le altre stampe si vedano il § 2.3 e la *Nota filologica*.

<sup>44</sup> Campagna che fa leva, certo, sull'attesa del debutto teatrale dell'autore tanto discusso e ammirato («Gabriele d'Annunzio in Francia è un fenomeno», dichiara Eugenio Checchi, reduce da Parigi, aprendo un suo lungo articolo, nel quale testimonia anche che «non c'è vetrina di libraio a Parigi in cui non si veda esposta la fotografia dell'autore del *Sogno*»: Checchi 1897b), posta tuttavia decisamente «in secondo piano rispetto alle *performances* dell'attrice e alla sua sfida eccitante a Sarah Bernhardt» (Zanetti 2008-2009, p. 459).

<sup>45</sup> Henri Bordeaux annota nel suo *Journal* che il conte Primoli ha fatto del salotto della zia, principessa Mathilde, un «syndicat de propagande»; cfr. Lelièvre 1959, p. 123.

## INTRODUZIONE

critiche e malumori, nonostante Hérèlle lavori alacramente e in tempi assai stretti. Già per *La città morta*, lo scrittore aveva chiesto al suo traduttore di operare quale «letterato» e non da «uomo di teatro» o da «spettatore», poiché per lui «la questione teatrale» era «secondaria». <sup>46</sup>

Il 5 maggio 1897 d'Annunzio scrive a Hérèlle, al quale il giorno prima ha spedito il manoscritto del *Sogno* (quello da noi indicato come C), precisando di aver dovuto correggere la prima parte, trascritta da un «amanuense idiota»; gli comunica che occorre approntare la traduzione per il numero della «Revue de Paris» appunto del 1° giugno, in vista del debutto inizialmente previsto il 5 giugno; soprattutto, gli raccomanda di seguire il metodo usato per *La Ville morte*: «conservare al dialogo un sapore poetico e nobile, e, possibilmente, il ritmo musicale». <sup>47</sup> Il 12 maggio Gabriele avverte Georges della necessità di spedire la traduzione a Roma; nei giorni precedenti il 23 attende ancora il testo francese che vuole controllare promettendo di poterlo rimandare lo stesso giorno della ricezione. Informa il traduttore che la *pièce* andrà in scena alla Renaissance l'11 giugno (la data slitterà poi al 16), che la Duse è in partenza per Parigi, mentre lui conta di raggiungerla tra il 25 e il 30 maggio. Il 23 maggio raccomanda di mandare l'ultima parte del *Songe*. Subito dopo, in una lettera scritta prima del 25, ringrazia l'amico della sollecitudine con cui ha realizzato la traduzione, ma si lamenta per l'abbassamento stilistico: «Purtroppo vedo che tutta la musica è distrutta e che gran parte del linguaggio poetico è abbassata più che d'un tono. Certe volte sembra che voi abbiate sostituito *con intenzione* la frase comune a una frase nobile e sostenuta». Ne offre anche qualche esempio, tra cui la resa di *mattino* con *matinée* invece di *matin* (ma nella stampa resterà *matinée*). <sup>48</sup>

<sup>46</sup> Lettera del 24 dicembre 1896, in *Carteggio d'Annunzio-Hérèlle*, p. 441.

<sup>47</sup> Lettera del 5 maggio 1897, *ivi*, p. 459.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 463.

Come detto d'Annunzio, allarmato dalle prove, decide all'ultimo momento di disertare la *première*: ma dall'Italia fornisce indicazioni per la scenografia, procurando al *peintre décorateur* della Renaissance, Amable, un bozzetto di Giuseppe Cellini;<sup>49</sup> e accetta anche che alcune scene vengano scorciate, su consiglio di Eugène-Melchior de Vogüé e nonostante le resistenze della Duse.<sup>50</sup>

Il 16 giugno il *Sogno* va in scena alla Renaissance, congiuntamente alla *Locandiera* goldoniana, collaudato cavallo di battaglia della Duse, da sempre ammiratissima nella parte di Mirandolina.<sup>51</sup> D'Annunzio preferisce rimanere

<sup>49</sup> Mentre a Parigi la Duse stessa si adoperava perché sulla scena vi sia una profusione di mughetti veri, come d'Annunzio ricorderà qualche anno più tardi (Gabriel d'Annunzio, *Entre deux Muses et devant Apollon*, «Femina», 15 maggio 1911; ora in *Scritti giornalistici II*, pp. 801-804).

<sup>50</sup> I tagli riguardavano il dialogo tra Teodata e il dottore nella scena seconda, e quello tra Beatrice e Virginio nella scena quarta. Anche il monologo di Isabella verso la fine dell'ultima scena venne tagliato: lo testimoniano il copione della Duse e la lettera in cui l'attrice si opponeva al suggerimento di scorciare la sequenza finale con la rievocazione della notte degli orrori, «per dare maggiore risalto al suo messaggio di osmosi tra mondo umano e mondo vegetale» (Granese 2020, p. 451; Granese 2022, p. 81; Molinari 1985, p. 181). Scrive Eleonora a Gabriele: «Ecco, la verità è questa. – che ieri sera, all'ultima pagina del *Sogno*, ho sentita come una mutilazione, – come se avessi, io, *rotto un ramo*, dentro di me. Il *taglio* all'ultimo canto, non va. *Bisogna tutto dire*» (Granatella 1993, p. 133). Non abbiamo appigli cronologici precisi, tuttavia, per stabilire quando tale scena madre venne soppressa. Quanto a Eugène-Melchior de Vogüé, che nel gennaio del 1895, sulla «Revue des deux Mondes», aveva salutato in d'Annunzio «le plus latin des génies latins» e il rappresentante più insigne della nuova *Renaissance Latine* (Vogüé 1895, p. 190), si tratta di una delle voci del dibattito culturale francese a cui d'Annunzio fu più attento. Vogüé seguì con passione la *tournee* parigina della Duse, di cui si dichiarava «innamorato» nelle lettere a Maria Ponti Pasolini che, nella trascrizione di Luigi Bodio, si conservano alla Biblioteca Nazionale Braidense (Carteggio Bodio 856); cfr. oltre, § 3.1.

<sup>51</sup> Si veda Pozza 1897a; Granatella 1993. Nel saggio di Mario Corsi *Le prime rappresentazioni dannunziane* (Corsi 1928, p. 3), la data è

## INTRODUZIONE

a Roma ad aspettare notizie sull'esito parigino con alcuni amici scelti, tra cui Annibale Tenneroni, sulla terrazza della casa di via Gregoriana in cui vive la moglie Maria Hardouin, affacciata su piazza di Spagna.<sup>52</sup> La trepida attesa delle notizie sarà rievocata liricamente, più di dieci anni dopo, nell'articolo intitolato *Entre deux Muses et devant Apollon*, pubblicato sulla rivista francese «Femina» di Pierre Laffitte:

Et ce souvenir est vraiment printanier: il est tout blanc et parfumé de muguet. Je savais que Mme Duse, avec son exquise magnificence, avait rempli de véritables plantes de muguet, sans nombre, le jardin de la douce démente Isabella, qui est l'héroïne de ce poème tragique. J'étais à Rome, j'habitais un très haut appartement dans la silencieuse Via Gregoriana, vis-à-vis de ce vieux palais Zuccari, qui fut la demeure de l'Enfant de Volupté; et j'avais une vaste terrasse fleurie d'où l'on découvrait la ville sainte [...]. Je ne pouvais pas croire à la réalité de cette invraisemblance: que ce soir-là mon poème, composé nonchalamment sous les amandiers du lac d'Albano pour charmer une seule âme, allait être représenté devant l'inexorable indulgence du souverain Juge qu'on nomme: «Tout-Paris». C'était le Songe d'un Songe, en vérité. On m'apporta des pots de muguet, pour rafraîchir mon attente. Quelques voix jeunes, de temps en temps, redisaient les plus belles paroles de la Démente. On fredonnait l'air de Panfilo: «*Per una ghirlandetta...*». On mangeait des fruits. L'odeur des oranges montait du jardin Zuccari jusq' à la terrasse. Rome apparaissait plus étoilée que le firmament. Et toutes les clochettes claires du

posticipata all'11 gennaio del 1898, al Valle di Roma, ma questa non è che la data della più significativa rappresentazione in Italia: cfr. oltre, § 2.2.

<sup>52</sup> Così scrive infatti a Tenneroni il 16 giugno stesso: «Caro Annibale, vuoi venire stasera verso le 10 e 1/2 ad attendere le notizie del *Sogno* su la terrazza di via Gregoriana, 25? *Senza cerimonie*, tra amici. Non mancare»; *Carteggio d'Annunzio-Tenneroni*, p. 193. Cfr. anche Andreoli 2000, p. 306.

muguet tintaient sur ma mélancolie, quand enfin on apporta la dépêche de l'indulgence plénière. Encore une fois, Eleonora Duse avait embrasé de sa merveilleuse fièvre une larve pâle. Encore une fois elle avait dit, comme les grandes Saintes, avec son sourire sublime: «Voici ma vie!». <sup>53</sup>

## 2.2. *La (s)fortuna scenica*

Dopo «l'indulgenza plenaria» accordata dal pubblico parigino – che in realtà, chiosa Annamaria Andreoli, «non l'ha fischiato limitandosi a tiepidi applausi» <sup>54</sup> – l'atto unico viene proposto dalla Duse, <sup>55</sup> insieme al suo consueto repertorio, a Trieste, allora asburgica, alla fine dell'ottobre 1897, e poi in Italia: al teatro Rossini di Venezia il 3 novembre, presente d'Annunzio, ai Filodrammatici di Milano l'11 novembre. <sup>56</sup> Il vero debutto italiano del

<sup>53</sup> *Entre deux Muses et devant Apollon*; cito da *Scritti giornalistici II*, pp. 801-802.

<sup>54</sup> Andreoli 2000, p. 306.

<sup>55</sup> Nel frattempo, la Bernhardt, forse attratta dal ruolo di Isabella, forse in un soprassalto di rivalità nei confronti della Duse, forse per approfittare della curiosità sollevata dalla sua interpretazione nella *Ville morte*, progetta di inserire il *Sogno* nella sua *tournée* londinese del 1898; ma la censura blocca subito la *pièce* come «too strong for London». In vista delle recite inglesi, Sarah aveva commissionato a Reynaldo Hahn, il compositore amico di Proust, la musica per la canzone della ghirlandetta; musica che tuttavia pare perduta. Sarah non metterà mai in scena il *Sogno*, né a Londra né a Parigi. Cfr. Lelièvre 1959, p. 188.

<sup>56</sup> Dove l'opera fu bene accolta dal pubblico, se vogliamo dare credito alle parole con cui Angiolo Orvieto apre il suo colloquio con d'Annunzio sul progetto del «teatro di festa»: «Tutto vibrante ancora della tenera follia d'Isabella, che m'era apparsa vivente tra i fiori candidi d'un aprile sognato – non mai forse Eleonora Duse era stata sì grande – io m'incontrai in

## INTRODUZIONE

*Sogno* può però considerarsi quello dell'11 gennaio 1898, quando, preparato da una serie di interviste rilasciate dalla Duse, il dramma viene rappresentato, aprendo una *tournée* nazionale, al Teatro Valle di Roma, alla presenza della regina Margherita. Discordanti in proposito le ricostruzioni di critici e studiosi, fondate su testimonianze difformi. Nel ricordo di Maria Hardouin la serata fu «un fiasco»;<sup>57</sup> nel suo libro sulle prime dannunziane, Mario Corsi scrive di uno spettacolo svolto «tra sogghigni e rumori», che sfociarono in un polemico «viva Goldoni!» quando, dopo l'intervallo, iniziò la recita della *Locandiera*, che rimediava alla brevità del *Sogno* e risollelava l'indice di gradimento della serata.<sup>58</sup> Tuttavia, il senso di «vuoto, dopo una squisita sensazione» e il «bisogno acuto di riallacciarsi alla vita» della *Mirandolina* di Goldoni, all'origine di questa reazione, non avevano impedito al pubblico, pur prevenuto, di farsi trascinare dalla recitazione della Duse nel mondo vivo e misterioso della demente, come registra il recensore dell'«Avanti!»:

Milano con Gabriele D'Annunzio, stupito ancora delle gioconde accoglienze fatte al suo poema da quella città sino allora diffidente e quasi ostile» (*Intervista Orvieto* 1897).

<sup>57</sup> Questo il divertito ricordo di Maria Hardouin a colloquio con un giornalista della «Stampa» nel luglio 1951: «La sera della rappresentazione fu un fiasco: la Duse piangeva sdegnata ed esterrefatta, Gabriele rideva senza rancori. Le maschere, nella confusione presero a innaffiare i mughetti che ornavano il palcoscenico, omaggio del conte Primoli alla Duse. «Erano mughetti finti, capisce?»» (*Colloquio con la vedova di d'Annunzio* 1951).

<sup>58</sup> Così riferisce il recensore dell'«Avanti!» all'indomani della serata romana: «Quando Eleonora Duse, ieri sera, riapparve, dopo il *Sogno*, trasformata in *Mirandolina* (*La Locandiera*) da tutti i punti della sala solennemente affollata si levò un applauso formidabile che trattenne l'attrice paralizzata sull'ingresso scenico, uno di quei rari applausi, veementi, calorosi, universali, che proprio nel momento in cui pareva che stesse per spegnersi ricominciava più veemente più caloroso più universale»: *Eleonora Duse al Valle* 1898; cfr. Granatella 1993, pp. 128-129.

Alle prime battute di *Panfilo* e *Simonetta* sono calati dall'alto i primi segni dell'ostilità preventiva [...]; qualche montaggio e indizi di stanchezza sono riapparsi nell'aria della sala durante il lungo *duello* tra il *dottore*, che vede tutto, e *Teodata*, che sa tutto. Ma il pubblico aspettava ansiosamente *Isabella la demente*, diciamo meglio Eleonora Duse [...]. Eleonora Duse occupava la scena: a lei, a lei sola si doveva rispetto.

Tutti furono dominati da questo sentimento e il poema-monologo di Gabriele D'Annunzio continuò sino alla fine senza contrasti.

Il pubblico riconciliato fu largamente premiato: perché il pericolante poema-monologo passando per la persona di Eleonora Duse acquistò all'improvviso una vitalità impreveduta e affascinante.

Tutti a poco a poco si sentirono trascinare, senza sapere il perché nei giri della demenza letteraria d'Isabella, e rimasero senza la capacità di reagire criticamente sotto quella nuovissima recitazione tutta plastica e musicale.<sup>59</sup>

Anche in patria, insomma, sarebbe stato il talento della Duse a impedire il naufragio del *Sogno*, il cui linguaggio dovette risultare ostico anche al pubblico italiano.<sup>60</sup> Diverso il bilancio fatto da Giovanni Antonucci, secondo il quale, dopo il «miracolo interpretativo della Duse» che a Parigi aveva saputo unire alla «fedeltà intima al testo dannunziano» la «stupefacente capacità [...] di coinvolgere un pubblico del tutto a digiuno della lingua italiana, e di quella dannunziana in particolare», la prima *tournee* del *Sogno* fu addirittura un «trionfo».<sup>61</sup> Memorabile la rappresentazione del 12 giugno

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Corsi 1928, pp. 3-6. Effettivamente, fu soprattutto grazie all'interpretazione della Duse che il *Sogno* destò, in Francia e in Italia, l'interesse del mondo teatrale e artistico; molte recensioni, anziché commentare il testo, concentrarono la loro attenzione sulla recitazione della 'divina'.

<sup>61</sup> Antonucci 1999, p. 107.

## INTRODUZIONE

1898 al teatro Brunetti di Bologna, che da quella sera cambiò nome in ‘Teatro Eleonora Duse’, con una cerimonia in cui la recita del *Sogno* e della *Locandiera* fu preceduta da un discorso di Enrico Panzacchi.

Nel dicembre 1898-gennaio 1899, durante il viaggio della coppia in Egitto, la Duse inserisce all’interno del solito repertorio il *Sogno d’un mattino di primavera*, che conosce uno straordinario successo: 29 repliche applauditissime dal «popolo barbarico e misto», come annota d’Annunzio nel suo diario egiziano.<sup>62</sup> Altre rappresentazioni del *Sogno* vengono inserite nella *tournée* europea della Duse del 1900, che si svolge mentre esplose la *bagarre* del *Fuoco*:<sup>63</sup> il 18 settembre 1900, scrivendo a Gabriele, Eleonora confessa l’emozione provata nel recitare la parte di Isabella dopo tanto tempo: « – L’altra sera – “il sogno” – sì – ho detto bene – Ero dentro. Era tanto tempo che non ero stata nel bosco con Isabella. Da un attimo all’altro, – dopo le prime parole, vi fui». <sup>64</sup>

Dopo il distacco tra la Duse e d’Annunzio, che conosce il suo punto di svolta nel 1904, si dovrà aspettare il 10 gennaio 1914 per registrare una nuova messa in scena del *Sogno*, interpretato al teatro milanese dei Filodrammatici dalla compagnia di Emma Gramatica. Nel 1924 il *Sogno* viene rappresentato, con interpreti Giulietta de Riso e Augusto Marcacci, presumibilmente a Buenos Aires, come documenta una fotografia conservata nell’Archivio Fotografico della Biblioteca Panizzi.<sup>65</sup> Il 5 ottobre 1926 la

<sup>62</sup> Taccuino XXIV, 27 dicembre 1898: cfr. *Taccuini*, p. 291.

<sup>63</sup> In questo frangente, in una lettera d’addio scritta a Londra nella notte tra il 12 e il 13 maggio, l’attrice si serve delle parole di Virginio nel *Sogno*: «è necessario che una parola sia detta fra noi – eccola: *Fine*. [...] La parola dunque di “Virginio” ha fatto esplodere questa parola – dal profondo di me – e ultima: *Fine*»; *Carteggio Duse-d’Annunzio*, p. 470.

<sup>64</sup> Ivi, p. 604.

<sup>65</sup> *Sogno di [sic] un mattino di primavera con Augusto Marcacci e Giulietta*

Gramatica porta il *Sogno* al teatro Edouard VII di Parigi; ancora una volta la stampa francese critica lo spettacolo. Il 26 aprile e il 21 dicembre la stessa compagnia ripropone il dramma a Marsiglia. Il *Sogno* viene riproposto in Italia nel gennaio del 1928 al Teatro di Torino e il 12 giugno 1929 al teatro Eliseo di Roma; il 28 giugno del 1934 va in scena di nuovo a Parigi alla Madeleine, e nel 1936 viene ridato al teatro Eliseo.<sup>66</sup> Ancora negli anni Trenta un uomo di teatro come Sabatino Lopez mostra scarsa simpatia per l'esperienza dannunziana, colpevole tra l'altro di aver tolto il talento della Duse al «nostro» teatro borghese;<sup>67</sup> in effetti, fatta eccezione per una trasmissione radiofonica nel dicembre 1944,<sup>68</sup> dopo il 1936 non vi furono altre riprese, ed occorre attendere la fine degli anni Settanta per un riaccendersi dell'interesse verso il *Sogno*. Il 3 aprile 1977 la Radio della Svizzera Italiana propone una recita del dramma per la regia di Alberto Canetta; mentre nel 1981 Lydia Alfonsi interpreta alcuni brani dell'opera in una serata d'onore al teatro del Vittoriale.

Sono però gli anni più recenti a registrare un'intensa attenzione per l'atto unico dannunziano: tra le messe in scena

*de Riso*, Buenos Aires, Foto Sunè, ca. 1924, fotografia bianco e nero (gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 115x170 mm), Biblioteca Panizzi, Archivio fotografico, Fondo Maria Melato, segnatura: 54946, <https://collezionidigitali.comune.re.it/handle/20.500.12835/29131> (ultima consultazione: 23 dicembre 2022). Cfr. *Apparato iconografico*, sezione VIII.

<sup>66</sup> Le informazioni relative alle riprese sono state tratte da Granatella 1993, pp. 94-95; Lelièvre 1959, pp. 188-189; Bisicchia 1991, p. 184.

<sup>67</sup> «Si inizia l'attività teatrale di Gabriele con *Il sogno di un mattino di primavera* e si assommano in me ragioni di scarsa simpatia, di quasi rancore verso di lui. [...] Ora che ha sfondato le porte del palcoscenico ci ha portato via anche la Duse, l'ha strappata a quel teatro borghese, e dunque nostro, cui dava luce, respiro»: *Tre incontri con Gabriele d'Annunzio* 1938, p. 564.

<sup>68</sup> Il *Sogno* figura nella programmazione del 19 dicembre 1944, come segnalato dall'edizione serale della «Stampa» di quel giorno.

## INTRODUZIONE

del ventunesimo secolo,<sup>69</sup> va ricordata in particolare quella per la regia di Federico Tiezzi e la drammaturgia di Sandro Lombardi, che dal 9 maggio al 27 giugno 2007 rappresenta il *Sogno* all'aperto, nell'*hortus conclusus* del Museo del Bargello a Firenze, in occasione di una mostra allestita per Desiderio da Settignano, l'artista al quale nel dramma è attribuito il busto di Madonna Dianora, l'eroina infelice cara alla protagonista Isabella, interpretata dal primo attore Sandro Lombardi.<sup>70</sup> Alberto Granese sottolinea come questo interesse contemporaneo per lo «sperimentale» atto dannunziano sia riprova dei tratti di modernità che ne segnano sia il linguaggio drammaturgico sia certi temi e motivi, psicoanalitici *ante litteram*.<sup>71</sup> Aspetto, quest'ultimo, che concorre a spiegare anche la fortuna del testo dannunziano nella drammaturgia mitteleuropea tra Otto e Novecento: con l'esplicito omaggio di Hugo von Hofmannsthal, fervente ammiratore della Duse e di d'Annunzio, che nel 1897 apre con una citazione dal *Sogno* la sua *Frau im Fenster* (*La donna sul balcone*), atto unico nel quale sviluppa la favola di Madonna Dianora prestandole, come scrive Zanetti, «la femminilità ribelle e impavida di una adultera bergamasca figlia del Colleoni»; e con il monologo drammatico *Erwartung* (*Attesa*), composto

<sup>69</sup> Tra cui quella del 2004 all'Auditorium di Perugia, con Anna Galiena, quella del luglio 2010 al Teatro Fenaroli di Lanciano, per la regia di Carlo Merlo, quella del marzo 2013 al Teatro Zo di Catania, quella del dicembre 2013 al Teatro Dehon di Bologna. Nella stagione 2014/15 viene messa in scena anche una versione operistica del *Sogno*, realizzata dal compositore tedesco Alexander Muno.

<sup>70</sup> Lombardi, «travestito da donna, alternava una straniante voce in falsetto con i suoni nasali e cavernosi nel monologo finale, quando la protagonista sembra progressivamente perdere i suoi attributi umani ed entrare in uno stato di immemore smarrimento, fino alla fusione panica con la natura e alla vagheggiata metamorfosi, alluse dall'interprete al momento di uscire dalla scena per inoltrarsi nel misterioso bosco delle trasmutazioni»: Granese 2020, p. 466; cfr. anche Mazzaglia 2017.

<sup>71</sup> Granese 2020 e 2022. Sulla «coscienza mitica» e sulle consonanze del teatro dannunziano con le teorie di Jung, cfr. Meda 1993.

nel 1909 dalla scrittrice austriaca Marie Pappenheim per la musica di Arnold Schönberg, così sintetizzato dallo stesso Zanetti:

Fra un giardino e un bosco, una donna ricerca nella notte l'amato in un parossismo di tormentose allucinazioni, tra cui una luna perfidamente ingannevole e «rossa». Alla fine, in un crescendo d'angoscia segnato dall'ossessione del sangue, si scopre che l'uomo è stato ucciso («Il tuo sangue è ancora vivo [...] Ora ti bacio sino a morirne») e che l'omicida è, o crede di essere, la donna stessa. Questo, forse, era anche l'incubo, l'antefatto sottaciuto del *Mattino* dannunziano.<sup>72</sup>

### 2.3. *La vicenda editoriale e il ciclo dei «Sogni»*

La cura dannunziana per la stampa del *Sogno* è strettamente legata alla sua rappresentazione scenica.<sup>73</sup> Per lanciare la prima parigina sul doppio fronte francese e italiano, l'autore si affretta a inoltrare a Hérèle un manoscritto (il testimone da noi siglato C), sollecitandolo a tradurlo tempestivamente e lamentando poi certi abbassamenti tonali della versione francese, che esce comunque sulla «Revue de Paris» del 1° giugno 1897 con il titolo dato dall'amico (*Le Songe d'une matinée de printemps*) in luogo di quello raccomandato dall'autore (*Songe d'un matin de printemps*): è un modo per promuovere la rappresentazione scenica e per fornire agli spettatori parigini un testo con il quale seguire più agevolmente lo spettacolo, secondo la prassi

<sup>72</sup> Zanetti 2008-2009, p. 458.

<sup>73</sup> Per le notizie dettagliate sulle edizioni si veda la *Nota filologica*, pp. CLXXV-CLXXIX.

## INTRODUZIONE

consueta nelle *tournées* all'estero della Duse, che recitava in italiano. Ma la rapida pubblicazione del testo in francese, che precede seppur di poco quella dell'originale italiano, serve a d'Annunzio anche per presentare l'opera come un testo da lettura, oltre che da palcoscenico.

D'Annunzio conta sulla ricaduta d'immagine che le corrispondenze da Parigi avevano sul nostro paese, ma parallelamente non trascura il pubblico italiano. L'indomani della prima parigina, il 17 giugno, «La Tribuna» pubblica un rapido sunto del dramma, certo di mano dannunziana, e il testo delle ultime battute della quarta scena e di tutta l'ultima. Una nota in calce all'articolo avverte che l'atto unico apparirà sul primo fascicolo della nuova rivista «L'Italia», diretta da Domenico Gnoli, dove in effetti esce con la data 1° luglio 1897; contemporaneamente, nella stessa tipografia, vengono stampati un semplice estratto della rivista e un opuscolo con il marchio del «Convito», in tiratura numerata e limitata: una rarità per bibliofili.

Tanto più preziosa per i bibliofili e i critici sarebbe una copia di questa *plaque* conservata alla Bibliothèque de l'Arsenal, se recasse postille autografe di d'Annunzio, come nel 1958 ha sostenuto Renée Lelièvre e, sulle sue orme, hanno creduto gli studiosi successivi. In realtà, sia l'esame grafologico che quello contenutistico fanno escludere che queste postille siano dell'autore, poiché contengono rilievi implicitamente severi sull'incoerenza e sulla inverosimiglianza di molti particolari del testo.<sup>74</sup>

La prima edizione in volume esce da Treves nel 1899. Il

<sup>74</sup> Ad esempio la nota «Sono tutti pazzi, salvo la pazza. Parlano tutti a sproposito salvo che lei»; o le considerazioni sul trattamento della follia registrate nella penultima pagina: «In che consiste la follia? Non si vede nell'azione Non si sente nella parola. Nella follia non c'è coscienza non c'è drama Gli effetti della follia possono essere tragici Re Lear Macbeth – hanno la follia in sé – Ofelia – da un'impressione esteriore come Isabella – Ma!!». Il volume, appartenente alla collezione di Auguste Rondel, è conservato a Parigi alla Bibliothèque de l'Arsenal. Cfr. Lelièvre 1958.

carteggio con i fratelli editori, Emilio e Giuseppe, consente di seguirne la vicenda, anche se l'interesse per il poema tragico resta marginale, nel carteggio, rispetto a quello per la stampa della *Città morta*, del *Fuoco* e del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, inedito fino all'edizione Treves a differenza del *Mattino di primavera*. Nel giugno 1897 d'Annunzio prega Emilio di trattare con Eugenio Torelli Viollier, direttore del «Corriere della Sera», l'anticipazione del dramma sul quotidiano milanese.<sup>75</sup> L'anticipazione si concretizza invece, come detto, con «La Tribuna», ma il 30 luglio 1897 lo scrittore informa Emilio di aver mandato una copia del *Sogno* – l'opuscolo romano – a Torelli Viollier, chiedendogli, tramite l'amico editore, appoggio per la sua campagna elettorale.<sup>76</sup> Il 14 agosto, reduce da un giro elettorale, d'Annunzio manda a Treves un esemplare del *Sogno* perché se ne progetti l'edizione all'interno del ciclo *I Sogni delle Stagioni*:<sup>77</sup> «quattro allegorie del tempo ciclico

<sup>75</sup> *Lettere ai Treves*, p. 201, lettera CXXXVII: «Caro Emilio, Torelli-Viollier mi ha telegrafato chiedendomi il testo italiano del *Sogno* per il *Corriere della Sera* e offrendomi mille lire. Volendo riserbarmi questa pubblicazione per l'epoca della rappresentazione in Italia, ho risposto chiedendone duemila – sicuro che, per le condizioni del giornalismo italiano, la mia pretesa non sarebbe accettata. Ora vedo che i giornali d'Italia cominciano a far strazio dell'opera, *ritraducendo* dalla traduzione francese! Penso dunque che sarà meglio pubblicare subito il testo originale, per impedire il deturpamento. Se il Torelli è dunque ancora disposto alla cosa, io mi contento della sua offerta. Vedilo, *arrange tout cela avec délicatesse* e telegrafami perché io possa far trarre in tempo *una copia* per la stampa».

<sup>76</sup> Ivi, p. 204, lettera CXXXIX: «Mandai un esemplare del *Sogno* al Torelli-Viollier per segno di grazie alla sua cortesia. Te ne mando un esemplare che ti ho serbato. Chiedi in confidenza al Torelli se egli vorrebbe darmi l'appoggio del *Corriere* nella lotta prossima. Ho di fronte un radicale, l'Altobelli. E tu sai quali sieno le mie idee. Ho con me tutta la parte conservatrice del Collegio. Informati, con garbo, e fammi conoscere il risultato del tuo scandaglio».

<sup>77</sup> Ivi, p. 206, lettera CXL: «Ti mando un nuovo esemplare del *Sogno*,

## INTRODUZIONE

contrapposto, fra materia e memoria, al tempo lineare» il cui brillante disegno, «già in vista di Frazer e Bergson», ambiva a «offrire in una sola serata la mitica tragedia della Natura, cioè la perpetua lotta cruenta di luce e tenebre nella doppia evoluzione solare del giorno e dell'anno». <sup>78</sup> Il progetto della tetralogia si era del resto già definito in primavera, contestualmente alla stesura del *Sogno d'un mattino di primavera*: il 18 aprile, giorno di Pasqua, d'Annunzio ne scrive alla Duse, che accoglie con gioia l'annuncio, <sup>79</sup> e ne parla a Primoli, che nel suo diario, sotto la rubrica «Pâques 1897», lo dettaglia:

Je voyas passer dans ses yeux les rêves qu'il formait, le cycle qui se composait. Comme les murailles de Jéricho s'écroulaient au son des trompes, les murailles de son théâtre idéal s'élevaient au son de sa parole magique. Le cycle merveilleux se déroulait à mes yeux charmés, éblouis: c'était tour à tour le songe d'une matinée de printemps, le rêve d'une nuit d'été, l'incendie d'un crépuscule d'automne, la mort d'une veillée d'hiver. <sup>80</sup>

Il 3 novembre, invece, scrivendo da Venezia dove la Duse recita la prima italiana del *Sogno*, chiede a Emilio se, nel caso avesse seguito l'attrice a Milano, gli avrebbe potuto organizzare una pubblica lettura delle *Parabole antievangeliche* che ritroveremo pubblicate nelle *Faville del maglio*: ma non accenna all'edizione del poema tragico. <sup>81</sup>

raccomandato. Del *Sogno* furono messi in vendita alcuni “estratti” per *réclame* alla nuova rivista dello Gnoli. Esso farà parte del volume *I Sogni delle Stagioni* (Lire 5)».

<sup>78</sup> Andreoli 2013b, p. XL.

<sup>79</sup> «Quanti “sogni” mi ha annunciato la lettera di domenica Santa che ricevetti partendo dall'Isola. Quanti! e non oso parlatene! – Io, che *morivo*, perché non sognavo più!», 20 aprile 1897; *Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 109.

<sup>80</sup> Cfr. Spaziani 1962, p. 59.

<sup>81</sup> *Lettere ai Treves*, pp. 207-208, lettera CXLI: «Caro Emilio, ricevo qui

L'11 gennaio 1898, in partenza per Parigi dove intende assistere alla prima della *Ville morte*, e impaziente di avere le prove di stampa della *Città morta*, dà come pronti i primi due *Sogni*, il *Mattino di primavera* e il *Tramonto d'autunno*, e presenta come imminente la composizione degli altri due, il *Sogno d'un meriggio d'estate* e il *Sogno d'una notte d'inverno*.<sup>82</sup> Il 2 marzo, pubblicata la *Città morta*, dichiara di riprendere il lavoro per finire *Il fuoco* e promette per fine anno i due nuovi *Sogni*.<sup>83</sup> Il 30 aprile, dopo essersi detto vicino a terminare il romanzo, torna a proporre a Emilio i due *Sogni* già composti, annunciando che l'inedito *Sogno d'un tramonto d'autunno* sarà rappresentato prossimamente in francese dalla Bernhardt.<sup>84</sup> Anche scrivendo a Giuseppe dalla Capponcina, sempre nel 1898, d'Annunzio chiede

a Venezia – dove sono da più giorni – la tua cartolina. Stasera la Duse rappresenterà il *Sogno*. E domani partirà per Milano. Prima di andare a Parigi, vorrei venire a rivederti e vorrei cogliere questa occasione. Credi tu che la mia presenza a Milano, per la rappresentazione del *Sogno*, sia opportuna? E credi tu che io potrei – essendo stato già invitato più volte cortesemente – tenere una *lettura*? E potresti tu *organizzare* tutto questo? L'argomento della lettura, eccolo: *Due parabole del bellissimo Nemico*».

<sup>82</sup> Ivi, pp. 214-215, lettera CL: «Dimmi anche se debbo mandarti – per la stampa – i due *Sogni* o se debbo attendere che sien terminati gli altri due». Il taccuino annotato da d'Annunzio durante il suo soggiorno a Napoli con la Duse nel 1898 registra la «Natività del Sogno d'un meriggio d'estate» (*Altri taccuini*, p. 99); ma la stesura si fermò a qualche scartafaccio, ora leggibile in *Tragedie, sogni e misteri II, Appendice*, pp. 1509-1511.

<sup>83</sup> *Lettere ai Treves*, p. 217, lettera CLIII: «Ricomincio il lavoro con propositi fierissimi. Entro l'anno avrai *La Grazia*, *I Sogni* e *La Gioconda*».

<sup>84</sup> Ivi, p. 219, lettera CLV: «Ora voglio chiederti se tu sia disposto a stampare i due *Sogni* – quello di primavera e quello d'autunno (inedito.) *Il Sogno di un tramonto d'autunno* sarà rappresentato prossimamente in francese da Sarah Bernhardt. Convien dunque preparare il volume. E, siccome ho bisogno di denaro, mandami il contratto per i quattro *Sogni* e mandami insieme mille lire (più, se vuoi). *Il Sogno d'autunno* resterà inedito».

## INTRODUZIONE

quando si potrà pubblicare «il *Sogno*», e prevede che per «i primi del 99» saranno pronti «gli altri due, pel volume», evidentemente ancora pensato con struttura tetrastica.<sup>85</sup> Il 2 settembre 1898 descrive a Giuseppe il piano complessivo che ha in mente per l'edizione dei quattro *Sogni*, dichiarandosi disposto a rinunciare all'edizione isolata del *Tramonto d'autunno*, di cui erano già state allestite le prove di stampa:

Ho ancora qua le prove del *Sogno* [*d'un tramonto d'autunno*], perché aspettavo una risposta di Emilio a cui scrissi alcuni giorni fa una lettera che diressi a Belgirate. In questa lettera io gli esprimevo il desiderio di pubblicare in un sol volume i quattro *Sogni* – che saranno pronti prima del dicembre – e di rinunciare quindi alla pubblicazione del *Tramonto d'autunno* isolato.

Tu che ne pensi? Non ti sembra che sarebbe assai meglio attendere? I quattro *Sogni* avrebbero un *preludio* un *finale* e tre *interludii* poetici.

Che ne dici?

Naturalmente la composizione tipografica dell'*Autunno* resterebbe pel volume complessivo, il quale potrebbe così raggiungere e superare le 400 pagine.

Scrivimi un rigo in proposito, e parlane con Emilio – il cui silenzio mi sorprende.<sup>86</sup>

Da una lettera a Giuseppe sempre del settembre 1898, si evince che i Treves decisero per un'edizione isolata del *Sogno d'un tramonto d'autunno*.<sup>87</sup> Il 20 ottobre d'Annunzio ne sollecita la stampa, che doveva comprendere dodici esemplari numerati da riservare all'autore, richiamando l'intento di ultimare e pubblicare anche «gli altri due *Sogni*» e insieme giustificando il ritardo del *Fuoco*, la cui

<sup>85</sup> Ivi, p. 534, lettera XV.

<sup>86</sup> Ivi, p. 535, lettera XVI.

<sup>87</sup> Ivi, p. 536, lettera XVII: «Sembra che la pubblicazione del *Sogno* sia risolta. Rimanderò domani le prove di stampa definitive».

materia bollente, scrive, gli ha scottato le dita.<sup>88</sup> Il 28 ottobre lamenta il ritardo nella stampa del *Tramonto d'autunno* e insieme sollecita le bozze del *Mattino di primavera* su cui desidera operare alcune «emendazioni».<sup>89</sup> In una lettera successiva, collocabile nel novembre 1898, oltre a parlare dell'edizione del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, uscita nel frattempo, informa Giuseppe di aver promesso alla «Nuova Antologia» il *Sogno d'un meriggio d'estate*, troppo costoso per la trevesiana «Illustrazione Italiana».<sup>90</sup> In un'altra successiva, pure priva di data e assegnata allo stesso mese, lamenta la brutta veste del *Sogno d'un tramonto d'autunno* e dà per stampabile in dicembre il *Meriggio d'estate*, che intende anticipare però sulla «Rivista d'Italia» (questo il nome assunto nel frattempo dall'«Italia» di Gnoli).<sup>91</sup> Il 15 dicembre manda a Giuseppe un esemplare firmato del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in attesa che sia pronta la legatura, certo per un dono.<sup>92</sup> Nel dicembre 1899, esaltato

<sup>88</sup> Ivi, pp. 537-538, lettera XVIII: «*La Grazia* è scritta per circa due terzi. Tu pubblicherai dunque prima *il Sogno* (ma quando?); poi *La Gioconda*; poi *Il Fuoco*; poi *La Grazia*; e, nel frattempo, gli altri due *Sogni* e forse *La tragedia della Folla*».

<sup>89</sup> Ivi, p. 538, lettera XIX: «Perché il *Sogno* tarda tanto? Hai una copia di quello di *Primavera*? Bisogna che io riveda anche di quello le bozze per alcune emendazioni».

<sup>90</sup> Ivi, p. 539, lettera XX: «Il *Sogno d'un meriggio d'estate* fu promesso all'*Antologia*. Non potrei mancare senza sconvenienza. E il prezzo, benché di favore, sarebbe forse troppo forte per l'*Illustrazione*: mille lire. Ti preparo la rilegatura promessa del *Sogno d'Autunno*. Ma perché non hai riserbati a me i primi dodici esemplari numerati? Chi ebbe il *numero uno*?».

<sup>91</sup> Ivi, pp. 540-541, lettera XXI: «Hai udito le strida per la bruttezza dell'edizione del *Sogno*? Che farai per *La Gioconda*? Una copertina bianca, in tutti i casi, è preferibile. Il *Meriggio d'estate*, che pubblicherò prima nella *Rivista d'Italia*, potrà essere stampato subito e messo in vendita il 30 dicembre». Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* era uscito con copertina turchina e titolo a caratteri rossi.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 541-542, lettera XXII.

## INTRODUZIONE

dalla pubblicazione delle prime *Laudi* e ormai prossimo a chiudere *Il fuoco*, d'Annunzio promette di consegnare presto gli altri due *Sogni*.<sup>93</sup>

Pubblicati nel 1899 i due unici *Sogni* compiuti, anche nel nuovo secolo affiorano di tanto in tanto riferimenti all'intento di completare il ciclo, che tuttavia rimane incompiuto: cenni spesso congiunti alle richieste di denaro con cui lo scrittore assillava l'editore.

Il 3 luglio 1903 scrive ad Emilio:

L'ardore del cielo e del lastrico mi ha fatto riprendere all'improvviso le prime pagine obliate del *Sogno d'un meriggio d'estate*. Qual *démone* volubile governa il mio spirito?<sup>94</sup>

Il 3 maggio 1904, da Anzio, informa anche Giuseppe di voler metter mano al *Meriggio d'estate* e di volersi liberare dei *Sogni*.<sup>95</sup> Infine, il 2 gennaio 1906, in una lettera a Emilio, troviamo l'ultimo cenno al ciclo: lo scrittore, sempre bisognoso di denaro, si dice fiducioso di dare presto all'editore i due *Sogni*.<sup>96</sup> Il ciclo, in verità, quanto alla sua sperata completezza, rimase proprio un libro dei sogni.

L'etichetta *Sogni delle stagioni* resta comunque premessa alla riproposta dei due poemi tragici uscita dopo il passaggio di d'Annunzio dagli editori Treves a Mondadori: quella per l'Edizione Nazionale curata dallo stesso autore (1931) e quella impressa nel 1939, l'anno dopo la morte

<sup>93</sup> Ivi, p. 557, lettera XXXV: «Non comprendo quel che dici intorno alle 1750 lire dei *Sogni*. I *Sogni* li avrai presto, e il contratto rimane invariato; e potrai averne sempre le 2000 lire. Te le garantisco».

<sup>94</sup> Ivi, p. 243, lettera CLXXXIV.

<sup>95</sup> Ivi, p. 626, lettera XCVI: «Qui ho tentato di incominciare il *Sogno d'un meriggio d'estate*; ché vorrei prestamente liberarmi del volume dei *Sogni*. Ma non posso lavorare con efficacia in un albergo, in condizioni precarie».

<sup>96</sup> Ivi, p. 295, lettera CCXXXIX: «Conto di darti presto il volume dei *Sogni* e un romanzo dei cicli».

## GENESI E VICENDA EDITORIALE

dello scrittore, che aveva però progettato la collana sotto l'egida del Vittoriale.

### 3.

## Il *Sogno* e la critica

### 3.1. *Le prime reazioni*

La scelta di Parigi per il proprio debutto come autore teatrale era, si è visto, motivata: d'Annunzio confidava nella fama da lui raggiunta in Francia come romanziere, e, per il *Sogno*, poteva contare su un pubblico che, a differenza di quello italiano, già da diversi anni era entrato in contatto con il teatro simbolista. Ma i timori che all'ultimo lo dissuasero dal presenziare alla *première* non erano infondati. Le prime recensioni pubblicate sulla stampa francese, e subito rimbalzate su quella italiana, registrano un'accoglienza generalmente tiepida, se non fredda o in qualche caso del tutto negativa.<sup>1</sup> Lo stesso d'Annunzio dovette prendere atto delle stroncature che, scrivendo a Hérèlle il 6 luglio, attribuì a bassi interessi economici: «Avete veduto quale *mauvaise*

<sup>1</sup> Lo testimonia anche una lettera di Romain Rolland, che a Malwida von Meysenbug scrive, a proposito dello scarso successo del *Sogno*: «Non ne meritava molto; ma si è stati un po' severi» (23 giugno 1897, in Rolland 1948, p. 208). Quanto alla Duse, che Rolland in seguito ammirerà molto, a questa altezza è semplicemente qualificata come una «buona attrice, semplice e commovente» (*ibidem*).

*presse* ha avuto il *Sogno*? Non importa. Le ragioni sono tutte mercantili. Il vero pubblico fu sedotto».<sup>2</sup>

Il primo ostacolo dovette essere rappresentato dalla lingua: come scrive a caldo nella sua corrispondenza parigina il critico del «Corriere» Giovanni Pozza, «il poema drammatico del D'Annunzio venne trovato interessante da chi lo aveva letto, ma la maggioranza ben poco comprese».<sup>3</sup> Anche Eugène-Melchior de Vogüé, in una lettera inviata a Maria Ponti Pasolini, racconta come il favore del pubblico fosse toccato solo all'interpretazione della Duse – di cui lo stesso Vogüé si professa «innamorato» –, nella totale incomprendimento dell'opera:

*Le Sogno d'un mattino di primavera* n'a pu plaire à un public qui n'entendait pas la langue d'un poète. Notre presse a été cruelle, injuste, à mon sens, pour cette rêverie lyrique; mais le succès personnel de l'interprète a été très vif, dans cette preuve difficile comme dans les drames plus conformes aux goûts et aux habitudes du public.<sup>4</sup>

In effetti, anche il recensore del «Gaulois», che pure giudica l'opera «remarquable», travisa le suggestioni medieval-rinascimentali dell'ambientazione evocando un'atmosfera seicentesca, escambia il loggiato dell'Armiranda per un chiostro, «un couvent dont les arcades ouvertes laissent apercevoir un paysage italien que précède une allée d'ifs taillés, comme dans les jardins des commencements du

<sup>2</sup> Cfr. la lettera a Hérelle del 6 luglio 1897; *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 465.

<sup>3</sup> Pozza 1897a; riprendendo il discorso a qualche mese di distanza, lo stesso critico ripeteva: «il pubblico, che non sapeva una parola di lingua italiana, non ne comprese sillaba» (Pozza 1897b; cfr. Granatella 1993, pp. 99-100 e 123-125).

<sup>4</sup> Della lettera, risalente al giugno 1897, e finora ignorata dagli studiosi, si conserva la trascrizione autografa di Luigi Bodio, alla Biblioteca Nazionale Braidense (Bodio, *Carteggio Bodio* 856).

XVIIe siècle». <sup>5</sup>

I recensori francesi dedicano all'interpretazione della Duse – su cui del resto la campagna promozionale aveva puntato con decisione, sfruttando la rivalità con la Bernhardt – uno spazio maggiore rispetto al testo dannunziano, di cui generalmente rimarcano la debolezza drammaturgica: Lugné-Poe giudica il *Sogno* una malriuscita imitazione dei drammi di Maeterlinck, che si sarebbe risolta in un fiasco se l'ammirevole talento della Duse non avesse volato al di sopra dell'opera. <sup>6</sup> La recitazione della Duse, l'unica della compagnia a dare un'interpretazione poetica del testo, <sup>7</sup> viene generalmente elogiata, anche se non mancano detrattori, come Henri Bauër, che sull'«Echo de Paris» ne critica gestualità e mimica, giudicando la sua esecuzione povera di poesia e di eleganza, sicché, pur apprezzandone il talento, non la ritiene all'altezza della Bernhardt. Allo stesso Bauër si deve la sprezzante definizione del *Sogno* come una «fable un peu simplette, d'invention ingénue, de romanesque suranné et de sentimentalité superficielle»; <sup>8</sup> Francisque Sarcey parla di un testo «insignifiant et ennuyeux», Émile Faguet lamenta il fatto che la catastrofe preceda l'azione, trasformando il dramma in un'elegia, tutta retrospettiva, <sup>9</sup> ed Emmanuel Arène sentenzia che l'opera non ha né capo né coda. <sup>10</sup> Per Paul Perret il *Sogno* riflette la mancanza di talento teatrale dell'autore, che «n'est, ni ne sera, ni ne saurait être un auteur dramatique parce qu'il n'a que des impressions», <sup>11</sup> affermazione che diventerà un luogo comune della critica.

<sup>5</sup> «Le Gaulois», 22 maggio 1897; i giudizi dei critici francesi sono tratti, salvo altra indicazione, da Lelièvre 1959, pp. 181-189: 183.

<sup>6</sup> In «La Presse», 21 giugno 1897; cito da Valentini 1993, p. 181.

<sup>7</sup> «La donnée est romantique, les comédiens affectent l'interprétation réaliste»: così Paul Perret in «Liberté», 30 giugno; Lelièvre 1959, p. 185.

<sup>8</sup> «Echo de Paris», 17 giugno 1897; Lelièvre 1959, p. 184.

<sup>9</sup> Rispettivamente in «Temps», 21 giugno, e «Débats», 21 giugno; cfr. Lelièvre 1959, pp. 184-185.

<sup>10</sup> Cfr. «Avanti!» 1897; ora in Granatella 1993, p. 101.

<sup>11</sup> «Liberté», 20 giugno. Lelièvre 1959, p. 185.

Soprattutto, l'eco non ancora sopita della polemica sui cosiddetti plagi dannunziani fa sì che per il *Sogno* si parli di imitazioni o riprese da Maeterlinck (Adolphe Brisson, Lugné-Poe) e Shakespeare (Faguet e Le Senne),<sup>12</sup> sottolineando l'inferiorità del rimaneggiamento rispetto agli ipotesti. Qualcuno nota anche le allusioni figurative ravvisabili nell'opera, richiamando la *Primavera* di Botticelli e i dipinti di Edward Burne-Jones.<sup>13</sup>

Se tra le righe dei critici francesi si sente spesso trapelare un certo sciovinismo, anche negli interventi dei recensori italiani non mancano forti riserve. L'azione appare inconsistente, i personaggi privi di sviluppo psicologico e di caratterizzazione linguistica: queste le obiezioni più frequenti. E mentre in Francia già alcuni anni prima Maeterlinck aveva dichiarato, a proposito del suo *Pelléas et Mélisande*, che «la pièce de théâtre doit être avant tout un poème»,<sup>14</sup> in Italia la dominante estetica naturalistica – che pure mostrava interesse per le patologie mentali, di cui è vittima al sommo grado la protagonista del *Sogno* – genera una tenace resistenza nei confronti della poetica teatrale simbolista.<sup>15</sup>

Sulle pagine del «Fanfulla della Domenica» Eugenio Checchi arriva ad affermare che il *Sogno* non sarebbe approdato alle scene se non fosse opera di quel «singolare ingegno» di d'Annunzio, celebrato come «fenomeno» anche in Francia; e sentenza: «Un nome può tutto: l'opera, nella maggior parte dei casi, non può nulla». Lamenta poi «le interminabili scene» in cui i personaggi, simili a «sonnambuli», discorrono senza mai agire; rileva che

<sup>12</sup> Rispettivamente in «L'Événement», 31 maggio; «La Presse», 21 giugno; «Débats», 21 giugno; «Le Siècle», 17 giugno; Lelièvre 1959, p. 185.

<sup>13</sup> Charles Martel in «La Justice» del 17 giugno e Robert Vallier sulla «République française» dello stesso giorno; Lelièvre 1959, p. 185.

<sup>14</sup> Sul «Figaro» del maggio 1893. Cfr. Gibellini 1995, p. 104.

<sup>15</sup> Cfr. Valentini 1993, pp. 195-197.

## INTRODUZIONE

«l'azione [...] non cammina più in là dell'antefatto» e che il dramma, nel quale «aspettano tutti qualche cosa e il qualche cosa non arriva mai per nessuno», finisce «senza nulla concludere». <sup>16</sup> Anche Giovanni Pozza si rammarica che nel *Sogno*, «troppo oscuro, indeterminato, incompleto», «nulla accade [...] e questo inganno ci lascia sorpresi, scontenti». <sup>17</sup> Lamenta il difetto d'azione, sulle pagine della «Gazzetta Letteraria», anche Giovanni Battista De Ferrari, per il quale il *Sogno* manca di «teatralità», avendo personaggi «mal posti» o «incompleti», fatta eccezione per la protagonista; <sup>18</sup> il critico infine auspica che questo singolare esperimento simbolista, «ultimo parto fortunato d'un discepolo di Mallarmé che rinnegò la patria abruzzese per i regni della chimera», non trovi imitatori. <sup>19</sup>

Più acuto l'intervento di Pier Vincenzo Bruni, uscito in settembre ancora sulla «Gazzetta Letteraria»: i critici italiani e francesi – osserva – sono rimasti delusi «per la quasi assenza d'ogni intreccio e d'ogni azione», senza capire che «la massima bellezza del *Sogno* consiste nella poesia onde il dialogo è penetrato: dialogo armonioso, [...] intessuto di frasi alate e splendenti che non tutti gli occhi sanno seguire a volo per contemplare la delicatezza dei preziosi colori»; similmente, al pubblico che al teatro

<sup>16</sup> Checchi 1897a.

<sup>17</sup> Pozza 1897b.

<sup>18</sup> «Passo subito a domandarmi che cosa sta a farci quel *Virgino* che flirta così bene con Beatrice e si atteggia a consolatore d'*Isabella*? [...] perché viene? Spera guarire la demente? Ma forse amoreggiando con la sorella? *Beatrice* ha l'aria di non sapersi muovere e *Panfilo*, *Simonetta*, il *dottore* stanno solo per suggestionare il pubblico con una strofa dantesca o per trarlo un po' della realtà dopo tanto sforzo di psiche [...]. Ma [...] la poesia c'è e la passione fiammeggia veramente in quel paesaggio primaverile che sente tanto d'antico e pare un tempio alla presenza di *donna Isabella*; ogni parola di costei ha un fascino, ogni accento [...]; *Isabella* salva il dramma, e tutto è in lei, l'interesse è per lei, per lei solo»; De Ferrari 1897.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

chiede solo «naturalzza» sfuggiranno le «squisite bellezze onde il lavoro è profuso». Tra le qualità del *Sogno*, Bruni si sofferma sulla sottigliezza con cui l'autore ha saputo rendere la natura a-logica e misteriosa dei discorsi di Isabella, la sapiente architettura in cui si armonizzano i «sogni» di ciascun personaggio, e lo stile che, anche attraverso gli echi arcaizzanti, trasmette un senso di primaverile freschezza:

Occorreva, a maggior suggestione dello spettatore, che anche l'anima sua restasse come commossa dalla parvenza della primavera, e perciò il D'Annunzio cerca quasi di suscitarla non pure dal frondeggiante scenario con cui orna il nido della rondine, ma anche cogli stessi nomi delle persone, colla freschezza delle loro espressioni, coi versi trecenteschi ch'essi cantano: versi che ci fanno ricordare il primo fiorire della poesia italiana.

Bruni avanza però riserve di ordine morale e letterario sul soggetto, deplorando che il *Sogno* «sia, nel contenuto, una variazione dell'eterno tema che romanzieri e commediografi non tralasciano di ammirare: l'adulterio».<sup>20</sup>

Anche per Domenico Lanza, che recensisce una delle prime rappresentazioni italiane, l'aspetto letterario è dominante nell'opera, ma a differenza di Bruni egli la stronca come una «volgare esercitazione rettorica» che trasforma gli attori in «abili giocolieri di parole e di frasi, intenti a costruire un armonico edificio di cui non si vede né il fine, né la base, né il senso, né la fisonomia».<sup>21</sup>

Anche Primo Levi, bocciando sulle pagine della «Nuova Antologia» il sodalizio tra i due «divi» Duse e d'Annunzio, condanna il manierismo della scrittura del *Sogno*, le cui rappresentazioni «sembrano conferenze», ben lontane dalla «solenne semplicità» cui invece la grande attrice dovrebbe

<sup>20</sup> Bruni 1897.

<sup>21</sup> Cfr. «Gazzetta Letteraria» 1897.

## INTRODUZIONE

guardare per far rinascere la tragedia antica.<sup>22</sup>

Comune a molti interventi dei critici italiani è l'irritazione generata dalla difficoltà di classificare l'atto unico dannunziano entro un genere definito da regole condivise: «il *Sogno*» – scrive De Ferrari – «è fuori dalle regole, è un ribelle dell'arte, una roba che non comincia, non finisce, e non si può definire»; «non è un dramma ma un frammento di dramma, [...] la pagina d'un romanzo suggestivo che abortì nell'idea, lo squarcio migliore di un poema scintillante di pensiero che non sarà mai compiuto».<sup>23</sup> Bruni prova a porre la domanda: «a qual genere letterario appartiene, codesto? È una commedia, è un poema pastorale, o qual altro?»,<sup>24</sup> ma non è in grado di rispondere; Pozza parla di «frammento lirico», confessandosi incapace di spiegarsi la mancata conclusione: «Ma perché il miracolo non si compie? [...] Un perché ci sarà certamente; ma io non mi curo di ricercarlo».<sup>25</sup> Anche Edoardo Scarfoglio, che a d'Annunzio riconosce il ruolo di consapevole sperimentatore, denuncia la stessa difficoltà, dichiarando sul «Mattino» che «il *Sogno di un mattino di primavera* non è un dramma, è un quadro»:

Dramma significa azione, lotta di passioni, urto di volontà; il sogno invece è rappresentazione, produzione di fantasmi che si levano nella coscienza e si compongono in quadri mutevoli, assente la volontà. E questa breve opera dannunziana è precisamente un quadro. Quando si leva la tela, il dramma è già lontano, e vive solo nella memoria di

<sup>22</sup> «Come ella può presumere di essersi avviata alla tragedia greca con quel d'Annunzio che, italiano del Cinquecento in ritardo, è tanto lontano, e nel *Sogno* e in quasi tutta la sua produzione, da quella solenne semplicità?»; Levi 1898; cfr. Andreoli 2013a, p. CLVIII.

<sup>23</sup> De Ferrari 1897.

<sup>24</sup> Bruni 1897.

<sup>25</sup> Pozza 1897b.

quelli che vi parteciparono, attori o spettatori.<sup>26</sup>

In effetti, il *Sogno* verte, esattamente come *Il Piacere*, sulla dialettica memoria-aspettazione: l'evento tragico è spostato nell'antefatto, lo scontro delle passioni ignorato, presupposto il tradimento, l'omicidio descritto *post eventum* (il duca, marito tradito e assassino, non figura nemmeno tra i personaggi secondari, e non ne conosciamo neppure il nome); l'autore concentra la sua attenzione sulle conseguenze del fatto di sangue nella vita presente dei personaggi, sulla follia di Isabella e sulla speranza che possa uscirne, nel clima di rigenerazione primaverile che investe la natura come la giovinezza dell'uomo. Se però la mancanza di azione non pregiudicò il successo del primo romanzo dannunziano, nel caso del *Sogno* questa sollevò, come si è visto, malumori e obiezioni.

D'Annunzio definisce il *Sogno* «poema tragico», destinato dunque alla lettura oltre che alla rappresentazione: perciò ha cura che il testo sia stampato prima della messa in scena, nella convinzione che «il testo scritto potesse essere il veicolo di tutta (o quasi) l'informazione».<sup>27</sup> Eloquenti in tal senso sono le didascalie, che non si limitano a dare indicazioni registiche ma rappresentano vere e proprie *ekphrāseis* poetiche. Questa doppia natura, poetica e teatrale, fu a lungo considerata un difetto dell'opera: la poesia era ritenuta un ostacolo all'azione teatrale e alla verosimiglianza; solo più tardi si sarebbe capito che l'atto unico, nella sua discesa «negli inferi dell'onirico, del tragico, del misterioso»,<sup>28</sup> muoveva verso gli orizzonti letterari e psicanalitici del secolo nuovo.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Scarfoglio 1897; cfr. Valentini 1993, p. 187.

<sup>27</sup>erspamer 1988, p. 481.

<sup>28</sup> Gibellini 1995, p. 110.

<sup>29</sup> Ma si ricordino gli echi del *Sogno* nella *Frau im Fenster* di Hofmannsthal e nel monologo di Marie Pappenheim intitolato *Erwartung* segnalati da Giorgio Zanetti e menzionati nel § 2.2.

## INTRODUZIONE

Se la scrittura teatrale del *Sogno*, raffinata e artificiosa, sconcerta i critici, a maggior ragione disorienta gli spettatori. Sul finire del secolo il gusto del pubblico italiano è ancora quello formatosi nella stagione del teatro verista, del dramma borghese o tutt'al più del teatro di idee, quindi impreparato o restio a lasciarsi coinvolgere da un teatro d'atmosfera e di parola, specie se questa parola dista radicalmente dal linguaggio contemporaneo e dal registro colloquiale.<sup>30</sup>

Giovanni Pozza, critico equilibrato nel valutare pregi e limiti del teatro dannunziano, coglie subito la portata innovativa dell'opera:

Evidentemente il poeta non ha scritto questo suo *Sogno* pel solito pubblico dei nostri teatri. Dico il pubblico che va in visibilio ascoltando le comiche scurrilità della *pochade*, o i giochi di parole delle così dette commedie di spirito, o gli abili artifici della commedia d'intreccio. Questo pubblico s'è rinchiuso in un suo vecchio assioma «*il teatro è teatro*» e non vuole uscire di lì.<sup>31</sup>

Pur negando a d'Annunzio l'attestato di vero drammaturgo, Pozza invita ad assecondare l'emozione estetica indotta dalla «forma preziosissima» dell'atto unico: «Il D'Annunzio non la pretende ad autore drammatico in questo suo *Sogno*. Vi parla da poeta, ascoltatelo come poeta che ne vale la pena».<sup>32</sup>

La valutazione di Pozza, destinata a essere sviluppata più che corretta o smentita dagli interventi dei critici successivi, chiarisce l'effetto prodotto dal *Sogno* rispetto a quello che oggi chiamiamo orizzonte d'attesa. Pubblico e critici si erano trovati di fronte a un'opera che eludeva le loro aspettative e rompeva le convenzioni teatrali, al punto da apparire inconsistente, un non-teatro: la scena che non rappresenta

<sup>30</sup> Cfr. D'Amico 1960, pp. 319 e ss.

<sup>31</sup> Pozza 1897b.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

se non l'epilogo di una tragedia già avvenuta, aprendosi con il vaneggiamento della protagonista, accennando a uno sviluppo narrativo con l'arrivo di Virginio e la speranza di un rinsavimento, e chiudendosi con la conferma di una inguaribile pazzia; una sostanziale immobilità dell'azione cui corrisponde la staticità morale dei personaggi, sottratti a ogni possibile evoluzione psichica o etica.

Le prime reazioni non mancano di registrare il senso di straniamento esercitato sugli spettatori dal linguaggio del *Sogno* e dall'inverosimiglianza dei dialoghi: «C'è stato forse – si chiede Eugenio Checchi – un periodo della storia italiana in cui i dottori di medicina e le vecchie governanti filosofassero al modo stesso del vecchio medico d'annunziano e di quel lacrimoso pertichino che ha nome Teodata?».<sup>33</sup> Tornando sul *Sogno* a un paio di settimane di distanza, lo stesso recensore arriva a sostenere che l'opera abbia tratto vantaggio dalla versione francese di Hérelle, in grado di conferire semplicità e chiarezza alla lingua dell'autore, troppo artefatta nella sua ostinata ricerca del preziosismo:

I lettori italiani che si dilettaessero a confrontare col testo le bellissime traduzioni del signor Hérelle, dovrebbero in buona fede concludere che l'*Innocente*, il *Trionfo della morte*, le *Vergini delle rocce*, e anche l'infelice angoscioso *Sogno d'un mattino di primavera*, hanno acquistate nelle versioni quell'andatura snella, quella luminosità trasparente, quella leggiadria di movenze e di attitudini che si cercherebbero invano nell'originale. Nelle traduzioni dei libri del D'Annunzio è perduta la ritmica dolcezza del periodare ampio e sonoro, che è tanta parte della personalità artistica dell'autore: ma vi rifulgono in compenso, accanto alla mantenuta fedeltà dei pensieri, i pregi di uno stile e di una lingua che domandano sopra ogni cosa la semplicità e la chiarezza. Ora nessuno, in Italia, è scrittore così poco semplice come il D'Annunzio:

<sup>33</sup> Checchi 1897a.

## INTRODUZIONE

nessuno odia altrettanto, come sono odiate da lui, le maniere di dire più ovvie, più naturali, più familiari. Un non so che d'inamidato, come i goletti di porcellana alle camicie dei simbolisti e dei decadenti, un non so che di compassato e di rigido in quell'apparente scioltezza si accompagna sempre, scorta fedele e tenace, ai pensieri anche felicemente trovati dello scrittore, che sembra a momenti sudi sangue per respingere da sé una espressione, che egli qualifica forse volgare, e sarà senza forse, nella supposta volgarità, efficacissima.<sup>34</sup>

Ben diverso il giudizio di Angelo Conti, che in un saggio steso nel 1899 (ma pubblicato solo in anni recenti) individua proprio nel linguaggio dannunziano le qualità in grado di «far rinascere nel teatro la grande anima eschilea» in ciò che ne «costituiva la bellezza e il fascino»: «l'elevazione dell'elemento lirico, la disposizione euritmica delle sue parti, il sentimento musicale espresso con la struttura e la divisione dei periodi, con una armoniosa successione di pause e di suoni».<sup>35</sup> Anche il difetto di azione rimproverato alle tragedie dannunziane non è altro, secondo Conti, che una qualità propria del teatro antico, nel quale «l'azione [...] è una visione, è una rappresentazione suscitata nello spirito degli ascoltatori dal ritmo delle parole, dalla successione delle immagini, dal gesto e dai movimenti della danza»; nel quale «il dramma [...] è raccontato». Conti si concentra sui due protagonisti del *Sogno*, Isabella e Virginio, come incarnazioni di quella funzione salvifica della Natura che attraversa, a partire almeno dal *Piacere*, tutta l'opera di d'Annunzio, dominata dall'idea della «purificazione dall'errore e dalla colpa, per mezzo del dolore e della bontà semplice e innocente della natura»; un sentimento antico e moderno insieme:

<sup>34</sup> Checchi 1897b.

<sup>35</sup> Conti 1899, p. 401. Il saggio di Conti, del 1899, illuminante circa la poetica drammatica dannunziana e le sue prime tragedie, è rimasto inedito sino alla sua scoperta e pubblicazione da parte di Gianni Oliva.

La sua Isabella [...] è già una figlia della Fedra di Euripide. Il *Sogno d'un mattino di primavera*, serve già a dimostrare con eloquenza che, per l'artista, riprendere la grande tradizione significa [...] poter guardare la natura come in un'alba limpida. Mai infatti la Primavera era stata rappresentata con un tal senso d'oblio, con un così pieno annullamento dell'uomo nelle cose. La follia d'Isabella è una forma meravigliosa di estasi, durante la quale il suo spirito si riconosce e si disperde nelle forze e negli aspetti della natura, è una tra le forme più alte della conoscenza, è uno stato di beatitudine. [...] In questa opera vive davvero l'anima della primavera, da quando è annunciato l'arrivo di Virginio, che giunge «a traverso i boschi e le riviere» come una forza della natura, a quando appare Isabella, che sente la sua anima confusa con la vita dei rami nuovi e delle foglie appena nate [...]. Questa vivente immagine della primavera è la prima apparizione della natura consolatrice del dolore umano, è il primo dono d'oblio che nel dramma d'annunziano la gran madre di tutti offre ai suoi figli sbigottiti e tremanti.<sup>36</sup>

### 3.2. *Fortuna e sfortuna critica*

Le riserve formulate dai primi recensori proseguono anche negli interventi novecenteschi, peraltro piuttosto radi, nei quali la tendenza è quella di considerare il *Sogno* come testo letterario, scevro da implicazioni teatrali.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, Luigi Tonelli pubblica un saggio apologetico sul teatro dannunziano, applicando al *Sogno* e alle tragedie la distinzione tra poesia e non poesia, e indicando i passi più marcatamente lirici: ammette che nel *Sogno* «la forma eccessivamente lirica stride in modo insopportabile con l'umile e prosaica condizione

<sup>36</sup> Ivi, pp. 400 e 396-397.

## INTRODUZIONE

dei personaggi», ma loda le «pagine intere di alata poesia» e «la squisita delicatezza con cui è delineata la soave e tragica figura della demente; l'evidenza del quadro primaverile, tutto tenera verzura e fragranza». <sup>37</sup>

Verso la fine degli anni Trenta, Luigi Russo, distinguendo due tipologie nel teatro di d'Annunzio, la tragedia estetico-politica e quella estetico-paesistica, indica come nucleo del *Sogno* il paesaggio fiorentino, una materia fatta «per una descrizione lirica più che per un bozzetto drammatico». <sup>38</sup>

Non diversa ma più aspra la posizione di Silvio D'Amico, che nel 1940 definisce il dramma come una valanga di «parole, parole, parole, che diluivano ogni concretezza di figure, di eventi, di situazioni, in un'evanescente ambiguità». <sup>39</sup>

Nel decennio seguente Armand Caraccio opta per l'elogio, pur segnalando il genere ibrido dell'opera: «Plus que d'un drame véritable, il s'agit d'une *nouvelle* portée à la scène»; e ancora: «C'est une sorte d'élégie»; «C'est un *théâtre de poésie* étayé par une action rudimentaire et dont certaines pages ressemblent aux plus pures évocations sensuelles d'un Maurice Barrès». Il modo migliore per accostare il *Sogno*, conclude il critico francese, è la lettura: «un beau conte à lire dans les beaux jardins de Toscane». <sup>40</sup>

Nel 1959 Renée Lelièvre pubblica il suo studio intitolato *Le théâtre dramatique italien en France*, dedicato all'accoglienza riservata in Francia al teatro italiano tra il 1855 e il 1940: quattro suoi capitoli sono incentrati sulla fortuna parigina di diverse opere dannunziane, a partire proprio dal *Sogno*, di cui, grazie a un accurato spoglio della stampa parigina e a meticolose ricerche d'archivio, la studiosa ricostruisce le vicende della preparazione, della messinscena, della ricezione. <sup>41</sup> Pur non entrando nel

<sup>37</sup> Tonelli 1941, p. 249 (ma la prima edizione esce nel 1913).

<sup>38</sup> Russo 1938, p. 137.

<sup>39</sup> D'Amico 1940, p. 132.

<sup>40</sup> Caraccio 1950, pp. 30, 31, 36.

<sup>41</sup> Lelièvre 1959.

merito di una valutazione critica dell'opera, l'opera inizia a radunare dati e informazioni che si riveleranno preziosi per gli studi successivi, che nel corso dei decenni potranno via via avvantaggiarsi di altri fondamentali apporti, dagli studi biografici all'edizione dei carteggi, alle indagini sulla biblioteca dannunziana e sul suo metodo di lavoro.

Negli anni Sessanta, dopo un lungo periodo in cui l'attenzione dei critici pare volgersi altrove, si avverte un primo risveglio d'interesse, preannunciato dalla monografia sistematica di Eurialo de Michelis: nel denso capitolo dedicato al *Sogno*, lo studioso-scrittore addita gli antecedenti tematici e formali negli scritti di Gabriele e di altri autori, specialmente Shakespeare, cogliendo nell'essenza antinaturalista e antipsicologista del poema tragico il suo carattere innovativo e la ragione del suo insuccesso;<sup>42</sup> Aldo Capasso invita a guardare l'opera prescindendo dalla sua efficacia scenica, poiché si tratta di «un poema in prosa», di un «lirico racconto»;<sup>43</sup> un conciso ma illuminante cenno di Gianfranco Contini suggerisce uno studio stilistico comparativo tra le scritture narrativa, lirica e teatrale di d'Annunzio, e del *Sogno* apprezza la «semplice melodosità "buona"» già saggiata nel *Poema paradisiaco*.<sup>44</sup>

A partire dagli anni Settanta si registra un più deciso risveglio d'attenzione da parte degli studiosi, che iniziano a cogliere la portata innovatrice del teatro dannunziano, che già nel *Sogno* si manifesta con notevole audacia, con escursioni al di fuori delle due tragedie in versi più celebrate e fortunate, *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*.

In occasione di una riproposta scenica del *Sogno* nel 1977, Pietro Gibellini si sofferma sull'originale registro espressivo dell'atto unico, rilevando i limiti dell'esecuzione rispetto all'assunto simbolista: «la colpa del *Sogno* non

<sup>42</sup> De Michelis 1960.

<sup>43</sup> Capasso 1964, p. 24.

<sup>44</sup> Contini 1968, p. 319.

## INTRODUZIONE

è di essere un esperimento simbolista, ma di non esserlo abbastanza, di disperdersi in diverse direttrici espressive, di non sviluppare con rigore una scelta, di indugiare persino nel naturalismo»; più che prestarsi a una semplice dizione, il tessuto verbale sembra recuperare l'uso del «recitar cantando». <sup>45</sup> Nel 1978 Angela Guidotti conduce un'accurata analisi strutturale del *Sogno*, segnalandone alcuni tratti caratterizzanti – la didascalia come indicazione di poetica, la rottura con il dramma naturalista, la volontà di infrangere alcune categorie temporali nell'intenzione di rinnovare completamente il genere tragico – e concludendo che il d'Annunzio drammaturgo paga il prezzo della sua «considerazione puramente estetica, e quindi negativamente statica dei conflitti tragici». <sup>46</sup>

Una decisa rivalutazione delle qualità teatrali dell'opera viene proposta da Francesco Erspamer, che nel 1988 sottolinea la «precisa vocazione scenica» del dramma, il cui linguaggio sarebbe «costantemente rivolto al contesto pragmatico della scena»; <sup>47</sup> anche Andrea Bisicchia, collegando i *Sogni* alle innovazioni del teatro europeo di fine Ottocento, vi coglie anticipazioni dell'esperienza espressionista «per l'intensità lirica, per l'exasperazione caratteriale, per la brama di assoluto, per la struttura sognante, per l'accensione dei colori». <sup>48</sup> Paolo Puppa analizza il rapporto tra d'Annunzio e la scena francese «tra Boulevard e Simbolismo», <sup>49</sup> mentre Giovanni Isgrò esamina i caratteri innovativi della *mise en scène* dannunziana, a partire dall'ampia estensione delle didascalie, la cui articolazione «per certi aspetti fa già pensare a veri e propri progetti di allestimento», che tendono a mobilitare lo «spazio “regolare” del palcoscenico tradizionale, rivoluzionandolo, per così dire, all'interno».

<sup>45</sup> Gibellini 1978, pp. 64 e 67.

<sup>46</sup> Guidotti 1978, p. 31.

<sup>47</sup> Erspamer 1988, p. 479.

<sup>48</sup> Bisicchia 1991, p. 13.

<sup>49</sup> Puppa 1992.

Così, nel *Sogno*, una funzione centrale è affidata alla luce e al suo uso mobile e diversificato, in una configurazione scenica estremamente complessa, che prevede «il contemporaneo uso di ben tre situazioni praticabili disposte una successivamente all'altra»: il loggiato della villa, il giardino e il bosco selvaggio; «una scena tripla, non solo agganciabile con un unico colpo d'occhio da parte dello spettatore, ma che può essere coinvolta nello stesso momento in tutta la sua estensione dal gesto o dall'intenzione dell'attore», con una concezione ancora più moderna di quella di alcuni coevi esperimenti tedeschi volti al rinnovamento della messa in scena del teatro shakespeariano.<sup>50</sup> Isgro sottolinea come questi tratti radicalmente innovativi della concezione scenica dannunziana si siano scontrati con l'arretratezza tecnica e con l'atteggiamento tradizionalista di tecnici e attori:

Per la realizzazione del *Sogno di un mattino di primavera*, Amable, lo scenografo de *La Renaissance*, non seppe rinunciare alla scenografia pittorica di tipo tradizionale con tutto il rilievo della prospettiva, l'amore per l'ornamento e la passione del *trompe l'oeil*, mentre sul versante della recitazione, a parte la Duse, la compagnia sembrò non sentire la necessità dell'interpretazione poetica, mantenendosi sul piano di una recitazione di tipo realistico.<sup>51</sup>

Anche l'idea della metamorfosi vegetale di Isabella, che d'Annunzio concepisce attraverso l'«immagine teatralmente catturante della graduale, quasi rituale, vestizione che spinge fino all'uso delle foglie come maschera e dell'erba come integrazione del costume [...] della Demente»,<sup>52</sup> non poteva che scontrarsi con i limiti tecnici dell'epoca: non a caso lo scrittore, che già nel 1898 sperimenta la possibilità di

<sup>50</sup> Isgro 1993, pp. 43, 44, 58-59.

<sup>51</sup> Ivi, p. 67.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

## INTRODUZIONE

rendere la fusione tra figura umana e vegetazione nella serie di fotografie scattate alla Duse nei giardini della Capponcina e oggi conservate alla Fondazione Cini,<sup>53</sup> quando alcuni anni più tardi, varcato il secolo nuovo, si interesserà al cinema, penserà subito a una riduzione cinematografica delle *Metamorfosi* di Ovidio, saggiando con entusiasmo il «prodigio» del nuovo mezzo proprio nella «favola di Dafne».<sup>54</sup>

Nel 1993 vedono la luce, presso lo stesso editore, due robuste monografie che vertono sulle prime messe in scena del teatro dannunziano, senza peraltro sovrapporsi, anzi integrandosi a vicenda. Valentina Valentini intitola il suo libro *Il poema visibile*, per mettere in primo piano la componente scenica del teatro dannunziano, in cui pure domina la parola. Nel *Sogno*, di cui ricostruisce

<sup>53</sup> Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Duse. Cfr. *Apparato iconografico*, sezione VII.

<sup>54</sup> D'Annunzio ne parla, a distanza di qualche anno, in un'intervista rilasciata al «Corriere» il 27 febbraio 1914, a Parigi: «Or è parecchi anni, a Milano, fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama "trucchi". Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli sperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a fogliare sinché si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch'ebbi alla prova. L'effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore o nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo d'efficacia il numero ovidiano. La vita naturale era là rappresentata in realtà palpitante...» (*Intervista «Corriere»* 1914: cfr. *Interviste a d'Annunzio*, p. 282).

con attenzione la genesi, mette in luce il simbolismo del contrasto cromatico rosso-verde come polarità tra morte e rigenerazione (ma andrebbe aggiunto il bianco, come segno di purezza) e rimarca l'aspetto pittorico e mimico. La studiosa sottolinea la funzione centrale di Virginio, «l'eroe primaverile», prendendo le mosse dalla dichiarazione, rilasciata da d'Annunzio a Domenico Lanza, secondo cui il *Sogno* sarebbe una «tragedia dell'adolescenza» il cui «protagonista vero non è la demente: è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente»;<sup>55</sup> dichiarazione di cui non va tuttavia dimenticata la natura strumentale, volta a presentare sotto nuova luce per il pubblico italiano la *pièce* criticata nell'esordio Oltralpe.

In due grossi volumi Laura Granatella riproduce invece le recensioni con cui la critica accolse il debutto e le prime riproposte delle tragedie sulla stampa nazionale: il titolo «*Arrestate l'autore!*» e il saggio introduttivo mettono in luce le forti resistenze che le opere dannunziane incontrarono per ragioni sia di gusto che di sconcerto morale.<sup>56</sup>

Anche nel nuovo millennio gli studi centrati specificamente sul *Sogno d'un mattino di primavera* sono non numerosi ma rilevanti: saggi che indagano la rete intertestuale in cui si colloca l'opera dannunziana, sviluppando e verificando i riferimenti già segnalati dai primi recensori – da Shakespeare a Maeterlinck ai preraffaelliti<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Valentini 1993; il capitolo dedicato al *Sogno di un mattino di primavera: un pur rêve de poésie* occupa le pp. 179-197.

<sup>56</sup> Granatella 1993; le pagine dedicate al *Sogno* sono 94-134.

<sup>57</sup> Elena Meazza (2001) riflette sulle affinità e sulle suggestioni shakespeariane nei due *Sogni* dannunziani, dalla dimensione onirica (il teatro e la vita come sogno, il sogno come specchio dell'Io profondo), fino ai *topoi* della passione amorosa e del suo complemento oppositivo, l'odio, dalla magia al ruolo della natura; Antonella Di Nallo (2010) esamina le ascendenze figurative riconducibili alla pittura preraffaellita (che nei due *Sogni* dannunziani sono intrecciate a quelle del simbolismo poetico e teatrale franco-belga), che si rivelano specialmente nella figura di Isabella, che «ha le sembianze e la grazia di una creatura primaverile»

## INTRODUZIONE

– ma anche aggiungendo echi e fonti meno evidenti, come quelle esaminate da Giorgio Zanetti in un ricchissimo studio del 2008-2009, poi rielaborato nell'introduzione al *Sogno* da lui curato, con accurato commento, per i «Meridiani» nel 2013.<sup>58</sup> Prendendo le mosse dal rapporto con lo shakespeariano *Midsummer Night's Dream*, Zanetti sottolinea i legami del *Sogno* con le altre opere dannunziane, non solo drammatiche (*La città morta*), ma anche poetiche e narrative (specialmente il *Trionfo della morte*);<sup>59</sup> soprattutto, mettendo a frutto la sua capillare conoscenza della biblioteca del Vittoriale, collega la genesi del *Sogno* agli ancestrali riti di primavera, con il loro simbolismo e i loro gesti verbali, riti che attraverso misteriose metamorfosi si prolungano nella letteratura e nell'arte. Elementi che d'Annunzio recupera attraverso la sua sensibilità mitologica, archeologica, antropologica e filologica, alimentata da letture che vanno dal Novalis tradotto da Maeterlinck al Gide di *Les nourritures terrestres*, dagli studi mitografici, antropologici e religiosi di Cox, De Gubernatis, Lefèvre e Decharme<sup>60</sup> ai saggi sulla letteratura e sull'arte medievali e rinascimentali di Bédier, Symonds, D'Ancona, Ricci, Venturi.<sup>61</sup>

botticelliana, lo stesso linearismo pittorico, ma riletto alla luce del decorativismo floreale preraffaellita», nella «figurazione di un femminile delicato e passivo alla maniera dell'Ofelia shakespeariana e milleisiana».

<sup>58</sup> Zanetti 2008-2009; Zanetti 2013.

<sup>59</sup> «Al pari dell'*hortus conclusus* delle vergini di Trigento, anche il giardino del *Sogno* vive di desideri segretamente in conflitto, con un Cantelmo adolescente, Virginio, in cui la sorella nubile identifica lo sposo sognato che la libererà dalla sua condizione claustrale di solitudine, mentre il polo d'attrazione del desiderio maschile è pur sempre l'altra sorella»: Zanetti 2008-2009, pp. 419-420.

<sup>60</sup> George W. Cox, *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, nell'edizione francese rimaneggiata e ampliata a cura di Stéphane Mallarmé (1880); Angelo De Gubernatis, *La mythologie des plantes* (1878-1882); André Lefèvre, *La religion* (1892); Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique* (s.d.).

<sup>61</sup> Specialmente il saggio *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie*

Nello stesso anno e nella stessa sede del contributo di Zanetti, Gabriella Albertini, esperta di scenografie dannunziane, esamina le immagini simboliche della natura nella scenografia del *Sogno*, sottolineandone il valore strutturante.<sup>62</sup> Sul simbolismo dell'opera torna Alberto Granese, mettendo a fuoco la poetica del *Dream*, termine che coniuga l'allusione al modello shakespeariano con quella al clima simbolista di fine secolo, sottolineando l'azione di rottura che il *Sogno* dannunziano esercita sulle categorie drammaturgiche e spazio-temporali tradizionali,<sup>63</sup> e il suo carattere profondamente innovativo, già proiettato verso il Novecento.<sup>64</sup>

Il cosiddetto “estetismo militante” dannunziano, in

*lyrique au moyen âge* di Joseph Bédier («Revue des Deux Mondes», 1° maggio 1896), gli studi di John Addington Symonds (*Renaissance in Italy. Italian Literature*, London, 1881) e di Alessandro D'Ancona (le *Origini del teatro italiano* e gli *Studi sulla poesia popolare italiana*), il saggio di Corrado Ricci sulle *Leggende d'amore* («Nuova Antologia», 16 maggio 1892) e quello di Adolfo Venturi su *La primavera nelle arti rappresentative* («Nuova Antologia», 1° maggio 1892).

<sup>62</sup> Albertini 2008-2009.

<sup>63</sup> «Dal punto di vista scenico, d'Annunzio ha abbandonato lo spazio chiuso del salotto borghese, prevalente nella drammaturgia romantico-veristica, privilegiando il *plein air*, la cui spazialità esterna acquista anche una valenza simbolica, in rapporto al mondo interiore dei personaggi»: Granese 2020, p. 450; e poi ancora Granese 2022.

<sup>64</sup> All'«innovazione drammaturgica» dannunziana viene dedicato, nel gennaio 2022, un Convegno internazionale, promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani: negli Atti, pubblicati in un numero speciale di «Sinestesi» (*D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica* 2022), esaminano direttamente il *Sogno* i contributi di Alberto Granese (Granese 2022) e di Thomas Persico (Persico 2022); ma il poema tragico è coinvolto, nel dialogo con altre opere dannunziane, nei contributi di Giovanni Isgrò sul teatro *en plein air* (Isgrò 2022), di Gianni Oliva sul «teatro di festa» (Oliva 2022), di Paolo Puppa sulla dialettica arie-ricitativi nell'interazione dialogica (Puppa 2022), di Elena Maiolini sulle funzioni e sull'elaborazione delle didascalie (Maiolini 2022).

## INTRODUZIONE

cui [...] si fondono bellezza e forza vitale [...], mentre si poneva in controtendenza rispetto al teatro di Verga e di Salvatore di Giacomo e alla scena verista di Giacosa e Marco Praga, con i loro eventi meccanici rappresentati in allestimenti superficiali, si muoveva invece in pieno accordo con il rinnovamento teatrale europeo di Cechov e Maeterlinck, Ibsen e Strindberg. [...] La drammaturgia sperimentale di d'Annunzio va oltre il simbolismo *fin de siècle*, proprio perché la sua innovazione teatrale non tocca tanto i contenuti, quanto invece il linguaggio scenico, che la sensibilità contemporanea, dopo la rivoluzione espressionistica e la scoperta del mondo subliminale da parte di Freud e di Jung, riesce meglio a comprendere nelle sue molteplici e variegate sfumature, e a riproporlo come una delle manifestazioni fondanti l'arte moderna.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Granese 2022, pp. 90-91 e 93.

## 4.

### L'intertestualità: fonti e suggestioni

#### 4.1. *Dalla vita alla scrittura: tre taccuini*

Le pagine precedenti hanno ripercorso le tappe della genesi remota e prossima del *Sogno d'un mattino di primavera*, dalla conversione al teatro e relativa elaborazione di una nuova poetica drammaturgica al decisivo colloquio tra d'Annunzio e la Duse, propiziato e riferito da Primoli, nel corso del quale scaturì l'idea di creare per Eleonora una parte da folle quale protagonista della *pièce*. A meglio intendere l'elaborazione del poema tragico occorre però tener conto degli spunti offerti non solo dalla biografia ma anche dal retroterra culturale e dal sistema di echi letterari evocati da ogni scrittore, e massimamente da uno scrittore nutrito di letteratura quale d'Annunzio. La stessa vita si fa scrittura nelle note che il poeta soleva fermare sui taccuini per fissare subito su carta osservazioni e impressioni poi spesso riutilizzate in questa o quell'opera, in prosa o in versi, ma da tempo riconosciute anche come espressione autonoma, in virtù di uno stile sobrio, moderno, spesso più fresco di quello talvolta appesantito del successivo reimpiego, nonché germe della più felice «prosa di ricerca».

## INTRODUZIONE

Come si è visto (§ 2.1), le note vergate sul taccuino XIII, steso il 30 e il 31 marzo 1897 tra Anzio, la pineta di Astura e il lago di Nemi, oltre a consentire di retrodatare l'ideazione del *Sogno* di almeno un paio di settimane rispetto alla vulgata, contengono anche alcune immagini – l'avvicinarsi di luce e ombra nel bosco scuro, il tremolio dei nuovi rami, le bacche rosse come gocce di sangue – che, caricate di forte significazione simbolica, torneranno nel dramma.<sup>1</sup> Ancora prima, nel febbraio 1897, le note del taccuino XI stese nel giardino di palazzo Corsini prefigurano il sogno di metamorfosi vegetale di Isabella, descrivendo la Duse che, come una mitica ninfa degli alberi, entra in uno dei «grandi *Platani* quasi vacui per la vecchiezza»: «*Ella* entrò nel platano vacuo (*la sola corteccia*) e guardò il buco luminoso in sommo donde uscivano i rami – (*Amadriade*)».<sup>2</sup>

Per l'ambientazione del poema tragico, la cui scena si svolge nel porticato di un'antica villa, dal suggestivo nome di 'Armiranda', affacciata su un giardino che un cancello separa dal bosco, d'Annunzio attinge invece al taccuino vergato durante le due gite a Villa Gamberaia, vicino a Settignano, avvenute alla fine dell'aprile 1896. Scrive al riguardo Zanetti:

Il Taccuino VII, introdotto dalle date 27 e 28 aprile 1896, registra due escursioni a cavallo a Villa Gamberaia, nei dintorni di Settignano, e al suo mirabile giardino all'italiana: già proprietà dei Capponi, che nel Seicento la ristrutturarono completamente arricchendone con suprema eleganza il giardino, la villa viene acquistata nel 1896 dalla principessa rumena Johanna Ghyka, sorella della regina di Serbia: da una lettera della Duse a d'Annunzio del 14 ottobre 1899 trapela anche l'intenzione dei due amanti, non sappiamo quanto concreta, di fissare prima o poi alla Gamberaia la propria dimora.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Taccuini*, p. 174.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>3</sup> Zanetti 2008-2009, p. 426. La lettera della Duse, da Bucarest, dà voce

«Gli alaterni rotondi come anfore con un buco nel mezzo»,<sup>4</sup> così si legge in una delle prime note del taccuino; la stessa combinazione tra il raro termine botanico e il riferimento all'*ars topiaria* tornerà nella didascalia di apertura del dramma: «si levano, a distanze eguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde». Altre immagini registrate in questi appunti sono destinate ad acquisire nel poema tragico la consistenza di veri e propri *Leitmotive*, dalle «farfalle bianche» alla massa profumata dei mughetti: «Una pergola di rose bianche – un odore delizioso – le scale tutte ingombre di vasi di mughetti [...] Mughetti – mughetti», leggiamo nel taccuino;<sup>5</sup> la nota si concretizzerà, nella sua dimensione visiva, nella scenografia del *Sogno*, dove «nel portico, intorno ai plinti delle colonne, sono adunati innumerevoli vasi di mughetti in fiore, infinitamente dolci nella loro delicatezza infantile di contro alle tenaci siepi secolari»; sarà invece la voce di Beatrice a raccogliere la suggestione olfattiva, «Come i mughetti odorano, e le rose bianche, e i narcissi, e i giacinti!», cui Isabella aggiungerà quella musicale, del «tintinnò argentino» dei «mille e mille campanelli» dei mughetti che lei sola è in grado di udire.

Come all'Armiranda, anche alla Gamberaia un cancello segna il limite tra il giardino e un bosco ombroso:

Il Lecceto – si entra per un cancello di ferro nero –  
[...] Tutte le brune ramificazioni e le foglie lucenti, e

soprattutto all'emozione del ricordo della Villa e della sua proprietaria: «E allora? – E la *Gamberaia*? – a chi, la GAMBERAIA, ora? – Dunque: la p<sup>sc</sup> Ghika è morta come tu avrai saputo – ma, pace a Lei – e noie a noi. [...] E per la morte della donna, che mostrò amore per noi, comperando la *Gamberaia*, né ieri, né oggi, non si trovò UNA ROSA in tutto Bukarest, non un fiore! [...] – Ecco, mentre ti scrivo passa una scuola di fanciulle, che *passano cantando*, avendo portato dei fiori al campo santo, a *colei*, che amò, e *adornò la Gamberaia!* – Sia pace a Lei» (*Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 355-356).

<sup>4</sup> Taccuini, p. 92.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 93 e 94.

## INTRODUZIONE

il sole che passa come un oro liquido in un crivello.  
E dall'ombra si vede, tra i rami inclinati – tutta la  
collina assolata.<sup>6</sup>

Nel dramma si legge, sempre nella didascalia di scena: «A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti»; ma la minuta autografa rivela che il «bosco selvaggio» sostituì un originario «lecceto folto». Appare «indubbio», conclude ancora Zanetti, «che nell'“antica villa toscana” del *Sogno* si proietta nitida Villa Gamberaia, sin nello spazio bifocale della sua topografia».<sup>7</sup>

Sempre nel taccuino, nella parte dedicata alla seconda escursione, troviamo altri elementi iconici come «i papaveri»,<sup>8</sup> la cui «fiorita» sarà evocata dalle parole di Beatrice – «Essi scoppiano subitamente nell'erba come fuochi impetuosi» – o il «piccolo pozzo di pietra coperto, con la carrucola di ferro»,<sup>9</sup> che nella didascalia del dramma si arricchirà di un *décor* giocato sulla dialettica natura-artificio e su quella primavera-autunno, diventando il «pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie». E ancora:

Lo stanzone per gli agrumi Tutti i vasi di limoni  
sono allineati su i banchi. Le rondinelle svolazzano  
e cinguettano intorno ai nidi attaccati alle travi  
In un'altra stanza un gran ronzio di pecchie – Il  
giardiniere mi mostra una chiave arrugginita di cui  
le pecchie hanno riempito il buco [...]: essenza di  
fiori.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Ivi, p. 93.

<sup>7</sup> Zanetti 2008-2009, p. 427.

<sup>8</sup> *Taccuini*, p. 97.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 98.

Nel dramma, dopo che la didascalia di scena ha descritto «le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi», quella che, appena oltre, serve a presentare Panfilo e Simonetta, precisa la natura delle piante, sostituendo ai «limoni» del taccuino un «arbusto d'arancio [...] prossimo a fiorire», eloquente simbolo nuziale atto a introdurre le prime parole del giardiniere, che intona la canzone della ghirlandetta e commenta così il risveglio primaverile della vita e dunque degli amori: «api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi...». I suoni della natura registrati nel taccuino, «La musica del vento, degli insetti, degli uccelli, delle acque», nel dramma assumeranno il «ruolo intenso di rivelazione ricorrente della profondità e dell'infinito del silenzio, *non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento*».<sup>11</sup>

#### 4.2. *Shakespeare*

Alla confluenza tra vissuto e cultura si colloca anche la più vistosa fonte intertestuale, Shakespeare, *auctor* prediletto dalla Duse da sempre, ma specialmente nei mesi che precedono la stesura dell'atto unico dannunziano,<sup>12</sup> il cui titolo allude

<sup>11</sup> Zanetti 2008-2009, p. 427.

<sup>12</sup> Lo rivelano le sollecitazioni con cui, nelle stesse settimane, la Duse chiede a Boito (che non ha ancora lasciato per d'Annunzio) la traduzione dello shakespeareiano *As You Like It*; la vicenda è ricostruita, attraverso i carteggi, da Annamaria Andreoli: «Se ignorassimo che Gabriele sta componendo un'opera shakespeareiana, lo apprenderemo dal fatto che Arrigo viene sollecitato a ritentare con Shakespeare: traduca e adatti per lei il personaggio della boschereccia Rosalinda (*A piacer vostro*), che la affascina: “Che grazia! Che gioia! [...] eh che amore! [...] ditemene il *tono*”. Ne ha “fin sopra gli occhi” – insiste – dei drammi francesi del

## INTRODUZIONE

chiaramente al *Sogno di una notte di mezza estate*. In un'intervista apparsa sul «Marzocco» il 29 novembre 1896, annunciando la conclusione della *Città morta*, d'Annunzio dichiara: «Dopo le grandi tragedie di Sofocle, di Euripide, di Eschilo amo l'intero teatro di Shakespeare». <sup>13</sup> Un'asserzione programmatica che, nel «delineare l'orizzonte del suo percorso di drammaturgo», consente anche a d'Annunzio di replicare «al rigido dualismo istituito da Édouard Schuré tra i due grandi modelli della drammaturgia dell'avvenire, tragedia antica e teatro shakespeariano». <sup>14</sup>

All'interno dell'opera di Shakespeare, d'Annunzio mostra da sempre una spiccata preferenza proprio per il *Midsummer Night's Dream*: <sup>15</sup> tale predilezione è già

solito repertorio e il pubblico, guarda caso, non le dà tregua: “Qui, tutti domandano le donne (da me) di *colui* che sa tutto dire – Ma neppure quest'anno ho portato con me Shakespeare!!!” E ancora: “come non adorarlo, in ginocchio, questo vostro Shakespeare!”, “ho una pazza voglia di rivivere *nel* tempo di *Shakespeare*” (20 e 26 dicembre 1896, 1° e 6 gennaio 1897). Mentre viene preparato per tempo a vederla nei panni di Isabella, Arrigo insegue l'amante che gli sfugge. Risponde fulmineo al richiamo e arrangia in pochi giorni una *Rosalinda* che Eleonora poi boccia sbrigativa: “l'azione m'è persa senza *filo*. Si proverà, ma sarà, forse, tempo perso” (27 febbraio 1897)». Scrivendo il *Sogno* per la Duse, conclude Andreoli, d'Annunzio «le propone in sostanza una manipolazione shakespeariana tesa a surclassare – non ultimo degli obiettivi – il librettista di *Otello* e l'infelice traduttore [...] di *Cleopatra*»; Andreoli 2014, pp. 1295-96 e 1294.

<sup>13</sup> Intervista «Marzocco» 1896.

<sup>14</sup> Zanetti 2008-2009, p. 422. Sulla fortuna di Shakespeare in Italia, e negli ambienti gravitanti intorno a d'Annunzio, tra fine Ottocento e inizio Novecento, si veda Di Nallo 2018; e su d'Annunzio e Shakespeare, si veda ancora Zanetti 2015.

<sup>15</sup> Confermata dalle numerose edizioni presenti al Vittoriale, sia nell'originale inglese sia in traduzione: *The handy-volume Shakespeare*, London, Bradbury [s.d., ma 1866], vol. II, *The merry wives of Windsor; Measure for measure; A midsummer night's dream* (Stanza della Leda, IV, 3/A; con segni di lettura, angoli piegati e un cartiglio); William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Paris, 1888-1893 (Pianerottolo Studio,

evidente nella *Favola di primavera*, prosa pubblicata sulla «Tribuna» del 6 marzo 1887, che si apre con un saggio di traduzione dal *Sogno shakespeariano*, la presentazione di Puck nella prima scena dell'atto secondo, proseguendo poi come 'favola primaverile' d'invenzione dannunziana.<sup>16</sup> Il 28 luglio, sullo stesso periodico, d'Annunzio firma con lo pseudonimo di 'Bottom' *Un concerto estivo*, cronaca di una prova del *Sogno di una notte shakespeariano* musicato da Mendelssohn;<sup>17</sup> il 7 agosto ancora la «Tribuna» annuncia come imminente una traduzione dannunziana del *Midsummer Night's Dream*; e una testimonianza di Diego Angeli, futuro traduttore dell'opera omnia del Bardo, ci informa delle letture shakespeariane, e delle discussioni traduttologiche proprio intorno al *Sogno*, che in quegli stessi anni occupavano i tardi pomeriggi romani del gruppo di amici tra cui erano d'Annunzio, il pittore Alfredo Ricci e Adolfo de Bosis:

XLIII, 1-10/A); *Le Songe d'une Nuit d'Été*, Paris, E. Dentu, 1894 (Ritirata, 2/A; con angolo piegato e segno di lettura); *A midsummer night's dream*, London, 1895 (Officina, C/2, 40; con segni di lettura e angoli piegati); *Oeuvres dramatiques de William Shakespeare*, Paris, Flammarion [s.d., ma 1905-1908], tome septième, *La Comédie des erreurs*; *Le Songe d'une nuit d'Été*; *Les deux gentilhommes de Vérone*; *Conte d'Hiver* (Stanza della Leda, V, 22/A, con segni di lettura, angoli piegati e segnalibri); *A midsummer night's dream*, London-New York, Heinemann-Doubleday, 1908 (Salotto Baccara, tavolo centrale, 13/A); *Sogno di una notte di mezza estate*, Bergamo, 1909 (Mappamondo, XVII, 20/B).

<sup>16</sup> Nel racconto, la cui protagonista Vienda chiede, senza essere esaudita, di ricongiungersi all'amato dopo la morte, la *fairyländ* del *Sogno shakespeariano* viene riletta in chiave tragica, intrecciandosi con la reminiscenza del *Romeo e Giulietta* e insieme con quella boccacciana della novella di Simona e Pasquino (*Decameron* IV 7). Cfr. Zanetti 2013, p. 1040.

<sup>17</sup> *Un concerto estivo*, «La Tribuna», 28 luglio 1887, ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 884-889. La cronaca si apre e chiude con citazioni dal *Notturmo* del *Dream*.

## INTRODUZIONE

Spesso, a lavoro finito, quando i riflessi del Pincio balenavano dal finestrone del suo studio [di Alfredo Ricci] nella mirabile «Ora del Tiziano» che è tutta romana, egli radunava i suoi amici intorno a sé, perché gli leggessero i loro versi o discutessero con lui di problemi letterari. [...] Qualche volta Gabriele d'Annunzio ci diceva le poesie che poi comparvero nell'*Isottoe* e Adolfo de Bosis le sue prime traduzioni shelleyane. [...] Qualche volta io leggevo le pagine più suggestive dell'opera shakespeariana: ricordo che una sera ci compiaccemmo di paragonare il testo inglese del *Midsummer night's dream* con la traduzione italiana del Rusconi e quella francese del Montégut. Le discussioni sorte intorno alla nostra laboriosa lettura, non debbono essere state estranee alla dura opera a cui dovevo accingermi qualche anno dopo.<sup>18</sup>

Ed è ancora quella suggestione a generare la prima comparsa del titolo *Sogno d'un mattino di primavera*, che contrassegna una delle più antiche liriche delle *Elegie romane*, nella quale «una donna con il nome shakespeariano di Ippolita (lo stesso della protagonista del *Trionfo della Morte*) è inquadrata in un paese onirico immerso nell'atmosfera visionaria del romanticismo shelleyano»

<sup>18</sup> Angeli 1930, p. 123. Sarà proprio la traduzione di Angeli del *Sogno di una notte di mezza estate*, uscita nel 1909 per l'Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo, a far nascere il progetto della traduzione dell'intera opera drammaturgica di Shakespeare, a cui Angeli lavorò per il resto dei suoi anni, pubblicando 40 volumi, tutti editi da Treves, tra il 1911 e il 1937. Significative la dedica a d'Annunzio del *Re Lear*, con cui Angeli concludeva la traduzione delle opere certe, e le lettere con cui, nel maggio-giugno 1936, il traduttore, che si definisce il «superstite del piccolo cenacolo romano» degli anni Ottanta, annuncia il compimento della «fatica shakespeariana», «*last step of a long, long, journey!*», offrendola in dono a d'Annunzio cui chiede di accettarla «con lo stesso sentimento benevolo col quale giudicasti le mie prime cose» (Vittoriale, Archivio Generale, fascicolo *Diego Angeli*, VII, 1).

(così scrive Zanetti).<sup>19</sup> La lirica, finita di comporre il 2 novembre 1887, rappresenta la donna – che a questa data è Barbara Leoni, ma che quando la poesia sarà ripubblicata nel 1895 diventerà controfigura di Eleonora<sup>20</sup> – «sommersa» nell'«oblio» tra le braccia dell'amante, al sorgere dell'aurora; le sue visioni oniriche, immaginate dal poeta, si presentano come una cascata di elementi naturali, cui le virtù della donna vengono paragonate, e che sono chiamati a rendere omaggio alla dormiente:

Quando la tua sorella Aurora, già sazia di sogni  
 ebra di baci tutta umida di rugiade,  
 come cerbiatto ignaro d'insidie ne' vergini boschi,  
 pronta alle soglie balza con lieto ardire,  
 tu non il suo chiamare, o Ippolita, odi. Il mio petto  
 ben del tuo dolce capo teneramente premi.  
 Premi il mio petto, e dormi. Qual s'apre or nell'intimo foco  
 della tua vita e sorge misteriosa imago,  
 irradiando un riso che tenue sgorga e diffuso  
 trepida per l'aureo fior delle membra tue?  
 Rompe così ne' maggi da polle invisibili un'acqua  
 viva, balzante spirito, in un rosaio:  
 trèmane tutta quanta la molle compage de' fiori;  
 poi d'un fulgore liquido s'illumina.  
 Or nell'oblio sommersa, Ippolita, vedi tu strane  
 plaghe, odi tu novelli carmi e novelli suoni?  
 Odi il divin tuo nome passare negli inni? Procedi,  
 splendida fra il duplice coro, a' fastigi ultimi?  
 Quale favilla viva cui nutran le ceneri in grembo;  
 quale balen che dorma entro la nube grave;  
 quale adamante intatto che splenda con lume di stella  
 su la ricchezza oscura delle terrestri vene;  
 qual sole ascoso ad occhi mortali, che sperda su vani  
 esseri, per gelido aer le sue virtùdi;

<sup>19</sup> Zanetti 2008-2009, p. 423.

<sup>20</sup> La lirica, pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» il 13 novembre 1887, viene ristampata il 16 giugno 1895 nel supplemento al «Mattino», il foglio diretto dalla comune amica Matilde Serao, «dedicata segretamente» proprio alla Duse (cfr. Andreoli 2013b, p. XXXI). Nelle *Elegie romane*, figura nel primo libro.

## INTRODUZIONE

quale un pensier di nova beltà creatore su 'l mondo,  
che ancor segreto rida sotto la fronte al nume;  
tal per te sola, o donna, per te, per te sola da tempo  
celasi ne' vergini regni un divin potere.

L'hanno in custodia i Saggi. All'ombra d'un'arbore immensa,  
candidi nella veste, placidi come iddii,  
vivono. Un'aria calda li nutre. Su l'erbe d'in torno  
rapidi i leopardi piegano i dorsi gai.

Il mormorio de' fonti, il susurro de' rami, il sommesso  
fremito delle belve mescesi alle parole.

Oh fecondati regni dal sacro abbraccio de' fiumi,  
beneficata specie dal providente cielo

ove d'un'alleanza degli astri principio di vita  
sorge ch'effuso nelle solitudini

crea dalla sorda pietra, crea pure dall'arido loto,  
crea pur dal ferro spirti innumerabili!

Ecco sentieri d'ombre, profondi, cui versan la luce  
fiori d'ardente vita, esseri non mortali;

templi d'ignoti numi, a la gioia del dì bene aperti  
sopra colonne bianche qual pura neve,

armoniosi, eterni, ove l'aquile fanno gran cerchi,  
ove sospira il caldo vento natò del mare;

chiosstre di colli emerse da vasti golfi lunati,  
ove talor nell'aria passan le forme dive,

forme di tal corusca virtù penetrate che alcuna  
d'occhi mortali forza non le sostiene,

simili a te nel riso, che incedon su 'l mare con lento  
passo e guardando all'alto cantano dolci cori.

Cantano: – Or chi dall'alto precipita a' campi del mare,  
rapido com'aquila, splendido come fuoco?

Quella discende forse, che molto aspettano i Saggi,  
donna reina? O forse dalle tue rosse case,

contra i fraterni tèli, demente per novi desiri,  
anche appari l'audace figlia d'Iperione?

Non del titan la figlia; ma l'altra, ma l'altra s'appressa.  
Cose universe, udite! Ecco, l'Eletta viene.

Viene l'Eletta. O cieli, che tutta accogliete l'immensa  
anima del Creato entro la vitrea sfera;

voi, o correnti, o vene del mare, che l'isole intatte  
stringer godete in vostre adamantine trame;

nuvole erranti, o voi lungh'esso il monte selvoso  
greggia che il vento guida, truce pastor, fischiando;

urne de' fiumi, aperte da vegli possenti alla Terra  
giovine; e voi, stromenti ampi dell'uragano,

selve terrestri; e voi, profonde oceaniche selve,  
 dove ogni tronco ha occhi vigili nell'orrore;  
 cose unverse, udite! L'Eletta, ecco, viene che a noi  
 reca per legge il solo ritmo del suo respiro. –  
 Cantano. Tu non odi passare negli inni il tuo nome?  
 Premi il mio petto e dormi. Splendemi in cuor l'aurora.<sup>21</sup>

Oltre a un'altra elegia romana, intitolata *In un mattino di primavera*, altre poesie pressoché coeve, poi confluite nella *Chimera*, recano ugualmente titoli shakespeariani: *Sogno d'una notte di primavera*, *Tristezza d'una notte di primavera*.<sup>22</sup> Va osservato che se in Shakespeare il riferimento temporale deriva dal folklore e dai riti magico-religiosi legati al passaggio dalla primavera all'estate, segnato dal *Midsummer Day*, cioè dal solstizio, in d'Annunzio lo sfondo stagionale si allarga e sfuma nella simbologia delle quattro stagioni cui dovevano ispirarsi le quattro parti del ciclo progettato: una scansione tetrastica che corrisponde per antica tradizione letteraria e iconografica alle quattro età dell'uomo, oltre che ai quattro tempi del giorno. Shakespeariano è anche il motivo del teatro come sogno, in quanto specchio della vita intesa essa pure come sogno (il pensiero corre naturalmente anche a Calderón de la Barca, ma occorre tener conto che nella biblioteca del Vittoriale l'autore di *La vida es sueño* figura solo in due versioni tedesche di primo Ottocento,

<sup>21</sup> *Elegie romane*, pp. 10-15.

<sup>22</sup> Una prima lirica intitolata *Sogno d'una notte di primavera*, uscita sul «Fanfulla della Domenica» del 19 marzo 1885, confluisce nella *Chimera* col titolo di *Similitudine*, a precedere un altro *Sogno d'una notte di primavera*, pubblicato già sulla «Tribuna» del 5 febbraio 1888. Sempre nella *Chimera* vanno segnalate la citazione delle parole di Titania posta in esergo all'*Intermezzo melico* e i versi della VI lirica del ciclo *Donna Francesca*, precedentemente apparsa sotto il titolo di *Titania* nel «Fanfulla della Domenica» del 25 gennaio 1885, in cui l'eco shakespeariana è già trasportata in un'ambientazione toscana: «Dorme, poggiata il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino, / la Titania di Shakespeare; / e un divino / sogno da 'l cuor lunatico le sale».

## INTRODUZIONE

certo appartenute a Henry Thode, e in una francese del 1903-1906, dunque di data successiva alla stesura del *Sogno d'un mattino*).

In suo saggio, Elena Meazza insiste sulla forte componente erotica del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare e sul suo uso della dimensione onirica proprio per far emergere gli istinti e i desideri più profondi: anche in questo lo scrittore italiano guarderebbe al drammaturgo inglese.<sup>23</sup> In effetti nel *Sogno* di d'Annunzio è centrale l'idea già quasi psicoanalitica del rimosso, anche se la formazione dello scrittore attingeva soprattutto alle ricerche psicologiche pre-freudiane di area francese.<sup>24</sup>

Può essere ricondotta al *Sogno* di Shakespeare anche la dialettica dei luoghi, che nel *Midsummer Night's Dream* si polarizza nella contrapposizione tra la città e il bosco: l'una rappresenta la luce del sole, la veglia, gli imperativi posti dalla coscienza e dalla società; l'altro, luogo ombroso dominato dalla luna, sede di prodigi e metamorfosi anche bestiali, incarna il buio dell'inconscio, gli istinti, i desideri. In d'Annunzio i due poli sono costituiti dalla casa e dal bosco, complicati dall'inserzione del luogo intermedio che è il giardino su cui si affaccia il portico della villa (cfr. § 5.3). Anche il gioco di scatole cinesi che nel *Dream* shakespeariano inserisce, con un pezzo di 'teatro nel teatro', la favola tragica di Piramo e Tisbe (ma rappresentata in chiave comico-farsesca dagli attori-artigiani), nel *Sogno* dannunziano si riverbera nell'evocazione della storia di Madonna Dianora, «quasi un "racconto nel racconto"».<sup>25</sup>

Il legame con i modelli shakespeariani non riguarda solo il *Midsummer Night's Dream*, ma coinvolge anche, specialmente, *Amleto* e *Macbeth*.<sup>26</sup> Lo evidenziavano già

<sup>23</sup> Meazza 2001.

<sup>24</sup> Cfr. oltre, § 5.2.

<sup>25</sup> Granese 2020, p. 453.

<sup>26</sup> Opere presenti al Vittoriale, sia nelle raccolte complessive shakespeariane già citate sopra alla nota 15 (*The handy-volume Shakespeare*, London,

i primi recensori, francesi e italiani, ad esempio l'autore dell'anonimo resoconto apparso il 20 giugno 1897 sull'«Avanti!»: «Il *Figaro* dice che il poema [*Sogno d'un mattino di primavera*] è nutrito di Shakespeare e di De Musset: udendolo si pensa subito a Ofelia...»;<sup>27</sup> nel suo robusto intervento, Eugenio Checchi scrive sul «Fanfulla della Domenica»:

Leggendo le interminabili scene in cui poco si agitano, nulla fanno e molto discorrono i cinque sonnambuli, io vedo volteggiare davanti agli occhi della mia mente le tragiche figure di Lady Macbeth e di Ofelia. Il sangue che non può detergere dai suoi capelli la Isabella del D'Annunzio, è quello medesimo che copre di macchie fantastiche le mani a colei che uccise il vecchio re Duncan: «Chi avrebbe mai potuto credere che quel vecchio avesse tanto sangue nelle vene?». E dice Isabella: «i miei capelli n'erano intrisi e tutto il mio petto n'era inondato e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... Ah, com'erano piene le sue vene e di che ardore!».

Primo fra tutti i poeti drammatici, lo Shakespeare immaginò la pazzia floreale, la dolce Ofelia che intesse ghirlande e se ne copre le vesti e la persona, finché sopra un letto di alghe e di rose trova nelle acque del ruscello la morte. Oh la sublime semplicità di quel verginale olocausto! Isabella anch'essa vuole essere tutta una cosa con le erbe del prato, con gli

Bradbury [s.d., ma 1866], voll. 11 e 13, Stanza della Leda, IV, 12/A e 14/A, entrambi con segni di lettura e angoli piegati; William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Paris, 1888-1893, Pianerottolo Studio, XLIII, 1-10/A; *Oeuvres dramatiques de William Shakespeare*, Paris, Flammarion [s.d., ma 1905-1908], tomi 1 e 5, Stanza della Leda, V, 16/A e 20/A, entrambi con segni di lettura, angoli piegati e segnalibri) sia in edizioni singole: *La tragique histoire d'Hamlet prince de Danemark*, Paris, 1900 (Pianerottolo Studio, XLVI, 18/A); *La tragedia di Macbeth*, Torino, Bocca, 1922 (Pianterreno, V, 27).

<sup>27</sup> «Avanti!» 1897.

## INTRODUZIONE

alberi della foresta.<sup>28</sup>

Le due folli shakespeariane sarebbero dunque controfigure della demente, ma più precisamente, potremmo aggiungere, archetipi dei due poli della follia di Isabella: quello terribile, incarnato da Lady Macbeth con la sua ossessione del sangue, e quello dolce della tenera Ofelia. Lady Macbeth, sonnambula, continua a vedere le proprie mani macchiate di sangue che non riesce a detergere (*Macbeth*, atto V, scena I). In Isabella, invece, l'orrore del sangue che la ossessiona convive con un'ombra di gioia al pensiero di esserne soffocata:

### TEODATA

Fu una rosa che fiorì a tradimento, dottore. Nessuno la sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. Era sfuggita al giardiniere. La povera anima gittò un grido, quando la vide, e cominciò a tremare, a tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi... Poi la colse, e se la mise in seno, e sopra v'incrociò le braccia... E diceva parole che mi trapassavano il cuore... Ieri volle distendersi sul margine del vivaio, e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino... Tutto quell'orrore del sangue l'ha ripresa, a un tratto. Sentè di nuovo sopra di sé la macchia... Ah, io me ne ricordo... I capelli, i capelli specialmente erano inzuppati, ammassati dai grumi; e non riuscivamo a lavarli... (scena seconda)

### LA DEMENTE

Ah!

*Ella getta un grido.*

Una goccia di sangue...

*Con un grido di terrore ella si distacca dall'arbusto, balzando innanzi. Un ramo si rompe.*

<sup>28</sup> Checchi 1897a.

Una goccia di sangue...

*Atterrita, ella guarda un punto rosso sul suo braccio nudato. Un tremito violento la scuote.*

[...] *tremando ancora, angosciosamente.*

È da per tutto, da per tutto... Lo vedo da per tutto: su me, intorno a me... Oh, dottore, fate che io non lo veda più! Togliete da me questo terrore!... Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie... Non potrò, non potrò... Anche nel bosco, ieri, vidi certi alberi con una macchia... dove passavo... [...] E gocce rosse da per tutto, nei cespugli... dove passavo... [...] Non potrò, non potrò...

*Ella si tocca i capelli su la nuca, su le tempie, con un sussulto; e poi si guarda le mani. (scena terza)*

#### LA DEMENTE

Tutto il sangue è sopra di me... io ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... [...] La sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava; e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... [...] E ditele che questo era quasi una gioia, che era quasi una gioia questa soffocazione terribile nel sangue caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancora mescolato all'anima sua... (scena quinta)

Antonella Di Nallo ha suggerito che questa connotazione del personaggio di Isabella sia attribuibile proprio alla Duse, dal momento che nel manoscritto da lei usato per preparare la recita,<sup>29</sup> alla fine del passo della scena

<sup>29</sup> Si tratta del manoscritto da noi indicato come *B*, del quale si conserva negli Archivi del Vittoriale solo la copia cianografica in negativo e a rovescio (cfr. oltre, *Nota filologica*, pp. CLXXIII-CLXXIV), e che nel 1924 Ettore Cozzani presentò in un suo contributo sul «Secolo XX», riproducendo e commentando le pagine più significative (Cozzani 1924).

## INTRODUZIONE

terza riportato qui sopra, tra segni, tratti e puntini, vergò la frase «tutti i profumi dell'Arabia», l'attacco della celebre battuta di Lady Macbeth, «pezzo ad altissima intensità emotiva nel repertorio grandattoriale».<sup>30</sup> Nell'edizione 1894 dell'*Intermezzo*, nella galleria delle *Adultere*, Lady Macbeth aveva già fatto la sua comparsa, segnata dalla stessa ossessione: «e la mano, già simile al succiso / giglio, che rossa veggono le intente / pupille; e rosso ovunque il rifluente / sangue, di sangue tutto il mondo intriso!» (vv. 5-8);<sup>31</sup> e il personaggio shakespeariano è nel catalogo dei ruoli che la Foscarina del *Fuoco* ha nel suo repertorio.<sup>32</sup>

La follia di Ofelia, che con il suo insensato parlare «converte tutto: pensiero, afflizioni e l'inferno stesso, nel suo incantesimo e nella sua dolcezza» (atto IV, scena V),<sup>33</sup> mostra della demenza il versante dolce, teneramente infantile, e assume connotazioni vegetali. Come Isabella indossa la veste verde e la maschera di foglie per obliare se stessa fondendosi con il mondo naturale, così Ofelia intreccia ghirlande di fiori, se ne copre le vesti e la persona, e infine trova la morte nelle acque del ruscello, dopo aver galleggiato per un po' «come una sirena [...] o come una figlia dell'acqua» (*Amleto*, atto IV, scena VII):

There is a willow grows aslant the brook

<sup>30</sup> Di Nallo 2018, p. 475.

<sup>31</sup> Gabriele d'Annunzio, *Lady Macbeth*, in *Intermezzo (Versi d'amore e di gloria I* 1982, p. 251); il sonetto si apre con, in epigrafe, la citazione shakespeariana («*All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand!*») poi tradotta nell'ultima terzina: «Ella mormora: "Ahi me, tutti i profumi, / tutti i profumi de l'Arabia mai / questa piccola mano addolciranno!"».

<sup>32</sup> A differenza della Duse, che «delle eroine shakespeariane ha vestito solo i panni di Giulietta, Ofelia e Cleopatra»; Di Nallo 2018, p. 475.

<sup>33</sup> «Thought and affliction, passion, hell itself / She turns to favour and to prettiness». La traduzione è quella moderna di Eugenio Montale (Shakespeare 1988, pp. 228-229).

That shows his hoar leaves in the glassy stream.  
 Therewith fantastic garlands did she make  
 Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
 That liberal sheperds give a grosser name,  
 But our cold maids do dead men's fingers call them.  
 There, on the pendant boughs her coronet weeds  
 Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,  
 When down her weedy trophies and herself  
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide  
 And, mermaid-like, awhile they bore her up,  
 Which time she chanted snatches of old lauds,  
 As one incapable of her own distress,  
 Or like a creature native and indued  
 Unto that element. But long it could not be  
 Till that her garments, heavy with their drink,  
 Pulled the poor wretch from her melodious lay  
 To muddy death.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> «In quel ruscello dove un salice sghembo / specchia le sue brinate foglie nella corrente vitrea; / là ella intrecciava fantastiche ghirlande / di ranuncoli, d'ortiche, di margherite, / e di quelle lunghe orchidee purpuree/ alle quali i franchi pastori danno un nome più volgare, / ma che le nostre fredde vergini chiamano dita di morte; / e lassù, mentre s'arrampicava per appendere / i suoi diademi d'erba alle pendule fronde dell'albero, / un invidioso ramo si ruppe, e quei trofei / ed ella stessa caddero nel ruscello. Le sue vesti / si gonfiarono intorno e la sostennero / per qualche tempo come una sirena, / mentre ella intonava spunti di vecchie canzoni, / quasi fosse inconscia della propria sventura, / o come una figlia dell'acqua, familiare / a quell'elemento. Ma per poco, perché le sue vesti, / pesanti per l'acqua assorbita, trascinarono l'infelice / dal suo melodioso canto a una fangosa morte» (Shakespeare 1988, pp. 246-249). Non è da escludere che le parole con cui Ofelia ricorda la testa bianca del padre morto («His beard was as white as snow, / All flaxen was his poll», «La sua barba era neve, / e lino la sua testa», atto IV, scena V, ivi, pp. 230-231) riecheggino in quelle di Isabella nella scena terza del *Sogno*: «E tutto ho fatto perché [i miei capelli] diventassero bianchi! Anche ieri li ho tenuti nell'acqua una lunga ora, a macerare come il lino; e stanotte Simonetta li ha maciullati con le sue mani, sotto la luna... Avete mai veduto, dottore, il lino su le aie nelle notti d'agosto, uscito di sotto alla maciulla, come è candido? Albeggia di lontano, quasi neve».

## INTRODUZIONE

Un'immagine, questa, familiare all'iconografia preraffaellita, all'interno della quale spicca il famoso quadro di John Everett Millais oggi alla Tate Gallery;<sup>35</sup> e nella quale è forse rintracciabile l'origine del sogno notturno di Isabella (e di Eleonora), «Sognavo d'essere un fiore su l'acqua» (scena terza).<sup>36</sup> Si aggiunga che la ballata *Per una ghirlandetta*, che apre, chiude e ritma il dramma dannunziano, intreccia all'esplicita eco dantesca anche quella shakespeariana della *Willow Song* («Sing all a green willow must be my garland») che nell'*Otello* Desdemona mormora sottovoce «poco prima di coricarsi, avviandosi al sonno dal quale non si risveglierà

<sup>35</sup> Immagine che segna l'inizio di un nuovo immaginario: «In *Ofelia*, la celebre tela che il preraffaellita J.E. Millais dipinse intorno al 1850, lo splendore floreale accoglie un'immagine di morte. Il giardino non è più il luogo felice dell'amore o del sereno isolamento contemplativo, com'era stato per secoli, bensì una sorta di triste spazio degli Elisi, se pur splendido di colori, le cui erbe simboliche innalzano l'inno del rimpianto e della memoria intorno alla fanciulla annegata. Benché non sia il primo esempio pittorico di *hortus* segnato dal lutto, è certo, però, che il quadro inaugura una sensibilità destinata a diffondersi in ambito simbolista, dove la bellezza del paesaggio si intride assai spesso di presagi negativi o quanto meno di elementi melanconici e ambivalenti» (Bartoli 1992, pp. 251-271).

<sup>36</sup> Isabella rappresenta l'incarnazione di «un femminile delicato e passivo alla maniera dell'*Ofelia* shakespeariana e milleisiana», memore dell'iconografia muliebre preraffaellita e rossettiana in particolare: cfr. Di Nallo 2010, p. 273. A questa caratterizzazione di Isabella contribuisce anche la reminiscenza di una poesia di Shelley, intitolata *The Sunset*, del 1816. La protagonista del poemetto, che si chiama Isabella, scopre al suo risveglio l'amante morto, «dead and cold» (v. 26), al suo fianco; cade allora in una specie di quieta follia, separandosi dal mondo e accudendo il vecchio padre fino alla morte: «The lady died not, nor grew wild, / but year by year lived on – in truth I think / her gentleness and patience and sad smiles, / and that she did not die, but lived to tend / her aged father, were a kind of madness, / if madness 'tis to be unlike the world» (vv. 28-33). La fonte è segnalata da Benedetto Croce in un intervento del 1909 (Croce 1909, p. 175).

perché la gelosia di Otello fa del talamo il suo patibolo».<sup>37</sup>

#### 4.3. *Tra Medioevo e Rinascimento*

A controbilanciare l'influsso del geniale «barbaro» d'Oltremarica, d'Annunzio provvede a una significativa ambientazione italiana del dramma, scegliendo quella Toscana che nel Rinascimento accolse, per dirla con il *Fanciullo* alcionio, le Sirene esuli dalla Grecia rilanciando per l'intera Europa la civiltà classica e mediterranea. La collocazione temporale del poema tragico è volutamente indefinita; l'unico *terminus post quem* lo offre Desiderio da Settignano (1430 ca-1464), lo scultore cui si attribuisce il ritratto marmoreo di Madonna Dianora, la donna uccisa per amore nella quale Isabella riconosce una sua ideale compagna; artista particolarmente caro a d'Annunzio, che amava segnare argutamente le sue lettere dalla Capponcina come scritte a «Settignano di Desiderio». Per il resto, la vicenda pare svolgersi in un tempo imprecisato che dalla fine del Quattrocento potrebbe giungere all'epoca di d'Annunzio, quando ancora una lunga cavalcata poteva essere il modo per percorrere la distanza tra le ville dei due infelici amanti. L'onomastica, in ogni caso, rinvia a un preciso clima storico-culturale, quello compreso tra Dante e Lorenzo il Magnifico. Zanetti lo ricapitola con queste parole:

Alla temperie fiorentina si ricollega certo, pur con una flessione particolare, l'onomastica evocativa dei personaggi del *Sogno*, secondo un disegno che emerge anche più nitido alla luce delle varianti attestate dall'autografo. Se la vecchia custode passa dal popolare Fortunata all'invernale Bibiana per giungere infine all'ibridazione ellenico-toscana di

<sup>37</sup> Andreoli 2014, p. 1294.

## INTRODUZIONE

Teodata, il giardiniere, dapprima anonimo, prende il nome di Panfilo, mentre la «custode giovane» si chiama fin dall'inizio Simonetta, come l'amante di Giuliano de' Medici votata a morte precoce celebrata dal Poliziano nelle *Stanze per la giostra*. Di più, il fratello adolescente dell'amante di Isabella, Giuliano, prima di assumere il nome simbolo di Virginio portava quello medico di Lorenzino. [...] Certo la ricerca dei nomi, che dal Boccaccio del *Ninfale fiesolano* e delle Corti d'Amore approda al Quattrocento laurenziano, tratteggia una Firenze sospesa a controttempo tra memorie stilistiche e culturali complementari, il cui ellenismo, senza dimenticare Dante, si intreccia a una tenace radice rusticale. Ed è la Firenze capace di attrarre a sé anche la letteratura di punta parigina, se è vero che Gide ambienta uno degli episodi delle *Nourritures terrestres* «dans les jardins qui sont au pied de la colline de Fiesole, à mi-chemin entre Florence et Fiesole, dans ces mêmes jardins où, du temps de Boccace, Pamphile et Fiammetta chantaient».<sup>38</sup>

Dal Rinascimento fiorentino provengono suggestioni figurative: implicito ma evidente, e infatti subito colto dai primi recensori, è il riferimento alla *Primavera* di Botticelli, il «pittore lirico» alle cui figure d'Annunzio riconosceva, già nelle cronache del decennio precedente, la capacità di fondere «mirabilmente» il «sentimento cristiano col sentimento pagano», e di incarnare i tratti ideali del sogno.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Zanetti 2008-2009, p. 428.

<sup>39</sup> «Guardate la Primavera, nell'*Allegoria*, quella donna selvaggia, tutta costellata di fiori, che è forse la più misteriosa creatura della fantasia di Sandro Botticelli»: Gabriele d'Annunzio, *L'estate a Roma. Nella Galleria Borghese*, «La Tribuna», 22 luglio 1887 (ora in *Scritti giornalistici I*, pp. 882-883). La figura botticelliana della Primavera, riletta in chiave preraffaellita, era già evocata nelle *Due Beatrici* della *Chimera*, dalla figura di «Verdespina», che «venìa, / alta e sottile quanto li arboscelli, / a me da presso; e viva m'apparìa / tutta pinta di foglie e di fiorelli / come la donna de l'Allegoria / che apparve in sogno a Sandro Botticelli» (I, vv. 41-46; *Versi d'amore e di gloria I* 1982, p. 463).

Esso traspare fin dalla didascalia di scena – «il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda» – che per un verso prepara la metamorfosi vegetale di Isabella, ma per l'altro richiama, insieme alla «ghirlandetta» della ballata dantesca (cfr. § 4.4), la figura inghirlandata della Primavera, che nella tela botticelliana incede quasi danzando con la veste a fiori mossa dal vento. Osserva al riguardo Zanetti:

A d'Annunzio [...] non è certo sfuggito il rapporto iconologico fra Botticelli e Poliziano istituito da Adolfo Venturi in un saggio, *La primavera nelle arti rappresentative*, apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° maggio 1892. Con questa allusione [...] il bosco-giardino di Villa Armiranda lascia affiorare in controluce il regno della dea del piacere e dell'amore, ove, però, la vaghezza e l'energia della natura che si risveglia convivono a contrasto con «*le forme simmetriche della cupa verdura perenne*», su cui aleggiano i fantasmi, il *memento mori* di un eros «terribile». <sup>40</sup>

All'apparire in scena di Isabella, «in una delicata veste verde», il dottore esclama, conducendola «in una banda di sole, sotto un'arcata» – potremmo dire al centro del quadro:

Venite, venite al sole! Lasciate che io vi guardi! Siete tutta lucente, stamani, siete tutta fresca e monda: come nel sogno, un fior d'acqua... È la vostra veste ha il colore delle piccole foglie novelle. Madonna Primavera! (scena terza)

Richiamava implicitamente la Primavera botticelliana, ma riletta in chiave preraffaellita,<sup>41</sup> anche l'abito indossato sulla scena dalla Duse, quasi certamente di Worth, di cui ci dà notizia Giovanni Pozza, recensore della *première* parigina,

<sup>40</sup> Zanetti 2008-2009, pp. 428-429.

<sup>41</sup> Cfr. Di Nallo 2010, pp. 278-280.

## INTRODUZIONE

nella sua corrispondenza apparsa sul «Corriere della Sera» del 16-17 giugno 1897: «una veste sciolta di color viola tenero, fatta di cinque vesti sovrapposte di garza, di varie *nuances*. La sottoveste di raso, a sommo il petto aveva un giro di foglie verde-scuro ricamate». <sup>42</sup> Il verde (ripreso poi dalla maschera di foglie, la cui resa scenica si rivelò però deludente) era dunque solo suggerito da «un gioco simbolistico di allusioni e di illusioni, in cui la memoria della botticelliana veste svolazzante alla Ninfa si intreccia alla evocazione della viola del pensiero, il fiore che la Duse aveva eletto a emblema della propria passione e che il *Midsummer Night's Dream* celebra per i suoi succhi capaci di provocare il delirio d'amore». <sup>43</sup>

Esplicito è, come già accennato, il richiamo a Desiderio da Settignano, al quale si attribuisce fittiziamente un busto raffigurante l'antica abitatrice dell'Armiranda uccisa per amore, Madonna Dianora. Nel marmo della scultura la demente scorge una materia di «miele impietrito», in circuito dunque con il motivo ricorrente delle api, e ne associa il volto a «una mandorla dal guscio semiaperto». <sup>44</sup> Il nome Dianora, che, già presente nelle *Dramatis personae* del progettato *Sogno d'una notte d'estate*, <sup>45</sup> tornerà nella *Pisanelle*, è quello della protagonista di una novella del *Decameron* (X, 5), una donna che desidera, e ottiene per intervento magico,

<sup>42</sup> Pozza 1897a.

<sup>43</sup> Zanetti 2008-2009, p. 434.

<sup>44</sup> Non si conosce un busto femminile di Desiderio che corrisponda al ritratto descritto da d'Annunzio, che, come ha osservato Bianca Tamassia Mazzarotto, «si accosta assai più ai busti di Battista Sforza del Bargello o meglio ancora di Eleonora di Aragona di Palermo di Francesco Laurana»; la stessa studiosa ricorda però che opere del Laurana furono a lungo assegnate a Desiderio (e viceversa), e che possiamo dunque pensare a un «busto fantastico con riferimento ad Eleonora d'Aragona», anche sulla base dell'oscillazione onomastica Eleonora/Lionora/Dianora. Cfr. Tamassia Mazzarotto 1949, pp. 307-308. Andrea Baldinotti ha proposto l'identificazione del ritratto di Dianora con uno dei busti in terracotta di Signa presenti alla Capponcina (Baldinotti 1986, p. 128).

<sup>45</sup> Cfr. sopra, § 2.1.

un «maraviglioso giardino» verdeggiante e fiorito in pieno gennaio; ma soprattutto appartiene all'eroina di una leggenda rinascimentale, quella dell'amore ostacolato e infelice tra due giovani fiorentini, Ippolito Buondelmonti e Dianora/Lionora de' Bardi, membri di due famiglie nemiche: storia a lieto fine, a differenza di quella di Romeo e Giulietta alla quale è imparentata, che ebbe grande popolarità tra il XV e il XIX secolo. La novella, composta nel Quattrocento e tramandata da diversi codici manoscritti e poi da numerose edizioni a stampa di area toscana e veneta, è stata da alcuni assegnata a Leon Battista Alberti; le edizioni moderne la presentano con il titolo di *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, e ne furono ricavate anche versioni in ottave destinate alla rappresentazione teatrale, nonché una riscrittura in versi sciolti di Agnolo Firenzuola. D'Annunzio aveva potuto leggere il racconto in un saggio di Corrado Ricci, apparso il 16 maggio 1892 sulla «Nuova Antologia», e dedicato alle *Leggende d'amore*, e in particolare a quelle che, come la storia di Romeo e Giulietta, affermano la forza dell'amore anche in tempi di discordia politica e civile:

Malgrado l'implacabile inimicizia de' suoi parenti contro i Buondelmonti, ella s'accende d'amore per Ippolito, della fazione contraria. Per venire a nozze occulte, egli si fa calare da lei, notte tempo, una scala di seta, ed è per salire, quando arriva il Bargello che lo sorprende e l'arresta. Trascinato d'innanzi al podestà, per non compromettere l'onore e la pace dell'amata si accusa per ladro ed è perciò condannato a morte. Il funebre corteggio che lo conduce al patibolo passa per la strada dov'è la casa di Dianora. Costei non regge allo strazio, scende tra la folla e i soldati, corre ad Ippolito, gli si attacca al collo e chiamandolo amante e sposo, svela tutto l'occorso. Il Podestà (per una bella combinazione) ha cuore e si commuove; assolve il giovine, riconcilia le famiglie e

## INTRODUZIONE

sposa i due amanti.<sup>46</sup>

Ecco la riscrittura dannunziana della storia, così come la demente la racconta al dottore:

Ella amava Palla degli Albizi, un giovinetto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d'arme. Ah, io lo so com'ella offriva dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla nuda del suo viso, semichiusa nel guscio d'oro... Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice, ne fece un capestro per il collo chino. E Dianora penzolò dalla ringhiera, tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle, lamentata dagli usignuoli. All'alba, come sonavano le campane dell'Impruneta, qualcuno vide involarsi dall'Armiranda un bel paone bianco verso l'oriente; e Messer Braccio ritrovò il suo capestro vuoto. Da allora un paone bianco visita la villa di tratto in tratto. Quando scende, è più silenzioso e più leggero d'un fiocco di neve... Io l'ho veduto. Credevo che stanotte fosse tornato. E dicevo a Simonetta: «Tu vedi quel paone bianco su la ringhiera? È lo spirito di Madonna Dianora, che torna al luogo della sua passione.» Ed ecco, il paone ha incominciato a singhiozzare come una creatura umana; e quel singhiozzo mi fendeva il petto. E io dicevo: «O paone, o Dianora, dolce anima, perché piangete? Voi non dovete piangere, se considerate la vostra sorte, cara sorella del tempo che non è più. Voi non vedeste morire il vostro amico tra le vostre braccia, voi non vi sentiste soffocare dal sangue suo; ma vi serrò a un tratto la gola quella medesima corda per cui egli saliva sino alla vostra bocca ove tutta la luce delle stelle brillava al suo desiderio fissa nei piccoli denti puri. Sola Isabella deve piangere; sola Isabella, che ha invidia di voi...». (scena terza)

La riscrittura dannunziana muta il finale da lieto a

<sup>46</sup> Ricci 1892, p. 346.

funesto (ma non agli occhi di Isabella, che invidia la sorte di Dianora), creando un gioco di sovrapposizione tra la *silhouette* della leggenda quattrocentesca e quelle di altre eroine tragiche, soprattutto la Giulietta shakespeariana e la dantesca Francesca da Rimini (il volo leggero del pavone bianco che richiama le colombe del V canto, il rimpianto per il «tempo che non è più» che riecheggia l'attacco di Francesca «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»),<sup>47</sup> e sfumando con tocchi fiabeschi: la scala di seta, già nel riassunto di Corrado Ricci (nella novella quattrocentesca è una scala di corda), diventa «sottile come una tela di ragno» ma «forte come una cotta d'arme», il canto degli usignoli (come nell'addio di Romeo e Giulietta), la metamorfosi di Dianora nell'uccello bianco... Cui si aggiunge il risalto dato all'«inquadratura, cara anche a Maeterlinck, della donna amante affacciata a una finestra o a un balcone».<sup>48</sup>

Gioiello della scrittura preziosa, dell'arte della stampa e dell'illustrazione xilografica della stagione umanistica, l'*Hypnerotomachia Poliphili* non poteva che sedurre il bibliofilo d'Annunzio, che tra i libri del Vittoriale collocò un esemplare del prezioso incunabolo aldino del 1499 già appartenuto al principe Borghese e donatogli dalla Duse, oltre allo studio di Giuseppe Biadego sul capolavoro attribuito a Francesco Colonna.<sup>49</sup> Il riferimento al *Polifilo* compare in un taccuino posteriore alla composizione del

<sup>47</sup> Del resto sono fitti, nel *Sogno*, gli echi del canto di Francesca: tra i più evidenti, la clausola «E mai più non vi bevemmo» (scena terza), che richiama *Inf.* V 138, «quel giorno più non vi leggemmo avante».

<sup>48</sup> Zanetti 2013, p. 1056. Ma si ricordi anche la «Titania di Shakespeare» che «dorme, poggiate il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino» nella lirica della *Chimera* già ricordata sopra (§ 4.2, nota 22).

<sup>49</sup> Giuseppe Biadego, *Intorno al Sogno di Polifilo*, estratto dagli «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti», anno accademico 1900-1901, tomo LX, parte seconda (Pianterreno, XLVI, 25).

## INTRODUZIONE

dramma, ma in grado di aggiungere un'ulteriore suggestione intertestuale, a ruoli invertiti tra ipotesto ed ipertesto. Il 16 maggio 1898, durante una nuova escursione nei dintorni di Settignano, dove lo scrittore ha dimora nella sontuosa villa Capponcina, d'Annunzio appunta: «Gamberaia. Il giardino italiano sembra imitato da una vignetta del *Sogno di Polifilo*».<sup>50</sup>

«Poco conta», scrive Zanetti al riguardo, «se nel comporre il *Mattino*, oltre un anno prima, d'Annunzio avesse già presente innanzi a sé il mirabile incunabolo aldino illustrato», del resto già citato nelle cronache giornalistiche e nelle pagine del *Piacere*. Anche se si trattasse di un'agnizione a posteriori, lo scrittore, guardando il giardino di Villa Gamberaia, si trova a riconoscere tra il suo poema tragico e il romanzo quattrocentesco «un'affinità [...] segreta, di motivi e costruzioni»: il «nesso profondo tra Venere e Primavera», la dialettica tra l'intrico del bosco e il giardino geometricamente regolato dall'arte topiaria, l'«itinerario onirico» di ricongiungimento tra due amanti separati dalla morte.<sup>51</sup>

Infine, la rievocazione della morte di Giuliano fatta da Isabella nell'ultima scena del *Sogno* sembra riecheggiare il racconto ariostesco della morte di Zerbino tra le braccia della sua Issabella, nel XXIV canto dell'*Orlando Furioso*, il canto della pazzia d'amore. Zerbino, figlio del re di Scozia, ferito in duello da Mandricardo, muore «pel molto sangue che gli è uscito et esce» (75, v. 4), ma felice perché tra le braccia dell'amata: «che se in sicura parte m'accadeva / finir de la mia vita l'ultima ora, / lieto e contento e fortunato a pieno / morto sarei, poi ch'io vi moro in seno» (78, vv. 4-8). Issabella promette al giovane agonizzante di seguirlo:

Non sì tosto vedrò chiudervi gli occhi,  
o che m'ucciderà il dolore interno,

<sup>50</sup> *Taccuini*, taccuino XVII, 1898, p. 232.

<sup>51</sup> Zanetti 2008-2009, p. 431.

o se quel non può tanto, io vi prometto  
con questa spada oggi passarvi il petto. (81, vv. 4-8)

Spera inoltre, che qualcuno, pietoso, seppellirà insieme i loro corpi. «S'abbandona» quindi piangendo «sopra il sanguigno corpo» (86, v. 1), ormai divenuto «freddo come ghiaccio» (85, v. 7), e «stride sì, ch'intorno ne risuona / a molte miglia il bosco e la campagna» (86, vv. 3-4). Nella narrazione dannunziana tornano le medesime immagini, e talvolta i medesimi termini dei versi ariosteschi: Giuliano «aveva chiuso gli occhi nella felicità, sul mio petto», racconta Isabella, aggiungendo, che se anche «il colpo non è giunto sino a *lei*, se non ha trapassato anche il *suo* cuore», per il dolore di quell'«ora sola» lei è morta «mille volte». Anche lei ha «sentito che il calore abbandonava il corpo» dell'uomo, sentendolo «a poco a poco divenir freddo contro il *suo* petto, farsi di gelo», e avrebbe voluto gridare: «gli urlì selvaggi che mi salivano alla bocca io li ho rotti con i miei denti che stridevano, [...] perché nessuno venisse a distaccarmi da lui», confida a Virginio, supplicandolo affinché la seppellisca «nella medesima bara» di Giuliano.

#### 4.4. *Dante*

Ma il germe ideativo del *Sogno* l'avrebbero fornito i versi danteschi della ballata *Per una ghirlandetta*, secondo quanto d'Annunzio racconta in una lettera scritta da Roma, il 4 giugno 1897, in italiano, a un destinatario francese di cui non precisa l'identità:<sup>52</sup>

<sup>52</sup> La lettera è citata da Zanetti (2008-2009, pp. 433-434), che, sulla base del cenno finale alle «conversazioni interrotte sul Lungarno», ravvisa nel «carissimo amico» destinatario della missiva Ernest Tissot, il letterato *italianisant* che raggiunge d'Annunzio a Firenze tra la fine di marzo

## INTRODUZIONE

Voi vedrete quanto prima il testo originale. Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine. La ricerca della parola – come lettera e come suono – vi è proseguita con un'acutezza costante, per modo che all'efficacia dell'azione drammatica si sovrappongono quelle significazioni ideali e quei sentimenti indefiniti che soltanto la sinfonia può suggerire all'anima umana. È come un gioco di *voci* armoniose. I sette personaggi *cantano* come le sette canne d'un flauto pànico, sotto il portico solitario, mentre il soffio e il delirio della primavera passano incurvando le siepi antiche di cipresso.

«Per una ghirlandetta

Ch'io vidi, mi farà

Sospirar ogni fiore...»

È la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime. [...]

In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso – dopo un lungo silenzio – con un accento indimenticabile, quei versi antichi. Eravamo su la riva del Lago d'Albano, in un paese ancora abitato dalle divinità; e quella voce risvegliò innumerevoli bellezze addormentate.

Ecco il germe del drama: *la ghirlandetta, la veste verde*. Un campo di lupinella rossa mi suscitò l'immagine del sangue. E sul verde e sul rosso io composi il mio Sogno primaverile. Il mio drama è dunque figlio della Primavera, come Virginio.<sup>53</sup>

e i primi d'aprile del 1896 per una serie di *entretiens* pubblicate poi il 16 maggio sulla «Revue Bleu». L'identificazione è accolta anche da Annamaria Andreoli (2017, pp. 131-132). Zanetti scrive che la lettera è conservata nell'Archivio Generale del Vittoriale, dove tuttavia non è stato possibile reperirla, così come nell'Archivio Personale, dove invece dovrebbe trovarsi (ma dove non esiste un fascicolo «Tissot» e dove la lettera non è compresa tra quelle ad «Anonimi»).

<sup>53</sup> Zanetti 2008-2009, p. 434.

A far germogliare l'invenzione drammatica sarebbero state, dunque, l'immagine della «veste verde» – quella che indosserà Isabella entrando in scena, e che tornerà nei versi della *Figlia di Iorio*, attraverso il canto di Ornella che, fin dall'apertura della tragedia, riprende uno stornello abruzzese («Tutta di verde mi voglio vestire, / tutta di verde per Santo Giovanni, / ché in mezzo al verde mi venne a fedire... / Oili, oili, oilà!», I, vv. 5-9) – e il componimento dantesco. Come aveva subito notato la Duse, l'*incipit* della ballatetta dantesca costituisce la prima e l'ultima frase del dramma. D'Annunzio interviene all'ultimo momento nel manoscritto affinché «*Per una ghirlandetta!*» figurì anche sul frontespizio. All'interno dell'opera poi le strofe della composizione vengono disseminate a segnare le svolte drammatiche e soprattutto emotive.

In una nota del 1981, Eurialo De Michelis ha reso noto il testo del canto di Panfilo predisposto da d'Annunzio poco prima della partenza della Duse per Parigi per il musicista Giovanni Sgambati,<sup>54</sup> al quale lo scrittore affidò il compito di rivestire di note le sue parole:

Per una ghirlandetta  
 Ch'io vidi, mi farà  
 Sospirar ogni fiore.  
 Al mio giardin soletta  
 La mia donna verrà  
 Coronata da Amore.  
 Ha nome Simonetta  
 La donna che sarà  
 Regina del mio core.  
 O Amore, aspetta, aspetta!

<sup>54</sup> De Michelis 1981. De Michelis pubblica, insieme a due lettere inviate da d'Annunzio a Sgambati nel maggio 1897, il testo originale della ballata, conservato in fotocopia negli archivi di casa Sgambati, per correggere la ricostruzione proposta da Egidio Bianchetti, realizzata mettendo insieme le parti della canzone nell'ordine in cui compaiono nel testo del *Sogno* (*Versi d'amore e di gloria I* 1964, Appendice III, *Dalle opere di prosa*, pp. 1049-1050).

## INTRODUZIONE

Chi non ama, amerà;  
Ti lauderà Signore.  
Diman l'avrai soggetta  
La fera che non sa  
Qual sia lo tuo valore.  
Per una paroletta  
Il mio cor non saprà  
Mai più che sia dolore.  
Per una ghirlandetta!

Questo invece il testo dantesco:

Per una ghirlandetta  
ch'io vidi, mi farà  
sospirare ogni fiore.  
I' vidi a voi, donna, portare  
ghirlandetta di fior gentile,  
e sovr'a lei vidi volare  
un angiolel d'amore umile;  
e 'n suo cantar sottile  
dicea: «Chi mi vedrà  
lauderà 'l mio signore».  
Se io sarò là dove sia  
Fioretta mia bella a sentire,  
allor dirò la donna mia  
che port'in testa i miei sospire.  
Ma per crescer disire  
mia donna verrà  
coronata da Amore.  
Le parolette mie novelle,  
che di fiori fatto han ballata,  
per leggiadria ci hanno tolt' elle  
una vesta ch'altrui fu data:  
però siate pregata,  
qual uom la canterà,  
che li facciate onore.<sup>55</sup>

Il confronto con la ballata, amatissima dalla Duse e studiata da Carducci e da D'Ancona come esempio di

<sup>55</sup> Faccio riferimento all'edizione Contini (Dante 1965, pp. 37-39).

felice connubio tra poesia d'arte e poesia popolare,<sup>56</sup> è un capitolo importante nella lunga vicenda dell'operazione dannunziana di mimesi e reinvenzione dello stile dantesco,<sup>57</sup> contaminato con suggestioni di altri testi antichi, stilnovistici e rinascimentali, già avviata in componimenti come il dittico delle *Due Beatrici* nella *Chimera* e che presiederà a opere maggiori come le *Laudi* e la *Francesca da Rimini*.

Nella lettera al corrispondente francese, d'Annunzio insiste sulla resa sonora e musicale della sua riscrittura, in cui punta ad accentuare la dimensione *naive* e popolare: «Ho trovato per un tal canto una specie di melopea agreste, un motivo di stornello, un'aria triste e lieta che sembra scaturita dalla terra paterna come una vena d'acqua pura».<sup>58</sup> E all'interno del dramma si dice che Panfilo «canta sempre e cantando trova le rime all'improvviso».

D'Annunzio esordisce citando letteralmente i tre settenari della ripresa dantesca, che diventano la prima strofa e la cellula ritmica del nuovo componimento, che prosegue ripetendo la stessa rima ABC nelle successive terzine di settenari, con un completo rimaneggiamento metrico dell'ipotesto. Nei versi successivi recupera altre citazioni

<sup>56</sup> Carducci 1871.

<sup>57</sup> Altri echi danteschi possono essere individuati, oltre alla clausola «E mai più non vi bevemmo» già segnalata (cfr. sopra, nota 47), nella «ferita crudele [...] tutta umida di umore» prodotta nel ramo rotto accidentalmente da Isabella nella scena terza e nelle presunte macchie di sangue degli alberi nel bosco dell'Armiranda, che implicano la memoria della selva dei suicidi di *Inf.* XIII; anche la risposta del dottore alla paziente, preoccupata per il dolore procurato all'arbusto ferito, «Non temete. Quella è una piaga che si sana. La pianta rimetterà un altro ramo», e l'invito che egli fa a Isabella a fare una ghirlanda del ramo staccato, possono richiamare «l'umile pianta» del I canto del *Purgatorio*, che, divelta da Virgilio per cingere i fianchi di Dante, subito rinasce. Cfr. Erspamer 1988, p. 482. Sulla riscrittura dannunziana della ballata dantesca, e sull'armonizzazione ritmica tra i suoi versi e la prosa delle battute che li incorniciano, si veda anche Persico 2022.

<sup>58</sup> Cfr. Zanetti 2008-2009, p. 441.

## INTRODUZIONE

testuali («mia donna verrà / coronata da Amore»), ma introduce anche variazioni («Chi mi vedrà / lauderà 'l mio signore» diventa «Ti lauderà Signore»), oltre a ricorrere ad altri testi danteschi (ad esempio per l'attributo «soletta»; o per il «valore» ascritto, da Dante e da altri stilnovisti, alla donna amata o ad Amore). All'evocazione duecentesca si sovrappongono altre memorie: così il pur suggestivo *senhal* dei versi di Dante, Fioretta, cede il luogo alla Simonetta del Poliziano; si noti anzi che «l'angiolel d'amore umile» dantesco era stato recuperato proprio da Poliziano, che l'aveva trasformato in un amorino classico e pagano: «Ma chi è quel che vola? / È l'angiolel d'Amore / che viene a fare onore / con voi, donzelle, al maggio. / Amor ne vien ridendo, / con rose e gigli in testa» (*Ben venga maggio*, vv. 35-40).

Anche l'eco intertestuale più preziosa, quella, segnalata sempre da Zanetti, dell'anonimo poemetto tardo-antico del *Pervigilium Veneris* («Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet»),<sup>59</sup> si ammanta di un'aura quattrocentesca semplificandosi nel verso «Chi non ama, amerà», che riecheggia il laurenziano «Chi vuol esser lieto, sia» del *Trionfo di Bacco e Arianna*.

### 4.5. Maeterlinck

Dalle recensioni sul debutto parigino del *Sogno* alla Renaissance fino agli interventi più recenti e robusti, lo scrittore simbolista Maurice Maeterlinck viene regolarmente citato come antecedente e pioniere di quel teatro di poesia, o di parola, o del silenzio, di quel tipo di teatro, insomma, di cui il *Sogno d'un mattino di primavera* rappresenta la più significativa prova italiana. La biblioteca di d'Annunzio

<sup>59</sup> Ivi, p. 443.

al Vittoriale contiene diciotto libri dell'autore belga,<sup>60</sup> dichiaratamente ammirato anche dalla Duse,<sup>61</sup> poi premiato con il Nobel nel 1911. Di questi, solo *Pelléas et Mélisande* (1892) precede nel tempo la stesura del *Sogno*: la presenza di edizioni successive, quasi tutte recanti l'ex-libris di d'Annunzio, attesta un perdurante interesse del nostro autore per il drammaturgo, i cui due capolavori, *Pelléas et Mélisande* e *L'oiseau bleu*, ambedue presenti sui palchetti del Vittoriale, furono musicati da Claude Debussy (1913) e da Igor Stravinskij (1925). Non si può peraltro escludere che d'Annunzio conoscesse *La princesse Maleine* (1889), che segnò l'esordio teatrale di Maeterlinck, salutato dal critico del «Figaro» come novello Shakespeare, o le *pièces* successive, *L'intruse* (1890) e *Les aveugles* (1891): ma fu soprattutto il successo del *Pelléas*, determinato dall'interpretazione di

<sup>60</sup> Ecco, in ordine cronologico, le opere di Maeterlinck presenti nella biblioteca del Vittoriale: *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, 1892 (e poi le edizioni Bruxelles, Lacomblez, 1898, e Bruxelles, 1913; Stanza del Monco, VII, 12/A; Camera Baccara, III, 7/A; Stanza del Monco, IV, 39/A); Novalis, *Les disciples a Saïs et les fragments de Novalis traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, 1895 (Stanza del Monco, XII, 9/A); *La Sagesse et la Destinée*, Paris, 1898 (e poi l'edizione Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904; Officina, E/3, I, 27a/A; Stanza della Cheli, parete ovest, I, 6/A); *La vie des abeilles*, Paris, 1901 (Officina, E/3, I, 27b/A); *Le temple enseveli*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1902 (due copie; e poi l'edizione Paris, 1925; Camera Baccara, II, 3/A; Apollino, XXVI, 21; Stanza del Monco, XLII, 18/A); *Théâtre*, Bruxelles-Paris, Lacomblez-Per Lamm, 1901-1904 (Labirinto, LVI, 6/A-8/A); *Joyzelle*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1903 (Labirinto, LI, 28/A); *Le double jardin*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904 (Camera Baccara, III, 1/A); *L'intelligence des fleurs*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1907 (Labirinto, LXXII, 3/A); *Les débris de la guerre*, Paris, 1916 (Stanza del Monco, XXXI, 15/A); *L'oiseau bleu*, Paris, 1925 (Stanza del Monco, XXXVIII, 22/A); e inoltre *Morceaux choisis*, Paris, Nelson, s.d. (due copie; Corridoio Studio, XIV, 2/A; Camera Baccara, I, 24/A).

<sup>61</sup> Si veda sopra, § 1.2, nota 23.

## INTRODUZIONE

Sarah Bernhardt nella parte di Mélisande, a lanciare la fama dell'autore simbolista.

Ora, mentre per gli antecedenti sopra menzionati si può parlare di rapporti intertestuali, il rapporto tra *Pelléas* e il *Sogno* è all'insegna dell'interdiscorsività. Atmosfera e stile filigranano il poema dannunziano, ma pochi o punti sono i riscontri testuali precisi. Un bosco intricato dove il principe Golaud incontra la misteriosa fanciulla; il castello dove vivono gli sposi con Pelléas, il fratello minore di Golaud; la fontana senza fondo, dove, sostando con Pelléas, Mélisande perde l'anello donatole dal marito; la capigliatura fluente di lei; i fiori e la vegetazione... pallidi 'doppi' del paesaggio del *Sogno*, del bosco-giardino, della villa, del pozzo, della «tazza sacra» nel folto della foresta, della lunga chioma di Isabella; così come vago è il contatto della trama: l'amore sbocciato tra i cognati, la gelosia di Golaud che uccide il fratello, la tranquilla e immemore follia in cui cade Mélisande, che tuttavia sopravvive all'amante solo pochi giorni. Comuni l'atmosfera onirica, il linguaggio poeticamente vago, le frasi brevi, continuamente sfumanti in puntini di sospensione, quasi segni interpuntivi di sospiri o allusioni all'indicibile. Pensando poi al ruolo che giocano nel *Sogno* il sussurro delle api e la fragranza dei fiori, la mente corre alle opere naturalistiche di Maeterlinck pure presenti nella libreria di d'Annunzio – *La vie des abeilles* (1901), *L'intelligence des fleurs* (1907) –, dove troviamo pure *La Sagesse et la Destinée* (1898), con la sua riflessione sul fato. Come si vede, tutti testi posteriori al *Sogno*: voci di un lessico intellettuale e immaginativo comune al clima simbolista del tempo cui appartengono i due scrittori, quasi coetanei (d'Annunzio aveva un anno meno di Maeterlinck).

Tra le opere maeterlinckiane precedenti il 1897 presenti nella biblioteca di d'Annunzio, c'è anche il saggio introduttivo del poeta belga alla versione francese di Novalis (1895). Maeterlinck si fa tramite del dialogo di d'Annunzio con il grande scrittore romantico e con le sue esplorazioni di quello che nelle pagine di questo volume viene definito

«le Moi plus inépuisable et plus profond»: dialogo che alimenta segretamente il *Sogno*, come ha segnalato Zanetti, specie nell'insistenza «sull'intima affinità tra follia e magia, sulla malattia quale “folie corporelle”, sul sogno come facoltà “animique” di penetrare ogni oggetto e di tramutarsi immediatamente in esso o come autotrascendenza in cui si rivela e s'illumina l'oscuro geroglifico del corpo». <sup>62</sup> E la frase con cui il dottore, nella scena seconda, riflette sulle leggi «divine» che regolano la vita «più profonda e più vasta» di Isabella, «Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero», ha la sua fonte proprio in un frammento di Novalis attinto da quel volume: «Un homme mort est un homme élevé à l'état de mystère absolu». <sup>63</sup>

Mentre il nome di Maeterlinck ricorre nella bibliografia critica sul poema tragico dannunziano, non sono mai stati affacciati riscontri testuali; li offriamo qui, a conferma della suggestione più generica che formalmente circostanziata esercitata dal *Pelléas* sul *Sogno*:

(Atto I, scena III)

GENEVIÈVE: [...] bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces.

(Atto I, scena IV)

MÉLISANDE: Voyez, voyez, j'ai les mains pleines de feuillages.

(Atto II, scena I)

PÉLLÉAS: [...] Voulez-vous vous asseoir au bord du bassin de marbre?

[...] MÉLISANDE: Je vais me coucher sur le marbre.

[...] PÉLLÉAS: Vos cheveux ont plongé dans l'eau...

(Atto II, scena II)

<sup>62</sup> Zanetti 2008-2009, p. 420.

<sup>63</sup> La suggestione del passo affiora tempestivamente già in una lettera del settembre 1895 a Ferdinand Brunetière, disposto a farsi editore della trilogia del Giglio: «la folie, autant et plus que la mort, élève la créature humaine à l'état de mystère absolu»; cfr. Andreoli 2000, p. 251.

## INTRODUZIONE

MÉLISANDE: Voulez-vous un autre oreiller?... Il y a une petite tache de sang sur celui-ci.

GOLAUD: Non, non; ce n'est pas la peine. J'ai saigné de la bouche tout à l'heure. Je saignerai peut-être encore...

[...] On va te croire folle. On va croire à des rêves d'enfant.

(Atto III, scena II)

MÉLISANDE: Tu ne partiras pas? [...] Je vois une rose dans les ténèbres...

[...] PÉLLÉAS: Ce n'est pas une rose... J'irai voir tout à l'heure, mais donne-moi ta main d'abord; d'abord ta main...

[...] MÉLISANDE: Je ne puis pas me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... – Oh! oh! mes cheveux descendent de la tour!...

*Sa chevelure se révolte tout à coup, tandis qu'elle se penche ainsi et inonde Pélleás.*

PÉLLÉAS: Oh! oh! qu'est-ce que c'est?... tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour! [...]

*Des colombes sortent de la tour et volent autour d'eux dans la nuit.*

[...] MÉLISANDE: Ce sont mes colombes, Pélleás. – Allons-nous-en, laisse moi; elles ne reviendraient plus...

(Atto III, scena V)

GOLAUD: Je crois que Pélleás est fou...

YNIOLD: Non, petit-père, il n'est pas fou, mais il est très bon.

(Atto IV, scena IV)

PÉLLÉAS: On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!...

(Atto V, scena II)

GOLAUD: elle est déjà trop loin de nous... [...] Je l'ai déjà tuée...<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Cito dall'edizione posseduta da d'Annunzio: Maurice Maeterlinck, *Pélleás et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1892.

Le vesti strappate nel bosco, le mani piene di foglie, i capelli immersi nell'acqua, il sangue e la follia, l'effusione delle chiome, il volo delle colombe bianche, la negazione della follia, l'onda della primavera, la donna lontana dagli altri come se fosse già nella tomba... Troppo sfumati e vaghi gli echi per promuoverli al rango di fonte. E tuttavia, come l'odore delle pantere dei bestiari medievali evocato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, potremmo dire che l'atmosfera e il linguaggio del *Pelléas* non sono in nessun luogo ma profumano ovunque, nel *Sogno d'un mattino di primavera*.

## 5.

### Dentro il testo

#### 5.1. *L'azione: uno psicodramma*

Precedute dalla lunga didascalia che descrive l'ambiente – la villa con il portico, il giardino con il cancello che immette nel bosco –, le cinque scene dell'atto unico dipanano, attraverso le sette *Dramatis personae*, il filo sottile dell'azione, che occupa la durata di un mattino.

Nella prima scena, il fraseggio tra il giardiniere Panfilo e la giovane custode Simonetta introduce il tema centrale della pazzia di Isabella, che Simonetta ha vegliato tutta la notte al chiarore della luna, e dell'evento tragico che l'ha provocata; si entra poi in un'atmosfera di sospensione e attesa, provocata dall'annuncio che il fratello dell'ucciso, Virginio, si aggira nel bosco che circonda la villa. Tutto questo però lo si apprende con un'aura di incertezza, tramite frasi interrotte per ignoranza dei fatti o reticenza degli interlocutori:

PANFILO

Per Donna Beatrice? Quel giovine signore, dunque,  
che viene a cavallo...

SIMONETTA

Non so, non so.

## DENTRO IL TESTO

PANFILO  
Chi è? Non sapete?  
SIMONETTA  
È il fratello...  
PANFILO  
Il fratello? di chi?  
SIMONETTA  
Dell'ucciso.  
PANFILO  
Dell'ucciso?  
SIMONETTA  
Il fratello del signore che fu ucciso, a Poggio  
Gherardi, nella stanza di Donna Isabella, dal duca...  
PANFILO  
Ah, comprendo... E ora viene...  
SIMONETTA  
Non so.

L'ignoranza e la reticenza di Simonetta rispondono alla strategia comunicativa dell'autore, volta a provocare uno stato di *suspence* nello spettatore. La pista, suggerita da un'insinuazione del giardiniere, per cui Virginio verrebbe alla villa per incontrare la sorella di Isabella, Beatrice, da lui amata già prima del fatto di sangue, si rivelerà però falsa nella scena successiva, suscitando un effetto di sorpresa.

Nella seconda scena la tragica vicenda viene narrata nuovamente da un altro punto di vista, quello della vecchia custode Teodata, testimone dell'immediato dopo-delitto, a colloquio con il dottore. Si aggiungono particolari sulla pazzia di Isabella, sui rituali ossessivi ch'ella mette in atto per esorcizzare i ricordi: «Ieri volle distendersi sul margine del vivaio, e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino», racconta Teodata, e i ricordi del passato prossimo, del giorno avanti, accendono quelli del passato remoto, evocando l'immagine di Isabella tutta intrisa del sangue dell'amato: «I capelli, i capelli specialmente erano inzuppati, ammassati dai grumi; e non riuscivamo a lavarli». Ulteriori informazioni chiariscono e correggono l'illazione di Panfilo: Virginio verrà alla villa il mattino stesso, non per Beatrice,

## INTRODUZIONE

ma per Isabella, della quale era innamorato quando il fratello Giuliano era ancora in vita. Il dialogo tra il dottore e Teodata è dedicato in buona parte proprio alla presentazione di Virginio, descritto come un «figliuolo della Primavera», che ha sognato un «sogno meraviglioso [...] dove tutta l'ebbrezza del mondo ha affluito in torrenti»; fiducioso nel «potere occulto» di questo suo 'sogno d'un mattino di primavera', egli vuole incontrare Isabella, nella speranza che la sua «parola miracolosa» e «il suo amore segreto fatto di lacrime, di silenzio e di furore» possano strapparla alla demenza. Di fronte alla possibilità di una guarigione, il dottore manifesta le sue perplessità, formulando il suo triste presagio: «Ed egli la rivedrà, e nulla si compirà, e tutta quell'immensa forza impetuosa si dissolverà come una goccia».

Al termine della seconda scena conosciamo dunque l'antefatto funesto e l'imminente arrivo di Virginio che, come spera Teodata, incontrando Isabella potrà generare uno *choc* terapeutico; al centro dell'attenzione di tutti fin dall'inizio, la demente fa la sua apparizione nella terza scena. Finalmente è lei, Isabella, a poter dare l'attesa, terza narrazione del tragico evento: ma il racconto si svolge con fatica, più volte interrotto dal dottore che, modificando la funzione di semplice interlocutore, cerca di porre un freno al ricordo, al «terrore» che passa sul volto della donna. Invero, la rievocazione di Isabella non avviene in modo diretto, bensì attraverso il racconto della leggenda di Madonna Dianora, un'adultera assassinata all'Armiranda dal marito Messer Braccio e il cui spirito si sarebbe trasformato in un «paone bianco» che «di tratto in tratto» visita la villa, «luogo della sua passione». Dapprima Isabella ricorda il sogno fatto nella notte appena trascorsa («Sognavo d'essere un fiore su l'acqua»): notte in cui è stata vegliata da una «farfalla bianca», notte che ne richiama un'altra, quella del delitto. Il dottore interrompe il suo vaneggiamento e la demente, rasserenata, narra un secondo sogno, stavolta mattutino – un altro 'sogno d'un mattino di primavera' –: l'arrivo, cioè, di uno sposo per Beatrice, onirico compenso per la veste verde

che la sorella le ha preparato. Il discorso si frange in pensieri sospesi, apparentemente irrelati, in realtà uniti da un bianco filo d'Arianna: dalla farfalla si passa alla luna che «irriga» Isabella «del suo latte», poi ai capelli bianchi del dottore, quindi alla chioma della protagonista lasciata macerare per renderla candida come il lino e mondarla dell'antico sangue; ecco infine il «bel paone bianco» posato sulla ringhiera che Isabella ha veduto la notte appena trascorsa, bianca creatura, che vola sul labile confine tra realtà ed immaginazione, e ci conduce a Madonna Dianora. A quella «cara sorella del tempo che non è più» è stato tuttavia risparmiato il supplizio di vedere trucidato l'amante. Il dottore, per sviare Isabella dal doloroso ricordo, dirige il discorso sul presagio del prossimo matrimonio della sorella. Un nitrito del cavallo di Virginio che giunge dal bosco illude Isabella che davvero sia giunto lo sposo per Beatrice. Una coccinella rossa come il sangue che la bagnò riaccende in lei il turbamento, al pari delle «gocce rosse» sparse nel bosco nel quale Isabella vuole entrare, per diventare «tutta verde» e fondersi e confondersi con la vegetazione. Il dottore riesce però a liberare la malata dai suoi miraggi ossessivi.

Nella quarta scena irrompe finalmente Virginio, in dialogo con Beatrice. La scena non porta novità sull'antefatto, ma illumina il carattere dei due personaggi, scioglie l'equivoco del congetturato amore di Virginio per Beatrice, e accrescendo l'ansia nello spettatore-lettore per l'epilogo, prepara la conclusione. Lo stato d'animo dei due è marcato dalle didascalie: Virginio è «immobile nell'aspettazione», «soffocato dall'ansia», «pallido e intento», «travagliato dal turbine interiore»; tutto proiettato verso il decisivo incontro con Isabella, solo alla fine della scena sente «risalire nelle sue vene l'ebbrezza caduta»; Beatrice è altrettanto ansiosa e turbata, sia per il prossimo incontro di Virginio con la sorella, sia per il sentimento inespresso che prova per il giovane. La «muta apparizione verde» della demente sigilla le loro labbra.

L'ultima scena vede l'incontro tra Virginio e Isabella.

## INTRODUZIONE

Mentre l'altro tace, vinto dall'emozione, questa diventa la regina del palcoscenico. Identificatasi con «le cose verdi», Isabella usa inizialmente la prima persona plurale, poi, rivolgendosi al creduto promesso sposo sognato per la sorella, passa alla prima singolare nel decantare le virtù di Beatrice: un'oscillazione grammaticale che riflette l'intermittenza del *principium individuationis*, l'oscillazione della sua mente tra il vegetale e l'umano, tra l'evasione fantastica e la coscienza di sé.<sup>1</sup> Per un istante Isabella vede in Virginio l'amante ucciso, quindi, riconosciutolo, ricorda lucidamente la morte di Giuliano. Il ritorno del passato innesca l'accorata, sconvolgente evocazione della notte che Isabella passò abbracciata al corpo sanguinante dell'uomo, nel lungo monologo che rappresenta il culmine lirico-drammatico dell'opera, vero pezzo di bravura creato per un'interprete impareggiabile nei recitativi di estrema intensità emotiva. La catarsi non si compie: smarrita ed «immemore» Isabella crolla, e viene soccorsa dal dottore, che deve rassegnarsi all'unica terapia possibile, quella di assecondarne il sogno di comunione primaverile. La tragedia finisce con il canto para-dantesco di Panfilo con cui era cominciata, «Per una ghirlandetta», chiudendosi circolarmente, senza mutamento della situazione iniziale, ma non senza aver seguito un itinerario che porta allo scacco finale della ragione, alla vittoria della follia.

La povertà dell'azione, si è visto, scontentò da subito la maggior parte del pubblico e dei primi recensori ed è stata generalmente riconosciuta dai critici, anche da quelli che apprezzano il testo sottolineandone la natura di «poema tragico» e non di «drama», come l'aveva inizialmente definito l'autore. La non cospicua bibliografia sull'atto unico ripete con insistenza che la tragedia è già tutta consumata quando si alza il sipario. Ora, la presenza di un antefatto tragico pienamente consumato, l'assassinio dell'amante e la conseguente follia di Isabella, non vieta che anche la scena

<sup>1</sup> Cfr. Marinoni 2015.

abbia un suo divenire, con una *suspense* che accompagna l'attesa dello scioglimento finale: il quale ci riprecipita nella situazione di partenza, con un moto circolare, che pure è moto al pari di quello rettilineo. La macchina dell'azione in verità è assai esile, come del resto quella dei romanzi dannunziani, a partire dal *Piacere*, dove ciò che più conta avviene nella mente del protagonista. C'è però, a mio parere, un progressivo divenire della vicenda sul piano conoscitivo, tanto dei personaggi che del pubblico. L'informazione sulla notte d'amore e di sangue viene elargita gradualmente, attraverso ciò che ne sanno e dicono i personaggi, ma solo nella quinta scena, nel monologo della demente, vero pezzo forte del dramma costruito per l'arte della Duse, quell'incontro di *eros* e *thànatos* è rivissuto attraverso il soprassalto memoriale che precipita definitivamente Isabella nella follia. La tragedia insomma si consuma nella mente della protagonista con la vittoria della follia sulla ragione, del sogno sulla realtà. Se quello che accade nella mente di Isabella è una vera e propria psicomachia, anche gli altri personaggi cooperano in una sorta di psicodramma corale, il cui esito finale resta amaro per tutti, meno forse che per la protagonista: Isabella, nel suo delirio di metamorfosi vegetale, ha trovato «l'oblio del mondo, il bene supremo» che lei sapeva dare all'amato.

La staticità dell'azione ha fatto parlare dei *Sogni* dannunziani come di *tableaux vivants*, a partire da Scarfoglio e Hérelle: in realtà, se i personaggi di contorno appaiono come fragili *silhouettes* che compiono pochi gesti, contribuiscono a evocare per frammenti e da diverse angolazioni la cruenta notte d'amore-morte. Alla marcia di avvicinamento alla verità da parte dello spettatore e degli stessi personaggi corrisponde un crescente coinvolgimento emotivo, che culmina nel drammatico monologo finale di Isabella, la cui conoscenza, relegata nell'inconscio, riaffiora squarciando il velo dell'oblio. C'è, insomma, una tragedia prima, quella della morte, e una tragedia seconda, quella della pazzia «invincibile» (l'aggettivo che d'Annunzio aveva inizialmente concepito per il *Trionfo della morte*). La

## INTRODUZIONE

poematicità del *Sogno*, dunque, non annulla la sua teatralità, anche se si tratta di un teatro essenzialmente interiore: ne era ben consapevole d'Annunzio, quando corresse la dicitura «drama», nel senso generico di rappresentazione scenica, con quella di «poema tragico», in cui il sostantivo ha un senso lato, trattandosi di un testo in prosa, mentre l'aggettivo «tragico», che l'autore preferì a «drammatico», va preso a parer mio in senso proprio, e merita comunque una riflessione.

La gestione quasi gemellare della *Città morta* e del *Sogno*, opere spesso collocate dalla critica su due versanti opposti, quello del classicismo superomistico e quello del languido simbolismo, serve invece a comprenderle meglio entrambe. Il *Sogno* risente infatti del programmatico rilancio del teatro antico teorizzato nel *Fuoco* e praticato nella *Città morta*: le cinque scene dell'atto unico miniaturizzano i cinque atti della tragedia e, soprattutto, attuano le regole aristoteliche delle unità di luogo, tempo e azione, radicalizzandole: l'azione è unica e minima; il luogo, che le norme estendevano alla città, si riduce al microcosmo dell'Armiranda, col suo giardino e il bosco oltre il cancello; il tempo, legittimamente estensibile all'arco della giornata, si riduce alle poche ore del mattino, tanto da far pensare a un'assoluta identità tra la *factio* e la realtà, tra durata dell'azione e durata della rappresentazione.<sup>2</sup>

Un'altra osservazione a proposito del tasso di teatralità va fatta a proposito delle didascalie. Si conviene giustamente che, per forma e contenuto, le didascalie siano pensate per la lettura. Si è anche detto che esse spesso surrogano quello che la più sontuosa scenografia non potrebbe rappresentare

<sup>2</sup> Altro elemento di cui Alberto Granese sottolinea la modernità: «Come nel “drame statique” maeterlinckiano la mancanza di un'azione in fieri collabora con la riduzione dell'evento scenico, che – svolgendosi nello stesso tempo e nello stesso spazio, in un atto unico – sottolinea la rappresentazione in tempo reale, omologa alla *durée* psicologica dei personaggi, come poi sarà tipico del teatro d'avanguardia» (Granese 2022, p. 79).

(questo vale in verità per altre opere più che per il *Sogno*). Non va però sottovalutato, come osserva Giovanni Isgro, il loro valore registico, che «fa già pensare a veri e propri progetti di allestimento»,<sup>3</sup> per le indicazioni che offrono ai gesti degli attori, nell'intento di formare «un nuovo stile di recitazione»,<sup>4</sup> e soprattutto alla resa espressiva del sentimento interiore: arte di cui la Duse era riconosciuta maestra.

Va da sé che un autore nutrito di letteratura come d'Annunzio non poteva che essere sensibile al teatro della mente, a partire da quella *Vida es sueño* di Calderón, che esibisce il sogno già nel titolo e che, salvo errore, non trovo menzionata negli studi precedenti sul *Mattino di primavera*: la cui modernità, peraltro, anticipa tutt'altro che vagamente la trama dell'*Enrico IV* di Pirandello (1922), dove lo psichiatra, al pari del «dottore angelico» del *Sogno*, confida nel valore terapeutico del riaffioramento del passato nella coscienza del malato, da procurare attraverso lo *choc* o 'contro-trauma' generato dall'incontro con un 'doppio' (Frida-Matilde nell'*Enrico IV*, Virginio-Giuliano nel *Sogno*).<sup>5</sup>

## 5.2. *I personaggi: la solista e il coro*

Tragedia d'azione interiore, dunque: tragedia mentale, psicodramma. E allo psicodramma si confà il procedimento dialogico binario delle scene. Nelle prime quattro i personaggi s'alternano a due a due sul palcoscenico; nell'ultima, invece, appaiono tutti e sette, ma lo schema precedente non viene meno, poiché anche qui dialogano solo due per

<sup>3</sup> Isgro 1993, p. 43.

<sup>4</sup> Cfr. Isgro 2009.

<sup>5</sup> L'accostamento è proposto, anche se subito respinto, dal critico francese Henry Bidou, in occasione della ripresa parigina del *Sogno* con Emma Gramatica nel 1926; cfr. Zanetti 2008-2009, p. 420.

## INTRODUZIONE

volta: dapprima Beatrice e Isabella, mentre Virginio, pur presente, è ammutolito dall'angoscia; quindi il dottore e Isabella, ripiombata nella sua follia dopo il riaffioramento alla coscienza della tragica notte, vero ritorno del rimosso. Gli altri personaggi non partecipano alla conversazione ed entrano in scena solo per brevi istanti.<sup>6</sup>

Anche per altri aspetti, il *Sogno* appare abilmente strutturato. Nelle prime due scene non incontriamo i due protagonisti, Virginio e la demente, bensì dei personaggi minori,<sup>7</sup> organizzati in due coppie di narratori-interlocutori,<sup>8</sup> ai quali viene affidato il compito d'informarci sull'antefatto. Come osservò Angelo Conti, questi personaggi svolgono il ruolo del coro dell'antica tragedia greca, poiché «raccontano l'episodio essenziale dell'azione tragica, avvenuta lontano dagli occhi dello spettatore».<sup>9</sup> Tuttavia, se si accetta l'idea che la tragedia dannunziana sia anche un teatro di idee, i personaggi – accomunati tutti da affetto e pietà per la demente, cui nessuno rimprovera l'adulterio – sono portatori di punti di vista particolari sulle polarità di fondo su cui poggia lo statuto tragico: passione *vs* matrimonio, ovvero impulso naturale *vs* convenzione sociale, follia *vs* ragione, sogno *vs* realtà. Nel colloquio tra Panfilo e Simonetta, accomunati dalla gioventù e dall'estrazione popolare, emerge la consonanza tra la stagione primaverile e il corteggiamento del giardiniere, che per il suo lavoro si

<sup>6</sup> Lo stesso avviene anche nella *Città morta*, dove i personaggi non sono mai tutti contemporaneamente in scena, se non alla fine.

<sup>7</sup> I personaggi secondari, specie il dottore e Teodata, hanno maggior spazio di discorso e rimangono in scena più a lungo dei protagonisti. Questo sconvolgimento della tradizionale distinzione fra protagonisti e personaggi minori in base alla durata della presenza scenica, sarà, tranne in pochi casi (come nella *Gioconda* e nella *Fiaccola sotto il moggio*), una costante del teatro dannunziano. Nella *Città morta* la vanificazione del sistema dei ruoli dà invece origine a personaggi tutti principali.

<sup>8</sup> La doppia funzione di narratore e interlocutore dei personaggi minori è stata evidenziata da Angela Guidotti (1978, p. 23).

<sup>9</sup> Conti 1899, p. 400.

pone proprio sul punto d'incontro tra natura e arte (cfr. § 5.3); l'impulso amoroso è avvertito anche dalla giovane custode, seppur temperato dalla resistenza alla curiosità un po' morbosa di Panfilo, desideroso di particolari sulla tragica passione trasgressiva («Non so, non so»), e dalla misurata ritrosia dinanzi alle allusioni galanti del giardiniere:

SIMONETTA

Vedete dove trascina l'amore!

PANFILO

Quando non è benedetto.

SIMONETTA

Benedetto sia! Dico per Donna Beatrice...

Nella delicata schermaglia amorosa, Panfilo insinua un elogio dell'amore benedetto dal matrimonio, sottinteso messaggio sulla serietà delle sue intenzioni, e Simonetta risponde «benedetto sia», deviando subito, pudicamente, su Beatrice il senso della sua risposta. Questo è l'unico accenno in tutto il testo a una potenziale condanna dell'adulterio. Di fatto, quando i due varcano insieme il cancello per entrare nel bosco, documentano la maggior prossimità dei giovani, e degli umili, alla sfera della natura.

Il dialogo tra il dottore e la vecchia custode, invece, investe la filosofia, e suscitò l'irritazione di chi riteneva inverosimile che una popolana discettesse in quel modo e con quel linguaggio, dimenticando che Teodata è stata l'infaticabile lettrice di libri al capezzale dell'inferma, e che in lei rivive la figura della nutrice nobilitata dal teatro classico, da Euripide a Racine. In effetti, Teodata, che nella terza e definitiva lezione porta nel nome il segno della *divinatio*, è colei «che tutto sa», come dice Simonetta alludendo all'antefatto, ma anche allo *status* di veggente che penetra il mistero, come riconosce il dottore, ideale controfigura della cieca Anna della *Città morta*. Portatrice di un sapere alternativo, Teodata interloquisce con il depositario della scienza medica, il dottore, in un dialogo che converge

## INTRODUZIONE

nell'attesa dell'esperimento, lo *choc* dell'incontro con Virginio, da cui potrà scaturire la guarigione, o forse la morte, o l'abbandono a quella follia che – convengono i due – è forse una forma di vita più vera e misteriosa. Ora, in questo «dottore angelico» che è medico e filosofo a un tempo, a me pare traspaia qualcosa di Angelo Conti, il medico convertito poi alla critica d'arte e all'estetica; l'abituale pseudonimo di *Doctor mysticus*, che Conti prendeva in prestito da san Giovanni della Croce, cede il posto all'epiteto di san Tommaso, il *Doctor angelicus* per eccellenza, che allude più apertamente al suo nome.

Su un altro dilemma, quello tra *eros* e *amor* anzi *charitas*, poggiano le figure di Beatrice e di Virginio. Il problema è incarnato nella loro condizione prima che nelle loro parole. Entrambi condividono la condizione di fratelli minori: lei sacrifica la propria legittima sete di affetto e di eros nella strenua dedizione a Isabella; lui, che ha compiuto l'atto caritativo di recuperare il cadavere del fratello il mattino seguente alla tragica notte, ora vibra d'amore per Isabella, che già amava di un amore taciuto per lealtà verso Giuliano, il quale ora con la morte gli ha lasciato campo libero per un'azione in cui si mescolano desiderio e diversione: si aggira nella foresta inginocchiandosi dove scorge le orme di Isabella e vibra all'unisono con l'esplosione primaverile della natura; spera di guarirla e al tempo stesso di averla.

La figura di Virginio obbliga a riconsiderare un'importante dichiarazione d'autore. In un'intervista rilasciata al critico della «Stampa», Domenico Lanza, d'Annunzio afferma:

Il mio dramma poetico ha per titolo: *Sogno d'un mattino di primavera*, ma potrebbe aver benissimo per sottotitolo: *Tragedia dell'adolescenza*. Il protagonista vero non è la Demente: è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente, così incapace a esprimersi e pure così illuso da aspettarsi un prodigio. Ed è per tentare tale miracolo che egli – l'adolescente – si sente inconsciamente

lanciato verso il Mistero, che è personificato qui nella Demente – e non a caso – perché una demente in vero è molto più misteriosa di una morta.<sup>10</sup>

Con queste affermazioni l'autore contraddiceva l'opinione della maggior parte dei critici che avevano giudicato Virginio un personaggio incompiuto, «un mezzo carattere»,<sup>11</sup> e additava quale motivo centrale del dramma l'adolescenza, e il suo legame con la primavera. Presentatoci dal dottore, Virginio viene descritto come un cavaliere palpitante di giovinezza, un frutto della forza vitale della stagione primaverile:

È venuto all'improvviso, col cavallo in sudore, ansioso [...]. Da prima, quando mi è comparso davanti senza parlare, tutto palpitante, con quei suoi occhi di zaffiro pieni di splendore, ho provato non so quale meraviglia. Non so perché, ho pensato a un figliuolo della Primavera... [...] Sentivo la presenza di una forza animatrice [...]: egli era – non so – come il parto umano della Primavera... (scena seconda)

Se i tratti giovanili ne caratterizzano l'aspetto («Sembra molto giovine; ha appena una lanugine su le gote», scena prima), la fede e il sogno sono il suo stigma mentale: «Pareva ch'egli fosse inviato a compiere qualche cosa che non patisse indugio», osserva il dottore, «doveva aver sognato a lungo e profondamente per aver tanta fede nel potere occulto del suo sogno... E doveva avere immensamente amato...».

Con tutto ciò, la chiave di lettura dannunziana, che sposta su Virginio anziché sulla demente il baricentro del *Sogno*, appare strumentale. Rilasciando la dichiarazione in vista del rilancio italiano del poema tragico, dopo il mezzo insuccesso parigino, l'autore cercava di presentarne un lato nuovo: ma appare chiaro che il testo fu pensato per la Duse e non per

<sup>10</sup> «Gazzetta Letteraria» 1897.

<sup>11</sup> De Ferrari 1897.

## INTRODUZIONE

Ettore Berti, primo interprete di Virginio, e soprattutto che l'assoluta protagonista è Isabella, anche sotto il profilo della giovinezza (non dell'adolescenza, la cui applicazione al cavaliere Virginio appare un po' forzata). Non c'è dubbio che Isabella è in tutti i sensi la protagonista e il personaggio più originale, anche se fa il suo ingresso solo nella terza scena, dopo che la sua figura ha però pervaso le prime due attraverso le parole degli altri interlocutori. Il teatro della sua mente è anche il campo nel quale si scontrano le polarità tragiche di fondo alle quali si è accennato: quella tra i vincoli delle umane convenzioni, la realtà effettuale, la lucida ragione da un lato, e la libera passione amorosa, la natura, il sogno, la follia dall'altro. Ora, il primo contrasto (legge umana *vs* legge divina, onore *vs* piacere, dovere *vs* sentimento), saldamente radicato nella secolare tradizione, viene subito risolto a favore del secondo termine, fatta salva la trasformazione della legge divina della tragedia greca e poi cristiana con la legge della natura, divinizzata nella concezione di d'Annunzio. Qui, come già nel *Pelléas et Mélisande* e come poi nella *Francesca da Rimini*, e anzi ancor più, l'amore è una forza fatale che subordina o rimuove il senso di colpa. Isabella, e tacitamente anche gli altri personaggi, non si pongono un problema morale, perché la dedizione alla forza dell'amore è un segno di nobiltà etica: non serve neppure gettare ombre sulla figura del *jalos*, come Golaud, fratricida di Pelléas e indiretto uxoricida di Mélisande, o Gianciotto Malatesta, l'assassino di Paolo e Francesca: tant'è che del marito uccisore di Giuliano ignoriamo perfino il nome. Ed è, quello di Isabella, un amore pienamente oblativo, tanto che il nome dell'amato, Giuliano, risuona solo due volte, per bocca del fratello (scena quarta) e per quella della demente (scena quinta), come se la sua figura non fosse che un complemento necessario al sentimento erompente di lei, generoso, innocente, autoassolutorio, dal momento che l'unico rammarico della donna è di non essere stata trafitta assieme all'amato. Il quale, se è poco più che un *flatus nominis* (porta il nome del Medici ucciso nella congiura dei Pazzi e cantato da Poliziano come amante, guarda caso,

di un'altra Simonetta), versa su di lei il calore puramente fisico del suo sangue vitale. Per questa eroica 'fedele d'amore', che ama con l'anima e con il corpo (dittologia-chiave del suo monologo), anche l'eros ha una sua purezza, prefiguratrice di quella «carne senza carne» su cui insisterà l'autore maturo (che però sta già pensando all'incompiuta *Grazia*, come svela nel ricordato colloquio con Lanza). In lei la rosa e il giglio cui d'Annunzio aveva intitolato i suoi cicli romanzeschi sono perfettamente conciliati, e il velo della metafora trasfigura l'amplesso. Pensando all'incontro tra la sorella e il creduto spasimante nello spazio naturale del bosco, la demente pronuncia parole di delicato voyeurismo:

Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo... Io so un luogo ch'ella sa... È un cerchio magico nella foresta. Forse vi entrò anche Madonna Dianora... È come una tazza sacra, una tazza di scorza dove la foresta versa il suo vino d'aromi, il suo vino più puro e più forte, che non tutti possono bere. Chi ne beve, s'inebria e s'addormenta, se è solo, in un sogno inaudito, sentendo tutte le radici della foresta partirsi dall'intimo del suo cuore. Ma, se non è solo...

*Ella s'interrompe subitamente turbata, sconvolta. La sua voce si fa roca.*

V'era una tazza eguale, in mezzo a un'altra foresta... Divenne rossa, d'autunno... E mai più non vi bevemmo. (scena terza)

E non stupisce che, quando nella sua mente torna il ricordo della tragica notte, questa martire del dio d'amore usi un'espressione scritturale, quando parla del mortale «brivido che ha trapassato tutte le mie ossa».

Credo che oltre alla sofferenza, la nobiltà d'animo sia alla

## INTRODUZIONE

base della pietà che circonda la demente. Nessuno giudica il suo passato: ella sta già scontando una pena terribile, ma nessuno parla di colpa. Persino la madre dell'ucciso non le porta rancore, anzi «tiene per benedetta in eterno la creatura eroica e soave che diede in quel lungo lavacro la testimonianza suprema del suo amore», e prega, sperando un giorno di poterla incontrare, perché grazie a lei «Giuliano non è interamente perito» (scena quarta). Isabella, però, non sa di esser stata perdonata, e nell'unico vero istante di lucidità in cui rievoca la terribile notte, supplica Virginio d'intercedere presso sua madre, raccontandole ciò ch'ella ha fatto per Giuliano morente, e tutta la sua atroce sofferenza. Isabella non chiede pietà per il suo amore adulterino, ma per non essere morta con l'amato. Non è la legge degli uomini che accomuna le due donne, ma quella dell'amore, della vita, della natura.

Un'altra donna, Teodata, manifesta una commossa ammirazione per quell'*Uebermensch* al femminile che, come poi Francesca da Rimini, non si sottrae alla passione pur presagendone l'esito fatale: «era inquieta, ansiosa, agitata già da un presentimento funesto; ma [...] affascinata dal destino inevitabile, tenuta dal delirio della sua passione e della sua colpa, incurante d'ogni via di salvezza» (scena seconda). Tutti i personaggi si prodigano per Isabella: ne assecondano i desideri, vegliano le sue notti insonni, allontanano dai suoi occhi quanto potrebbe turbarla; e l'uomo di scienza, il paterno dottore, usa accenti di benedicente preghiera: «La pace discenda sul vostro spirito! [...]. Tutto il bene che è nel mondo scenda sul vostro capo e colmi la vostra anima!» (scena terza).

La pietà per la demente si estende alla sorella Beatrice, che vive reclusa nella villa «come in un chiostro»; come una suora infermiera si dedica tutta ad un'«opera di pietà e di dolore» accudendo Isabella; prega non solo per lei, ma pure per l'altra donna cui fu tolto Giuliano, la madre. «Qui, in nessuna preghiera è dimenticato il suo nome. Un pensiero umile e devoto va verso di lei ogni giorno», confida

Beatrice a Virginio, il quale assicura che la vecchia madre ricambia con «tenerezza materna» le pietose preghiere della coraggiosa giovane. «Povera creatura! Ho più pietà di lei che della pazza, a vederla così sacrificata... senz'amore...»: così il giardiniere Panfilo commenta il racconto di Simonetta sulla notte insonne appena trascorsa, racconto che ci presenta Beatrice piangente, piena d'angoscia per la sorella. Anche Isabella ha parole di pietà per chi amorevolmente l'accudisce: «Ah, neppur tu devi piangere! Io ho per te un sogno di gioia». Isabella sogna per Beatrice la gioia, perché comprende il represso desiderio d'amore della sorella; soltanto in due occasioni Beatrice, chiusa come la demente in un «sepolcro buio», lascia sfuggire un accenno a quel suo bisogno di amare e risorgere. Prima nasconde la sua giovanile speranza dietro l'indeterminatezza di un pronome indefinito: «Forse, [Isabella] ha un'ora felice. Il mattino è così puro che ad ognuno sembra di potervi rinascere...». Poi, quando alla presenza di Virginio la demente parla delle nozze da lei sognate per Beatrice, mettendo a nudo il sentimento della sorella, questa, «straziata», la supplica di tacere: «Isabella, Isabella, non dire più queste cose! Tu non sai, tu non sai...».

E pietà ispira Virginio che ha segretamente, follemente amato una donna che non aveva occhi che per suo fratello, e che lui continua ad amare, senza speranza, sostenuto dall'entusiasmo giovanile per un possibile «miracolo». Teodata, con affetto materno, ricorda l'antica esaltazione amorosa del giovane:

Più d'una volta io l'ho sentito singhiozzare disperatamente, nelle sere d'estate a Poggio Gherardi, dietro le siepi di rose che le sue mani devastavano nella frenesia... L'ho veduto rimanere tutta una notte, immobile come una statua, contro una muraglia, fisso a una finestra illuminata... L'ho veduto inginocchiarsi su la terra ch'ella aveva premuto passando e cercare con le labbra i fili d'erba che portavano il segno dell'orma... Che pietà e che tenerezza! [...] i suoi occhi si facevano dolci e quasi

## INTRODUZIONE

filiali quando m'incontravano... Cari occhi infantili  
che ardeva una febbre così crudele! Erano tanto  
larghi, certi giorni, che parevano divorargli tutta  
la faccia. Pareva che la sua anima allora erompe  
dalle sue membra come la fiamma dalle legna aride...  
(scena seconda)

Il carattere assoluto e irripetibile dell'amore di Isabella vieta sul nascere ogni possibile corrispondenza con Virginio, che nelle fattezze le appare inizialmente come un Giuliano rinato. Eppure non mancano tratti sintonici, tra i due: entrambi sanno nutrire una grande passione; entrambi presentano marche neoteniche, segni di perenne infanzia (Virginio ha «occhi infantili», Isabella un «riso infantile», un «tenuo sorriso infantile», «parole dolci e infantili»); entrambi aspirano a una simbiosi panica con la natura. Virginio sembra «una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore»; ha «bevuto nel vento gli spiriti ebbri di tutte le cose che si rinnovellano» e «udito il respiro profondo e santo della Madre che nutre i fili d'erba e i nostri pensieri». La giovinezza dell'anno, la primavera, dona nuove energie alla giovinezza umana, al sogno amoroso di Virginio. Ma nell'ossessione vegetale di Isabella, dietro il suo desiderio di farsi creatura arborea sta l'aspirazione a uscire dal tempo lineare della vita umana, con la sua fine irreparabile, per entrare in quello circolare della natura, che alterna i cicli di assopimento e di rigenerazione. Anche Teodata, per un attimo, vagheggia la rigenerazione di Isabella: «Quando ella dorme, se la guardo, mi sembra di rivedere il suo viso puro sul suo guanciale di vergine [...] Ah, s'ella potesse tutta rinnovellarsi al suo risveglio!».

Questa polarità arcaica tra tempo lineare e tempo circolare, che troviamo alle origini della nostra civiltà, dal biblico *Qobélet* alla lirica greca, è sottesa a quelle più vistose tra leggi umane e passioni naturali, tra ragione e follia, tra realtà e sogno.

A questo punto si chiarisce il senso del motto «Contro

il male del tempo» che d'Annunzio pose in esergo ai due *Sogni* nell'Edizione Nazionale. L'espressione-chiave che innerva la *Città morta* – «l'errore del tempo» – indica certamente la natura perenne degli archetipi umani, che si perpetuano sotto l'apparenza del divenire storico, sicché gli archeologi, scavando le tombe degli Atridi, si trovano a rinnovare i conflitti tragici immortalati dal teatro antico. Qui, invece, «Contro il male del tempo» sembra indicare proprio l'aspirazione a obliare non solo l'episodio funesto, ma la stessa ineluttabilità del destino dell'uomo, della sua caducità, fronteggiata dall'oblio o, forse, dal sogno di un'arte sempreverde.

Torniamo alle polarità che innervano il testo. La tragedia di Isabella non si è consumata solo nella notte cruenta dell'antefatto, ma vive nella sua intermittente demenza, nella sua oscillazione tra l'oblio rasserenante e l'insidia del ricordo, tra follia e ragione, tra sogno e realtà, tra esistenza vegetale e umana: soprattutto, nella sua condizione intermedia tra vita e morte, di sopravvissuta suo malgrado.

«Mille volte io sono morta in un'ora sola. [...] Io non sono viva; ditele che io non sono più viva... [...] Portate anche me nella medesima bara, seppelrite con lui anche me che non sono più viva!»: così, negli ultimi istanti di lucidità, Isabella supplica l'ammutolito Virginio, al termine del suo straziante ricordo della terribile notte. Non viva né morta, prigioniera d'un angoscioso limbo senza uscita, la demente invoca la morte che la ricongiunga all'amato. Per morire senza morire, Isabella deve cambiare natura, mutare il sangue in linfa, dimenticare non solo la notte tragica ma il suo essere donna, passare dal tempo lineare della vita umana al tempo ciclico della vegetazione. Lo fa per gradi: indossa una veste verde, recuperando l'eco di un canto abruzzese che risuonerà per bocca di Ornella nella *Figlia di Iorio*, indossa una maschera di foglie e intreccia fili d'erba a fasciare le mani per non spaventare le «piccole foglie novelle» degli alberi, distendendosi ai loro piedi «come l'erba umile». Al mascheramento esterno di Isabella, per cui

## INTRODUZIONE

il dottore la chiama «Madonna Primavera», corrisponde una metamorfosi mentale: mettendo il capo tra le fronde di un arbusto d'arancio, sente di divenire «una cosa sola» con la pianta: «Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti», dice. Si avverte l'incipiente clima di *Alcyone*, dove la metamorfosi da mentale si farà mitica, con la trasformazione di Dafne in lauro e l'uscita della driade Versilia dalla scorza di un pino.

La regressione al vegetale si completa nella scena quinta:

Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. Esse non hanno più paura di me... Noi vi aspettavamo nel bosco. [...] E volevamo essere infinitamente dolci, come non mai, sotto il vostro piede, sul vostro capo... [...] Forse non saremo mai più così belle e così liete; non saremo mai più così giovini e così leggiere. Noi tremavamo tutte insieme, d'un tremolio continuo e delizioso, perché il sole giocava con noi.

Nell'ibridare umano e vegetale, la demente, «arbusto umanato», sente in sé la vita botanica, e nel contempo veste di panni umani la natura: gli alberi si esprimono a parole, la luna «è dolce come una nutrice che scherza col suo bambino» (e la sua luce bianca, restando nella similitudine, è «latte»), il pavone bianco, spirito di Madonna Dianora, singhiozza «come una creatura umana», un ramo rotto è una «ferita crudele», il sole «un fanciullo ebro» dalle «mille dita d'oro».

Alla demente viene riconosciuto però anche un privilegio. Nella citata intervista a Domenico Lanza, l'autore dichiara: «il Mistero [...] è personificato qui nella Demente [...]. La Pazzia, più della Morte, eleva l'anima alla dignità di Mistero».<sup>12</sup> Già nel testo, peraltro, il dottore (echeggiando Novalis; cfr. § 4.5) riconosce alla malata facoltà ignote:

<sup>12</sup> «Gazzetta Letteraria» 1897.

Chi sa! Chi sa! Ella forse vive d'una vita più profonda  
e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa  
nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a  
cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine.  
(scena seconda)

Questa capacità di cogliere verità profonde si manifesta attraverso apparizioni, visioni, sogni; la simbiosi con la natura è annunciata da un sogno notturno («Sognavo d'essere un fiore su l'acqua»), il sentimento di Beatrice da un sogno mattutino («Ho sognato che giungeva infine lo sposo ch'ella attende»). Delle ventisei occorrenze dei termini *sogno* e *sognare*, tredici escono dalle sue labbra, mentre le altre si riferiscono quasi tutte a lei.

Nonostante l'interesse secondario per l'aspetto clinico della malattia, il procedimento con il quale l'autore conduce Isabella alla demenza non è scientificamente arbitrario: è il trauma generato dall'uccisione dell'amante fra le sue braccia che ha sconvolto la sua mente. Psichiatricamente verosimili sono pure la rimozione del ricordo atroce e il suo ritorno alla coscienza alla vista del perturbante 'doppio'<sup>13</sup> dell'ucciso, il fratello Virginio, nonché la fissazione sulle medesime idee nei discorsi di Isabella.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Secondo Freud, il fenomeno del doppio è una delle più potenti manifestazioni del «perturbante», definito come «ciò che doveva rimanere nascosto ma è venuto alla luce», «un elemento ben noto e impiantato da lungo tempo nella psiche, che solo il processo di rimozione poteva rendere estraneo» (Freud 1984, p. 48).

<sup>14</sup> La 'naturalistica' verosimiglianza della follia d'Isabella fu notata da Scipio Sighele, uno degli esponenti di punta della sociologia e della criminologia positivistiche, che ne discute nel suo saggio *L'opera di Gabriele d'Annunzio davanti alla psichiatria* (1906): «Almeno a certi lettori, le implicazioni di ordine medico-psichiatrico della *pièce* apparivano perfettamente riconoscibili. [...] Scipio Sighele [...] ravvisava nel dramma una immagine di "rigorosa esattezza psichiatrica": Isabella appariva prigioniera di uno "stupore" amnesico con il suo viluppo di ossessioni tormentose chiuse "nell'incosciente" e affioranti a lampi o a frammenti incomposti, finché "la vista di Virginio" non faceva sì che "si

## INTRODUZIONE

La lucida descrizione della malattia può richiamare certi «studi» naturalistici di devianti condotti da d'Annunzio nei romanzi precedenti, come quello di Tullio Hermil nell'*Innocente* (1892) o di Giovanni Episcopo nell'omonimo romanzo, nato, secondo la dedica dell'autore a Matilde Serao, dallo studio e dall'osservazione da lui condotti insieme al «filosofo» Angelo Conti su un «uomo dolce e miserabile» incontrato per la prima volta da Conti «nel gabinetto d'un medico, all'ospedale di San Giacomo» (1892); psichicamente instabile è anche il Giorgio Aurispa del *Trionfo della morte*, romanzo definito dall'autore come «uno studio rigoroso d'una malattia della volontà e d'un caso di mania suicida ereditaria». <sup>15</sup>

Anche la follia vera e propria non è un soggetto nuovo per d'Annunzio: nell'intervista a Ugo Ojetti del 1895, essa viene indicata dall'autore, ancora positivisticamente, come strumento di conoscenza privilegiato: «Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci mezzi di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decomponendo lo spirito». <sup>16</sup> Nelle *Vergini delle rocce*, pubblicato nello stesso anno, il motivo della follia, che ha colpito la madre e il fratello delle tre principesse Capece-Montaga, si combina con quello della rinuncia all'amore da parte di una giovane

ridestasse nitida l'immagine dell'amante" traendo "seco una lunga serie di immagini mnemoniche incatenate fra loro" e consentendo infine a Isabella di "narrare [...] per esteso tutto il dramma". A giudizio di Sighele si trattava di "una meravigliosa resurrezione artistica – quasi direi una fotografia – di quanto accade talvolta nei manicomi". Verisimile, tanto più in un'opera destinata a Parigi, che nella follia di Isabella sia coinvolta la personalità alternante, la memoria traumatica e dilacerata sepolta nel corpo stregato delle isteriche della Salpêtrière, attrici più o meno consapevoli della spettacolare prassi ipnotica di Charcot» (Zanetti 2008-2009, pp. 420-421).

<sup>15</sup> Lettera a Hérelle del 18 gennaio 1893, in *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 120.

<sup>16</sup> Ojetti 1895; cito da *Scritti giornalistici II*, p. 1388.

donna per poter accudire una congiunta malata: Anatolia, che nel romanzo rinuncia all'amore di Claudio Cantelmo per assistere la madre, sembra anticipare la Beatrice del *Sogno*, che sacrifica alla sorella il suo segreto bisogno d'amore.<sup>17</sup> Discorrendo sulla trilogia dei Romanzi del Giglio con Vincenzo Morello, d'Annunzio presenta con queste parole la follia di Violante, tema centrale del progettato secondo pezzo del ciclo, *La Grazia*: «Il carattere essenziale del libro (il sentimento di una Bellezza misteriosa e quasi terribile) deriva da questa verità: La follia, come la morte, anzi più della morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto».<sup>18</sup> Idee che si intrecciano a dolorose esperienze personali, come quella recente della sorella maggiore Anna, che nell'autunno del 1896, sconvolta dalla perdita di due figlie, aveva fatto temere per la sua ragione.<sup>19</sup>

Tuttavia, la centralità della follia e la luce nuova, in

<sup>17</sup> Armand Caraccio segnala anche il Lazzaro dell'omonimo racconto di *Terra vergine*; ma si pensi pure alla protagonista degli *Annali di Anna del San Pantaleone* (poi nelle *Novelle della Pescara* con il titolo *La vergine Anna*), e, più tardi, alla figura della zia Giovanna nella *Fiaccola sotto il moggio*: relegata nelle sue stanze, lo spettatore non la vedrà mai, ma la sentirà camminare avanti e indietro. Cfr. Caraccio 1950, p. 33.

<sup>18</sup> Morello 1910, pp. 68-69; la lettera di d'Annunzio citata da Morello e riprodotta in facsimile nel volume, alle pp. 62-64 e 66-72, è datata 23 ottobre 1895.

<sup>19</sup> Ne fa cenno la Duse nella lettera a d'Annunzio del 7 ottobre 1896 (*Carteggio Duse-d'Annunzio*, p. 80); ad Angelo Conti Gabriele scrive, il 13 ottobre 1896: «La mia sorella maggiore, Anna [...] ha perduto l'una dopo l'altra due bambine ch'erano la sua gioia: colpite dal medesimo male. Per più giorni abbiamo temuto della sua ragione. Ella cantava e danzava per le stanze, fuori di sé! Ora sta meglio; è più calma. Forse la rassegnazione scenderà nella sua anima tremante» (*Lettere ad Angelo Conti*, p. 20). Ma già qualche anno prima d'Annunzio aveva potuto sperimentare gli effetti dello squilibrio psichico nella compagna Maria Gravina, al punto da temere per la propria salute fisica e morale (cfr. la lettera a Hérelle del 18 agosto 1894, in *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 221).

## INTRODUZIONE

parte positiva, di cui questa viene investita nel *Sogno*, devono certamente molto alla Duse. Si è visto, dalla testimonianza di Primoli, che una frase della Duse diede il *la* all'opera e che un paio di belle immagini del *Sogno* provengono da lettere che l'attrice inviò allo scrittore.

La sua identificazione con il personaggio della demente è confermata dal nuovo battesimo di Eleonora, d'ora in poi chiamata da d'Annunzio «Isa»;<sup>20</sup> circa la peculiare fascinazione esercitata su di lei dalla natura, è illuminante, sebbene posteriore al dramma, una pagina del *Taccuino* XIV:

Isa diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è *tanto vicina a noi* quanto è nella *campagna francescana*. V'è sparso per il paese verde quasi un sentimento di familiarità dolce e affettuosa. L'orizzonte *ci guarda*; ha la bontà consapevole di una pupilla azzurra. E non soltanto l'orizzonte *guarda e vede*; ma una specie di *veggenza* è in tutte le cose naturali. – Questo diceva dianzi Isa, appoggiata al davanzale.<sup>21</sup>

La frase con cui Eleonora descrive la propria vita, «la Follia non è *più ricca*», annotata la prima volta in un taccuino del 1900, sarà evocata ripetutamente negli anni da d'Annunzio.<sup>22</sup> Lo scrittore penserà di porre il motto in

<sup>20</sup> Si vedano le lettere (*Carteggio Duse-d'Annunzio*) e i *Taccuini* XIV, XXIV, XXX e XXXV.

<sup>21</sup> *Taccuini*, p. 183, taccuino XIV, settembre 1897.

<sup>22</sup> La frase si legge in un appunto del 1900: «Isa, parlando della diversità, della terribilità e della pienezza di sua vita in questi giorni, dice: – La Follia non è *più ricca*» (Vienna, 10 aprile 1900; *Taccuini*, p. 380, taccuino XXXV). Riprendendola nelle *Faville* («Sopraffatto dall'abondanza della mia vita, riodo la voce cara che un giorno mi disse: “la Follia non è più ricca di te”»); *Il venturiero senza ventura*, in *Prose di ricerca I*, p. 1106), lo scrittore egotista aggiunge la specificazione «di te» di modo da riferire a sé la frase originaria, che tornerà poi anche nel *Libro segreto* («mi parve di riudir il motto di folgore: ‘la follia non è più ricca di te’»: *Libro segreto*, p. 102; e poi di nuovo p. 294).

epigrafe al *Libro segreto*, che del resto sceglierà di chiudere con una riflessione sull'incertezza di ogni confine tra ragione e follia, affidata alla memorabile quartina recuperata da una carta del 1902, il cui distico finale calza perfettamente al clima del *Sogno*: «Tutta la vita è senza mutamento. / Ha un solo volto la malinconia. / Il pensiero ha per cima la follia. / E l'amore è legato al tradimento».<sup>23</sup>

### 5.3. Spazi reali e simbolici: casa, giardino, bosco

La polarità tra natura e arte, sancita dal memorabile verso del *Fanciullo* alcionio «Natura ed Arte sono un dio bifronte», giustamente promosso a manifesto di poetica valido non solo per il terzo libro delle *Laudi*, ma per l'intera opera dannunziana, nel *Sogno d'un mattino di primavera* si complica in una triplice dimensione, nella quale alla casa e al bosco si aggiunge il giardino, lo spazio intermedio in cui avviene tutto ciò che è rappresentato sulla scena. La triplice spazialità, che scandisce non solo l'azione e la sua *mise en scène*, ma anche la dimensione simbolica, mentale e istintuale del dramma e dei suoi personaggi, è illustrata dall'ampia didascalìa che apre l'atto unico:

*Un loggiato vasto, in un'antica villa toscana, detta*

<sup>23</sup> *Libro segreto*, pp. 395-396. Anche nella *Contemplazione della morte* (1912), d'Annunzio riflette sul carattere di rivelazione della follia, paragonata a un'eclisse astrale: «apprendo come l'eclisse, nel mondo interiore, possa essere rivelazione piuttosto che oscurazione. La luce della nostra coscienza abituale non ci copre la nostra verità più profonda? Se alcuna forza fin allora estranea s'interponga, ecco che dentro a noi tutto si trasfigura e si manifesta. Il massimo degli eclissi è la follia. E che grandi e inopinate mutazioni e visioni da lei nacquerò!» (*Contemplazione della morte*, in *Prose di ricerca II*, p. 1267).

## INTRODUZIONE

*l'Armiranda, aperto su colonne di pietra, chiaro e tranquillo, simile all'ala d'un chiostro. Su ciascuna delle due pareti laterali è una porta dall'architrave scolpito, tra due statue alzate su piedestalli. Per entro agli archi svelti, che solo orna il nido della rondine, appare un giardino intercluso da siepi di cipresso e di bossolo donde si levano, a distanze eguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde. Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie. A destra e a manca, poggiate ai muri di cinta, si prolungano le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi. A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti. Nel portico, intorno ai plinti delle colonne, sono adunati innumerevoli vasi di mughetti in fiore, infinitamente dolci nella loro delicatezza infantile di contro alle tenaci siepi secolari. E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda.*

La didascalia consente di individuare i tre spazi fondamentali, e le forze che vi regnano: la casa, il giardino e il bosco. La casa, frutto dell'arte umana, è soggetta ai vincoli etici della società, ed è governata dalla ragione; il bosco è il regno della natura selvaggia, degli istinti potenti, dello stimolo amoroso risvegliato dalla stagione primaverile; il giardino è il luogo del difficile equilibrio tra *physis* e *techne*, dove la vegetazione è potata, coltivata, posta nei vasi; un incontro-scontro messo in risalto dal contrasto tra i bianchi mughetti e il verde cupo delle siepi perenni – elementi botanici selezionati in virtù del loro valore simbolico.<sup>24</sup> Altrettanto

<sup>24</sup> Sulla simbologia vegetale nella scenografia del *Sogno* si vedano specialmente Bartoli 1992 e Albertini 2008-2009: d'Annunzio ritaglia pochi elementi dall'archivio botanico, ponendo in periferia i vasi degli

emblematica del contatto natura-arte del giardino su cui si apre il porticato è la vite di ferro battuto che con i suoi tralci regge la carrucola del pozzo.

Ebbene, proprio il giardino all'italiana – congruo all'ambientazione rinascimentale suggerita dall'onomastica e dal riferimento alla scultura di Desiderio da Settignano – riempie il palco che ospita le cinque scene: uno spazio scenico «descritto come un luogo liminale», in piena corrispondenza, come ha osservato Valentina Valentini, con la condizione di Isabella, che «dopo l'evento tragico, vive in uno stato di liminalità: né veramente morta, né veramente viva».<sup>25</sup> Della casa vediamo unicamente le due porte d'accesso e gli archi «ornati» solo dai nidi delle rondini; il bosco si intravede sullo sfondo, dietro il cancello che lo separa dalla villa.

Dell'interno della casa nulla vediamo, ma molto sappiamo dalle parole dei personaggi. Possiede una loggia, dove la demente ha tenuto per tutta la notte la sua chioma immersa sotto i raggi della luna perché diventasse candida come il lino posto a macerare, e per cancellare la memoria del sangue di Giuliano che si era tenacemente raggrumato tra i suoi capelli. E sappiamo che c'è una camera da letto, seppur non espressamente citata: lì gli adulteri furono sorpresi, lì Isabella tenne tutta la notte abbracciato il cadavere che la inondava di sangue, lì venne Virginio a recuperare la salma. Tutto questo sappiamo dalle parole rievocative dei personaggi: nulla vi accade, nel corso dell'azione rappresentata, come se l'autore volesse rimuoverla, per un'amnesia empatica con la demente, che cerca di rifuggire da quel ricordo. C'è poi un termine importante che caratterizza la villa, ed è «chiostro»,

agrumi, simbolo della felicità nuziale, e puntando sul contrasto tra i sempreverdi, connotati in senso virginale o luttuoso (cipressi, bossoli, alaterni), e i fiori dei narcisi, dei mughetti e delle rose candide, piante dell'amore, ma legate, negli atlanti simbolici, a significati d'infanzia o di morte.

<sup>25</sup> Valentini 1993, pp. 193 e 190.

## INTRODUZIONE

con un valore in cui sul senso di *buen retiro* prevale quello della clausura e della castità. Il loggiato dell'Armiranda è detto «simile all'ala d'un chiostro»; quando Virginio spiega a Beatrice, la sorella nubile di Isabella tutta dedita alla cura della malata, che sua madre desidera vederla, le dice: «Ella sa il vostro sacrificio. Ella sa che voi vi siete data tutta quanta a quest'opera di pietà e di dolore, vivendo qui come in un chiostro...». È poco dopo Virginio, «come sentendo risalire nelle sue vene l'ebrezza caduta», eccitato dal fervore primaverile, aggiunge a Beatrice: «Ad ognuno sembra d'essere sul punto di rapire, in un modo misterioso, il segreto della bellezza e della gioia... Voi siete qui come in un chiostro; voi non potete comprendere».

L'opposizione tra la caratteristica coercitiva e censoria della casa (che agisce su Beatrice) e l'eccitante impulso vitale che emana dalla natura in primavera (incarnato da Virginio) è perfettamente compendiata nell'immagine finale della didascalìa, che equipara l'ambiente a un volto umano: «E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda».<sup>26</sup>

Di là del cancello è il bosco, il regno incontrastato della natura, dove brilla «il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti». Quando la demente dona il suo sogno a Beatrice, scambiando l'imminente venuta di Virginio come l'arrivo dello sposo vagheggiato per la sorella, «sorridente, verso il cancello, alla visione del bosco profondo»: e in un dettato dove ogni allusione è alla gioia dell'amplesso – tranne la memoria del cruento abbraccio tra Isabella e Giuliano – il simbolismo è trasparente, e la selva diviene il

<sup>26</sup> Sul *Sogno* come «epifania della maschera, [...] del mascherarsi della natura, delle modalità di quel suo enigmatico nascondersi e nascondere» cfr. Trebbi 1998, pp. 219-220.

luogo dell'amore carnale. Isabella si è fatta una veste verde, ha indossato una maschera di foglie e si è fasciata le mani di erba per non spaventare le «piccole foglie novelle», ma anche per seguire Beatrice e quello che crede il promesso sposo senza essere vista, in una fantasticheria da *voyeur*. Nel prosieguo del suo delirio immaginativo, dà forma simbolica al motivo dell'amore sensuale, evocando il «cerchio magico nella foresta», la «tazza di scorza dove la foresta versa il suo vino d'aromi» e infine la «tazza eguale, in mezzo a un'altra foresta» divenuta «rossa, d'autunno».

Simonetta e Panfilo, la giovane custode corteggiata e il giardiniere che la desidera, erano apparsi per primi sulla scena; vi scompaiono nella quarta scena varcando il cancello: «poi s'allontanano, si perdono nel bosco». Confine tra villa e bosco, il cancello esercita appieno la sua funzione di apertura-chiusura, presentandosi ad un tempo come barriera contro l'irruzione degli istinti e spiraglio verso la libertà.

Signore dello spazio boschivo è Virginio: egli vi si aggira da giorni, timoroso e ansioso al tempo stesso di vedere le due sorelle. Il suo cavallo fa risuonare continuamente i suoi nitriti:

Il suo cavallo ha nitrito, nel bosco. [...] Un cavallo  
nitrisce nel bosco. [...] Un cavallo nitrisce... [...]  
Avete udito? Il cavallo ha nitrito un'altra volta. [...]  
Sì, sì... Nitrisce dietro di loro che s'allontanano...  
[...] Udite? Il cavallo nitrisce. Avete udito?

Isabella rimarca più volte il nitrito del cavallo mentre Beatrice e Virginio dialogano nel bosco, dove la demente pensa che i due stiano avviando il loro rito d'amore, del quale i nitriti del cavallo rappresentano, segretamente, una colonna sonora gioiosa e vitale.

Vitale, ancorché trepido, alfiere dell'energia primaverile è dunque Virginio. Nel colloquio con Beatrice egli è latore del messaggio affettuoso di sua madre: lei non reca alcun rancore verso Isabella, anzi le è grata per aver tanto amato

## INTRODUZIONE

Giuliano, che vive ancora nel ricordo delle due sorelle, per le quali la donna prega e che vorrebbe ricevere nella sua villa a Fonte Lucente, non lontana dall'Armiranda.

Quando varca il cancello per incontrare Isabella, il giovane è scosso da un'irrefrenabile emozione, che gli blocca la parola, anche se la sua presenza turba profondamente la demente, che prima stenta a riconoscerlo e poi precipita nel ricordo orrendo fino a cadere, restando poi, al risveglio, per sempre «immemore». Ma il ritratto compiuto di Virginio è tracciato dalla vecchia custode Teodata, quando nella scena seconda discorre con il dottore:

Non dimenticherò mai un giorno quando l'incontrammo all'improvviso in un luogo selvaggio del parco. Accompagnavo pel parco Isabella, sola. Ella era inquieta, ansiosa, agitata già da un presentimento funesto; ma io la sentivo affascinata dal destino inevitabile, tenuta dal delirio della sua passione e della sua colpa, incurante d'ogni via di salvezza, inclinata con una specie di voluttà terribile verso quella pozza di sangue che brillava per lei nel buio già tanto vicina... Un fremito di fronde ci rivelò la presenza di qualcuno che passava fra l'intrico degli arbusti. Era Virginio. Isabella lo riconobbe e lo chiamò per nome. Allora egli s'arrestò a pochi passi da lei; e io mi accorsi ch'ella trasaliva. Forse ella aveva compreso; forse ella aveva sentito l'ardore di quegli occhi pur nel fuoco di cui ella stessa era fatta. Egli non aveva l'aspetto di una persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore. Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza allacciante dei rami. Anelava e tremava sotto lo sguardo d'Isabella, e si contraeva come per sprofondarsi nella terra selvaggia. Appena udì il suono della prima domanda ch'ella gli rivolse, si diede a fuggire perduto nel folto come un daino sbigottito. E non lo vedemmo più.

Teodata è la «vecchia che tutto sa», come la dice Simonetta, la «veggente» capace di divinare, come suggerisce il suo nome, l'amorosa lettrice dell'animo di Isabella, come la definisce il dottore: «E siete stata per tanti anni la lettrice paziente al capezzale di un'inferma! I libri non hanno affievolito le vostre pupille...». La donna ha colto nel segno definendo Virginio «un figliuolo della Primavera», «un genio della foresta, una creatura ferina e dolce», l'interprete insomma della forza dell'eros fisico, violento e dolce, predace e soave al tempo stesso.

Il giardino è l'ambiente che domina nell'atto unico, luogo d'incontro e di scontro tra natura e arte. Qualche osservazione può esser fatta anche sul suo paesaggio sonoro. Abbiamo visto la funzione nei nitriti equini che echeggiano nel bosco, e la loro segreta interpretazione nella fantasia della demente. Nel giardino dominano invece altri esseri, altri suoni. Mentre vicino a terra i fiori mandano i loro effluvi, nell'aria circolano e vibrano i gridi delle rondini, il ronzio delle api, lo spirare dei venti:

Sotto le tettoie è un ronzio che stordisce. Api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi... [...] E tutte queste api che fanno questo ronzio d'oro... [...] È incredibile come tutte le voci sieno lontane, di qui, quasi che io sia sotto la scorza: il susurro delle api, il garrito delle rondini, e quel tintinnio... [...] *Per alcuni attimi il silenzio è altissimo, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento. [...] Il silenzio ora è altissimo, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento.*

Nessun cancello vieta il volo tra spazio naturale e domestico; come lo spirito, il vento àlita *ubicumque vult*; le rondini sfrecciano, ma il loro nido è appeso alla casa («per entro agli archi svelti, che solo orna il nido della rondine»); le api suggono i fiori del bosco come quelli coltivati dal

## INTRODUZIONE

giardiniere, e alloggiano nelle arnie preparate dall'uomo: nessuna barriera si frappone, al loro vivere, tra natura ed arte. Ai tre suoni sopra citati e udibili se ne aggiunge un quarto, un'allucinazione uditiva, una sinestesia mentale: tale è il «tintinnìo» che risuona nella mente alterata di Isabella, e che il suo orecchio interiore pensa emesso dalle campanule dei mughetti che affollano i vasi:

LA DEMENTE

Udite questo tintinnìo d'argento? [...]

IL DOTTORE

È il susurro delle api.

LA DEMENTE

Oh, no, no... Voi non udite. [...] Udite questo tintinnìo argentino? Sono i mille e mille campanelli dei mughetti, che tintinnano all'aria che li muove. Udite?

Se esaminiamo il giardino come luogo del confronto e della tentata conciliazione tra arte e natura, le cinque scene che vi si svolgono aggiungono un altro significato, accanto a quello del *plot*, fondato sulla progressiva rievocazione dell'antefatto tragico e sull'attesa della guarigione dalla follia, poi delusa: diventano le tappe di una *quaestio de amore* discussa, volta per volta, dai protagonisti delle scene (due nelle prime quattro, tre nella quinta). Nella scena iniziale Simonetta e Panfilo discettano sui tragici effetti dell'amore, quando non sia «benedetto». Nella seconda il dottore e Teodata si chiedono se la follia di Isabella, che sperano di riportare alla ragione attraverso l'incontro con Virginio, non sia una forma diversa e speciale di conoscenza. Nella terza Isabella espone al dottore il suo «sogno», quello di veder Beatrice andare sposa al misterioso presunto innamorato, in un connubio in cui sensualità e purezza, cioè natura e società, possano coesistere. Nella quarta, nel discorso che rivolge a Beatrice, Virginio chiarisce che la madre non reca alcun rancore a Isabella, anzi prega per lei e l'ama: proclama insomma un *ethos* familiare o materno nel

quale la forza dell'amore prevale su quella dell'onore e della vendetta. La quinta scena segna lo scioglimento dell'azione: l'esito immaginato dal dottore – guarigione o morte – è eluso dall'affermazione definitiva della follia, l'unico spazio immaginativo, e direi utopico, un non-luogo, nel quale amore e innocenza, pulsioni vitali e vincoli sociali possono coabitare. Questo spazio utopico traspare dalle parole che la demente rivolge a Virginio, quando lo immagina innamorato di Beatrice:

Guardatela, signore: com'ella è pura! Ella sembra scaturita da tutto il dolore della nostra casa, come una vena d'acqua da una montagna travagliata. È trasparente. Voi potrete porre in lei le vostre cose più preziose e le vedrete sempre risplendere nella sua limpidezza intatte. Non v'è per tutta la contrada un rivo che sia più limpido, ove sia più dolce rinfrescare le labbra e le mani. Ella è un bene che non si perde; è perenne come la vena che sgorga dalla montagna profonda. Io ve la confido. Ella non deve più piangere. In ognuna delle sue lacrime è l'essenza perduta di chi sa qual fiore chiuso che poteva schiudersi e beare.

Si noti, in quel «beare», la crasi tra il francesismo semantico 'aprirsi', legato allo schiudersi del fiore, e il senso italiano di 'dare felicità', confacente al nome di Beatrice.

Un'ultima osservazione merita il paesaggio cromatico reale e mentale. D'Annunzio risemantizza la tradizionale opposizione tra bianco e rosso, i due colori dominanti assieme al verde, che contraddistingue la veste e la maschera erbale che Isabella indossa per confondersi con la vegetazione e il cupo colore delle siepi. Bianchi sono i mughetti che popolano il giardino, le rose del roseto, la farfalla che si è posata sulla fronte di Isabella dormiente, il lino in cui la demente vorrebbe trasformare i suoi capelli al chiarore lunare, il pavone in cui si sarebbe trasformata la favolosa Madonna Dianora. Rosso, s'intende, è il colore metaforico dell'ardore amoroso

## INTRODUZIONE

e quello reale del sangue, carico anch'esso di senso traslato: «È la primavera, – dice Teodata – è la primavera... Tutto si risente. Rifiorisce anche il sangue...». Ma è soprattutto il sangue versato a rappresentare il filo rosso del testo: «Ma non c'è il sangue fra di loro?», chiede Panfilo, alludendo al supposto rapporto tra Beatrice e Virginio; questi non può vedere Isabella «se non a traverso un velo di sangue, del suo medesimo sangue», avverte il dottore. È soprattutto quando riaffiora nella mente della pazza che il sangue la terrorizza: bastano la rosa rossa sfuggita alla cesoia del giardiniere o la coccinella posata sul braccio nudo e scambiata per una goccia di sangue a precipitare la donna nel terrore. Fin dalla prima scena apprendiamo, dal colloquio tra Panfilo e Simonetta, «che l'altro fu ucciso fra le braccia di Donna Isabella, proprio fra le braccia, sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva, e che il sangue la bagnò, e ch'ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere, e che all'alba era demente»; ma è solo nell'ultima scena che l'episodio viene narrato dalla protagonista:

La sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava; e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... Ah, com'erano piene le sue vene e di che ardore! Tutto io l'ho ricevuto sopra di me, sopra la mia carne e sopra l'anima mia, fino all'ultima stilla; e gli urli selvaggi che mi salivano alla bocca io li ho rotti con i miei denti che stridevano, perché nessuno li udisse, perché nessuno venisse a distaccarmi da lui, a togliermelo dalle braccia, a metterlo in una bara... Dite, dite alla madre che questo io ho fatto; ditele che non mi maledica! E ditele che questo era quasi una gioia, che era quasi una gioia questa soffocazione terribile nel sangue caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancóra mescolato all'anima sua...

Pur scevro da ogni tratto volgare, il passo risponde

a quell'erotismo sadico che affiora in tante pagine dannunziane.<sup>27</sup> Non serve scomodare l'allora nascente psicanalisi per vedere nel sangue fluente del moribondo che inonda l'amata il sostituto tragico del seme fecondatore: basterà dire che lo scrittore recupera la metafora lirica del morir d'amore come acme della gioia durante l'abbraccio amoroso, e le ridà un tragico valore letterale. Anche il motivo archetipico che attraversa l'origine della poesia europea del Medioevo, quello del contrasto tra vincolo coniugale e libero amore, è riattivato dall'autore in chiave tragica. Non v'è dubbio su da che parte egli si schieri: del *jalos* omicida non dice neppure il nome, in segno di disprezzo; ma anche dell'amante ucciso, Giuliano, non ci dice quasi nulla. Egli è tutto concentrato su Isabella, che nel dilemma tra ragione e passione, tra arte e natura, non ha avuto dubbi, andando incontro impavida al suo *fol amour*. La madre di Isabella sapeva dell'inclinazione che l'avrebbe esposta al pericolo mortale dell'adulterio, come ricorda Teodata: «Dalla soglia della morte, la madre presentiva il pericolo oscuro a cui andava incontro nella vita quell'anima così raccolta e così impetuosa. E mi ripeteva: "Guardala! Guardala!"».

Con Isabella, il *Sogno* prepara il ponte tra la Francesca da Rimini dantesca, posta tra coloro che, colpevolmente, «la ragion sommettono al talento», e quella dannunziana, che sa perfettamente che il suo amore per Paolo la condurrà

<sup>27</sup> Ad esempio, la scena dello svenamento di Ippolita immaginata da Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte*, richiamata come possibile precedente del *Sogno* da De Michelis (1960, p. 183): «Egli mise i due polsi accosto, e fece di nuovo l'atto di secarli con un sol colpo. Sorgeva compiuta nel suo spirito l'immagine. – Su la soglia marmorea d'una porta piena d'ombra e d'aspettazione appariva la moritura protendendo le braccia ignude alle cui estremità, dalle vene recise dei polsi, zampillavano e palpitavano due rosse fontane. E tra le due rosse fontane la faccia lentamente assumeva un soprannaturale pallore e le profondità degli occhi s'empivano d'un mistero infinito e su la chiusa bocca si disegnava la larva d'una parola indicibile» (*Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi I*, p. 1005).

## INTRODUZIONE

a morte, eppure accoglie senza esitazione il suo destino. Il «volto pensieroso» cui, nella didascalia iniziale, l'autore paragonava l'ambiente della villa, del giardino e del bosco, si è trasformato nel volto di una folle, che mimetizzandosi per annullarsi tra le piante cerca nel bianco la sua nuova purezza, la sua verginità spirituale.

### 5.4. *Lo stile: costanti e varianti*

Il volto di Eleonora che traspare sotto la maschera di Isabella segna uno spartiacque tra le precedenti pazzie incontrate nell'opera dello scrittore e la follia panica, visionaria e poetica della demente. Nella novella *La vergine Anna*, la protagonista ha una vaga somiglianza con il personaggio del *Sogno*: è creatura semplice, dolcemente infantile, ama la natura d'un amore quasi animistico; la sua follia, sopravvenuta in età avanzata quando è conversa in un convento, viene considerata una prova di santità dalle sue consorelle; ma il punto di vista dell'autore non è solidale con quello dei superstiziosi personaggi delle novelle, ha il distacco di chi, con atteggiamento ancora naturalistico, considera la demenza solo come una malattia.<sup>28</sup> Si è già

<sup>28</sup> «Le suore consideravano la sua imbecillità e la infermità della donna come una di quelle supreme prove di martirio a cui il Signore chiama gli eletti per santificarli e glorificarli poi nel Paradiso»: *La vergine Anna*, in *Tutte le novelle*, pp. 131-177: 175-176. Ma scrivendo a Hérelle il 14 novembre 1894 a proposito della versione francese della novella (pubblicata col titolo *Annali d'Anna* già nel 1884), d'Annunzio mostra tutta la propria insofferenza per le passate simpatie naturaliste: «Bisognerà togliere con cura qualunque parola aspra e che sappia di *scienza*: certe parole che io stesso vorrei togliere dal mio testo *originale* perché vi discordano troppo, specialmente per ciò che riguarda i *fenomeni morbosi* nella povera creatura allucinata» (*Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 256).

accennato alla follia di Aldoina, madre delle tre *Vergini delle rocce*, e a quella cui d'Annunzio aveva destinato la bella Violante nel progettato ma mai compiuto séguito delle *Vergini*. Altri interessanti antecedenti stanno in poesie che già mostrano la suggestione shakespeariana sviluppata nel nostro poema tragico: l'Ippolita «sommersa» nell'«oblio» del sonno nell'elegia romana intitolata *Sogno d'un mattino di primavera*, il sonno simile alla morte della donna addormentata *In un mattino di primavera* (1892).<sup>29</sup>

Tutti questi frammenti tematici e formali non sono che una minima parte di tessere del mosaico originale costituito dalla rappresentazione della follia nel *Sogno*: qui, infatti, dando largo spazio alla parola della pazza, novella Ofelia, si trattava di costruire un linguaggio *ad hoc*. Quanto allo stile generale del dramma, esso si conforma all'inconfondibile linguaggio metacronico dannunziano, semplice e moderno nella sintassi, prezioso e classicheggiante nel lessico. La stessa collocazione temporale dell'azione gioca sull'indeterminatezza: al tempo favoloso del *Sogno di una notte di mezza estate* e del *Pelléas*, al passato fantasioso di *Amleto* e *Macbeth*, dove storia e leggenda si incrociano nelle brume nordiche, d'Annunzio contrappone una Toscana antica e moderna, in cui l'onomastica dei personaggi evoca un clima tre-quattrocentesco, tra Dante (Beatrice), Boccaccio (Panfilo, Dianora) e Poliziano (Simonetta, l'ex-Lorenzino battezzato Giuliano, con il nome medicco della vittima dei Pazzi al posto di quello del tirannicida assassino del duca Alessandro). L'unico termine *post quem*, come detto, è dato dal ritratto scultoreo di Dianora immaginato da d'Annunzio come opera di Desiderio da Settignano, mentre la labile riscrittura della ballata dantesca «Per una ghirlandetta», che l'autore pone in bocca al giardiniere, rappresenta un'immaginata immissione della fonte colta

<sup>29</sup> «Fredda, composta, immota, pareva profondata nel sonno / ultimo, nella pace ultima, su la bara»: *In un mattino di primavera* (in *Elegie romane*, p. 49); cfr. De Michelis 1960, p. 183.

## INTRODUZIONE

nell'onda lunga dei canti popolari, costituzionalmente non databile.

Il problema, per lo scrittore, era però quello di caratterizzare il linguaggio della demente, differenziandolo da quello degli altri personaggi.

Ora, ciò che delle letture di d'Annunzio è attestato dalla biblioteca del Vittoriale mostra una costante attenzione dello scrittore per gli studi sulla pazzia e sulla psicologia in generale, sia individuale che collettiva. Se i trattati in tedesco appartengono al nucleo primitivo della biblioteca, altri portano l'ex-libris di d'Annunzio, non pochi mostrano angoli piegati e segni di lettura, parecchi recano la dedica dell'autore allo scrittore ormai celebre, segno che circolava la voce di un suo interesse per la materia. I più, naturalmente, sono posteriori alla stesura del *Sogno*, ma ve ne figurano anche di anteriori o coevi: *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* (Torino, 1894, con segni di lettura) e *Genio e degenerazione* (Palermo, 1897, con ex-libris di d'Annunzio) di Cesare Lombroso, *Les lois psychologiques du Symbolisme* di Guillaume Ferrero (Paris, 1895, con ex-libris di d'Annunzio), *L'évolution des idées générales* di Théodule-Armand Ribot (Paris, 1897, con ex-libris di d'Annunzio) e la versione italiana del VI volume del *Trattato di Medicina* di Charcot, Brissaud e Bouchard (Torino, 1897) contenente i capitoli su psicosi, neurestenia, epilessia, isterismo. Tra questi, va notata l'opera di Guglielmo Ferrero, che costituisce la versione francese del saggio *I simboli* (Torino, 1893) nella quale il discepolo di Lombroso sviluppava in direzione psico-antropologica il pensiero positivistico e determinista del maestro, distanziandosi dal suo misoneismo e concentrandosi tra l'altro, nel capitolo sulla *Psicopatologia del simbolo*, sulle «associazioni mentali» e sui «simboli di sopravvivenza».

Fin dove arrivasse la competenza psicologica e psichiatrica di d'Annunzio non è facile stabilire: certo è che con il suo intuito di scrittore egli seppe caratterizzare, nel suo linguaggio, lo stile mentale di Isabella. Non lo fece per via

lessicale, perché nessuna parola della demente è impropria o priva di senso; batté la via della sintassi in senso lato, quella della catena parlata e della consecuzione logica: l'eloquio della donna è costantemente spezzato, si incaglia di continuo sulla ripresa di una parola appena detta o sentita, come se già non la ricordasse più o come se non avesse ben capito. Isabella si interrompe, lascia frasi incompiute che dilegevano nei tre puntini, che valgono sia sospensione che lacuna: crisi del linguaggio logico e allusione all'indicibile. Ne seminava con dovizia Maeterlinck nel *Pelléas et Mélisande*, ne fa un uso sovrabbondante d'Annunzio, non solo nelle battute di Isabella ma soprattutto in quelle (nel passaggio alla stampa ne ridusse un po' la mole, che disturbava l'occhio del lettore, mentre quel segno era in origine utile per suggerire pausa e intonazione agli attori). Negli interventi di Isabella le sospensioni sono un vistoso stilema della follia, evidenziando il procedere faticoso, non lineare del suo pensiero; dopo l'interruzione, talvolta la demente cambia argomento e registro, come avesse scordato quanto detto precedentemente; altre volte la pausa è sinonimo di paura, segno dell'improvviso emergere di immagini dolorose, che sconvolgono la capacità comunicativa della donna. Il ritorno del traumatico antecedente frange il discorso: la sua parola diventa ripetitiva, allucinatoria nell'ultimo monologo, dove l'eloquio di Isabella, lottando contro una sorta di balbuzie fatica, insegue una sfuggente epifania.

Lo stilema interpuntivo, peraltro, coinvolge anche altri personaggi, con sfumature diverse: nel dialogo tra il dottore e Teodata riflette la fatica di uno sforzo ermeneutico e previsionale; in Beatrice, che «con una voce un poco tremula e interrotta» cerca di dialogare con Virginio, sfruttando le pause per farsi coraggio, serve a «dominare il turbamento» e trovare qualcos'altro da dire: il suo sentimento non conosce che le parole del silenzio.

La sintassi verbale e psichica di Isabella non segue dunque la linea rettilinea della logica razionale, ma procede per salti da un soggetto all'altro, per associazioni involontarie, per

## INTRODUZIONE

metafore e simbolismi propri del linguaggio onirico: quel linguaggio dell'inconscio che Sigmund Freud sta studiando nella ricerca che di lì a poco sfocerà nell'*Interpretazione dei sogni* (1900). Non sappiamo quanto d'Annunzio sapesse di Freud, anche se scritti psicanalitici di altri autori figurano tra i libri degli anni Venti e Trenta nella sua biblioteca: ma l'intuito dello scrittore sembra precorrere le acquisizioni della scienza. Si è già visto che la via della conoscenza propria di Isabella procede attraverso i sogni; un ruolo importante, nella 'logica simbolica' della demente, lo svolgono anche i colori: un triangolo ai cui vertici stanno i due complementari rosso e verde e il non-colore (od omni-colore) del bianco.

Abbiamo già sottolineato l'importanza del verde, il colore della vegetazione con la quale Isabella vuole fondersi e confondersi; agli altri due vertici stanno, in un rapporto conflittuale, il rosso e il bianco: il colore della passione tramutata in sangue e quello della purezza. Se il primo è assegnato alla sfera del non umano, gli altri due stanno dentro la sfera squisitamente 'morale' dell'umano. La manifestazione del rosso, che tinse la notte tragica e intrise la chioma della donna, riporta alla superficie la memoria destabilizzante del passato: è la rosa rossa sfuggita alle cesoie del giardiniere nel cespo delle rose bianche, la coccinella scambiata per una goccia di sangue, la tazza sacra del bosco che ne evoca un'altra, finché, attraverso la falsa agnizione di Giuliano nel volto giovane del fratello, scatena il ricordo, con il profluvio di sangue del monologo rievocativo. La catena simbolica del bianco vagheggiato da Isabella va dai mughetti di cui lei sola percepisce l'insistente tintinnio, alla luce lunare cui la demente espone la chioma per renderla come il lino, dalla bianca «farfalla del buon sonno» al pavone in cui si convertì la sventurata Dianora. Si aggiunga che biancastra è in genere la linfa delle piante; perciò, quando Isabella rompe un ramo dell'arancio, ne resta sconvolta, e dice: «Guardate che ferita crudele! È tutta umida di umore. Tutta la forza della pianta scorrerà da questa piaga... per me, per me!». Sono parole che portano quasi alla superficie della coscienza

la notte tragica, la trasformazione del bianco in rosso; ma il dottore subito rincuora Isabella: «Non temete. Quella è una piaga che si sana. La pianta rimetterà un altro ramo». Queste parole allontanano in lei la memoria di quel trauma, mentre fanno scattare nel lettore l'immagine del sangue che esce dai rami rotti nella selva infernale dei suicidi (*Inf.* XIII) e «l'umile pianta» del *Purgatorio* (I, 135), divelta da Virgilio per cingere i fianchi di Dante, che subito rinasce.

Passando al linguaggio complessivo dell'opera, quello delle battute dei personaggi ma anche delle fitte e spesso lunghe didascalie, il *Sogno* obbedisce alle linee di fondo dello stile dannunziano. L'autore le riassume il 5 maggio 1897 scrivendo a Hérelle per commissionargli la traduzione francese che intende far pubblicare nella «Revue de Paris» il mese successivo:

Mio caro Giorgio, [...] È necessario tradurre questo piccolo poema drammatico con la maggiore possibile sollecitudine [...]. Per la traduzione, seguirete il metodo già tenuto nel tradurre *La Ville morte*: conservare al dialogo un sapore *poetico e nobile* e, possibilmente, il ritmo musicale.<sup>30</sup>

La traduzione non soddisfa le sue attese, come d'Annunzio dichiara al traduttore, accusandolo di aver abbassato lo stile e distrutto la musicalità del testo:<sup>31</sup> al quale, evidentemente, Hérelle aveva cercato di dare il carattere comunicativo connaturato al genere drammatico, spogliandolo da orpelli libreschi e ricercatezze formali, per avvicinarsi alla naturalezza del parlato.

Per d'Annunzio, invece, lo stile del «poema tragico» prescinde dalla mimesi dello scambio verbale, propendendo irresistibilmente, come scrive Paolo Puppa, «al monologo e alla soppressione dell'elemento interlocutorio»:<sup>32</sup> la prosa,

<sup>30</sup> Lettera del 5 maggio 1897, in *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 459.

<sup>31</sup> *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, p. 463. Cfr. anche § 2.1.

<sup>32</sup> «Un'aura spiritistica [...] e gioiosamente funebre [...], per cui i

## INTRODUZIONE

agilmente paratattica e intrisa di echi letterari ben amalgamati per non fare macchia, inclina all'espressione dell'interiorità, al soliloquio lirico; l'orchestrazione melodica e ritmica è giocata su continue riprese e variazioni, ora immediate, ora a distanza, come ad esempio nell'immagine del fiore galleggiante sull'acqua, tratta, come detto, da una lettera di Eleonora a Gabriele.

Costruito come una sinfonia, «con una armoniosa successione di pause e di suoni»,<sup>33</sup> per usare le parole di Angelo Conti, il testo è percorso dall'inizio alla fine dal *Leitmotiv* della ballata para-dantesca, che, ripreso, svolge anche una funzione strutturale, cadendo in luoghi sensibili dell'intreccio. E di sinfonia semantica potremmo parlare a proposito dell'alternanza tra passato e presente, tra morte e rinascita, tra rosso, bianco e verde. Vera prosa d'arte sono le didascalie, nelle quali sull'originaria finalità registica si deposita una creatività verbale autoreferenziale: abbondano aggettivi, similitudini, metafore e figure di ritmo e di suono come l'allitterazione.<sup>34</sup>

personaggi che ne sono avvolti, appaiono atteggiati in una condizione estatica, del tutto isolati rispetto al mondo dell'altro da sé, con una propensione irresistibile al monologo e alla soppressione dell'elemento interlocutorio. [...] Di conseguenza, il personaggio tende a isolarsi in un'immobilità stuporosa, a recidere il momento conativo-fatico, e precipitare in una dimensione altra» (Puppa 2022, pp. 195-196).

<sup>33</sup> Conti 1899, p. 401.

<sup>34</sup> La sovrabbondanza delle didascalie dannunziane, già criticata da Hérelle nelle *Notolette dannunziane* («c'è una tendenza evidente a dare molta importanza all'ambiente, allo scenario, agli effetti scenici, e i minimi gesti degli attori vi sono descritti con minuziose didascalie. [...] il romanziere analista d'anime tende a diventare un drammaturgo di drammi con grandi scenari e quadri viventi»: Hérelle 1984, pp. 97 e 103), secondo Anna Barsotti Frattali risponde a un'esigenza narrativa e registica, descrivendo, interpretando e integrando le battute, ma denuncia anche una certa sfiducia nel dialogo, l'idea di una sua «insufficienza», «la volontà dell'autore di avocare a sé la gestione – anche registica – dello spettacolo» (Barsotti Frattali 1981, pp. 102-103). Si veda anche Maiolini 2022.

Anche i personaggi parlano come poeti: Teodata, ad esempio, ricorre alla tradizionale similitudine del fuoco per descrivere la «febbre» amorosa di Virginio: «Pareva che la sua anima allora erompesse dalle sue membra come la fiamma dalle legna aride... Pareva che ogni battito delle sue palpebre allora vibrasse per tutto il suo corpo, come il soffio che interrompe e ravviva in un attimo la forza d'un rogo...». Il dottore, da parte sua, sempre parlando di Virginio, paragona la sua «luce della giovinezza» alla «forza animatrice» della natura: «Ah, che luce! Egli era impregnato di sole nuovo». Nel suo linguaggio lirico, il più creativo, Isabella introduce suggestioni fonosimboliche, ad esempio quando, parlando della bianca farfalla, dà la sensazione di un etereo batter d'ali («la sentivo aliare aliare...»); l'onomatopea riemerge quando descrive le note leggerissime di strumenti floreali, percettibili al suo solo orecchio: «[un] tintinnio argentino... i mille e mille campanelli» dei mughetti. Se qui prevalgono i suoni dolci e cristallini – la liquida, le vocali palatali – il suono si fa aspro e petroso quando rievoca le grida strozzate in gola nella notte cruenta: «gli urli selvaggi che mi salivano alla bocca io li ho rotti con i miei denti che stridevano».

La dominante lirica del dettato risulta anche dall'esame delle varianti del *Sogno*, rappresentate quasi esclusivamente dalle correzioni interne all'autografo di prima stesura.

Pubblicandole qui per la prima volta, le affido all'attenzione degli studiosi. I precedenti studi sull'elaborazione testuale di d'Annunzio hanno individuato le direttrici di fondo dell'officina dello scrittore: la tendenza a espandere il testo, a caricare il tono emotivo ed espressivo, a innalzare e impreziosire il lessico, a giocare sulla evocazione-dissimulazione degli echi letterari.<sup>35</sup> Mi limito, qui, a qualche

<sup>35</sup> Cfr. specialmente Gibellini 1985 e 1995; gli Atti della giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni *L'officina di d'Annunzio* (Lombardi 2013); le introduzioni alle edizioni critiche delle *Elegie romane* (Sanjust 2001), della *Figlia di Iorio* (Bertazzoli 2004), di *Maia* (Montagnani 2006), della

## INTRODUZIONE

assaggio rapsodico.

I «vasi rotondi» dell'Armira si convertono in «urne rotonde», con una voce più ricercata, e circonfusa al tempo stesso da un alone funereo; invece il «tempo» dei papaveri si muta in «fiorita», con voce più rara e al tempo stesso più precisa; la follia di Isabella, piuttosto che un semplice e vago «male», si precisa e aggrava in «sciagura»; i suoi capelli, già prosaicamente «inzuppati», diventano «intrisi» di sangue; le «cose», che le sue «dita musicali» sanno toccare nel cuore degli uomini, si perfezionano in «corde», rendendo più ampia e coerente la metafora.

La demente, anziché «avvilu[ppata]», come nel primo getto incompiuto, è «mista alla verdura» dell'arbusto d'arancio in cui è entrata: qui la voce fuori campo – siamo in didascalìa – potenzia l'idea dafnica della metamorfosi che il poeta svilupperà nell'*Oleandro* alcionio. Si incontrano, sebbene in numero inferiore, pure esempi di segno opposto, come nel caso del collo «delicato» di Dianora, stretto dal marito tradito in un capestro, sostituito da un icastico collo «chino», più confacente all'immagine dell'esecuzione.

Funzionale all'incremento della liricità è anche il ricorso alla perifrasi. Il gerundio «morendo», riferito alla madre di Isabella, lascia il posto alla lezione «dalla soglia della morte», più precisa e insieme immaginosa; il prodigio «facile» del commiato dai sogni della giovinezza viene realizzato «senza sforzo alcuno». Talvolta le perifrasi suggestive sono frutto di un'aggiunta: l'appello della demente alla «sorella» Dianora aggiunge precisione e sfumatura nostalgica nella nuova lezione, «sorella del tempo che non è più». La dinamica correttoria del *Sogno*, dunque, tende a contemperare precisione e preziosità lessicale di stampo classicheggiante con effetti di alone allusivo squisitamente simbolistici.

*Fiaccola sotto il moggio* (Imbriani 2009), di *Elettra* (Campardo 2017), di *Alcyone* (Gibellini 2018), di *Francesca da Rimini* (Maiolini 2021), delle *Vergini delle rocce* (Di Nino 2021); Montagnani-De Lorenzo 2018; Maiolini 2019.

Incremento descrittivo e patetico reca l'inserzione degli aggettivi «triste», «poveri» e «pallidi» nella descrizione che il dottore fa del suo ambulatorio, «quella mia stanza triste, dove vedo ogni mattina entrare i poveri malati pallidi che si lamentano». La sua «commozione», mentre assiste all'immaginaria metamorfosi di Isabella in arbusto, si potenzia in «fervore quasi religioso». Aumento di pathos comporta anche, nella rievocazione di Teodata, la correzione di un «riso» isterico in straziante «stridore».

La tessitura iterativa della prosa d'arte, dominante già in prima stesura, in pochi casi viene coinvolta nei ritocchi: la doppia esclamazione della demente, che tiene fra le labbra una piccola foglia («Com'è tenera! Com'è tenera!»), è mantenuta ma con *variatio*: «Com'è tenera! Com'è dolce!»; combinazione di *reduplicatio* e *variatio* caratterizza, nel ritocco, l'elencazione che enfatizza, nel racconto di Isabella, la percezione del cadavere di Giuliano come «cosa estranea, lontana per sempre», poi «cosa estranea, sorda per sempre, lontana per sempre». Si ha l'impressione che la variazione inclini alla liricità, mentre l'iterazione serva in prevalenza alla drammaticità.

Non di rado gli interventi correttori rafforzano il clima di mistero dell'opera. Il «luogo magico» nel bosco conosciuto da Isabella e Beatrice si delinea come «cerchio magico», e la «tazza di scorza» che contiene si svela quale «una tazza sacra, una tazza di scorza». L'indicazione registica «a bassa voce» per una delle rivelazioni della demente, è sostituita da «con una voce sommessa e misteriosa».

Sulle correzioni può influire anche il gioco delle evocazioni letterarie. La descrizione da parte di Isabella del tintinnio dei mughetti mossi dall'aria, una volta ritoccata allude alla canzone leopardiana *A Silvia*; la lezione primitiva suona: «Somiglia a quel tintinnio *subitaneo* che s'ode a traverso le *stanze* della casa dove qualcuno deve morire»; ed ecco la lezione definitiva: «Somiglia a quel tintinnio *fuggitivo* che s'ode a traverso le *stanze quiete* della casa dove qualcuno deve morire»; l'aggiunta dei due aggettivi evoca gli

## INTRODUZIONE

occhi «fuggitivi» di Silvia e le «quiete stanze» donde esce il canto della fanciulla destinata a morire.

La tendenza erudita, di sapore alessandrino, che immette nello sfumato di stampo simbolista il tratto nitido del particolare, si avverte nella metafora per cui Isabella vuole rendere la sua chioma candida come il lino. Le sue trecce sono lasciate a macerare in acqua «come il lino», scrive in un primo momento d'Annunzio, quindi precisa «come i fasci del lino» (scena seconda); più avanti, nella domanda che Isabella rivolge al dottore («Avete mai veduto, dottore, il lino su le aie nelle notti d'agosto, uscito di sotto alla maciulla, come è candido?», scena terza), troviamo l'inciso che spiega il trattamento delle fibre vegetali.

I ritocchi tengono conto anche di chi parla e del contesto in cui il termine cade: la pietosa Teodata, che in prima stesura evocava il «cadavere» dell'ucciso, lo ingentilisce chiamandolo «corpo»; anche Isabella, nel suo monologo, parla di «corpo», e di «cadavere» solo quando la vita è del tutto uscita dall'amato ormai freddo.

Non ho considerato che una manciata delle quasi 800 correzioni e varianti, campo aperto per future indagini: ma i campioni esaminati bastano a chiarire la prodigiosa capacità di d'Annunzio nel contemperare diverse istanze espressive in una scrittura inconfondibilmente sua, una prosa-poesia capace di riassorbire l'azione tragica in dramma interiore, in folle sogno.

Desidero ringraziare i responsabili e il personale degli archivi e delle biblioteche che mi hanno agevolata nella consultazione dei manoscritti, dei materiali iconografici e di quelli a stampa: in particolare gli Archivi e le Biblioteche del Vittoriale, e specialmente Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa; l'Ufficio Archivi e Biblioteche letterarie contemporanee della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e in particolare Eleonora Cardinale; la direttrice Maria Ida Biggi e il personale dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia; Silvia Menetto dell'Ateneo Veneto; il personale della Biblioteca Nazionale Braidense, della Biblioteca Queriniana di Brescia, della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, della Mediathèque Jacques Chirac di Troyes.

Ringrazio Raffaella Bertazzoli, Maria Teresa Imbriani, Giovanni Isgrò e Paolo Puppa per i loro preziosi suggerimenti, Gioele Cristofari e Umberto Lorini per l'attenta lettura e le utili segnalazioni e Veronica Tabaglio per il paziente e accurato lavoro di impaginazione.

Questa ricerca ha ricevuto il sostegno dell'Università del Piemonte Orientale e si configura come un prodotto originale.

This research is original and has a financial support of the Università del Piemonte Orientale.



# NOTA FILOLOGICA



## 1.

### Testimoni

#### *Sigle dei testimoni*

*A* = minuta autografa o «prima composizione»

*B* = bella copia autografa per Eleonora Duse

*C* = bella copia parzialmente autografa per Georges Hérelle

*cv* = *Sogno d'un mattino di primavera*, Roma, «Il Convitto», Cooperativa sociale, 1897

*it* = *Sogno d'un mattino di primavera*, «L'Italia», a. I, fasc. 1, 1° luglio 1897, Roma, Tipografia Cooperativa Sociale

*lt* = *Sogno d'un mattino di primavera* (parziale), «La Tribuna», 17 giugno 1897

*mt* = *Sogno d'un mattino di primavera*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, Mondadori, 1964

*nz* = *Isogni delle stagioni*, Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1931

*R* = fogli dell'autografo *A* scartati per essere sostituiti da altri

*tr* = *Sogno d'un mattino di primavera*, Milano, Treves, 1899

## NOTA FILOLOGICA

*vt* = *I sogni delle stagioni*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, Poligrafico dello Stato, 1939

### *Segni diacritici*

; ; ¨ ecc. = lettera o lettere illeggibili sotto cancellatura o ricalco (una per ciascun punto alto)

| = lezione troncata (variante evolutiva)

→ = correzione sostitutiva (corretto in)

>xyz< = lezione superata all'interno di una fase correttoria

<xyz> = lezione aggiunta all'interno di una fase correttoria

[xyz] = completamento congetturale di parola incompiuta

1.1. *Gli autografi*

*A* = minuta autografa o «prima composizione»  
(Archivi del Vittoriale)

L'autografo della stesura originale del *Sogno* o «prima composizione», come la definisce l'autore, è attualmente depositato negli Archivi del Vittoriale (Archivio Personale, XI, 4), ed è stato riprodotto in facsimile dalla Fondazione Banca Credito Agrario Bresciano-Istituto di cultura «Giovanni Folonari», che tramite l'antiquario Carlo Alberto Chiesa lo acquisì all'asta londinese di Christie's del 24 giugno 1987.<sup>1</sup> La casa d'aste, nel catalogo impresso per quell'importante vendita, lo dice proveniente dalla raccolta di un «gentleman» non altrimenti precisato, e ne dà una descrizione essenziale.<sup>2</sup> L'autografo è costituito da 145

<sup>1</sup> Il manoscritto, per iniziativa della Fondazione Banca Credito Agrario Bresciano-Istituto di cultura «Giovanni Folonari», allora guidata da Antonio Spada, Agostino Mantovani e Pier Giuseppe Beretta, è stato riprodotto in due stampe anastatiche: Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*, Brescia, Industrie Grafiche Bresciane, 1988, pp. 145 (edizione di servizio di piccolo formato in bianco e nero); Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*, Verona, Valdonega, 1994 (di grande formato e a colori, contenuta in custodia insieme a un opuscolo introduttivo di Pietro Gibellini, *Per i due «Sogni» di d'Annunzio*, poi raccolto in Idem, *D'Annunzio dal gesto al testo*, pp. 102-113; cfr. Gibellini 1994 e Gibellini 1995). Una copia cianografica del manoscritto era già in possesso dell'Archivio del Vittoriale, come risulta dall'*Inventario* a stampa pubblicato nel 1968: «Copia cianografica di stesura autografa definitiva. Cc. 144 (num. 2-143 + 6bis, 29 bis. Manca la c. 1, ma il testo risulta completo) (nro 17225; LXXIII, 5)» (*Inventario dei manoscritti* 1968, lemma 1184).

<sup>2</sup> «D'ANNUNZIO (GABRIELE): AUTOGRAPH MANUSCRIPT SIGNED OF 'IL SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA', a one-act drama written in 1867 for Eleonora Duse, and conceived as the first of a cycle of four plays, inscribed on the first page 'I Sogni delle Stagioni', with

fogli sciolti; sono vergati a penna sul solo *recto* e numerati dall'autore da 1 a 143, ma due carte recano i numeri 6bis e 29bis (ricalcato su 30), mentre i numeri delle cc. 104-107 risultano ricalcati su 103-106. Le due carte con numero bis portano il plico a 145 carte, numerate però da 1 a 143, giusta l'indicazione autografa sul primo foglio, non numerato, dove il titolo è in inchiostro rosso: «*I sogni delle Stagioni. | I | Sogno d'un mattino di primavera. | (1-143) | (Prima composizione)*». La c. 2 reca il titolo, l'epigrafe e la lista delle *Dramatis personae* indicate con i nomi propri, tranne «La demente» e «Il dottore»: «SOGNO D'UN MATTINO | DI PRIMAVERA | Per una ghirlandetta! | CANTO DI PANFILO. | *Dramatis personae* | [colonna sinistra] *La demente | Beatrice | Virginio* | [colonna destra] *Il dottore | Teodata | Simonetta* | [centrato] *Panfilo*». Alla c. 3, che reca nel margine superiore il titolo, poi cassato, nella forma con articolo («Il sogno d'un mattino di primavera»), comincia il testo vero e proprio, aperto dall'ampia didascalia iniziale. Le cinque scene in cui si articola l'atto unico occupano le seguenti carte: I, cc. 3-17; II, cc. 17-49; III, cc. 50-88; IV, cc. 88-110; V, cc. 111-143. L'ultima carta reca in calce la firma: «Gabriele d'Annunzio».

I fogli non hanno tutti lo stesso aspetto; in maggioranza si tratta di vere e proprie minute fitte di correzioni, operate le più mediante ricalco sulla prima lezione o soprascrizione sulla lezione barrata in rigo, con eventuale dilatazione degli inserti negli spazi disponibili. Vi sono però carte più in

*the title below in red ink, and 'Prima Composizione', comprising the full text of the play, list of characters, and stage directions, signed in full on the final page, in ink on paper, 145 pp., 4to, numbered 1-143, written on one side of page, some cancellations, underlinings and alterations, mostly to single words or short phrases, a few instructions for the printer in pencil in another hand, some lines underlined in a violet pencil (partly erased), a few small tears without loss of text, in a wrapper of folded paper with a design of trailing leaves and flowers in red and green, the title and number of pages in autograph at the top*»: *Catalogo Christie's* 1987, p. 67.

pulito, scarse o addirittura prive di correzioni: l'aspetto semi-calligrafico caratterizza le cc. 1, 2, 6bis, 12, 38, 39, 45, 48, 58, 95, 96, 103, 111, 121, 124-128, 134, 135, 141-143. A queste possono aggiungersi altre carte caratterizzate solo da un paio di interventi o dalla sola correzione dei nomi dei personaggi variati in corso d'opera: la vecchia custode Fortunata, ribattezzata Bibiana e poi Teodata, e «Il medico», che acquista un'aura mistico-sapienziale diventando «il dottore angelico» fino alla fine, salvo una resipiscenza dell'autore che, ultimato il manoscritto, torna su di esso espungendo l'epiteto «angelico».

La diversa morfologia delle carte si spiega con l'uso dannunziano di scartare fogli resi poco chiari da eccessive correzioni e riscriverli più ordinatamente, per facilitare il lavoro del copista o del tipografo. Dei fogli sostituiti, che dovevano essere almeno una ventina, si sono conservati solo i cinque confluiti alla Biblioteca Nazionale di Roma (vedi sotto il ms. *R*). Questa tecnica di stesura con sostituzione di fogli troppo travagliati dalle correzioni<sup>3</sup> rende ragione anche delle anomalie nella numerazione dovute alla rielaborazione espansiva delle parti sostituite: lo mostrano chiaramente le due carte numerate 6bis e 29bis (numero ricalcato su 30) e la rinumerazione delle carte 103-106 divenute 104-107 per l'inserzione del foglio 103, privo di ritocchi. Al pari delle correzioni, anche la sostituzione dei fogli con altri riscritti avvenne contestualmente alla stesura: sicuramente tardiva fu la sostituzione della c. 58, in cui il personaggio del «dottore» compare privo dell'attributo «angelico» che l'autore ad opera conclusa cassò in tutto il testo (non però alla c. 49, a causa di una dimenticanza). Anche la c. 2, contenente l'elenco definitivo dei personaggi senza alcun ritocco, al pari delle due precedenti versioni della lista delle *Dramatis personae* scartate da *A* e confluite in *R*, sostituì una redazione preesistente e fu comunque vergata dopo il completamento del manoscritto: contiene infatti i nomi definitivi dei

<sup>3</sup> O calligrafici ma superati, come due delle cinque carte superstiti di *R*.

personaggi, tre dei quali variati in corso d'opera e uno («il dottore» non più «angelico») solo a stesura ultimata.<sup>4</sup> Né possiamo escludere che altri fogli di aspetto meno travagliato siano frutto di riscrittura e inserzione al posto delle stesure originali cestinate.

Nella sua prima parte l'autografo reca postille, forse d'altra mano, con le indicazioni tipografiche («tondo», «corsivo», «majuscoletto», «corpo 8», «corpo 10») poi attuate nell'opuscolo della *princeps* (cv). Questo, unitamente agli accurati segni autoriali per rendere corsivi e maiuscoli rispettivamente con sottolineature semplici e doppie, mostra che dal ms. *A*, nonostante l'aspetto dominante di travagliata minuta poco leggibile, prese avvio la tradizione a stampa: ipotesi confermata, come vedremo, dalla collazione delle varianti fra i tre manoscritti e le varie edizioni.

Si osserva, infine, che nel manoscritto sono riscontrabili segni in rosso e in violetto, che Pietro Gibellini attribuisce all'autore.<sup>5</sup>

*R* = fogli dell'autografo *A* scartati per essere sostituiti da altri (Biblioteca Nazionale di Roma)

Sono cinque carte conservate alla Biblioteca Nazionale di

<sup>4</sup> Come accennato, inizialmente d'Annunzio aveva chiamato la vecchia nutrice «Fortunata», poi «Bibiana»; solo a partire dalla c. 27 del manoscritto incontriamo il nome di «Teodata». Il «dottore» era stato «il medico», poi dalla c. 25 fino alla fine del testo «il dottore angelico», per subire, quindi, come s'è detto, la cassatura dell'attributo. «Panfilo» diventa tale soltanto dalla c. 27: fino ad allora si era dovuto accontentare di un nome comune, «il giardiniere». Anche «Virginio» era stato altrimenti denominato; purtroppo le cassature alle cc. 20 e 21 del manoscritto rendono arduo leggere la prima lezione, tuttavia, dalle lettere comprensibili, supportati da un richiamo storico-letterario (cfr. § 4.3), abbiamo formulato un'ipotesi: «Lorenzino».

<sup>5</sup> Cfr. Gibellini 1995, pp. 110-111.

Roma sotto la segnatura A.R.C.21.4/2.<sup>6</sup> Si tratta certamente di cinque carte scartate dal ms. *A*, del quale condividono il formato; l'autore, secondo il suo abituale *modus operandi*, le tolse dal plico della «prima composizione» quando le sostituì con altre riscritte *ex novo*. In particolare, due carte recano il numero 2: la prima (sigla *R*<sup>1</sup>) reca, sotto la scritta *Dramatis personae*, l'elenco in colonna unica dei sette personaggi indicati con epiteti caratterizzanti («La demente | La sorella | Il dottore angelico | Il visitatore | La custode vecchia | La custode giovane | Il giardiniere»). La seconda carta, numerata anch'essa 2 (sigla *R*<sup>2</sup>), reca, dopo il titolo, la lista delle *Dramatis personae* su due colonne, con i nomi propri per tutti i personaggi tranne «Il dottore»: «SOGNO D'UN MATTINO DI | PRIMAVERA | *Dramatis personae* | [colonna sinistra] *Isabella* | *Beatrice* | *Virginio* | [colonna destra] *Il dottore* | *Teodata* | *Simonetta* | [centrato] *Panfilo*.».

Seguono le prime stesure delle carte 58 e 141, rese poco perspicue a causa delle fitte correzioni e aggiunte, sicché l'autore le rimosse rimpiazzandole con fogli calligrafici. Quinta carta, la pagina finale, numerata 143, che dopo le barre orizzontali indicanti l'*explicit* dell'opera ne indica luogo e data, «\* Albano Laziale: venerdì 23 aprile 1897»; al suo posto il poeta inserì in *A* un foglio che dopo la barra di chiusura reca la firma «Gabriele d'Annunzio», con doppia sottolineatura.

*B* = bella copia autografa per Eleonora Duse  
(Archivi del Vittoriale)

<sup>6</sup> La scheda analitica della Biblioteca Nazionale (consultabile online all'indirizzo <https://mostrebnrcm.cultura.gov.it/ariel/scheda.php?id=293>) indica la misura dei fogli, di cm 23,5 x 16,9, e la provenienza tramite acquisto da Christie's di Londra nel 1997. La riproduzione digitale delle cinque carte è pure consultabile all'indirizzo [http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC2142/BNCR\\_DAN00361\\_001](http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC2142/BNCR_DAN00361_001).

Si tratta di una messa in pulito autografa del *Sogno* della quale si conserva negli Archivi del Vittoriale solo la copia cianografica in negativo (bianco su blu) e a rovescio (da leggersi cioè solo con l'aiuto dello specchio), registrata al lemma 2899 dell'Archivio Personale del Vittoriale (n. inv. 33423, coll. IX, 4). Consta di 130 carte che non risultano numerate, contrariamente all'abitudine di d'Annunzio che soleva apporre la cifra nell'angolo superiore destro: è dunque probabile che la mancanza sia dovuta alla riproduzione cianografica, che mutilò il margine superiore delle pagine (queste, infatti, nelle cianografie presentano un'altezza inferiore a quella dei fogli abitualmente usati da d'Annunzio).

Nel foglio che funge da frontespizio, dopo il titolo *Sogno d'un mattino di primavera*, vi sono l'esergo «Per una ghirlandetta! | *Canto di Panfilo*», e la data «\* aprile MDCCCLXXXVII». Segue l'elenco delle *Dramatis personae* con gli epiteti come in *R*<sup>7</sup>. Il testo occupa le cc. [3-130]. L'ultima carta reca la barra orizzontale in segno di *explicit*. L'esemplare, molto calligrafico, non reca correzioni d'autore, ma postille, sottolineature e segni funzionali alla resa scenica, per lo più a matita, di mano della Duse, alla quale il poeta fece avere il manoscritto in vista della recita parigina.

Si tratta del manoscritto presentato nel 1924 da Ettore Cozzani in un suo articolo, nel quale riproduceva e commentava alcune carte dell'autografo.<sup>7</sup>

*C* = bella copia parzialmente autografa per Georges Hérelle (Troyes, Fonds Hérelle, ms. 3121)

Il manoscritto è conservato nella Biblioteca di Troyes, Fonds Hérelle, in una cartellina che reca la segnatura: «Ms. 4-3121 | 84 f. 9 cahiers | reconditionné 10/2010». Consta

<sup>7</sup> Cozzani 1924.

## TESTIMONI

di 84 carte sciolte, numerate (l'ultima, 84, è bianca), più un frontespizio; i fogli misurano mediamente cm 34-35 x 24. Il frontespizio e le prime 32 carte sono di altra mano, a penna nera, con integrazioni e correzioni autografe, a penna nera e a matita. Dalla c. 33 alla c. 83 il ms. è autografo, a penna nera. Nel frontespizio il titolo in francese, a matita, è di mano di d'Annunzio: «*Songe d'un matin | de printemps*», mentre a penna e di mano del copista è quello italiano: «SOGNO | D'UN MATTINO DI PRIMAVERA | Per una ghirlandetta! | CANTO DI PANFILO». Segue una chiosa autografa a lapis: «(Sarà bene conservare *in italiano* la canzone di Panfilo e anche *in italiano* i nomi dei personaggi.)». A p. 1 è la lista autografa, a penna, delle *Dramatis personae*: «La demente | La sorella | Il dottore angelico | Il visitatore | La custode giovane | La custode vecchia | Il giardiniere».

### 1.2. *Le stampe*

#### Edizioni in vita dell'autore

*It = Sogno d'un mattino di primavera* (parziale),  
«La Tribuna», anno XV, n. 165, Roma, 17 giugno 1897

Il giornale romano riproduce la didascalia iniziale («La scena rappresenta “un loggiato vasto, in una antica villa [...] di sotto a una fresca ghirlanda”»), cui segue una nota riassuntiva, stesa da una mano in cui è facile riconoscere quella dello stesso autore: «Nell'Armiranda Isabella demente, è vigilata dalla sorella Beatrice, dal dottore, da Teodata, pietosamente. A Isabella fu ucciso d'un colpo l'amante sorpreso dal marito nelle sue braccia, e il sangue di lui fluì sulla sua persona che tenne stretto per tutta la tragica notte il cadavere. Così cominciò in lei la demenza in quella notte

lontana, e da allora è in lei violento e invincibile l'orrore del sangue e di ogni cosa che ne susciti, con il colore, l'immagine. Virginio, fratello dell'ucciso, viene all'Armiranda tratto da una vaga speranza». Dopo una lunga serie di puntini di lacuna, segue il testo del poema tragico, a partire dalle ultime battute della scena quarta («Ella non torna... Ella ha la sua veste verde» ecc.) e la scena quinta fino alla fine, dopo la quale appare la firma dell'autore: «Gabriele d'Annunzio».

Una nota redazionale anonima avverte: «Il *Sogno di [sic] un mattino di primavera* sarà pubblicato dall'*Italia*, nuova Rivista di scienze, lettere ed arti, diretta dal prof. Gnoli, che vedrà la luce in Roma il 1° luglio prossimo. Alla cortesia del prof. Gnoli dobbiamo il permesso di pubblicarne l'ultima scena».

*cv = Sogno d'un mattino di primavera*, Roma,  
«Il Convito», Cooperativa Sociale, 1897

*Frontespizio*: SOGNO | D'UN | MATTINO DI  
PRIMAVERA | DRAMA | DI | GABRIELE D'ANNUNZIO |  
[impresa del «Convito»] | IMPRESSO IN ROMA | DALLA  
COOPERATIVA SOCIALE | MDCCCXCVII.

*Colophon*: Edizione di soli 25 esemplari.

In 4°, cm 29,5 x 24, pp. XLVII + 2 non num.

Dopo la prima tiratura di 25 esemplari, il 21 giugno dello stesso anno la Tipografia Cooperativa Sociale stampò altri 63 esemplari. Questa ristampa, su carta più spessa, sposta l'indicazione della tipografia dal frontespizio (dove rimane: «SOGNO | D'UN | MATTINO DI PRIMAVERA | DRAMA | DI | GABRIELE D'ANNUNZIO | [impresa del «Convito»] | IMPRESSO IN ROMA | MDCCCXCVII») al *colophon*: «Stampato in Roma, nella via dei Barbieri, n° 6, dalla Tipografia Cooperativa Sociale, il dì 21 di giugno 1897, in edizione di soli sessantatre esemplari».

Oltre che nel frontespizio e nel *colophon*, le due stampe divergono solo nella numerazione delle pagine (in numeri

## TESTIMONI

romani nell'edizione di 25 esemplari, in cifre arabe in quella di 63) e nella prima pagina, dove l'esergo «Per una ghirlandetta!» che precede la prima didascalia è, nell'edizione di 63 esemplari, preceduta anche dal titolo «SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA».

*it = Sogno d'un mattino di primavera*, «L'Italia», a. I, fasc. 1, 1° luglio 1897, Roma, Tipografia Cooperativa Sociale

*Frontespizio*: GABRIELE D'ANNUNZIO | SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA | (Estratto dall'ITALIA – Anno I, fascicolo I, | 1° luglio 1897) | ROMA | TIPOGRAFIA COOPERATIVA SOCIALE | Via dei Barbieri, n. 6. | 1897.

In-8°, cm 24,7 x 17, 3, pp. 42 + 2 non num.

Nella lettera a Emilio Treves del 14 agosto 1897, d'Annunzio scrive: «Del *Sogno* furono messi in vendita alcuni “estratti” per *réclame* alla nuova rivista dello Gnoli». <sup>8</sup> La rivista romana «L'Italia», fondata nello stesso 1897 e diretta da Domenico Gnoli, cambierà di lì a poco il nome in «Rivista d'Italia» (1898-1928), proseguendo sotto la direzione di Giuseppe Chiarini.

A parte il frontespizio e la prima pagina con titolo, esergo, *Dramatis personae* e prima didascalia, la stampa utilizza gli stessi piombi del precedente opuscolo *cv*, tranne che nel diverso modo di numerare le pagine e nell'indicazione delle singole scene, inserita nelle cinque pagine (5, 9, 18, 29 e 35) senza alterarne la gabbia tipografica.

*tr = Sogno d'un mattino di primavera*, Milano, Treves, 1899

*Frontespizio*: *I Sogni delle Stagioni* | Sogno d'un

<sup>8</sup> *Lettere ai Treves*, p. 206.

mattino di primavera | POEMA TRAGICO | DI | GABRIELE D'ANNUNZIO | *Per una ghirlandetta!* CANTO DI PANFILO. | MILANO | FRATELLI TREVES, EDITORI | 1899.

In 16°, cm 19 x 12,5, pp. 104

Si tratta della prima edizione commerciale, a larga tiratura, ristampata nel 1903, 1907, 1910, 1914, 1916, 1917, 1920, 1924, 1928. La ristampa del 1907 reca l'indicazione «Quarto Migliaio»; quella del 1910 «Quinto Migliaio»; quella del 1914 «Sesto Migliaio»; quella del 1917 «Settimo migliaio»; quella del 1924 «XII migliaio»; quella del 1928 «14° migliaio».

*nz = I sogni delle stagioni*, Istituto Nazionale per la Edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Mondadori, 1931

*Frontespizio*: GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE | STAGIONI | *Contro il male del tempo*.

*Colophon*: Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio sono impresse coi caratteri della stamperia originale di Giambattista Bodoni. 2501 esemplari sono stampati su carta velina di Fabriano; 209 esemplari sono stampati con torchio a mano su carta imperiale del Giappone; 9 esemplari sono stampati con torchio a mano su pergamena. Di essi nove, tre non sono da vendere. | Questo volume è stato impresso nelle officine veronesi di Arnaldo Mondadori su carta velina di Fabriano, in questo maggio di questo anno MCMXXXI. Officina Bodoni Verona.

In-8°, cm 25,7 x 17, 7, pp. 144 + 10 non num.

Il volume esce all'interno della collana dell'Edizione Nazionale di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, inaugurata nel 1927 con l'*Alcione*. La copertina avorio reca il titolo «GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE STAGIONI», con la cornucopia e il motto «Io ho quel che ho donato» e l'indicazione «ISTITUTO NAZIONALE

## TESTIMONI

PER LA EDIZIONE DI TUTTE LE OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO». Com'è noto, per la collana d'Annunzio fece venire dalla Svizzera il valente tipografo Hans Mardersteig con il quale concordò la scelta della carta e dei caratteri, poi impressi nelle mondadoriane officine Bodoni di Verona; per questo volume si precisa, nella pagina precedente il *colophon*, che «con la direzione di Arnoldo Mondadori, Angelo Sodini ha curato il testo, Hans Mardersteig in collaborazione con Remo Cantoni la composizione e la stampa». Il volume accorpa il *Sogno d'un mattino di primavera* e il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, rispettivamente datati nell'occhiello 1897 e 1899 e compresi alle pp. 1-75 il primo, 77-145 il secondo.

### Edizioni postume significative

Tra le stampe uscite dopo la morte dell'autore (1° marzo 1938) ne registriamo due sole, quella della collana del Vittoriale voluta da d'Annunzio come *editio minor* dell'Edizione Nazionale e quella mondadoriana dei «Classici Contemporanei Italiani» cui si rifanno le stampe successive dell'editore milanese.

*vt = I sogni delle stagioni*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, Poligrafico dello Stato, 1939

*Frontespizio*: GABRIELE D'ANNUNZIO | I SOGNI DELLE | STAGIONI | SOGNO D'UN MATTINO | DI PRIMAVERA | SOGNO D'UN TRAMONTO | D'AUTUNNO | IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI | 1939-XVII.

In-8°, cm 22,5 x 16, 119 pp.

*Colophon*: Questo volume appartiene alla serie delle pubblicazioni del sodalizio «L'oleandro» ed è stato impresso in Roma per la Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani»

nelle officine dell'Istituto Poligrafico dello Stato nel mese di maggio dell'anno 1939-XVII.

Il volume in 8°, che accorpa nelle sue 119 pagine i due *Sogni delle stagioni*, esce come volume 1 della sezione 3, *Tragedie, misteri e sogni*, della collana voluta da d'Annunzio come *editio minor* dell'Edizione Nazionale.

*mt = Sogno d'un mattino di primavera, in Tragedie, Sogni e Misteri, I, Milano, Mondadori, 1964*

Frontespizio del volume: GABRIELE D'ANNUNZIO | TRAGEDIE, | SOGNI E MISTERI | VOLUME I | Sogno d'un mattino di primavera | Sogno d'un tramonto d'autunno | La città morta | La Gioconda | La Gloria | Francesca da Rimini | Parisina | La figlia di Iorio | La fiaccola sotto il moggio | Più che l'amore | con un Avvertimento di Renato Simoni | [impresa in rosso: una rosa, con la scritta «in su la cima»] | ARNOLDO MONDADORI EDITORE.

*Occhiello del dramma*: I SOGNI DELLE STAGIONI | SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA | Poema tragico | (1897) | Per una ghirlandetta! | CANTO DI PANFILO | CONTRO IL MALE DEL TEMPO.

*Colophon*: Questo volume è stato impresso nel mese di settembre dell'anno MCMLXIV nelle Officine grafiche di Verona della Arnoldo Mondadori editore [impresa: una rosa e un motto «in su la cima»] Stampato in Italia – Printed in Italy.

In-16°, cm 19,5 x 13, 1232 pp.

Nella collezione «Classici Contemporanei Italiani» sono ristampate le opere di Gabriele d'Annunzio in 9 volumi, sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani». La collezione è denominata «Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio», a cura di Egidio Bianchetti, stampata su carta India con caratteri Bembo. Il testo del *Sogno* occupa le pp. 1-47.

1.3. *Rapporti tra i testimoni*

I documenti epistolari e l'analisi delle varianti, come dire i dati esterni e interni, consentono di stabilire con chiarezza la cronistoria elaborativa del poema tragico e i rapporti tra i testimoni manoscritti e a stampa che lo recano.

L'autografo *A*, definito dall'autore «Prima composizione», viene ultimato nell'aprile 1897, come indica l'*explicit*: la data d'inizio, finora congetturalmente fissata al 13 aprile, va invece arretrata, per le ragioni che abbiamo esposto, certamente di qualche giorno, probabilmente di un paio di settimane, visto che tra le note di taccuino vergate il 31 marzo figura un rinvio preciso al dramma della «Demente» del quale l'autore deve ricordarsi: dunque formato nella mente se non già avviato su carta. Il manoscritto è costituito da fogli sciolti, il che consentiva a d'Annunzio, secondo l'uso sopra descritto, di sostituire le carte troppo travagliate dalle correzioni o radicalmente modificate. I fogli scartati di questa Ur-redazione dovevano essere numerosi, come lasciano intuire la presenza di carte completamente prive di correzioni o quasi e i ritocchi nella numerazione. Ne sono sopravvissuti solo cinque, quelli conservati alla Biblioteca Nazionale di Roma (*R*), tre concernenti il paratesto, soggetto a ripensamento – uno contiene l'*explicit*, due l'elenco dei personaggi in due versioni – più due carte del testo sostituite perché costellate di troppe correzioni (scene terza e quinta).

Ultimata la stesura di *A* con varianti in corso d'opera, il poeta si affretta a trascrivere la minuta in una copia calligrafica (*B*) che inoltra a Eleonora Duse in vista della rappresentazione al teatro parigino della Renaissance, avvenuta il 16 giugno 1897: copia calligrafica, che reca segni e postille dell'attrice, e che sostituì quella o quelle apografe fatte velocemente allestire da un amanuense per avviare in aprile le prime prove a Frascati.

Mentre le correzioni sono normalmente istantanee, poste cioè dall'autore man mano che procede nella stesura, alcune lo costringono a ritocchi retrospettivi. Sono di

questa natura le correzioni che riguardano i nomi di tre personaggi: l'anonimo giardiniere poi battezzato Panfilo, la vecchia custode che da Fortunata prende il nome prima di Bibiana e poi di Teodata, e infine il semplice «medico» che si fa prima «dottore angelico» e poi, più concisamente, «dottore». Ora, quest'ultimo intervento acquista il valore di uno spartiacque: a differenza degli altri personaggi rinominati a cantiere aperto, il dottore perse l'epiteto a manoscritto ultimato, allorché l'autore decise di espungerlo cancellandolo in tutte le carte precedenti. Sia nella copia mandata alla Duse per la recita (*B*) sia in quella inviata a Hérèlle per la versione francese da pubblicare prima del debutto a teatro (*C*) l'epiteto «angelico» è ancora presente. In tutte le edizioni a stampa, a partire dall'anticipazione della «Tribuna» apparsa il 17 giugno, all'indomani della *première* parigina, l'aggettivo manca. Particolare che fa di *B* e di *C* due rami distaccati nell'ideale albero dei testimoni, alla radice del quale sta *A*: per quanto quella minuta sia spesso di difficoltosa lettura, dovette essere inoltrata direttamente in tipografia, visto che reca segni autografi e postille apografe con le istruzioni per lo stampatore. A manoscritto ultimato d'Annunzio optò per la forma definitiva della lista dei personaggi, che vede impiantarsi già in *A* la *ne varietur*; al contrario, *B* e *C* collimano con la forma primitiva attestata dai fogli scartati confluiti in *R*.

Il discorso fatto per *B* vale anche per *C*: non a caso i due testimoni recano spesso *lectiones singulares* che li contrappongono ad *A*, che in tali casi concorda generalmente con la successiva tradizione a stampa.

Questa comincia, in forma parziale, con l'anticipo di parte della quarta scena e dell'ultima per intero che appare sulla «Tribuna» (*lt*) del 17 giugno 1897, all'indomani della *première* parigina: il giornale romano annuncia l'imminente pubblicazione integrale del dramma sul primo numero della nuova rivista «L'Italia» (*it*), dove appare con la data del 1° luglio, preceduta dall'edizione in *plaque* del «Convito» di de Bosis (*cv*), in tiratura limitata, che pone nel *colophon* la

data del 21 giugno. Le due stampe, che diventano quattro se consideriamo che l'«Italia» imprime un estratto e che della *plaque* si tira una seconda serie pure numerata, sono di fatto coeve; la data del 21 giugno potrebbe avere un valore approssimativo e simbolico, richiamando il solstizio estivo – e dunque anche la shakespeariana *Midsummer Night* – cui d'Annunzio vorrà agganciare, ad esempio, il *colophon* dell'*Alcione* che inaugurerà nel 1927 l'Edizione Nazionale delle sue opere.

Si è detto che d'Annunzio non inoltrò in tipografia la bella copia *B*, che era tra le mani della Duse a Parigi, ma la minuta *A*, come dimostra il fatto che, nei casi di discordanza tra *A* e *B*, *A* concorda con le stampe, mentre *B* resta isolato; i rari casi di concordanza di *B* con una prima lezione di *A* poi corretta sulla stessa minuta, indicano che tali correzioni furono operate quando d'Annunzio non disponeva più della copia *B*. Questa, accanto ad alcune piccole varianti migliorative, reca anche rari *lapsus calami*, dovuti alla stanchezza dell'autore fattosi copista di se stesso.

Un'ulteriore revisione avvenne sulle bozze: lo mostrano le varianti che oppongono la lezione di *A* (qui in genere concorde con *B*) a quella dell'insieme delle stampe (*st*), che, ad esempio, a partire dalla coppia *cv-it* sostituiscono con virgole i puntini di sospensione sovrabbondanti nell'autografo. Si tratta per lo più di varianti di scarso rilievo, con qualche eccezione, come l'introduzione e la modifica del sottotitolo, assente negli autografi *A*, *R* e *B*, introdotto dall'opuscolo *cv* del 1897 (che reca «drama»), cambiato («poema tragico») nell'edizione Treves 1899 (*tr*), ma poi abolito nell'Edizione Nazionale del 1931 (*nz*); quest'ultima modifica pure l'esergo, presente fin dalla stesura *A* come citazione del canto di Panfilo, *Per una ghirlandetta!*, che in *nz* viene rimpiazzato dal motto *Contro il male del tempo*.

Per il resto, le varianti tra le stampe sono decisamente marginali, o meramente redazionali: tali l'uniformazione di *ancora-ancóra* a vantaggio della forma accentata, operata quasi sistematicamente in *nz*.

## NOTA FILOLOGICA

Nel loro complesso, le varianti tra le stampe apparse nell'arco di trentaquattro anni rappresentano una parte minima dell'elaborazione testuale attestata dalle correzioni interne alla minuta, stesa e corretta in pochi giorni. In questo il *Sogno* conferma il modo di operare verificato per le altre opere dannunziane.

## 2.

### Criteri dell'edizione

#### 2.1. *Constitutio textus*

In linea con i criteri della presente collana, testo di riferimento è l'ultimo apparso in vita dell'autore, che per il *Sogno* è l'Edizione Nazionale del 1931 (*nz*). Si sono però resi necessari o quanto meno opportuni alcuni emendamenti, che registro e motivo qui brevemente. Premessa fondamentale è richiamare che per il *Sogno*, come in genere per le altre opere, l'impegno elaborativo di d'Annunzio si consuma quasi esclusivamente nella stesura del manoscritto, che consegue di fatto la *lectio ne varietur* salvo poche e non sostanziali eccezioni, e che l'attenzione alla correttezza del testo si esercita con particolare impegno per la *princeps*, mentre per le altre edizioni (come già peraltro per la prima) la cura dell'autore è volta in prevalenza alla morfologia dell'oggetto librario: le dimensioni, la carta, i caratteri, la copertina, le xilografie. Per questa, come per altre opere, esiste il ragionevole sospetto che alcuni interventi volti a uniformare il testo (*ancora* vs *ancóra*, *venti* vs *vènti* ecc.), siano da attribuire ai redattori: tale uniformazione si è ulteriormente estesa nelle edizioni postume, senza peraltro mai raggiungere la perfetta sistematicità. Di qui, nei casi opinabili, la forte

considerazione in cui ho tenuto la lezione degli autografi, non solo di *A*, che come si è visto è la fonte da cui dipende la tradizione a stampa, ma anche delle copie calligrafiche *B* e *C*, quest'ultimo almeno per la parte autografa, quando cioè d'Annunzio si sostituì al copista «idiota»; pur essendo estranee alla linea di trasmissione editoriale, queste sono vergate da un autore che come amanuense è impeccabile oltre che elegante. Nell'operare gli emendamenti, sempre appoggiati a testimoni e mai congetturali, ho tenuto conto naturalmente dell'*usus* dannunziano, nel quale riveste un ruolo importante la punteggiatura, specie in un testo come il *Sogno*: teatro di parola, certo, ma di parola pronunciata ad alta voce e con le giuste pause. Ecco la lista, nella quale riporto il lacerto testuale in cui cade la lezione da emendare (in corsivo) e l'emendamento con una breve giustificazione:

#### SCENA PRIMA

– «Mi si *stringeva* il cuore».

Ripristino *struggeva* degli autografi, più adatto all'intensità emotiva del contesto; *stringeva*, introdotto nella prima stampa, appare *lectio facilior*, se così può dirsi per un'espressione che poteva richiamare, alla memoria di un lettore colto, un celebre sintagma leopardiano («mi si stringe il core», «stringeva il core», *La sera del dì di festa*, vv. 28 e 46).

– «Ma è vero – dite – che l'altro fu ucciso *nelle braccia* di Donna Isabella, proprio fra le braccia».

Ho scelto di recuperare *fra le braccia*, come recano i due autografi, tenendo conto della ripetizione («proprio fra le braccia») e del fatto che la cifra stilistica del *Sogno* punta decisamente all'iterazione più che alla *variatio*. Si aggiunga che la forma originale della preposizione appare più efficace sul piano dell'erotismo cruento che caratterizza l'episodio e che è l'antefatto fondamentale della tragedia.

– «Povera creatura! Non si confida a *voi* qualche volta?».

## CRITERI DELL'EDIZIONE

Pongo dopo *voi* la virgola presente negli autografi, confacente al ritmo del testo, sempre fortemente pausato.

### SCENA QUARTA

– «*O pensate* che sia meglio per voi rinunciare a questa cosa troppo incerta e triste?».

Recupero la lezione iterativa e titubante (*O pensate... o pensate*) presente in *ABC* *cv it* e fatta cadere a partire da *tr* per un probabile salto dell'occhio, con una perdita espressiva trasmessa alle stampe successive.

– «Come i mughetti odorano, e le rose bianche, e i *narcissi!*».

Restauro il séguito dell'enumerazione (*i narcissi, e i giacinti!*) presente nei tre autografi e caduta nelle stampe, essendo caratteristico di d'Annunzio il rielaborare per aggiunte e non per sottrazioni, oltre che più consono al suo gusto il bilanciare gli elementi del tetrastico.

– «... un giorno *verrò*...».

Ricolloco dopo *verrò* il punto fermo presente nei tre autografi e in *cv it*. Il compositore di *tr* pensò di bilanciare la battuta finale di Beatrice, in dialogo con Virginio; tale battuta riprende e conclude le prime parole pronunciate da Beatrice («Sì, un giorno...»), arrestate con i punti di sospensione cui segue una lunga didascalia volta a precisare il tono esitante della voce; i tre punti di sospensione del prosieguo servono a raccordare queste parole con le precedenti del personaggio, del quale concludono la battuta compitando l'asserzione («Sì, un giorno [...] un giorno *verrò*»), che perciò è chiusa dal punto fermo: segue infatti la replica immediata di Virginio («Vi accompagnerò»).

### SCENA QUINTA

– «non saremo mai più così *giovani* e così leggiere».

Ripristino l'aggettivo *giovini* dei tre autografi, tanto più che nella minuta *A* esso rimpiazzò *giovani*, segno di una chiara opzione dell'autore per la forma più arcaica, che nella trafila delle stampe,

a partire dalla «Tribuna», fu scalzata da quella più comune. Si aggiunga che *giovine* e derivati è forma dominante nel testo, dove la forma *giovane* figura solo una volta in didascalìa, come epiteto funzionale a distinguere la custode Simonetta dall'altra custode, la vecchia Teodata.

– [*didascalìa*] «*In fondo* Simonetta appare al cancello e fa l'atto di entrare nel giardino».

Ricolloco dopo *In fondo* la virgola presente nei tre autografi, e consona all'uso dannunziano: altre due volte, infatti, l'espressione ricorre in didascalìa, isolata da virgole, in due incisi («A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio»; «Al cancello, in fondo, sul limite tra il giardino e il bosco, appare la Demente»).

– «Panfilo cantava di una ghirlandetta... Tu la conosci quella canzone».

A queste parole della demente segue, tipograficamente centrata, la citazione dei primi due versi del canto di Panfilo: i tre autografi e le stampe fino a *tr* inclusa chiudono la frase con il punto fermo, che *nz* toglie, come le stampe successive. Ci saremmo semmai aspettati i due punti, in assenza dei quali optiamo per il segno interpuntivo originale. Si noti che gli autografi *B* e *C* pongono, tra *conosci* e *quella*, una virgola che appare non necessaria ma certo opportuna: non la integro, poiché siamo nel discorso della demente, che alterna accelerazioni e rallentamenti.

– «No, no... Guardalo! Non lo vedi? È *in piedi* davanti a te. Non lo vedi?».

In questa stringa testuale fittamente segmentata, ripristino dopo *in piedi* la virgola presente in *A B C It cv it* e caduta da *tr* in poi per una delle banalizzazioni interpuntive attribuibili ai tipografi.

– «Il fratello? Perché è venuto il fratello? *Perché* è venuto?».

Restituisco al secondo *perché* l'iniziale minuscola degli autografi, rimpiazzata nelle stampe dalla maiuscola; d'Annunzio, infatti, dopo il punto interrogativo (e quello esclamativo) pone la minuscola quando voglia sottolineare la continuità ritmico-semantica della frase, come in questa reiterata interrogazione. Cfr. ad es. «Il fratello? *di* chi?»; «Ed era questo chiostro la mèta della vostra corsa ardente? *questo* chiostro abitato dalla demenza e dal

## CRITERI DELL'EDIZIONE

dolore?».

– [*didascalìa*] «LA DEMENTE tendendo ancora le mani supplichevoli verso *Virginio* a cui l'angoscia impedisce ogni moto e ogni parola».

Colloco la virgola dopo *Virginio*, secondo l'uso dannunziano qui osservato solo in *C* contro *A B e st*.

– [*didascalìa*] «Egli stesso conduce, con un atto dolce, *Virginio* verso il sedile ove prima questi era seduto al fianco di Beatrice. *Virginio siede* nascondendo tra le palme la faccia».

Restituisco la lezione originale degli autografi (*Virginio vi si siede*); nelle stampe mancano le parole *vi si*, perché in *A*, capostipite di *st*, sono seminascolte dalla sottolineatura che accompagna tutte le didascalie.

In un caso, però, sono le stampe a correggere una svista di *A* (oltre che di *B*), ripristinando, là dove l'antigrafo leggeva «la morte e la vita sono divenuti una cosa sola», la giusta concordanza al femminile (*divenute*).

La collazione è stata estesa per scrupolo a due edizioni postume, la *vt* del 1939 e la mondadoriana del 1964 (*mt*), su cui è stato esemplato il testo del «Meridiano» (2013); essendo oggi l'edizione di riferimento, ne registro in apparato le poche varianti grafiche, e segnalo due errori peculiari, da aggiungere a quelli condivisi con le stampe sopra segnalati ed emendati:

### IL DOTTORE

*esitante.*

Qualcuno è giunto... Forse ella è là...

### LA DEMENTE

*con gioia.*

Ella è già dunque uscita incontro allo sposo? *Ella è con lui?*

Il punto di domanda finale, imposto dal contesto, presente dagli autografi fino alla postuma *mt* che introduce

invece il punto fermo (*Ella è con lui.*), è stato restaurato nel «Meridiano».

Per una *ghirlandetta!*  
Ch'io vidi...

Assente nei manoscritti e nelle stampe, inclusa la postuma *vt*, il punto esclamativo – che rimuovo – è stato aggiunto dalle mondadoriane per un intento di unificazione, qui erroneo; l'esclamativo figura infatti nei sei casi in cui verso iniziale risuona isolatamente, non dove il canto di Panfilo è citato per esteso (scene prima e terza) né qui (scena quinta), dove all'*incipit* segue l'emistichio del secondo verso, per evidenti ragioni sintattiche.

## 2.2. *L'apparato variantistico*

L'apparato variantistico è collocato in calce, e collegato al testo mediante numeri di richiamo in esponente. Esso è costituito nella massima parte da correzioni interne all'autografo della «prima composizione», registrate mediante i semplici segni diacritici sopra menzionati, e senza l'indicazione della sigla *A*, che si dà per sottintesa, onde lasciarla in evidenza nei casi meno frequenti in cui la sua lezione diverga da quella di altri testimoni e/o dalla *ne varietur*; le sigle dei testimoni intervengono invece per individuare varianti di lezione tra i testimoni, sia autografi (nella forma seriore) che a stampa. Vi sono naturalmente casi in cui si verificano sia correzioni interne al manoscritto che varianti tra testimoni: nel primo caso le lezioni sono separate dai segni diacritici indicati (freccia, barra dritta, uncini dritti e rovesci) e senza la sigla del testimone *A*, che resta sottintesa; nel secondo ogni variante è marcata dalla sigla posposta del testimone che la reca; in ogni caso la successione delle lezioni

riflette, da sinistra a destra, la sequenza cronologica (con rare eccezioni, come nel caso che *B* e *C*, rami isolati nell'albero della trasmissione testuale, scaturita come detto da *A*, si oppongano singolarmente o in coppia alla serie degli altri testimoni, anteriori e posteriori). Quando in una stringa di testo siano presenti sia le correzioni interne ad *A*, che varianti tra i testimoni, tra la registrazione delle prime e quella delle seconde è frapposto un tratto medio (-).

### 2.2.1. *Le correzioni dell'autografo A*

La parte più consistente degli interventi – per quantità e rilievo espressivo – è come detto quella interna al manoscritto *A*. Come si è visto per altri testi, anche vergando l'autografo originale del *Sogno* d'Annunzio corregge prevalentemente durante la stesura dell'opera, conseguendo, nella maggior parte dei casi, la lezione definitiva già nella minuta – se minuta può definirsi un faldone di carte sciolte in cui alcuni fogli troppo tormentati sono stati rimpiazzati con altri più calligrafici, come mostrano le poche carte superstiti di *R*. In apparato queste correzioni non sono contrassegnate dalla sigla *A*, che si usa solo nei casi in cui la lezione finale della minuta diverga da quella degli altri testimoni.

L'elaborazione dell'autografo fu contestuale alla stesura dello stesso: le correzioni vennero infatti operate *currenti calamo* o a breve distanza di tempo, come nel caso dei nomi dei personaggi mutati in corso d'opera e ad opera ultimata, nonché della lista delle *Dramatis personae*. Per il resto le correzioni vennero operate all'istante, ma è importante – in un apparato che rinunci a una rappresentazione topografica o diplomatica, resa superflua dalla disponibilità del facsimile e comunque inadeguata, a vantaggio di un'attenta stratigrafia cronologica – stabilire con precisione la successione e la natura degli interventi correttori. Il metodo correttorio di d'Annunzio utilizzato nella minuta del *Sogno* è quello a lui consueto: di solito l'autore corregge ricalcando la nuova

lezione sulla vecchia, compiuta o no; se occorre, barra poi con un grosso tratto di penna quanto scritto in rigo e utilizza l'interlinea superiore per una nuova lezione, suscettibile a sua volta di ulteriori modifiche; più spesso, anziché espungere con una riga la lezione ripudiata, vi ricalca sopra, con tratto più marcato, la nuova lezione: un uso che rende assai ostica la decifrazione della vecchia lezione.

Il modo di lavoro dannunziano, sostanzialmente comune anche ai testi poetici e a quelli narrativi, esige che si distinguano in apparato le varianti evolutive, o instaurative che dir si voglia, da quelle sostitutive, contrassegnandole rispettivamente con una barra dritta (|) e con il segno direzionale (→).

Le correzioni instaurative vennero operate prima che la stesura proseguisse, lasciando dunque interrotta la frase di partenza; la natura evolutiva di siffatte correzioni si può dedurre dal senso, grazie all'incompiutezza del dettato, o anche dalla collocazione spaziale della variante sul foglio. Il simbolo della barra rende appunto la natura istantanea e per così dire traumatica del mutamento. La natura di queste correzioni è evidente quando una parola resta in tronco, come in questi esempi:

[p. 9] stat[a] | rimasta  
 [p. 9] Beatr[ice] | Donna Beatrice  
 [p. 14] risente e rif[iorisce] | risente. Rifiorisce  
 [p. 15] Ella gri[dò] | La povera anima gittò un grido

In rari casi il residuo della lezione abortita non ha consentito un completamento che non apparisse azzardato:

[p. 21] una d | un genio  
 [p. 42] s | io vedo

Talvolta la correzione instaurativa interrompe la frase e pregiudica il senso del dettato iniziale, come in questo esempio:

## CRITERI DELL'EDIZIONE

[p. 19] a cercare gli | a cercare con le labbra i fili  
d'erba

In molti casi, invece, è solo l'aspetto grafico a informarci che la correzione avvenne all'istante, interrompendo la stesura prima del prosieguo della composizione. Prendiamo un esempio dalla battuta dove Panfilo rievoca l'antefatto tragico che causò la follia di Isabella (scena prima):

[p. 13] avvinghiata | abbracciata al cadavere

D'Annunzio, dopo aver scritto «ella rimase tutta la notte avvinghiata», subito cassò il participio sostituendolo con «abbracciata», quindi completò la frase: «ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere». Non è, dunque, mai esistita la lezione «avvinghiata al cadavere», se non come ipotesi mentale scartata dall'autore prima di concretizzarsi nella sua interezza depositandosi sulla carta; in caso contrario, in luogo delle barra avremmo posto il segno di variante sostitutiva («avvinghiata → abbracciata»). Molti altri sono i casi in cui, funzionando senso e sintassi in entrambe le tipologie correttorie, solo l'aspetto grafico chiarisce il carattere evolutivo o sostitutivo della correzione:

[p. 5] A traverso | A destra e a manca  
[p. 9] ronzano | fanno questo ronzio  
[p. 10] Mi fa | Ho più pietà

Le correzioni sostitutive, anche se apportate a breve distanza di tempo e contestualmente alla prosecuzione della stesura, subentrano a precedenti lezioni compiute. Si veda ad esempio la parte di didascalia che nel testo figura così: «densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde. Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite». Tre lezioni modificate, con altrettanti richiami di nota, recano in apparato la parola cui sono subentrate:

- [p. 5] grandi → densi  
 [p. 5] vasi rotondi → urne rotonde  
 [p. 5] su cui si torce → sul cui margine si torce

La loro natura sostitutiva è garantita non solo dalla compiutezza di senso del primo getto, ma anche dall'aspetto grafico. Dalle tre varianti si ricostruisce agevolmente la forma iniziale della didascalia, prima dei tre interventi correttori, che poterono avvenire separatamente. Quando le correzioni sono legate tra loro, si è scelto di unificare la micro-fase redazionale, la cui frantumazione avrebbe reso ardua la ricostruzione dell'*iter* correttorio e del contesto. Nella resa ricostruttiva concorrono, oltre ai segni della barra (troncamento della lezione) e della freccia (passaggio a seconda fase), anche altri segni, come lezioni racchiuse tra parentesi uncinate < > (lezioni aggiunte) o tra uncini rovesci > < (lezioni superate all'interno di una fase). Si veda, nella didascalia d'apertura appena menzionata, l'apparato di p. 5:

- [p. 5] disposti in più ordini nei grandi vasi d'argilla  
 >rossi< rossastra → nei grandi vasi d'argilla rossastra  
 disposti in più ordini <su i banchi>.

All'interno delle due fasi redazionali sono dunque incorporate le modifiche parziali, contrassegnate da uncini dritti o rovesci. Nella prima forma della frase, «rossi» fu rimpiazzato da «rossastra»; nella fase successiva «su i banchi» è frutto di un'aggiunta ulteriore.

Un altro esempio:

- [p. 5] lecceto folto → bosco >p< selvaggio

Se avessi segmentato la variante in due note distinte («lecceto → bosco» e «folto → selvaggio»), il lettore avrebbe potuto sospettare l'esistenza di una fase che contemplasse il sintagma «lecceto selvaggio» o «bosco folto», fase che l'aspetto dell'autografo mostra inesistente; nel contempo la

lezione abortita di una parola iniziante per *p* viene assorbita agevolmente nella seconda fase con l'espedito degli uncini rovesci.

Per le aggiunte di pericopi consistenti, presenti in quantità considerevole, ho preferito usare la didascalia *aggiunta*, senza dettagliare l'ubicazione della stessa (le aggiunte sono per lo più nei margini, specie se relative a didascalie, ma abbastanza spesso negli spazi interni, tra le battute dei diversi personaggi).

Decisamente raro il caso contrario, cioè di passi espunti e non rimpiazzati, poiché d'Annunzio lavora sistematicamente per addizione e non per sottrazione, sicché quando pare che abbia rinunciato a una battuta o a una frase cassata e sostituita da un'altra, vediamo che la lezione primitiva viene recuperata dall'autore subito dopo la parte che sembra averla sostituita, e che dunque non ha fatto che inserire una nuova battuta, in linea con la dominante spinta espansiva, recuperando più in là la parte provvisoriamente cancellata.

Il variantista deve tener conto di questi spostamenti, per non interpretarli come alternativa tra due lezioni, una vincente e l'altra perdente, quest'ultima in realtà non ripudiata ma recuperata e dislocata per permettere un'espansione del dettato. Un esempio:

[p. 13] Vorrei dirvi | Datemi ascolto una volta!  
Vorrei dirvi...

### 2.2.2. *Varianti miste e didascalie*

Talvolta non è stato possibile decifrare lezioni cancellate con un grosso tratto di penna o coperte dalla nuova lezione ricalcata sul corpo della vecchia: in tali casi ho posto un punto alto per ogni lettera illeggibile:

[p. 17] sui giardini... → >su gli "" < su le campagne >"" <  
aperte...

Naturalmente, un intervento elaborativo può comprendere sia correzioni evolutive che sostitutive:

[p. 27] il[limitata] | anima dilatarsi oltre ogni limite  
→ anima nel riceverla dilatarsi oltre i limiti umani

Pur essendo l'apparato molto formalizzato e piuttosto conciso, ho riportato in apparato una porzione di testo che rendesse immediatamente percepibile il senso della correzione: ho registrato perciò «ore e ore → ore ed ore» in luogo del minimale «e → ed», «Siamo rimaste là → Siamo rimaste così» invece del semplice «là → così», in linea con il criterio fondamentale di conciliare economia e leggibilità. Per lo stesso fine ho fatto ricorso a didascalie, contrassegnate dal corsivo: questo si è verificato specialmente all'inizio, per chiarire una volta per tutte fenomeni generali ed evitare di registrarli nel prosieguo, con una serie di varianti meccaniche che avrebbero sommerso quelle significative (ad esempio la sistematica rimozione dell'aggettivo «angelico» dal nome del personaggio, lo statuto dei corsivi e dei maiuscolotti nei diversi testimoni ecc.).

### 2.2.3. *Le varianti tra i testimoni*

Rispetto alla resa delle correzioni interne alla minuta, la registrazione delle varianti tra i testimoni è più semplice: all'indicazione della *varia lectio* segue la sigla del testimone o dei testimoni che la recano: la minuta autografa *A*, le due copie calligrafiche prive di correzioni interne *B* e *C* (per la parte autografa), le stampe apparse in vita dell'autore (*lt*, *cv*, *it*, *tr*, *nz*) e quelle postume (*vt*, *mt*); quando tutte le stampe concordano fra loro si adotta la sigla collettiva *st*.

Si ricorda che il manoscritto per Hérelle (*C*) viene

considerato solo per la sua porzione autografa, quando l'autore si sostituì al copista scorretto che aveva vergato le prime 32 cc., cioè da c. 33 a c. 83. Sulla porzione apografa, l'autore intervenne colmando le lacune che il copista aveva lasciato, marcandole con puntini, e correggendo qua e là le sviste più significative: la registrazione delle fitte differenze, e dei parziali restauri di pugno dannunziano, avrebbe appesantito l'apparato, mescolando a varianti d'autore errori manifesti e lezioni arbitrarie introdotte dal copista e sfuggite alla revisione d'autore.

Testimone parziale è l'anticipo di parte del *Sogno* sulla «Tribuna» (*It*), che riguarda solo la didascalia iniziale, le ultime battute della quarta scena e la scena finale. I punti dove s'innesta la presenza di testimoni parziali sono comunque indicati in apparato. Sono pure registrate, al loro primo manifestarsi, le differenze morfologiche tra i testimoni (corsivi, maiuscoletti) e i fenomeni generali sopra indicati. Ecco alcuni esempi di varianti tra testimoni:

- [p. 9] struggeva *A B*, stringeva *st*  
 [p. 10] pazza, *A st*, pazza *B*  
 [p. 39] il cancello *A B st*, un cancello *C*  
 [p. 12] giovine: *A B cv it*, giovine; *tr nz vt mt*

Nel primo caso abbiamo opposizione fra manoscritti e stampe; nella seconda variante, solo interpuntiva (come spesso accade), la copia per la Duse (*B*) è isolata dal resto dei testimoni; nel terzo è la copia per Hérelle (*C*) a recare una lezione singolare; nel quarto la variante interpuntiva si instaura all'interno della tradizione a stampa a partire dall'edizione trevesiana *tr*.

Nella rappresentazione di una fase correttoria possono combinarsi correzioni interne e varianti tra testimoni: in tal caso si registra prima la correzione interna ad *A* (dunque senza sigla), quindi, separata da un tratto medio (-), la registrazione delle varianti tra testimoni (con relative sigle, *A* inclusa). Esempi:

## NOTA FILOLOGICA

[p. 21] la sentii trasalire. → m'accorsi ch'ella trasaliva.  
– m'accorsi *A B*, mi accorsi *st*  
[p. 52] verità → terribile verità – verità, *A B st*, verità *C*

In rari casi nelle varianti dei testimoni sono riconoscibili errori; in tal caso sono stati segnalati con la chiosa (*sic*), perché il lettore non pensasse a una svista nella curatela:

[p. 28] deporrà *A st*, deporrò (*sic*) *B*  
[p. 34] la tenevo (*sic*) → lo tenevo

# BIBLIOGRAFIA



## Scritti di d'Annunzio

### *Altri taccuini*

Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.

### *Carteggio d'Annunzio-Bernhardt*

Sarah Bernhardt, Gabriele d'Annunzio, *La poesia del teatro. Carteggio inedito (1896-1919)*, a cura di Franca Minnucci, Altino, Ianieri, 2005.

### *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*

*Carteggio d'Annunzio-Hérelle. 1891-1931*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.

### *Carteggio d'Annunzio-Tenneroni*

*Al "Candido fratello"... Carteggio Gabriele d'Annunzio-Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2007.

### *Carteggio Duse-d'Annunzio*

Eleonora Duse, Gabriele d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di Franca Minnucci, Milano, Bompiani, 2014.

### *Colloquio 1897*

Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897; ripreso, con il titolo

## BIBLIOGRAFIA

*Il futuro teatro d'Albano*, sull'«Illustrazione Italiana» del 31 ottobre 1897; ora in *Interviste a d'Annunzio*, cit. *infra*, pp. 57-61.

*Contemplazione della morte*

Gabriele d'Annunzio, *Contemplazione della morte*, a cura di Raffaella Castagnola, Milano, Mondadori, 1995.

*Due carteggi dannunziani*

*Due carteggi dannunziani*, a cura di Alberto Cappelletti, Napoli, Ricciardi, 1939.

*Elegie romane*

Gabriele d'Annunzio, *Elegie romane*, edizione critica a cura di Giovanna Maria Sanjust, Milano, Mondadori, 2001.

*Il caso Wagner*

Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996 (e poi di nuovo Roma, Elliot, 2013).

*Il fuoco*

Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, a cura di Filippo Caburlotto, Milano, Bur, 2009.

*Intervista «Marzocco» 1896*

Pietro Lanza di Ajeta, *A Francavilla (da Gabriele d'Annunzio)*, «Il Marzocco», 29 novembre 1896.

*Intervista Orvieto 1897*

Angiolo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897, ora in *Interviste a d'Annunzio*, cit. *infra*, pp. 62-64.

*Intervista «Corriere» 1914*

[S.F.], *A colloquio con d'Annunzio*, «Corriere della Sera», 28 febbraio 1914; ora in *Interviste a d'Annunzio*, cit. *infra*, pp. 278-285.

*Interviste a d'Annunzio*

*Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Maria Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002.

*La città morta*

Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, a cura di Milva Maria

Cappellini, Milano, Mondadori, 1996.

*La nemica*

Gabriele d'Annunzio, *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1998.

*Laudi per Eleonora*

Gabriele d'Annunzio, *Laudi per Eleonora*, a cura di Pietro Gibellini, Alpignano, Tallone, 1986.

*Lettere ad Angelo Conti*

Gabriele d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», XVII, gennaio-febbraio 1939, pp. 10-32.

*Lettere ai Treves*

Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano, Garzanti, 1999.

*Libro segreto*

Gabriele d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Bur, 2010.

*Prose di ricerca I*

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.

*Prose di ricerca II*

Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, tomo II, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.

*Prose di romanzi I*

Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, volume I, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988.

*Scritti giornalistici I*

Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, volume I, 1882-1888, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996.

## BIBLIOGRAFIA

### *Scritti giornalistici II*

Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, volume II, 1889-1938, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003.

### *Taccuini*

Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

### *Tragedie, sogni e misteri I*

Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

### *Tragedie, sogni e misteri II*

Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, tomo II, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

### *Tre incontri con Gabriele d'Annunzio 1938*

Sabatino Lopez, *Tre incontri con Gabriele d'Annunzio*, «L'Illustrazione italiana», 13 marzo 1938, ora in *Interviste a d'Annunzio*, cit., pp. 563-569.

### *Trionfo della morte*

Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi I*, pp. 637-1019.

### *Tutte le novelle*

Gabriele d'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992.

### *Versi d'amore e di gloria I 1964*

Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, volume I, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, 1964.

### *Versi d'amore e di gloria I 1982*

Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, tomo I, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982.

## Fonti, documenti, studi

Albertini 2008-2009

Gabriella Albertini, *Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana «Sogno d'un mattino di primavera»*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, cit. *infra*, pp. 403-409.

Allegri 1997

Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1997.

Andreoli 2000

Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.

Andreoli 2013a

Annamaria Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri I*, pp. LXXXIII-CCLXXVII.

Andreoli 2013b

Annamaria Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri I*, pp. XI-LXXIX.

Andreoli 2014

Annamaria Andreoli, *Storia e leggenda dei "divi" amanti*, in

## BIBLIOGRAFIA

*Carteggio Duse-d'Annunzio*, pp. 1259-1386.

Andreoli 2017

Annamaria Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017.

Angeli 1930

Diego Angeli, *La società "In Arte Libertas"*, in Idem, *Le cronache del «Caffè Greco»*, Milano, Treves, 1930; ora a cura di Stefano Stringini, Roma, Bulzoni, 2001.

Antonucci 1999

Giovanni Antonucci, *La fortuna scenica del teatro dannunziano. Attori e compagnie fra due secoli*, in *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, cit. *infra*, pp. 105-114.

«Avanti!» 1897

«*Il Sogno di un mattino di primavera*» di G. d'Annunzio ed i giudizi della stampa, «Avanti!», 20 giugno 1897; ora in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit. *infra*, pp. 101-102.

Baldinotti 1986

Andrea Baldinotti, *D'Annunzio, la Capponcina, la Manifattura di Signa: il Rinascimento e il sogno dell'antico*, in *La Manifattura di Signa*, a cura di Andrea Baldinotti, Lucia Bassignana, Lia Bernini, Luca Ciulli, Firenze, Spes, 1986, pp. 97-135.

Barsotti Frattali 1981

Anna Barsotti Frattali, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, I, Roma, Lucarini, 1981, pp. 79-136.

Bartoli 1992

Francesco Bartoli, *Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e d'Annunzio*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, cit. *infra*, pp. 251-271.

Bédier 1896

Joseph Bédier, *Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au moyen âge*, «Revue des Deux Mondes», LXVI, 135, 1° maggio 1896, pp. 146-172.

Bertazzoli 2004

Raffaella Bertazzoli, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, edizione critica a cura di Raffaella Bertazzoli, Verona, Il Vittoriale degli Italiani-Grafiche Fiorini, 2004, pp. XVII-XXXVII.

Bianchi 2022

Chiara Bianchi, *D'Annunzio librettista?*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit. *infra*, pp. 69-76.

Bisicchia 1991

Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia, 1991.

Bruni 1897

Pier Vincenzo Bruni, *Intorno al «Sogno d'un mattino di primavera»*, «Gazzetta Letteraria», 25 settembre 1897, ora in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit. *infra*, pp. 117-122.

Campardo 2017

Sara Campardo, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *Elettra*, edizione critica a cura di Sara Campardo, Il Vittoriale degli Italiani, 2017, pp. IX-LXXXVII.

Capasso 1964

Aldo Capasso, *Dramma e Poema drammatico: poesia lirico-drammatica in G. d'Annunzio*, Roma, Edizioni Aternine, 1964.

Cappellini 1996

Milva Maria Cappellini, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, pp. V-XXXIV.

Caraccio 1950

Armand Caraccio, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Carducci 1871

*Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XIII e XIV*, a cura di Giosue Carducci, Pisa, Nistri, 1871.

*Catalogo Christie's* 1987

*Valuable autograph letters, historical documents and literary*

## BIBLIOGRAFIA

*manuscripts which will be sold at Christie's Great Rooms on wednesday 25 june 1987*, London, Christie's, 1987.

Cecchi 1897a

Eugenio Cecchi, «*Sogno d'un mattino di primavera*», «*Fanfulla della Domenica*», 20 giugno 1897; ora in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit. *infra*, pp. 103-107.

Cecchi 1897b

Eugenio Cecchi, *La ragione del fenomeno. A proposito del «Sogno»*, «*Fanfulla della Domenica*», 4 luglio 1897; ora in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit. *infra*, pp. 112-116.

*Colloquio con la vedova di d'Annunzio* 1951

g.gh. [Gigi Ghirotti], *Colloquio al Vittoriale con la vedova di d'Annunzio*, «*La Nuova Stampa*», 26 luglio 1951, p. 3.

Conti 1898

Angelo Conti, *La tragedia antica*, «*Il Marzocco*», 27 febbraio 1898, ora in Idem, *La beata riva*, cit. *infra*, pp. 154-158.

Conti 1899

Angelo Conti, *I drammi di Gabriele d'Annunzio* [1899], in Gianni Oliva, *I nobili spiriti*, cit. *infra*, pp. 395-408.

Conti 2000

Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000.

Contini 1968

Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968.

Corsi 1928

Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milano, Treves, 1928.

Cozzani 1924

Ettore Cozzani, *Eleonora Duse in un manoscritto di Gabriele d'Annunzio*, «*Il Secolo XX*», XXIII, 7, 1° luglio 1924, pp. 476-481.

Croce 1909

Benedetto Croce, *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura*

*italiana durante la seconda metà del secolo XIX. Gabriele d'Annunzio*, «La Critica», VII, 3, maggio 1909, pp. 168-177.

Dante 1965

Dante Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965.

D'Amico 1940

Silvio D'Amico, *Panorama del teatro di d'Annunzio*, «Rivista italiana del dramma», 5, 15 settembre 1940, pp. 129-154.

D'Amico 1960

Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1960.

D'Anna 2016

Riccardo D'Anna, *Primoli, Giuseppe Napoleone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, 2016.

*D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica* 2022

*D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, Atti del Convegno internazionale (20-21 gennaio 2022), numero speciale di «Sinestesi», XXIV, 2022.

*D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento* 1999

*D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno (Chieti-Francavilla al Mare, 28-29 maggio 1999), Pescara, Edizans-Centro nazionale di studi dannunziani, 1999.

De Ferrari 1897

Giovanni Battista De Ferrari, *G. d'Annunzio e il «Sogno d'un mattino di primavera»*, «Gazzetta Letteraria», 3 luglio 1897, ora in Laura Granatella, «Arrestate l'autore!», cit. *infra*, pp. 109-111.

De Michelis 1960

Eurialo de Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960; poi ristampato come *Guida a d'Annunzio*, Torino, Meynier, 1988.

De Michelis 1981

Eurialo De Michelis, *Il canto di Panfilo*, «Rassegna di cultura e di vita scolastica», marzo-aprile 1981.

## BIBLIOGRAFIA

De Sanctis 1899

Nino de Sanctis, *La Caduta di una Gloria*, «Scena illustrata», 15 maggio 1899.

Destri 1970

Giovanni Destri, *La poetica drammatica di Gabriele d'Annunzio*, «La Rassegna della letteratura italiana», VII, 1, gennaio-aprile 1970, pp. 61-89.

Di Nallo 2010

Antonella Di Nallo, *Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei «Sogni»*, in *I Rossetti e l'Italia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Gianni Oliva e Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2010, pp. 263-282.

Di Nallo 2018

Antonella Di Nallo, *Sulle tracce della ricezione di Shakespeare in Italia nell'età umbertina e giolittiana fra critica letteraria e critica teatrale*, in *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a cura di Mario Cimini, Antonella Di Nallo, Valeria Giannantonio, Mirko Menna, Luciana Pasquini, Lanciano, Carabba, 2018, pp. 457-486.

Di Nino 2021

Nicola Di Nino, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Le vergini delle rocce*, edizione critica a cura di Nicola Di Nino, Il Vittoriale degli Italiani, 2021, pp. V-LXXV.

Duse-Boito 1979

Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979.

Duse-Conti 2000

*La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, a cura di Donatella Fedele, «Critica Letteraria», 107, 2000, pp. 297-333.

*Eleonora Duse al Valle* 1898

*Eleonora Duse al Valle* («Sogno d'un mattino di primavera»), «Avanti!», 12 gennaio 1898, ora in Laura Granatella, «Arrestate l'autore!», cit. *infra*, pp. 128-129.

Erspamer 1988

Francesco Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele d'Annunzio*,

in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 9-14 maggio 1988), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1988, pp. 473-495.

Freud 1984

Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare Musatti, Roma, Theoria, 1984.

*Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, numero doppio monografico di «Sinestesie», VI-VII, 2008-2009.

«Gazzetta Letteraria» 1897

*Ancora: «Il Sogno d'un mattino di primavera», la Duse ai Filodrammatici*, «Gazzetta Letteraria», 4 dicembre 1897, ora in Laura Granatella, «Arrestate l'autore!», cit. *infra*, pp. 126-127.

Gentili 1981

Sandro Gentili, *Il ruolo di Angelo Conti*, in *Trionfo e crisi del modello dannunziano: «Il Marzocco», Angelo Conti, Dino Campana*, Firenze, Vallecchi, 1981, pp. 87-142.

Giacon 2022

Maria Rosa Giacon, *Il teatro nel testo: sviluppi della «Città morta» nel «Fuoco»*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 307-321.

Gibellini 1978

Pietro Gibellini, *Parole per il «Sogno...»*, «Quaderni del Vittoriale», 8, marzo-aprile 1978, pp. 61-67.

Gibellini 1985

Pietro Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985.

Gibellini 1994

Pietro Gibellini, *Per i due «Sogni» di d'Annunzio*, in Gabriele d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*, Verona, Valdonega, 1994, poi in Idem, *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit. *infra*, pp. 102-113.

Gibellini 1995

Pietro Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano,

## BIBLIOGRAFIA

- Mursia, 1995.
- Gibellini 2018  
Pietro Gibellini, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, commento di Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin, scheda metrica di Gianfranca Lavezzi, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 17-53.
- «Giornale di Sicilia» 1897  
«Giornale di Sicilia», 13-14 aprile 1897, seconda edizione, p. 1.
- Granatella 1993  
Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Granese 2020  
Alberto Granese, *A partire dalla Renaissance: d'Annunzio e l'esperienza teatrale del Dream*, in Idem, *Orizzonti di lontani destini*, Edizioni Sinestesie [e-book], 2020, pp. 447-466.
- Granese 2022  
Alberto Granese, *Gliesordi della drammaturgia dannunziana*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 77-93.
- Guidotti 1978  
Angela Guidotti, *Strutture sceniche e strutture narrative nei due «Sogni» dannunziani*, «Rivista italiana di drammaturgia», 7, 1978, pp. 17-31.
- Hérelle 1984  
Georges Hérelle, *Notolette dannunziane. Ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, a cura di Ivanos Ciani, introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1984.
- Imbriani 2009  
Maria Teresa Imbriani, *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Il Vittoriale degli Italiani, 2009, pp. XV-CXXXIV.
- Inventario dei manoscritti* 1968  
*Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*,

«Quaderni del Vittoriale», XXXVI-XXXVII, 1968.

Isgrò 1993

Giovanni Isgrò, *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.

Isgrò 1993a

Giovanni Isgrò, «*Il fuoco*» come laboratorio del teatro fuori dal teatro, in Idem, *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp. 19-33.

Isgrò 1993b

Giovanni Isgrò, *Il «sogno» di Albano e le utopie della rinascita teatrale*, in Idem, *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp. 35-42.

Isgrò 2009

Giovanni Isgrò, *Gabriele d'Annunzio sperimentatore*, in Idem, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da d'Annunzio agli anni Trenta*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 17-57.

Isgrò 2022

Giovanni Isgrò, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 13-21.

Lelièvre 1958

Renée Lelièvre, *Un commentaire de d'Annunzio en marge du «Sogno d'un mattino di primavera»*, «Quaderni dannunziani», 8-9, 1958, pp. 74-77.

Lelièvre 1959

Renée Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959.

Lelièvre 1963

Renée Lelièvre, *Gabriele d'Annunzio et la tragédie*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), a cura di Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1968, pp. 289-307.

Levi 1898

Primo Levi, *Eleonora Duse e la tragedia greca*, «La Nuova Antologia», 16 gennaio 1898.

## BIBLIOGRAFIA

Lombardi 2013

*L'officina di d'Annunzio*, Atti della Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni coordinata da Pietro Gibellini (Bergamo, 26 maggio 2012), a cura di Maria Maddalena Lombardi, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 2013.

Maeterlinck 1923

Maurice Maeterlinck, *La Saggezza e il Destino*, traduzione di Enrico Malvani, Torino, F.lli Bocca, 1923.

Maiolini 2019

Elena Maiolini, *Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana*, «Archivio d'Annunzio», 6, ottobre 2019, pp. 101-128.

Maiolini 2021

Elena Maiolini, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Francesca da Rimini*, edizione critica a cura di Elena Maiolini, Il Vittoriale degli Italiani, 2021, pp. III-CLXXXV.

Maiolini 2022

Elena Valentina Maiolini, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 295-305.

Manzini 1930

Amerigo Manzini, *Attori italiani a Parigi*, «La Lettura», 6, giugno 1930, pp. 529-538.

Mariano 1973

Emilio Mariano, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1973.

Marinoni 2015

Manuele Marinoni, *D'Annunzio e la sintassi della follia. Attraversando il linguaggio delle «dementi»*, «Oblio», 20, inverno 2015, pp. 79-101.

Mazzaglia 2017

Rossella Mazzaglia, «Sognare, forse... morire». *La parola di d'Annunzio nella messinscena di Tiezzi e Lombardi*, «Archivio d'Annunzio», 4, ottobre 2017, pp. 167-178.

Meazza 2001

Elena Meazza, *Affinità e suggestioni shakespeareane nel teatro di*

## FONTI, DOCUMENTI, STUDI

*d'Annunzio: «I sogni delle stagioni»*, «Il lettore di provincia», 112, 2001, pp. 9-23.

Meda 1993

Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993.

*Miti e figure dell'immaginario simbolista* 1992

*Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*, a cura di Silvana Sinisi, Genova, Costa & Nolan, 1992.

Molinari 1985

Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse e il teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.

Montagnani 2006

Cristina Montagnani, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Maia*, edizione critica a cura di Cristina Montagnani, Il Vittoriale degli Italiani, 2006, pp. XV-XXIX.

Montagnani-De Lorenzo 2018

Cristina Montagnani, Pierandrea De Lorenzo, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018.

Morello 1910

Vincenzo Morello (Rastignac), *Gabriele d'Annunzio*, Roma, Società Libreria Editrice Nazionale, 1910.

Nardi 1951

Jole Nardi, *Risonanze maeterlinckiane nel teatro dannunziano*, in Eadem, *D'Annunzio ed alcuni scrittori francesi*, Cesena, E.O.A., 1951, pp. 119-139.

Nicastro 1988

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

Ojetti 1895

Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895.

Oliva 2002

Gianni Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002 (prima ed. Bergamo, Minerva Italica, 1979).

## BIBLIOGRAFIA

Oliva 2022

Gianni Oliva, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 95-108.

Pascarella 1963

Cesare Pascarella Jr., *Il sogno del «Teatro d'Albano»*, in *D'Annunzio "romano" e altri saggi, nel centenario della nascita*, a cura di Ceccarius e Ferdinando Gerra, Roma, Palombi, 1963, pp. 149-170.

Persico 2022

Thomas Persico, *La «ghirlandetta» dannunziana*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 109-118.

Pozza 1897a

G.P. [Giovanni Pozza], *Il «Sogno d'un mattino di primavera» di G. d'Annunzio a Parigi*, «Corriere della Sera», 16-17 giugno 1897, ora in *Cronache teatrali di Giovanni Pozza (1886-1913)*, a cura di Gian Antonio Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971, pp. 264-269, e in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit., pp. 99-100.

Pozza 1897b

Giovanni Pozza, *Il «Sogno d'un mattino di primavera»*, «Corriere della Sera», 12-13 novembre 1897, ora in *Cronache teatrali di Giovanni Pozza*, cit., pp. 269-273, e in Laura Granatella, «*Arrestate l'autore!*», cit., pp. 123-125.

Primoli 1897

Joseph Primoli, *La Duse*, in «Revue de Paris», 1° giugno 1897, pp. 486-532.

Pupino 2002

Angelo R. Pupino, *Un 'Sogno' incoato*, in Idem, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 253-276.

Puppa 1992

Paolo Puppa, *D'Annunzio e la scena francese tra Boulevard e Simbolismo*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, cit., pp. 147-160; ora in Paolo Puppa, *La parola alta: sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*, Imola, CUE, 2015, pp. 173-184.

Puppa 2022

Paolo Puppa, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, cit., pp. 191-203.

Raya 1970

Gino Raya, *Capuana, d'Annunzio. Seconda edizione di «Ottocento inedito»*, Catania, Giannotta, 1970.

Ricci 1892

Corrado Ricci, *Leggende d'amore*, in «Nuova Antologia», terza serie, XXXIX, 6, 16 maggio 1892, pp. 339-355.

Ricorda 1984

Ricciarda Ricorda, *Per una revisione del «misticismo» di Angelo Conti*, «Studi Novecenteschi», 27, giugno 1984, pp. 5-46.

Ricorda 1993

Ricciarda Ricorda, *Dalla parte di Ariete: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993.

Robichez 1992

Jacques Robichez, *La théorie du théâtre symboliste en France à la fin du XIXe siècle*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, cit., pp. 81-91.

Rolland 1948

Romain Rolland, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, Les Minimes-Les Bibliolâtres de France, 1948.

Russo 1938

Luigi Russo, *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*, «Rivista italiana del dramma», 2, 15 marzo 1938, pp. 129-159.

Sallusto 2009

Filippo Sallusto, *Bagliori di fine secolo a Roma e a Parigi: lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Gégé Primoli*, «Studi Medievali e Moderni», 25, 2009, pp. 105-162.

Sanjust 2001

Maria Giovanna Sanjust, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Elegie romane*, edizione critica a cura di Maria Giovanna Sanjust, Milano, Mondadori, 2001, pp. XIII-XLIII.

## BIBLIOGRAFIA

Scarfoglio 1897

Tartarin [Edoardo Scarfoglio], *Il Sogno d'un mattino di primavera*, «Il Mattino», 11 dicembre 1897.

Shakespeare 1988

William Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, Milano, Mondadori, 1988.

Sicor 1938

Sicor, *La Duse interprete dannunziana*, «Scenario», VII, 4, aprile 1938, pp. 183-184.

Sinisi 1992

Silvana Sinisi, *Il teatro-tempio tra mito e utopia*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, cit., pp. 161-181.

Sorge 1996

Paola Sorge, *D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche*, in Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, cit., pp. 1-40.

Spaziani 1958

Marcello Spaziani, *Le comte Joseph-Napoléon Primoli témoin de son temps (1851-1927)*, «Annales de la faculté des lettres d'Aix», XXII, 1958, pp. 113-144.

Spaziani 1962

Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

Symonds 1881

John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. Italian Literature*, London, 1881.

Tamassia Mazzarotto 1949

Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949.

Tonelli 1913

Luigi Tonelli, *La tragedia di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Sandron, 1913; seconda edizione Milano, Corbaccio, 1941.

Trebbi 1998

Fernando Trebbi, *Le porte dell'ombra: sul teatro di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1998.

Valentini 1992

Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

Valentini 1993

Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.

Venturi 1892

Adolfo Venturi, *La primavera nelle arti rappresentative*, «Nuova Antologia», 1° maggio 1892, pp. 39-50.

Vogüé 1895

Eugène-Melchior de Vogüé, *La Renaissance Latine. Gabriel d'Annunzio: poèmes et romans*, «Revue des deux Mondes», vol. CXXVII, 1° gennaio 1895, pp. 187-206.

Zanetti 1996

Giorgio Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996.

Zanetti 2008-2009

Giorgio Zanetti, «*Leggende d'amore*». *Le origini del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, cit., pp. 410-463.

Zanetti 2013

Giorgio Zanetti, *Nota al Sogno d'un mattino di primavera*, in *Gabriele d'Annunzio, Tragedie, sogni e misteri I*, pp. 1039-1061.

Zanetti 2015

Giorgio Zanetti, *Politica e romance. D'Annunzio nell'universo shakespeariano*, in *Io ho quel che ho donato*, Atti del Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita, a cura di Cecilia Gibellini, Bologna, Clueb, 2015, pp. 81-111.

Zanetti 2020

Giorgio Zanetti, *Un «dramma di passione»*. *Nel palinsesto del «Fuoco» dannunziano*, «Griseldaonline», 19, 1, 2020, pp. 143-175.



**SOGNO D'UN MATTINO  
DI PRIMAVERA**



# SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

[1897]

CONTRO IL MALE DEL TEMPO<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il paratesto del dramma subì alcune variazioni. Il titolo originario, vergato dall'autore nel margine superiore della c. 3 di A, suonava «Il sogno d'un mattino di primavera», con l'articolo. D'Annunzio lo cassò e lo sostituì con il titolo definitivo, tracciato sulla carta da lui posta in testa a quel manoscritto, cui aggiunse quella che reca la lista dei personaggi. In A, come poi in tr nz vt mt, figura il sopratitolo del ciclo «I sogni delle stagioni», assente in B C cv it; il sopratitolo è seguito in A dal numero romano «I», in vt nz dalle diciture «Sogno d'un mattino di primavera» e «Sogno d'un tramonto d'autunno», titoli dei due drammi, i soli composti della progettata tetralogia, stampati in coppia in quelle edizioni. In un testimone, cv, compare il sottotitolo «Drama», assente negli altri testimoni, salvo che in mt che reca «Poema tragico». In A B C tr compare l'esergo «Per una ghirlandetta! / Canto di Panfilo», presente anche in cv it e nz, dove figura anche il motto «Contro il male del tempo», stampato sul frontespizio in calce al titolo «I sogni delle stagioni», dunque riferito ad entrambi i drammi che vi sono riuniti; vt, che pure li accoppia, mantiene l'esergo e ignora il motto, mentre mt li reca entrambi.

## DRAMATIS PERSONAE

La demente

Beatrice

Virginio

Il dottore

Teodata

\*

Simonetta

Panfilo<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *La lista delle «Dramatis personae» muta più volte: La demente / La sorella / Il dottore angelico / Il visitatore / La custode vecchia / La custode giovane / Il giardiniere R', La demente / La sorella / Il dottore angelico / Il visitatore / La custode giovane / La custode vecchia / Il giardiniere B C, Isabella / Beatrice / Virginio / Il dottore / Teodata / Simonetta / Panfilo R'', La demente / Beatrice / Virginio / Il dottore / Teodata / Simonetta / Panfilo A st (ma nz separa con un asterisco i nomi dei primi cinque personaggi da quelli degli ultimi due).*

*Un loggiato<sup>1</sup> vasto, in un'antica villa toscana, detta l'Armiranda,<sup>2</sup> aperto su colonne di pietra, chiaro e tranquillo, simile all'ala d'un chiostro. Su ciascuna delle due pareti laterali è una porta dall'architrave scolpito, tra due statue alzate su piedestalli. Per entro agli archi svelti, che solo orna il nido della rondine, appare un giardino intercluso da siepi di cipresso e di bossolo donde si levano, a distanze eguali, densi<sup>3</sup> alaterni tagliati a foggia di urne rotonde.<sup>4</sup> Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce<sup>5</sup> una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie. A destra e a manca,<sup>6</sup> poggiate ai muri di cinta, si prolungano le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi.<sup>7</sup> A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio<sup>8</sup> ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti.<sup>9</sup> Nel portico,<sup>10</sup> intorno ai plinti delle*

**1** Il ms. C è vergato da un copista a partire da questa lunga didascalia introduttiva e fino a tutta la c. 32 (conclusa dalle parole «Voi conoscete la storia di Madonna Dianora?», scena III, qui a p. 35). D'Annunzio emendò molte sviste e colmò le lacune che l'amanuense aveva lasciato, segnalate con dei puntini. Le varianti di questa sezione non sono qui registrate, per le ragioni esposte nella Nota filologica. **2** toscana → toscana, detta l'Armiranda – toscana, A st, toscana B **3** grandi → densi **4** vasi rotondi → urne rotonde **5** su cui si torce → sul cui margine si torce **6** A traverso | A destra e a manca **7** disposti in più ordini nei grandi vasi d'argilla >rossi< rossastra → nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini <su i banchi> **8** lecceto folto → bosco >p< selvaggio **9** mattutino. → mattutino: visione di >gioia e di forza< gioie e di forze senza limiti. **10** Nel loggiato → Nel portico

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*colonne, sono adunati<sup>1</sup> innumerevoli vasi di mughetti in fiore, infinitamente dolci<sup>2</sup> nella loro delicatezza infantile di contro alle tenaci siepi<sup>3</sup> secolari. E<sup>4</sup> tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano<sup>5</sup> le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicché il giardino<sup>6</sup> suscita l'immagine umana d'un volto<sup>7</sup> pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda.<sup>8</sup>*

1 disposti → adunati 2 infinitamente [*spazio*] | infinitamente dolci 3 alle siepi → alle tenaci siepi 4 Così → E 5 danno al luogo → creano 6 perd | perenne. E il giardino → perenne; cosicché il giardino 7 dà immagine d'un viso → suscita l'immagine <umana> d'un volto – volto *A B*, volto *st* 8 *La lunga didascalia introduttiva è priva negli autografi, al pari di quelle che introducono le cinque scene del dramma, della sottolineatura con cui d'Annunzio prescrive, secondo convenzione, la stampa in corsivo. Le sei didascalie introduttive figurano in carattere tondo e in corpo minore nelle edizioni precedenti nz, dove, come poi in mt, compaiono in corsivo, dunque assimilate alle didascalie sparse tra le battute; vt ripristina invece la distinzione tra didascalie d'apertura in tondo e didascalie interne in corsivo.*

## SCENA PRIMA<sup>1</sup>

*Il giardiniere, Panfilo,<sup>2</sup> sotto il loggiato,<sup>3</sup> attende a mondare un arbusto d'arancio, di recente uscito dalla serra, prossimo a fiorire in un vaso poggiato su un capitello riverso.<sup>4</sup> La custode giovane, Simonetta,<sup>5</sup> è presso di lui e segue con occhi vaghi, quasi attoniti, l'opera delle mani esperte.*

PANFILO<sup>6</sup>

*cantando.<sup>7</sup>*

Per una ghirlandetta<sup>8</sup>  
Ch'io vidi, mi farà

*1 Nel ms A l'indicazione delle cinque scene reca la doppia sottolineatura, che rappresenta il tutto maiuscolo tipografico, e le diciture «Scena prima» e «Scena seconda» sono accompagnate dalla parola «majuscolo», apografa e scritta a lapis. 2 Il giardiniere, → Il giardiniere, Panfilo, In B figurano due trattini in luogo delle virgole. 3 loggiato, A st, loggiato B 4 Le lezioni «prossimo a fiorire in un vaso» e «riverso» recano in A una sottolineatura poi cassata. 5 La custode giovane, Simonetta, A st, La custode giovane – Simonetta – B 6 I nomi dei personaggi che si trovano in testa alle battute e nelle didascalie recano in A B C la doppia sottolineatura che indica la loro destinazione nella stampa a «maiuscoletto», esplicitata in A da una postilla d'altra mano e messa in atto da cv it tr; la stampa nz, seguita da vt ed mt, riporta invece in tutte maiuscole i nomi in testa alle battute, e con il normale alto-basso quelli all'interno delle didascalie. 7 Nei mss. A B C le didascalie interne alle scene sono centrate o rientrate a destra, tra parentesi e generalmente sottolineate; cv it tr adottano il tondo in corpo minore eliminando le parentesi, come nz mt md che optano però per il corsivo. 8 Nel ms. A la porzione di testo che va da «Per una ghirlandetta» a «A che» è vergata su una carta calligrafica numerata 6bis, che rimpiazzò una precedente perduta. La sostituzione avvenne dopo che era stata stesa la c. 7, nel cui margine superiore d'Annunzio inserì alcune parole di collegamento (vedi sotto). I versi del canto di Panfilo sono sottolineati in A, qui e in seguito.*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Sospirar ogni fiore.

Al mio giardin<sup>1</sup> soletta  
La mia donna verrà  
Coronata da Amore...

Domani tutti i fiori sbocceranno... Milioni di fiori... Non ho mai veduto una fioritura più bella. Le api avranno da suggerire, quest'anno, all'Armiranda!<sup>2</sup> Sotto le tettoie è un ronzio<sup>3</sup> che stordisce. Api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi...<sup>4</sup> A che pensate, Simonetta? Alla ghirlanda?<sup>5</sup>

SIMONETTA

*scotendosi dal suo languore.*<sup>6</sup>

A quale ghirlanda?

PANFILO

Alla ghirlanda di sposa.

SIMONETTA

Beato voi, Panfilo,<sup>7</sup> che avete sempre il riso in bocca! Io stavo quasi per addormentarmi, in piedi.<sup>8</sup> Ho gli occhi pieni di sonno. Stanotte è stata notte di veglia

1 A lo | Al mio giardin 2 quest'anno → quest'anno, all'Armiranda 3 ronzio A B, ronzio st 4 faccende... → faccende: arnie e nidi... 5 Per raccordare alla c. 6bis la c. 7 di A, d'Annunzio aggiunse, nel margine superiore di quest'ultima, la locuzione «pensate, Simonetta? Alla ghirlanda?». 6 Aggiunto: scotendosi dal suo languore. 7 Beato voi → Beato voi, Panfilo 8 addormentarmi → addormentarmi, in piedi

## SCENA PRIMA

all'Armiranda...<sup>1</sup> E tutte queste api che fanno questo ronzio<sup>2</sup> d'oro... Aprile, dolce dormire. Ah, come dormirei volentieri nell'erba,<sup>3</sup> laggiù, dov'è alta, fino a mezzogiorno.<sup>4</sup> Beato voi!

### PANFILO

Avete vegliato, stanotte? Per Donna Isabella? Era inquieta?

### SIMONETTA

Non ha mai riposato un minuto. Sono rimasta<sup>5</sup> ore ed ore<sup>6</sup> con lei,<sup>7</sup> su la terrazza, sotto la luna,<sup>8</sup> a farle e a disfarle le trecce. Ogni tanto mi domandava s'io le vedessi diventar bianche...<sup>9</sup> La notte era fresca;<sup>10</sup> ed ella, nella sua veste leggera, agghiacciava,<sup>11</sup> batteva i denti. Che pena! Che pena! Quando la persuadevo a rientrare, si alzava, faceva qualche passo verso la soglia;<sup>12</sup> ma la paura la prendeva all'improvviso. E<sup>13</sup> gridava: «No, no... È là, è là, dietro la porta...» Ah, se voi sentiste la sua voce in quei momenti! Pare che qualcuno veramente sia dietro la porta...<sup>14</sup> Siamo rimaste così<sup>15</sup> fino all'alba... Un chiaro<sup>16</sup> di luna come non ne avevo mai veduti...<sup>17</sup> Cantavano gli assioli... Mi si struggeva<sup>18</sup> il cuore... Anche Donna Beatrice<sup>19</sup> era discesa; e<sup>20</sup> piangeva, su la ringhiera...

1 veglia... → veglia all'Armiranda... 2 ronzano | fanno questo ronzio – ronzio *A B*, ronzio *st* 3 su l'erba → nell'erba 4 alta. Beato voi! → alta, fino a mezzogiorno. Beato voi! 5 stat[a] → rimasta 6 ore e ore → ore ed ore 7 *Accanto a «lei» si trova una freccetta con la punta rivolta verso l'alto.* 8 al chiaro di luna → sotto la luna 9 se le >sentivo< sentissi crescere → s'io le >vedevo< vedessi diventar bianche 10 fresca: → fresca; 11 era diventata di gelo → era di ghiaccio → agghiacciava 12 passo → passo verso la soglia 13 all'improvviso, e → all'improvviso. E 14 *Aggiunto*: Pare che qualcuno veramente sia dietro la porta... 15 Siamo rimaste là → Siamo rimaste così 16 Era un chiaro → Un chiaro 17 ho mai veduti → avevo mai veduti 18 struggeva *A B*, stringeva *st* 19 Beatr[ice] | Donna Beatrice 20 discesa su | discesa; e

SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

PANFILO

Povera creatura! Ho più pietà<sup>1</sup> di lei che della pazza,<sup>2</sup> a vederla così sacrificata... senz'amore...<sup>3</sup>

SIMONETTA

Sempre all'amore pensate voi?

PANFILO

E voi?

*Una pausa.*

SIMONETTA

Vedete dove trascina l'amore!<sup>4</sup>

PANFILO

Quando non è benedetto.

SIMONETTA

Benedetto sia! Dico per Donna Beatrice...

PANFILO

Per Donna Beatrice?<sup>5</sup> Quel giovine signore, dunque, che viene a cavallo...

1 Mi fa | Ho più pietà 2 pazza, *A st*, *pazza B* 3 amare → amore 4 quel che fa l'amore! → dove >porta< trascina l'amore! 5 I[sabella] | Beatrice

SCENA PRIMA

SIMONETTA

Non so, non so.

PANFILO

Chi è? Non sapete?

SIMONETTA

È il fratello...

PANFILO

Il fratello? di chi?

SIMONETTA

Dell'ucciso.

PANFILO

Dell'ucciso?

SIMONETTA

Il fratello del signore<sup>1</sup> che fu ucciso, a Poggio Gherardi,<sup>2</sup>  
nella stanza di Donna Isabella, dal duca...

PANFILO

Ah, comprendo... E ora viene...

<sup>1</sup> Il fratello dell'uomo → Il fratello del signore <sup>2</sup> ucciso, → ucciso, a  
Poggio Gherardi – Gherardi *A*, Gherardi, *B.st*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

SIMONETTA

Non so.<sup>1</sup>

PANFILO

Lo vidi,<sup>2</sup> l'altra mattina,<sup>3</sup> girare pel bosco.<sup>4</sup> Sembra<sup>5</sup> molto giovine;<sup>6</sup> ha appena una lanugine su le gote.<sup>7</sup> Aveva legato il cavallo a un albero; e pareva che aspettasse qualcuno, che cercasse qualcuno.<sup>8</sup> Viene per Donna Beatrice?

SIMONETTA

Non so.

PANFILO

Ma non c'è il sangue<sup>9</sup> fra di loro? Si amavano da prima, i due fratelli con le due sorelle?<sup>10</sup>

SIMONETTA

Forse... Non so...

PANFILO

Ma è vero – dite – che l'altro fu ucciso fra le braccia<sup>11</sup> di Donna Isabella, proprio fra le braccia, sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva,<sup>12</sup> e che il sangue la bagnò, e ch'ella<sup>13</sup>

1 Non so... *A*, Non so. *B st* 2 L'ho veduto → Lo vidi 3 l'altra mattina *A st*, jeri mattina *B* 4 bosco... *A B*, bosco. *st* 5 È → Sembra 6 giovine: *A B cv it*, giovine; *tr nz vt mt* 7 gote... *A B*, gote. *st* 8 qualcuno... *A B*, qualcuno. *st* 9 l'ucciso → il sangue 10 È vero, dite, che fu | Si amavano da prima >?<, i due fratelli con le due sorelle? 11 proprio fra le braccia → fra le braccia – fra le braccia *A B*, nelle braccia *st* 12 sul petto → sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva 13 e che → e ch'ella

## SCENA PRIMA

rimase tutta la notte abbracciata<sup>1</sup> al cadavere, e che all'alba era demente?

SIMONETTA

Chiedetene alla vecchia che tutto sa.<sup>2</sup>

PANFILO

E ora il fratello... Ma Donna<sup>3</sup> Beatrice lo ama? Aspettava che le tornasse?<sup>4</sup> Piangeva, stanotte, con gli assioli... Povera creatura! Non si confida a voi, qualche volta?<sup>5</sup>

SIMONETTA

*in ascolto.*<sup>6</sup>

Sentite una voce? È il dottore.<sup>7</sup> Parla con la vecchia,<sup>8</sup> per le scale... Io vado.

PANFILO

Dove andate? Siate buona! Siate buona! Venite nella serra. Datemi ascolto una volta! Vorrei dirvi...<sup>9</sup> Simonetta! Simonetta!<sup>10</sup>

*Egli segue la donna<sup>11</sup> che s'allontana pel giardino fra le siepi di cipresso.*

1 avvinghiata | abbracciata 2 È vero. Chiedetene a Fortunata che lo sa → Chiedetene alla vecchia che tutto sa – vecchia *A st*, vecchia, *B* 3 Donna → Ma Donna 4 *Aggiunto*: Aspettava che le tornasse? 5 a voi, Simonetta? → a voi, qualche volta? – voi, *A B*, voi *st* 6 “g i” → in ascolto 7 Sentite la voce del dottore? → Sentite una voce? È il >”< dottore >angelico< 8 Fortunata → la vecchia 9 Vorrei dirvi | Datemi ascolto una volta! Vorrei dirvi... 10 *Aggiunto*: Simonetta! Simonetta! 11 Simonetta → Simonetta (*sic*) → la donna

## SCENA SECONDA

*Sopraggiungono dalla porta sinistra la custode vecchia, Teodata,<sup>1</sup> e il Dottore,<sup>2</sup> parlando.*

TEODATA

È la primavera, è la primavera... Tutto si risente. Rifiorisce<sup>3</sup> anche il sangue... Bastò, l'altro giorno, ch'ella vedesse una rosa rossa!

IL DOTTORE<sup>4</sup>

Bisogna allontanare quel colore dai suoi occhi, Teodata.<sup>5</sup>

TEODATA

Fu una rosa che fiorì a tradimento, dottore.<sup>6</sup> Nessuno la

1 Fortunata → Bibiana → Teodata – In A e in B «Teodata» è fra trattini, in st tra virgole. In A la doppia correzione del nome si ripete, attraverso successivi ricalchi, alle cc. 18, 20, 21; alle cc. 24 e 26 in prima stesura si legge «Bibiana», su cui è ricalcato «Teodata», nome che figura come prima e sola lezione a partire dalla c. 27. 2 il Medico → il dottore → Il Dottore angelico → il Dottore – il Dottore A st, Il dottore angelico B. La sequenza correttoria si ripete in A fino alla c. 21; a partire dalla c. 22 la lezione di prima stesura è «Il dottore angelico», e tale permane fino all'explicit. L'attributo manca solo nelle due occorrenze della c. 58, calligrafica, sostituita dall'autore a quella scartata e confluita in R. Ultimata la redazione di A, egli cancellò sistematicamente l'epiteto. 3 risente e rifiorisce] | risente. Rifiorisce 4 Le iniziali di «medico», «dottore» e «demente» sono per lo più minuscole negli autografi e nelle stampe quando precedono le battute dei personaggi, ma figurano generalmente maiuscole quando i termini sono incorporati nelle didascalie. Le stampe in cui il maiuscoletto consente la distinzione tra maiuscole e minuscole rispettano il criterio degli autografi. Nell'apparato si omette la registrazione di queste varianti. 5 occhi. → occhi, >Bibiana< Teodata D'Annunzio aggiunse il nome della custode dopo aver steso la c. 23, nella quale in prima battuta esso era ancora «Fortunata», e prima di redigere la c. 24, dove «Fortunata» scomparve a vantaggio di «Bibiana», a sua volta scalzato da «Teodata». 6 tradimento → tradimento, dottore

## SCENA SECONDA

sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. Era sfuggita al giardiniere. La povera anima gittò un grido,<sup>1</sup> quando la vide, e cominciò a tremare, a tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi... Poi<sup>2</sup> la colse, e se la mise in seno, e sopra v'incrociò le braccia...<sup>3</sup> E diceva parole che mi trapassavano il cuore... Ieri volle distendersi sul margine del vivaio,<sup>4</sup> e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino...<sup>5</sup> Tutto quell'orrore del sangue<sup>6</sup> l'ha ripresa, a un tratto. Sente<sup>7</sup> di nuovo sopra di sé la macchia...<sup>8</sup> Ah,<sup>9</sup> io me ne ricordo... I capelli, i capelli specialmente erano inzuppati, ammassati dai grumi; e non riuscivamo a lavarli... Ella rideva, rideva nel bagno, sotto le nostre mani,<sup>10</sup> rideva di continuo, senza respiro.<sup>11</sup> La vedo ancora,<sup>12</sup> la sento ancora...<sup>13</sup> Ah, lo sentirò sempre quel riso, quello strido...<sup>14</sup> Era come la catena d'una secchia che scorre scorre e non trova<sup>15</sup> più fondo... Le nostre mani si gelavano.<sup>16</sup>

### IL DOTTORE

Voi eravate là; voi sapete ogni cosa... Vedeste<sup>17</sup> allora qualche volta il fratello di lui, quel giovine che è venuto...<sup>18</sup>

### TEODATA

*con un accento di tenerezza quasi materna.*<sup>19</sup>

1 Ella gri[dò] | La povera anima gittò un grido 2 tremare. Poi → tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi... Poi 3 *La frase «la colse, e se la mise in seno, e sopra v'incrociò le braccia» reca in A una sottolineatura poi cancellata.* 4 nel "" | volle distendersi sul margine >della< del vivaio 5 il lino → i fasci del lino 6 orrore → orrore del sangue 7 Si sente | Sente 8 le macchie → la macchia 9 *In A si vede, prima di «Ah», una freccetta con la punta rivolta verso l'alto.* 10 rideva nel bagno, → rideva nel bagno, sotto le nostre mani, 11 senza arrestarsi → senza respiro – respiro... A B, respiro. st 12 ancora A B nz vt mt, ancora cv it tr 13 ancora A B nz vt mt, ancora cv it tr 14 ch | quello strido 15 che non trova → che scorre scorre e non trova 16 gelarono... → gelavano. *In vt il punto è omissso, per svista.* 17 Vedevate → Vedeste 18 er[a] | è venuto 19 *Aggiunto: con un accento di tenerezza quasi materna.*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Virginio?<sup>1</sup>

IL DOTTORE

Si chiama Virginio?<sup>2</sup> È venuto da me, a parlarmi...

TEODATA

Lo so, lo so.

IL DOTTORE

Ha parlato anche con voi?

TEODATA

Sì, anche con me.

IL DOTTORE

È venuto all'improvviso, col cavallo<sup>3</sup> in sudore, ansioso, come per chiamarmi<sup>4</sup> al letto d'un moribondo... Pareva che venisse da lontano, da lontano, a traverso i boschi e le riviere... Io non l'avevo mai veduto. Da prima, quando mi è<sup>5</sup> comparso davanti senza parlare, tutto palpitante, con<sup>6</sup> quei suoi occhi di zaffiro pieni di splendore,<sup>7</sup> ho provato non so quale meraviglia.<sup>8</sup> Non so perché, ho pensato a un figliuolo<sup>9</sup> della Primavera... Voi sapete: era in quella mia stanza triste,<sup>10</sup> dove vedo ogni mattina entrare i poveri malati pallidi<sup>11</sup> che si lamentano... Sentivo la presenza di

1 Lorenzino → Virginio *La correzione ritorna alla c. 21 di A, dopo di che «Virginio» è lezione di prima stesura.* 2 Lorenzino? → Si chiama Virginio? 3 con | col cavallo 4 come se | ansioso, come per chiamarmi 5 m'è A B, mi è st 6 parlare, con → parlare, tutto palpitante, con 7 luce → splendore 8 meraviglia... A B, meraviglia. st 9 figlio → figliuolo 10 Ho sentito nella mia stanza → Voi sapete: >in quella< era in quella mia stanza <triste> 11 malati → poveri malati pallidi

## SCENA SECONDA

una forza animatrice, come si sente la presenza di mille germi nel soffio<sup>1</sup> che passa su le campagne aperte...<sup>2</sup> Voi comprendete, voi.<sup>3</sup> Nulla è oscuro pel vostro cuore indovino... Noi siamo vecchi; ma nessuno<sup>4</sup> meglio di noi può ricevere la luce della giovinezza... Ah,<sup>5</sup> che luce! Egli era impregnato di sole nuovo, era tutto materiato di bellezze nuove e ardentissime.<sup>6</sup> Qualche cosa di recente era in lui, non dicibile: egli era – non so – come<sup>7</sup> il parto umano della Primavera... In quel minuto in cui egli è rimasto<sup>8</sup> là, dinanzi a me, senza parlare, io ho compreso tutta l'ebrezza del mondo.<sup>9</sup> Nel suo silenzio, egli diceva le cose che soltanto le erbe, i venti, le acque<sup>10</sup> sanno dire... Egli potrebbe forse dire, a quella che è smarrita,<sup>11</sup> qualche parola miracolosa.<sup>12</sup>

### TEODATA

*con un baleno di speranza.*<sup>13</sup>

Potrebbe? Dunque,<sup>14</sup> potrebbe? Egli ha chiesto<sup>15</sup> di vederla... Potrebbe, dunque, dottore...

### IL DOTTORE

Quando m'ha chiesto di vederla pareva<sup>16</sup> che mi dicesse: «Lasciate che io faccia<sup>17</sup> il miracolo!» Egli veniva di lontano,

1 in un vento → nel soffio 2 sui giardini... → »su gli ""< su le campagne >""< aperte... 3 Fortunata → Bibiana → Teodata → voi – voi... A B, voi. st 4 omai | e omai | ma nessuno 5 Ah A B, Ah, st 6 Egli era impregnato di sole <nuovo>, era tutto materiato di >cose nuove e ardenti<, bellezze nuove e ardentissime. In coda a questo passo restano due parole slegate, «cose» e «vero», cassate. 7 era come → egli era – non so – come 8 rimase → è rimasto 9 compresi l'ebrezza del mondo... → ho compreso tutta l'ebrezza del mondo... – mondo... A B, mondo. st 10 le erbe i venti le acque A B, le erbe, i venti, le acque *cv it tr*, le erbe, i venti, le acque *nz vt mt md* 11 "" | dorme → è smarrita 12 portentosa... → miracolosa... – miracolosa... A B, miracolosa. st 13 *Aggiunto:* con un baleno di speranza. 14 Dite: | Dunque, 15 le ha chiesto → ha chiesto 16 m | pareva 17 compia → faccia

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

a gran corsa, a traverso la primavera, come spinto<sup>1</sup> da una fede irresistibile. Pareva ch'egli fosse inviato a compiere<sup>2</sup> qualche cosa<sup>3</sup> che non patisse indugio.<sup>4</sup> Doveva aver sognato a lungo e profondamente<sup>5</sup> per aver tanta fede<sup>6</sup> nel potere occulto del suo sogno...<sup>7</sup> E doveva avere immensamente amato...

*Una pausa.*

Pure, egli è il fratello di colui che fu ucciso.<sup>8</sup> Egli<sup>9</sup> non può vederla se non a traverso un velo di sangue, del suo medesimo sangue... V'è<sup>10</sup> qualche segreto in lui? Dite.

TEODATA

Ah, che dolore!

IL DOTTORE

Dite.

TEODATA

È un gran dolore.

IL DOTTORE

Anch'egli... l'amava?

1 incalzato → .....to → spinto 2 inviato da | inviato a compiere 3 un prodigio  
→ qualche cosa 4 indugio... A B, indugio. st 5 sognato profondamente  
→ sognato a lungo e profondamente 6 credere | aver tanta fede 7 nel suo  
potere | nel potere occulto del suo sogno... 8 dell'ucciso → di colui che fu  
ucciso 9 Pure → Egli 10 C'è → V'è

## SCENA SECONDA

### TEODATA

Ah, io lo so; forse lo so io sola... Più d'una volta io l'ho sentito<sup>1</sup> singhiozzare disperatamente, nelle sere d'estate a Poggio Gherardi, dietro le siepi di rose che le sue mani devastavano nella frenesia...<sup>2</sup> L'ho veduto rimanere tutta una notte, immobile come una statua, contro una muraglia, fisso a una finestra illuminata...<sup>3</sup> L'ho veduto<sup>4</sup> inginocchiarsi su la terra<sup>5</sup> ch'ella aveva premuto passando e cercare con le labbra i fili d'erba<sup>6</sup> che portavano il segno dell'orma... Che<sup>7</sup> pietà e che tenerezza! Egli sapeva che la vecchia aveva indovinato il suo segreto;<sup>8</sup> egli sentiva<sup>9</sup> che un cuore materno soffriva<sup>10</sup> della sua angoscia, e non osava parlare, ma i suoi occhi si facevano dolci e quasi filiali quando m'incontravano...<sup>11</sup> Cari occhi infantili<sup>12</sup> che ardeva una febbre così crudele! Erano tanto larghi, certi giorni, che parevano divorargli tutta la faccia.<sup>13</sup> Pareva che la sua anima allora erompeva dalle sue membra come la fiamma dalle legna aride... Pareva che ogni battito delle sue palpebre allora vibrasse<sup>14</sup> per tutto il suo corpo, come il soffio che interrompe<sup>15</sup> e ravviva in un attimo la forza d'un rogo...<sup>16</sup>

### IL DOTTORE

Quali figure, Teodata! Chi vi suggerisce queste parole?<sup>17</sup>

1 Io l'ho sentito → Più d'una volta io l'ho sentito 2 una sera d'estate, dietro una siepe di rose, sotto i balconi, a Poggio Gherardi → nelle sere d'estate, a Poggio Gherardi dietro le siepi di rose che le sue mani devastavano nella frenesia... - d'estate, *A B*, d'estate *st* - Gherardi *A*, Gherardi *B st* - frenesia *A*, frenesia *B st* 3 illuminata... *A st*, illuminata. *B* 4 E l'ho veduto → L'ho veduto 5 su l'erba → su la terra 6 a cercare gli | a cercare con le labbra i fili d'erba 7 e | Che 8 Era così | Egli sapeva che >le< la vecchia aveva indovinato >la sua< il suo segreto 9 e sentiva → egli sentiva 10 s' | soffriva 11 mi guardavano. → m'incontravano... 12 Poveri occhi puri → Cari occhi infantili 13 faccia... *A B*, faccia. *st* 14 corresse → allora vibrasse 15 un soffio che agita → il soffio che interrompe 16 >'< un rogo | in un attimo la forza di un rogo 17 Quali parole voi avete? | Quali figure, Teodata! Chi vi suggerisce queste parole?

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Voi eravate attentissima... Voi siete sempre attentissima...  
La vita vi si rivela per apparizioni fulminee, come a una  
veggente...

*Una pausa.*<sup>1</sup>

E siete stata per tanti anni la lettrice paziente al capezzale di  
un'inferma! I libri non hanno affievolito le vostre pupille...<sup>2</sup>  
Ed ella – dite – ignorava? E il fratello? Dite.

### TEODATA

Non so... M'è rimasto un dubbio nel cuore...<sup>3</sup> Non  
dimenticherò<sup>4</sup> mai un giorno quando l'incontrammo  
all'improvviso in un luogo selvaggio del parco. Accompagnavo  
per il parco Isabella,<sup>5</sup> sola. Ella era inquieta, ansiosa, agitata già  
da un presentimento funesto; ma io la sentivo<sup>6</sup> affascinata  
dal destino inevitabile, tenuta dal delirio della sua passione e  
della sua colpa, incurante d'ogni via di salvezza, inclinata con  
una specie di voluttà terribile verso quella pozza di sangue  
che brillava per lei nel buio già tanto vicina... Un fremito<sup>7</sup>  
di fronde ci rivelò la presenza di qualcuno che passava fra<sup>8</sup>  
l'intrico degli arbusti. Era Virginio. Isabella<sup>9</sup> lo riconobbe e  
lo chiamò per nome. Allora egli s'arrestò<sup>10</sup> a pochi passi da lei;

<sup>1</sup> *Il ms. B reca l'indicazione della pausa poco più avanti, dopo «pupille».*

<sup>2</sup> *Aggiunta:* La vita vi si rivela per apparizioni fulminee, come a una  
veggente... (Una pausa) >Chi vi suggerisce queste parole< E siete stata per  
tanti anni >una< la lettrice paziente al capezzale di un'inferma! I libri non  
hanno affievolito le vostre pupille... *La c. 29 di A si arrestava inizialmente*  
*a «sempre attentissima»;* *d'Annunzio prolungò il discorso del dottore nel*  
*marginale inferiore della c. 29 e superiore della c. 29bis, numero ricalcato su*  
*30, carta che prima dell'aggiunta iniziava con «Ed ella».* *La dilatazione*  
*avvenne dopo la stesura della nuova c. 30, il cui incipit, «sangue», si collega*  
*all'explicit della c. 29bis, «pozza di».* <sup>3</sup> dubbio → dubbio nel cuore <sup>4</sup>  
Un ... | Non dimenticherò <sup>5</sup> Donna Isabella → Isabella <sup>6</sup> ma affascinata |  
ma io la sentivo affascinata <sup>7</sup> fruscio → fremito <sup>8</sup> tra A, fra B st <sup>9</sup> Donna  
Isabella → Isabella <sup>10</sup> s'arrestò, A, s'arrestò B st

## SCENA SECONDA

e io mi accorsi ch'ella trasaliva.<sup>1</sup> Forse ella aveva compreso;<sup>2</sup> forse ella aveva sentito l'ardore di quegli occhi pur nel fuoco di cui ella stessa era fatta.<sup>3</sup> Egli non aveva l'aspetto di una<sup>4</sup> persona umana,<sup>5</sup> ma sembrava un genio<sup>6</sup> della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore.<sup>7</sup> Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza<sup>8</sup> allacciante dei rami. Anelava e tremava sotto lo sguardo d'Isabella,<sup>9</sup> e si contraeva come per sprofondarsi nella terra selvaggia.<sup>10</sup> Appena udì il suono della prima domanda ch'ella gli rivolse,<sup>11</sup> si diede a fuggire<sup>12</sup> perdutoamente nel folto come un daino sbigottito.<sup>13</sup> E non lo vedemmo più. Era un gran silenzio intorno. Le foglie vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. Ella mi guardò, attonita,<sup>14</sup> ma non parlò. Comprese ella? Oppure quell'apparizione – che non aveva alcuna evidenza di verità<sup>15</sup> – si confuse per sempre<sup>16</sup> nel sogno violento che la dominava?<sup>17</sup> Era un gran silenzio intorno, quasi mortale. Non lo dimenticherò mai.

*Una pausa.*

1 la sentii trasalire. → m'accorsi ch'ella trasaliva. – m'accorsi *A B*, mi accorsi *st* 2 comprese → aveva compreso 3 forse l'ardore di quegli occhi l'aveva toccata | forse ella aveva sentito l'ardore di quegli occhi pur nel fuoco di cui ella stessa >ardeva < era fatta. 4 d'una → di una 5 umana *A B*, umana, *st* 6 una d | un genio 7 nutrita dei succhi delle radici e dei fiori → nutrita coi succhi di quelle radici che >s'infondono< le maghe infondono nei filtri d'amore 8 difeso dalla forza → difeso con ira dalla forza 9 di Isabella → d'Isabella, 10 terra → terra selvaggia 11 le prime parole che ella gli rivolse → il suono della prima domanda ch'ella gli rivolse 12 si mise a fuggire → si diede a fuggire 13 tra | nel folto >d< come >una fiera inseguita< un daino sbigottito 14 Isabella mi guardò attonita → Era un gran silenzio e i fiori vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. Ella mi guardò, attonita → Era un gran silenzio, intorno. Le foglie vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. Ella mi guardò, attonita – silenzio, *A B*, silenzio *st* 15 alcun segno di realtà → alcuna evidenza di verità 16 confuse → confuse per sempre 17 sogno intenso che le occupava l'anima → sogno violento che la dominava

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

### IL DOTTORE

Su quale vortice<sup>1</sup> di vita voi inclinaste la vostra anima, in quel silenzio! Come potreste dimenticarlo?<sup>2</sup>

### TEODATA

*ripensando.*<sup>3</sup>

Era la fine di settembre. Qualche foglia era già malata o morta. Mi ricordo: ella andava un poco innanzi; un ramo secco<sup>4</sup> s'impigliò all'orlo della sua veste e cominciò a stridere. Allora, d'un tratto, il pianto mi salì alla gola. E rividi<sup>5</sup> in me il viso della madre morente che mi ripeteva: «Guardala, guardala, Teodata!» Dalla soglia della morte,<sup>6</sup> la madre presentiva il pericolo oscuro a cui andava incontro nella vita quell'anima così raccolta<sup>7</sup> e così impetuosa. E mi ripeteva: «Guardala! Guardala!» E io non ho saputo<sup>8</sup> guardarla, non ho saputo salvarla. Ella è rimasta sommersa in un sangue adorato,<sup>9</sup> non morta e non viva.

### IL DOTTORE

Chi sa! Chi sa! Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine.<sup>10</sup>

1 abisso → vortice 2 Non lo dimentiche[rete] | Come potreste dimenticarlo? 3 *Aggiunto:* ripensando. 4 Mi ricordo: un ramo secco → Mi ricordo: ella andava un poco innanzi; un ramo secco 5 rivedevo → rividi 6 Morendo, → Dalla soglia della morte, 7 pericolo che minacciava nella vita quella anima così raccolta → pericolo oscuro a cui andava incontro nella vita quell'anima così >profonda< raccolta 8 Io non ho saputo → E io non ho saputo 9 nel sangue → in un sangue adorato 10 sono divine → esse sono divine

## SCENA SECONDA

TEODATA

Ahimè, ella è più lontana da noi che se fosse in una tomba.

IL DOTTORE

Pure, Teodata, qualche volta<sup>1</sup> ella è tanto vicina<sup>2</sup> che sembra toccare con le sue dita musicali dentro di noi certe corde<sup>3</sup> che dormirebbero per sempre s'ella non le risvegliasse.

TEODATA

*accostandosi alla porta e origliando.*

Dorme ancóra?<sup>4</sup>

*Una pausa.*

LA VOCE DI PANFILO

*dal fondo del giardino, cantando.*<sup>5</sup>

Ha nome Simonetta  
La donna che sarà  
Regina del mio core...

TEODATA

Dorme. Nessuno, è vero?, vedendola dormire, conoscerebbe la sciagura<sup>6</sup> che la tiene. Quando ella dorme, se la guardo, mi sembra di rivedere il suo viso puro sul suo guanciale di vergine. La sua fronte

1 Pure, qualche volta → Pure, Teodata, qualche volta 2 così vicina → tanto vicina 3 certe cose → certe corde 4 ancora *A B cv it tr*, ancóra *nz vt mt* 5 giardino → giardino, cantando 6 il male → la sciagura

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

si cinge ancóra<sup>1</sup> di quella malinconia sovrana<sup>2</sup> che era<sup>3</sup> la sua bellezza quando ella attendeva nella casa materna il segno del destino.

### IL DOTTORE

È vero. Sembra che la sua<sup>4</sup> anima primitiva torni qualche volta<sup>5</sup> a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi.<sup>6</sup>

### TEODATA

Mi sembra qualche volta che i suoi occhi, a traverso le palpebre leggiere,<sup>7</sup> mi guardino col loro sguardo virgineo rinnovellato.<sup>8</sup> Ah, s'ella potesse tutta rinnovellarsi<sup>9</sup> al suo risveglio!<sup>10</sup> Potrebbe, forse? Potrebbe, dottore?

### IL DOTTORE

Potrebbe. Forse nulla è distrutto in lei e nulla è diffornato.<sup>11</sup> Non vi sembra che in certi istanti emani da lei quasi<sup>12</sup> lo splendore di una trasfigurazione?

### TEODATA

Ah, il miracolo, il miracolo! Se Virginio la vedesse, le parlasse...

### IL DOTTORE

La vedrà.

1 cinge → cinge ancóra – ancóra *A B nz vt mt*, ancora *cv it tr* 2 malinconia altera → malinconia sovrana 3 fu → era 4 sua | la sua 5 venga talvolta → torni qualche volta 6 che si calma → che si calmi 7 leggèrè *A B cv it tr*, leggiere *nz vt mt* 8 col loro antico sguardo virginale. | col loro sguardo virgineo rinnovellato. 9 rinnovellarsi, *A B*, rinnovellarsi *st* 10 risveglio? → risveglio! 11 diffornata (*sic*) → diffornato 12 come → quasi

SCENA SECONDA

TEODATA

Quando?

IL DOTTORE

Stamani, forse: fra poco.

TEODATA

Lo riconoscerà ella? Che gli dirà? Ed egli che le dirà?  
Quale sogno ha sognato?

IL DOTTORE

Certo, un sogno meraviglioso.

TEODATA

Qualche straordinaria<sup>1</sup> illusione deve avere esaltata la sua vita, dopo quel mattino d'autunno in cui venne su la porta<sup>2</sup> a ricevere il corpo<sup>3</sup> esangue del fratello...

IL DOTTORE

*trasalendo.*<sup>4</sup>

Venne egli stesso<sup>5</sup> su la porta?

TEODATA

Egli stesso, con due famigli, poco dopo l'alba, avendo ricevuto l'annunzio. Gli fu reso il cadavere avvolto in un panno. Lo intravidi, da una finestra. Egli scoperse il volto

1 " | straordinaria 2 all[a] | su la porta 3 cadavere → corpo 4 *Aggiunto:* trasalendo. 5 egli → egli stesso

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

fraterno e lo guardò a lungo e poi lo baciò in fronte<sup>1</sup> così a lungo che pareva non potesse più distaccare le labbra da quel gelo. Seguì a traverso il parco, nella nebbia, i due famigli che portavano la spoglia alla madre.<sup>2</sup> Ah, s'egli avesse udito lo stridore<sup>3</sup> orribile della demente che tutta la notte aveva tenuto l'ucciso fra le sue braccia e ne aveva ricevuto il sangue fino all'ultima stilla! Ah, s'egli l'avesse veduta così intrisa!...

*Una pausa.*

Dopo, quale sogno può aver sognato?<sup>4</sup>

### IL DOTTORE

*accendendosi.*<sup>5</sup>

Un sogno meraviglioso, Teodata, dove tutta l'ebrezza del mondo ha affluito in torrenti, inesausta: – un sogno giovanile e divino in cui la morte e la vita sono divenute<sup>6</sup> una cosa sola, infinitamente più bella e più grande<sup>7</sup> della morte e della vita... Ah, io comprendo, io comprendo... Voi comprendete ... Voi vi ricordate... Abbiamo anche noi<sup>8</sup> sentito<sup>9</sup> un giorno di aprile,<sup>10</sup> quando il nostro cuore era una fontana di gioia, tutta la nostra forza d'improvviso fuggire, dileguare, disperdersi per gli orizzonti<sup>11</sup> come un vapore infrenabile,<sup>12</sup> e lasciarci in una vacuità che somigliava a un languido morire;<sup>13</sup> ed ecco,<sup>14</sup> d'improvviso, tornare<sup>15</sup> a noi da tutti gli

1 lo baciò in [fronte] | lo guardò a lungo e poi lo baciò in fronte 2 portavano il peso | portavano la spoglia <alla madre> 3 il riso → lo stridore 4 ha sognato → può aver sognato 5 *Aggiunto:* accendendosi. 6 divenuti (*sic*) *A B*, divenute *st* 7 più bella → più bella e più grande 8 Noi abbiamo | Abbiamo anche noi 9 sentito *A st*, sentito, *B* 10 giorno → giorno di >primavera< aprile 11 spandersi per tutti gli orizzonti → disperdersi per gli orizzonti 12 invincibile; → infrenabile; – infrenabile; *A B*, infrenabile, *st* (*ma vt* infrenabile *per svista*) 13 *Aggiunto:* e lasciarci in una vacuità che somigliava a un languido morire; 14 e poi → ed ecco 15 tornarci → tornare a noi

## SCENA SECONDA

orizzonti come una legione di uragani,<sup>1</sup> aumentata di mille energie<sup>2</sup> nuove, fervida di tutti gli spiriti della primavera, potente di tutte le virtù della terra, lampeggiante e tonante nel cielo che non bastava a contenerla;<sup>3</sup> e la nostra anima nel riceverla dilatarsi oltre i limiti umani,<sup>4</sup> e ogni nostro pensiero convertirsi in una pura bellezza,<sup>5</sup> e ogni nostro più superbo sogno<sup>6</sup> tentare la nostra volontà come un prodigio da compiere senza sforzo alcuno... Ah,<sup>7</sup> io comprendo... E così, è così... Quando egli m'è comparso dinanzi, sembrava venir da lontano, da lontano, sul turbine di quella forza, a traverso i boschi e le riviere, per compiere un prodigio... Quale? Quale prodigio? Che vuole egli? Che chiede? Egli medesimo non sa, forse. Certo, ella è per lui intangibile, inaccessibile, di là da quel velo di sangue... Ma sembra ch'egli non possa più vivere omai senza rivederla, sia pure per un attimo. Ed egli la rivedrà, e nulla si compirà, e tutta quell'immensa forza impetuosa si dissolverà come una goccia.<sup>8</sup>

### TEODATA

*dolorosamente.*<sup>9</sup>

Nulla si compirà! E la speranza? E la speranza che nasceva?<sup>10</sup>

### IL DOTTORE

Attendiamo... È un'ora terribile e santa,<sup>11</sup> questa, Teodata. Egli sarà là, dinanzi a lei, con il suo amore segreto fatto di

1 catena di uragani, → legione di uragani, 2 forze → potenze → energie  
3 sembrava con[tenerla] | bastava a >contenerlo (sic)< contenerla 4  
il[limitata] | anima dilatarsi oltre ogni limite → anima nel riceverla  
dilatarsi oltre i limiti umani 5 in pura bellezza → in una pura bellezza 6  
nostro sogno → nostro più >folle< superbo sogno 7 facile e | senza sforzo  
alcuno >, e<... Ah, 8 goccia... A B, goccia. st 9 *Aggiunto*: dolorosamente.  
10 la speranza che nasceva? A B, E la speranza che nasceva? st 11 un'ora  
terribile → un'ora terribile e santa

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

lacrime, di silenzio e di furore;<sup>1</sup> e la vedrà consacrata dal sangue fraterno, assunta in un mistero più triste di quello della morte; e deporrà<sup>2</sup> ai piedi di lei con un atto religioso, come un vóto sublime,<sup>3</sup> quel suo amore e quel suo sogno...<sup>4</sup> Ed ella gli dirà qualche parola dolce e infantile... Ed egli<sup>5</sup> crederà di morire, forse,<sup>6</sup> udendola...<sup>7</sup>

### TEODATA

*oppressa dall'ansietà.*<sup>8</sup>

Ma<sup>9</sup> s'ella a un tratto uscisse dalla demenza? Se il miracolo si compiesse? Allora?

### IL DOTTORE

Allora?... Forse ella non potrebbe più<sup>10</sup> vivere. Forse entrambi non potrebbero più vivere...<sup>11</sup>

### TEODATA

*trasalendo, in ascolto.*<sup>12</sup>

Il suo cavallo ha nitrito, nel bosco.

### LA VOCE DI PANFILO

*dal fondo del giardino, cantando.*

Per una paroletta  
Il mio cor non saprà  
Mai più che sia dolore,

1 di lacrime e di silenzio e di furore → di lacrime, di silenzio e di furore  
2 deporrà *A st*, deporrò (*sic*) *B* 3 vóto → vóto sublime – vóto sublime *A st*, vóto *B* 4 quel suo amore in cui egli era → quel suo amore e quel suo sogno... 5 Ed egli *A st*, Egli *B* 6 e | forse 7 udendola. *A B*, udendola... *st* 8 *Aggiunto*: oppresa dall'ansietà. 9 *E* → Ma 10 più *A st*, piu (*sic*) *B* 11 vivere... *A st*, vivere. *B* 12 trasalendo → trasalendo, in ascolto

SCENA TERZA

Per una ghirlandetta!

IL DOTTORE<sup>1</sup>

Forse ella s'è risvegliata.

TEODATA

*andando verso la porta, parlando a bassa voce.*

È in cima alla scala. Discende.

*Il canto di Panfilo si prolunga nella cadenza, spirando<sup>2</sup> su le siepi di cipresso.*

SCENA TERZA

*Appare su la soglia la Demente, in una delicata veste<sup>3</sup> verde, avanzandosi con un passo quasi furtivo, sorridendo d'un sorriso tenue e inestinguibile.*

LA DEMENTE<sup>4</sup>

Per una ghirlandetta!

*Ella s'avanza verso il Dottore, sempre sorridendo, con*

1 Il dottore angelico A B, Il dottore st. D'Annunzio dimenticò di cancellare «angelico» in A; l'aggettivo ritorna sistematicamente in B e in C, autografi esemplati e inviati ai destinatari prima che egli decidesse di rimuovere l'epiteto. 2 continua, ...ando → si prolunga nella cadenza, spirando 3 pallida veste → delicata veste 4 Nell'indicazione premessa alle battute del personaggio, «La demente» figura con l'iniziale minuscola, a parte rare eccezioni (vedi nota 4, p. 14).

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*le mani tese, pianamente.<sup>1</sup> Teodata si trae in disparte,<sup>2</sup> poi  
scompare nella porta.<sup>3</sup>*

Avete udito, dottore? Avete udito il canto di Panfilo?

Per una paroletta  
Il mio cor non saprà  
Mai più che sia dolore,

Per una ghirlandetta!

Avete udito? La canzone è dolce, mio dottore, ma...<sup>4</sup>

### IL DOTTORE

*prendendole le mani.*

Dormivate, dianzi?<sup>5</sup> Quando io sono venuto, dormivate  
presso il davanzale, d'un sonno calmo, tanto calmo...

### LA DEMENTE

L'avete veduta, è vero? L'avete veduta passare e ripassare  
su la mia fronte?<sup>6</sup> Io la sentivo, nel sonno, passare e  
ripassare, la farfalla bianca. Quando ho aperto gli occhi,  
era posata sul davanzale. Ah, se avessi avuto tra le mani un  
velo, per prenderla! È fuggita, è sparita,<sup>7</sup> nel sole...

*Ella si tocca la fronte con le dita,<sup>8</sup> penosamente.*

È come se fosse andata via di qui... Mi manca, qui; mi

1 ..... → pianamente. 2 disparte, *A st*, disparte; *B* 3 *Aggiunto*: Teodata  
si trae in disparte >.<, <poi scompare nella porta.> 4 ma... | mio dottore,  
ma... 5 Dormivate, è vero? → Dormivate, dianzi? 6 sul mio viso? → su la  
mia fronte? 7 sc[omparsa] | sparita 8 la mano → le dita

## SCENA TERZA

manca, qui... vedete.<sup>1</sup> Ah, che pena! Dormivo così bene mentre<sup>2</sup> la sentivo aliare aliare...<sup>3</sup> Voi l'avete veduta, è vero, dottore? E il mio sonno era calmo, tanto calmo, voi dite...<sup>4</sup> Sognavo d'essere un fiore su l'acqua.<sup>5</sup>

### IL DOTTORE

Essa tornerà, quando voi chiuderete gli occhi un'altra volta...

### LA DEMENTE

Ah, com'è difficile chiudere gli occhi, dottore! Mi sembra, qualche volta, di non avere le palpebre. Sapete voi di quella principessa a cui, pel troppo piangere, le palpebre caddero come due foglie macerate e gli occhi rimasero nudi giorno e notte? Stanotte a me...<sup>6</sup>

*Il baleno bianco del terrore passa su la sua faccia.*

### IL DOTTORE

*interrompendola, prendendole di nuovo le mani,<sup>7</sup>  
attirandola in una banda di sole, sotto un'arcata.*

Venite, venite al sole! Lasciate che io vi guardi! Siete tutta lucente, stamani, siete tutta fresca e monda: come nel sogno, un fior d'acqua...<sup>8</sup> E la vostra veste ha il colore delle piccole foglie novelle.<sup>9</sup> Madonna Primavera!

1 qui. → qui... vedete. 2 quando → mentre 3 aliare... → aliare aliare...  
4 tanto calmo... → tanto calmo, voi dite... 5 acqua... A, acqua. B st 6  
Aggiunto: >Stanotte mi< Sapete voi di quella principessa a cui, pel troppo  
piangere, le palpebre caddero come due foglie macerate e gli occhi  
rimasero nudi giorno e notte? Stanotte a me... 7 prendendole le mani →  
interrompendola, prendendole di nuovo le mani 8 fiore d'acqua → fior  
d'acqua 9 nuo[ve] | novelle

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

### LA DEMENTE

*volgendo su sé stessa lo sguardo rasserenato.*<sup>1</sup>

Vi piace la mia veste? Io ho detto a Beatrice:<sup>2</sup> «Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me.» E Beatrice<sup>3</sup> me l'ha data, e stamani la porto per la prima volta. Vi piace? Ora potrò distendermi sotto gli alberi che mettono la fronda:<sup>4</sup> essi non s'accorgeranno di me. Io sarò come l'erba umile ai loro piedi; li illuderò col mio silenzio. E scoprirò forse qualche loro segreto, se essi crederanno d'esser soli;<sup>5</sup> sorprenderò qualche paroletta...

*Ella ride d'un breve riso infantile.*

Ho poi detto a Beatrice: «In compenso io ti darò un bel sogno.»<sup>6</sup> E stamani io mi son messa questa veste e mi son seduta presso il davanzale per fare un bel sogno. E veramente il primo sogno è stato per Beatrice. Ho sognato che giungeva<sup>7</sup> alfine lo sposo ch'ella attende. Ella non lo sa ancóra... Piangeva, stanotte... Come piangeva! Perché ella non lo sa ancóra...

Per una ghirlandetta!

*Ella sorride, verso il cancello, alla visione del bosco profondo.*<sup>8</sup>

L'avete veduta? Le avete parlato? Ella vi ha raccontato l'inganno della luna?

1 uno sguardo sereno → lo sguardo rasserenato 2 Teodata → Beatrice 3 Ed ella | E Beatrice 4 fronda; → fronda: 5 soli... → soli; 6 *Aggiunto*: Ho poi detto a Beatrice: «In compenso io ti darò un bel sogno.» 7 v[eniva] | giungeva 8 bosco → bosco profondo

SCENA TERZA

IL DOTTORE

Quale inganno?

LA DEMENTE

La luna, come vede che io m'abbandono alla<sup>1</sup> sua dolcezza, si piace di giocare<sup>2</sup> con la mia fantasia. Io non m'adonto, no; perché ella è tanto dolce<sup>3</sup> quando m'irriga del suo latte...<sup>4</sup> Ella è dolce come una nutrice che scherza col suo bambino...<sup>5</sup>

*Ella s'interrompe; si pone<sup>6</sup> l'indice su le labbra in segno di silenzio.*

Udite questo tintinnìo<sup>7</sup> d'argento?

*Ella rimane per qualche attimo in ascolto, inclinata, come chi accorda uno strumento.*

Com'è sottile! Udite?

IL DOTTORE

È il susurro delle api.

LA DEMENTE

Oh, no, no... Voi non udite.

IL DOTTORE

Io sono vecchio omai: il mio orecchio è ottuso.

1 a la | alla 2 ama giocare → si piace di giocare 3 così dolce → tanto dolce  
4 co[n] | del suo latte 5 con | col suo bambino 6 pone → si pone 7  
tintinnio *A B*, tintinnìo *st*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

### LA DEMENTE

I vostri capelli sono bianchi, dottore.<sup>1</sup> I miei... non sono bianchi...

*Di nuovo, il baleno del terrore passa su la sua faccia.*

E tutto ho fatto perché divenissero bianchi! Anche ieri<sup>2</sup> li ho tenuti nell'acqua una lunga ora, a macerare come il lino; e stanotte Simonetta li ha maciullati con le sue mani, sotto la luna... Avete mai veduto, dottore, il lino su le aie nelle notti d'agosto, uscito di sotto alla maciulla,<sup>3</sup> come è<sup>4</sup> candido? Albeggia di lontano, quasi neve.<sup>5</sup> E io domandavo a Simonetta: «Sono dunque bianchi come quei fasci di lino su l'aia di Laudomia?» Ed ella mi rispondeva una cosa diversa. Simonetta mi risponde sempre una cosa diversa... Ella non mi ascolta; ella pensa sempre a un'altra cosa... E io le domandavo: «Tu vedi quel paone bianco su la ringhiera?» Ah, ecco, io vi volevo raccontare l'inganno della luna... Vedevo su la ringhiera un bel paone bianco.<sup>6</sup> Voi conoscete la storia di Madonna Dianora all'Armiranda?<sup>7</sup> Non vi ho mai mostrato il suo ritratto<sup>8</sup> scolpito da Desiderio: quel piccolo busto d'un marmo così delicato e dorato che sembra quasi un miele<sup>9</sup> impietrito? Era nella mia stanza; ma ora Teodata me l'ha tolto, perché quando lo guardavo mi mettevo a piangere... E lo prendevo su i miei ginocchi (oh, non pesa troppo), e lo tenevo<sup>10</sup> su i miei ginocchi, e vedevo che il

*1* La porzione di testo compresa tra «[se]gno di silenzio» e «sono bianchi, dottore» si trova anche su una carta numerata 58, scartata da A e confluita in R. La sua lezione seriore collima con quella definitiva, ma reca correzioni interne: >Ah< Oh, no, no... Voi non udite → Il DOTTORE ANGELICO È il susurro delle api. LA DEMENTE Oh, no, no... Voi non udite *2* Ieri → Anche ieri *3* d'agosto → d'agosto, uscito di sotto alla maciulla *4* come è → com'è - com'è A B, come è st *5* >come è< com'è la neve → quasi neve *6* paone bianco → bel paone bianco *7* Dianora → Dianora all'Armiranda *8* quel suo ritratto → il suo ritratto *9* sembra quasi un miele → sembra quasi un miele *10* la tenevo (*sic*) → lo tenevo

## SCENA TERZA

suo viso e il suo collo si levigavano sotto le mie dita<sup>1</sup> ogni giorno più... Ah quel suo viso! Se lo vedeste!<sup>2</sup> È come una mandorla dal guscio semiaperto in fondo a cui appare il frutto tenero. È tutto involuppato nei capelli lisci, come in un guscio,<sup>3</sup> sino al mento, e i capelli sono chiusi<sup>4</sup> in una reticella... Non si può non piangere nel guardarlo...<sup>5</sup> Teodata temeva che io lo struggessi con le mie lacrime e con le mie dita; e me l'ha tolto!

### IL DOTTORE

Voi non dovete piangere. Teodata non può vedervi piangere...

### LA DEMENTE

Non piangevo di dolore, non piangevo di dolore... Piangevo per l'invidia di quella sorte.<sup>6</sup> Voi conoscete la storia di Madonna Dianora?

### IL DOTTORE

Vagamente. Non ricordo più...

### LA DEMENTE<sup>7</sup>

Ella amava Palla degli Albizi, un<sup>8</sup> giovinetto. Nelle notti senza luna, dalla ringhiera di quella loggia ella gli gettava nel giardino una scala di seta, sottile come una tela di ragno,

1 il mio | le mie dita 2 >era< Era come | Se lo vedeste! 3 un guscio → una scorza → un guscio 4 e i capelli sono chiusi → sino al mento, e i capelli sono chiusi – mento *A*, mento, *B st* (*ma senza virgola in tr*) 5 guardarla! → guardarlo... *Il punto esclamativo non è cassato.* 6 della sua sorte! → di quella sorte! – sorte! *A*, sorte. *B st* 7 *Il ms. C è autografo a partire da questa battuta, che apre la c. 33. Dunque le sue varianti sono d'ora in poi registrate nel presente apparato (vedi la Nota filologica).* 8 *Nel ms. A, sotto la «A» di «Albizzi», c'è una doppia sottolineatura barrata, e sotto il successivo «un» una sottolineatura semplice, pure barrata.*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

forte come una cotta d'arme. Ah,<sup>1</sup> io lo so com'ella offriva<sup>2</sup> dalla ringhiera alle labbra ardenti quella soave mandorla<sup>3</sup> nuda del suo viso,<sup>4</sup> semichiusa nel guscio d'oro... Ma una notte Messer Braccio la colse, ritrasse la scala complice,<sup>5</sup> ne fece un capestro per il collo chino.<sup>6</sup> E Dianora penzolò dalla ringhiera,<sup>7</sup> tutta la notte, sotto gli occhi delle stelle,<sup>8</sup> lamentata dagli usignuoli. All'alba, come sonavano le campane dell'Impruneta,<sup>9</sup> qualcuno vide involarsi dall'Armiranda<sup>10</sup> un bel paone bianco verso l'oriente; e Messer Braccio ritrovò il suo capestro<sup>11</sup> vuoto. Da allora un paone bianco<sup>12</sup> visita la villa<sup>13</sup> di tratto in tratto. Quando scende, è più silenzioso e più leggero d'un fiocco di neve... Io l'ho veduto. Credevo che stanotte fosse tornato. E dicevo a Simonetta: «Tu vedi quel paone bianco su la ringhiera? È lo spirito<sup>14</sup> di Madonna Dianora, che torna al luogo della sua passione.» Ed ecco, il paone ha incominciato a singhiozzare come una creatura umana; e quel singhiozzo mi fendeva il petto. E io dicevo:<sup>15</sup> «O paone, o Dianora, dolce anima,<sup>16</sup> perché piangete? Voi non dovete piangere, se considerate<sup>17</sup> la vostra sorte, cara sorella del tempo che non è più.<sup>18</sup> Voi non vedeste morire il vostro amico tra le vostre braccia, voi non vi sentiste soffocare dal sangue suo; ma vi serrò a un tratto la gola quella medesima corda per cui egli saliva sino alla vostra bocca ove tutta la luce delle stelle brillava al suo desiderio fissa nei piccoli denti puri. Sola Isabella deve piangere; sola Isabella, che ha invidia di voi...» E quella forma bianca si avvicinò; e le sue lacrime<sup>19</sup> mi bagnarono le mani;<sup>20</sup> e una voce mi<sup>21</sup> disse: «Sono io;

1 Ah *A B C*, Ah, *st* 2 la vedo o[ffrire (?)] | lo so com'ella >po[rgeva]< offriva 3 dolce mandorla → soave mandorla 4 viso *A B C*, viso, *st* 5 scala → scala complice 6 collo delicato → collo >"< chino 7 ringhiera *B C*, ringhiera, *A st* 8 notte, lamentata → notte, sotto gli occhi delle stelle lamentata – stelle *A*, stelle, *B C st* 9 dell'Impruneta *A B st*, della Impruneta *C* 10 involarsi → involarsi dall'Armiranda 11 il capestro → il suo capestro 12 paone bianco *A st*, paone *B C* 13 villa, *A B C*, villa *st* 14 l'anima → lo spirito 15 pregavo → dicevo 16 ... | dolce anima 17 pensate | considerate 18 sorella → sorella del tempo che non è più 19 le lacrime → le sue lacrime 20 la gota → le mani 21 disse → mi disse

## SCENA TERZA

sono Beatrice.» Ah, neppur tu devi piangere!<sup>1</sup> Io ho per te un sogno di gioia.<sup>2</sup>

*Impetuosa, ella tende le braccia<sup>3</sup> verso il sole; poi vacilla, abbagliata; abbraccia una delle colonne, vi appoggia una gota,<sup>4</sup> resta così per qualche attimo con gli occhi<sup>5</sup> socchiusi, un poco anelante.<sup>6</sup>*

## IL DOTTORE

*pietosamente.<sup>7</sup>*

Non dovete agitarvi così... Non dovete angosciarvi così...<sup>8</sup>

Dicevate dianzi di voler essere silenziosa e placida a piè degli alberi buoni... Bisogna dunque che voi vi abbandoniate al colore della vostra veste e siate contenta come una creatura della primavera...<sup>9</sup>

## LA DEMENTE

*con una voce sommessa e misteriosa.<sup>10</sup>*

Udite questo tintinnò<sup>11</sup> argentino? Sono i mille e mille campanelli<sup>12</sup> dei mughetti, che tintinnano all'aria che li muove. Udite?

*Ella s'inclina<sup>13</sup> verso gli innumerevoli fiori,<sup>14</sup> in ascolto.*

1 piangere... | piangere! 2 gioia *A B st*, gioia *C* 3 Ella tende le braccia → Impetuosa, ella tende le braccia 4 gota, *A B st*, gota *C* 5 gli occhi *A B st*, li occhi *C* 6 socchiusi. → socchiusi, un poco anelante. 7 *Aggiunto*: pietosamente. 8 così... → così... Non dovete >ag[itarvi]< angosciarvi così... 9 primavera... *A st*, primavera. *B C* 10 *Aggiunto*: a bassa voce → con una voce sommessa e misteriosa. 11 tintinnio *A B C*, tintinnò *st* 12 mille ca[mpanelli] | mille e mille campanelli 13 s'inclina *A B st*, s'inchina *C* 14 i fiori | gli innumerevoli fiori – gli innumerevoli *A B st*, gl'innumerevoli *C*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Somiglia a quel tintinnio fuggitivo<sup>1</sup> che s'ode a traverso le stanze quiete<sup>2</sup> della casa dove qualcuno deve morire.

*Una pausa. Ella si solleva<sup>3</sup> subitamente, con un sussulto.<sup>4</sup>*

Un cavallo nitrisce<sup>5</sup> nel bosco.

*Ansiosa, ella si protende verso il giardino, con gli occhi fissi al cancello del fondo.*

Un cavallo nitrisce... Qualcuno è giunto... Lo sposo!... Beatrice! Beatrice!

### IL DOTTORE

*trattenendola, perplesso.<sup>6</sup>*

Non la chiamate!

### LA DEMENTE

Perché? Dov'è Beatrice?

### IL DOTTORE

*esitante.*

Qualcuno è giunto... Forse ella è là...

### LA DEMENTE

*con gioia.<sup>7</sup>*

1 tintinnio subitaneo → tintinnio fuggitivo – tintinnio *A B C*, tintinnio *st* 2 stanze → stanze quiete 3 Sollevandosi → Una pausa. Ella si solleva 4 fre[mito] | sussulto 5 ha nitrito, → nitrisce, – nitrisce, *A B C*, nitrisce *st* 6 *Aggiunto*: trattenendola → trattenendola, perplesso. 7 *Aggiunto*: sorridendo → con gioia. – gioia *A B st*, gioia *C*

## SCENA TERZA

Ella è già dunque uscita incontro allo sposo? Ella è con lui?<sup>1</sup> Ah, il mio sogno non ha mentito! Ella è felice,<sup>2</sup> dopo tanto pianto. Ella è felice. Non la chiamerò; mai più la chiamerò. Voi avete ragione... Non bisogna chiamarla. S'ella volgesse gli occhi indietro anche per un attimo, perderebbe un attimo di gioia.<sup>3</sup> Non la chiamerò... Ma pure vorrei vederla; vorrei vedere il suo viso nuovo, udire la sua voce nuova. Anche il suo piccolo<sup>4</sup> viso è come una mandorla nuda... Ora è tutto roseo,<sup>5</sup> forse.

*Ella sorride.*

Come potrei fare per vederla senza essere veduta?

*Ella spia il cancello chiuso, pel quale<sup>6</sup> si scorge il bosco profondo ove brillano i giochi del sole.*

Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida.<sup>7</sup> Mi metterò una maschera di foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde.<sup>8</sup> Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli,<sup>9</sup> senza esser veduta. Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo... Io<sup>10</sup> so un luogo, ch'ella sa...<sup>11</sup> È un cerchio<sup>12</sup> magico nella foresta. Forse vi entrò anche Madonna Dianora... È come una tazza sacra, una tazza di scorza<sup>13</sup> dove la foresta versa<sup>14</sup> il suo vino d'aromi, il suo vino più puro e più forte, che non tutti possono bere. Chi ne beve,<sup>15</sup> s'inebria e s'addormenta, se è solo, in un sogno<sup>16</sup> inaudito, sentendo tutte le radici della foresta partirsi

1 Ella è con lui? *A B C cv it nz vt*, Ella è con lui. (*sic*) *mt* 2 felice, *A B st*, felice *C* 3 gioia *A B st*, gioja *C* 4 viso → piccolo viso 5 ella è tutta rosea → è tutto roseo 6 spia il cancello, a traverso il quale → spia il cancello chiuso, pel quale – il cancello *A B st*, un cancello *C* 7 senza che il cancello strida → piano piano, senza che il cancello strida 8 foglie: sarò, così, tutta verde → foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde – foglie, *A B st*, foglie; *C* 9 nell'erba → fra i cespugli 10 io → Io 11 Io so un luogo ch'ella sa... *A st*, *deest B C* 12 un luogo → un cerchio 13 una tazza di scorza → una tazza sacra, una tazza di scorza 14 versa *A st*, versò *B C* 15 lo beve → ne beve 16 in un sogno → se è solo, in un sogno

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

dall'intimo del suo cuore.<sup>1</sup> Ma, se non è solo...

*Ella s'interrompe<sup>2</sup> subitamente turbata, sconvolta. La sua voce si fa roca.<sup>3</sup>*

V'era una tazza eguale, in mezzo a un'altra foresta...  
Divenne rossa, d'autunno... E mai più non vi bevemmo.<sup>4</sup>

### IL DOTTORE

*volendo spezzare<sup>5</sup> quel pensiero terribile.<sup>6</sup>*

Avete udito? Il cavallo ha nitrito un'altra volta.

### LA DEMENTE

*risollevandosi.<sup>7</sup>*

Sì, sì... Nitrisce dietro di loro che s'allontanano...  
Guardate, guardate, dottore, se Isabella e la pianta sono<sup>8</sup> una cosa sola.

*Ella corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca.<sup>9</sup> Mette il capo tra la fronda.<sup>10</sup> Volta verso il vecchio,<sup>11</sup> con le reni poggiate all'orlo del vaso, tenendo<sup>12</sup> nell'una e nell'altra mano le estremità di due rami, ella li curva<sup>13</sup> e li incrocia intorno al suo collo. Rimane così mista<sup>14</sup> alla verdura, col volto quasi*

1 come se tutte le radici della foresta >fossero profundate nel suo cuore<  
si partissero dal suo cuore → sentendo tutte le radici della foresta partirsi  
dall'intimo del suo cuore 2 s'interrompe, A B C, s'interrompe st 3  
Aggiunto: La sua voce si fa roca. 4 bevemmo... A B C, bevemmo. st 5 "" |  
spezzare 6 pensiero cupo → pensiero terribile 7 Aggiunto: risollevandosi.  
8 io e la pianta siamo → Isabella e la pianta sono 9 va verso l'arbusto  
d'arancio → corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca – d'arancio A  
st, d'arancio, B C 10 S[i] | Mette in testa una | Mette il capo tra la fronda  
11 verso il dott[ore] | verso il vecchio 12 ella prende le | tenendo 13 li  
curva → ella li curva 14 avvilu[ppata] | mista

## SCENA TERZA

*coperto.<sup>1</sup> Nell'atto le larghe maniche della veste si ripiegano verso l'ascella, lasciando nude le braccia sino al gomito.<sup>2</sup>*

### IL DOTTORE<sup>3</sup>

Una cosa sola.

### LA DEMENTE

Vedo verde, come se le mie palpebre fossero<sup>4</sup> due foglie trasparenti. Tutte le nervature delle foglie traspariscono contro il sole. I fiori stanno per sbocciare: sembrano tante piccole ampolle mal chiuse<sup>5</sup> che lascino<sup>6</sup> sfuggire il profumo. Oh,<sup>7</sup> una piccola foglia, quasi su la<sup>8</sup> mia bocca! È lucida; sembra involta di cera; sembra che il mio alito la strugga...<sup>9</sup> Com'è tenera! Com'è dolce!<sup>10</sup> La sento su la mia lingua come un'ostia...<sup>11</sup>

### IL DOTTORE

*con un fervore quasi religioso,<sup>12</sup> appressandosi, inclinandosi<sup>13</sup> verso l'arbusto umanato.*

Sia benedetta questa comunione primaverile!<sup>14</sup> Sia benedetta! La pace discenda sul vostro spirito! La pace e la freschezza: tutta la freschezza delle foglie nuove! Sia benedetta questa veste che vi ha data<sup>15</sup> la buona sorella!

1 verdura, col volto quasi coperto *A st*, verdura, con la faccia quasi coperta *B C* 2 Come nell'atto | Nell'atto le larghe maniche della veste si ripiegano verso l'ascella, >le braccia ri[mangono]< lasciando nude le braccia sino al gomito 3 *In A l'autore dimenticò di cassare «angelico».* 4 come se le foglie fossero | come se le mie palpebre fossero 5 ampolle semichiusse → ampolle mal chiuse 6 lasciano → lascino 7 Oh, *A st*, Oh! *B C* 8 su la *A B st*, sulla *C* 9 debba | strugga 10 Com'è tenera! → Com'è dolce! 11 L'ho | La prendo fra le mie labbra... → La sento su la mia lingua come un'ostia... 12 una commozione >sacra< religiosa → un fervore quasi religioso 13 inclinandosi *A B st*, inclinandosi, *C* 14 di primavera → primaverile 15 data *A B st*, dato *C*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Portatela, portatela sempre.<sup>1</sup> Domani, forse, sarà fiorita. Sia benedetta!

### LA DEMENTE

Come la vostra voce è paterna! E com'è lontana! È incredibile come tutte le voci sieno lontane, di qui, quasi che io sia sotto la scorza:<sup>2</sup> il susurro delle api, il garrito delle rondini, e quel tintinnìo...<sup>3</sup> La vostra voce non è mai discorde. Le vostre parole accompagnano sempre un coro naturale<sup>4</sup> che è nell'aria, intorno a chi vi ode.<sup>5</sup> Tutto diviene calmo e puro. Qualche volta io vorrei sedermi ai vostri piedi come ai piedi d'una<sup>6</sup> collina,<sup>7</sup> come alla foce d'un fiume, per ricevere non so quale infinito bene.<sup>8</sup>

### IL DOTTORE

Tutto il bene che è nel mondo scenda sul vostro capo e colmi la vostra anima!<sup>9</sup> Sembra che anche voi siate nata ora, come quella piccola foglia che si apre<sup>10</sup> sotto il vostro alito. Non so che d'infantile e di divino io vedo<sup>11</sup> nei vostri occhi che mi guardano a traverso i ramoscelli...<sup>12</sup>

### LA DEMENTE

Io potrò dunque con gli alberi,<sup>13</sup> con i cespugli, con l'erba essere una cosa sola!<sup>14</sup> Beatrice mi passerà accanto, mi sfiorerà

1 portatela sempre. *A B st*, portatela sempre! *C* 2 lontane, di qui: → lontane, di qui quasi che io sia sotto la scorza: – lontane, di qui (*sic*) *A*, lontane di qui *cv it*, lontane, di qui, *B C trnz vt mt* 3 tintinnìo → tintinnio – tintinnio *A B C*, tintinnìo *st* 4 discorde nel coro. | discorde. Le vostre parole accompagnano sempre un coro <naturale> 5 vo[i] | chi vi ode 6 d'una *A B st*, di una *C* 7 montagna → collina 8 d'un <gran> fiume per riposarmi e per ascoltare → d'un fiume, per ricevere >un beneficio< non so quale infinito bene 9 vi faccia beata → resti con voi → colmi la vostra anima 10 nasce → cresce → si apre 11 s | io vedo 12 di | a traverso i ramoscelli 13 l | gli alberi – gli alberi *A B st*, li alberi *C* 14 sola... → sola!

## SCENA TERZA

col suo piede, senza riconoscermi.<sup>1</sup> La vedrò<sup>2</sup> al fianco dello sposo che il mio sogno le ha dato, tutta bella d'amore,<sup>3</sup> tutta raggianti di speranze, dopo tante lacrime.<sup>4</sup> Ed egli le dirà... Io le so, io le so le parole che rivelano la vita a chi langue e a chi muore.<sup>5</sup> Tutto il mondo vaniva come una nuvola<sup>6</sup> in un silenzio delle sue labbra e rinasceva per una parola trasfigurato<sup>7</sup> in un miracolo di gioia...<sup>8</sup> Ah!

*Ella getta un grido.*

Una goccia di sangue...<sup>9</sup>

*Con un grido di terrore ella si distacca dall'arbusto, balzando innanzi. Un ramo si rompe.*

Una goccia di sangue...

*Atterrita, ella<sup>10</sup> guarda un punto rosso sul suo braccio nudato. Un tremito violento la scuote.*

## IL DOTTORE

*prendendole il braccio, assicurandola.*

Non temete, non temete! Non è sangue... È un piccolo insetto innocuo che si è posato<sup>11</sup> sul vostro braccio...<sup>12</sup> Guardate: una coccinella.<sup>13</sup> È di buon augurio: è un annunzio di fortuna... Non tremate così!<sup>14</sup> Non è nulla. Non c'è più

1 riconoscermi... → riconoscermi. 2 Io la vedrò → La vedrò 3 che io gli ho dato, lucente di speranza → che le ha dato il mio sogno, tutta bella d'amore → che il mio sogno le ha dato, tutta bella d'amore 4 di gioie → di speranze, dopo tante lacrime 5 trasfigurano | rivelano la vita a chi langue e a chi muore 6 un vapore → una nuvola 7 in una parola trasfigurava (*sic*) | per una parola trasfigurato 8 gioia *A B st*, gioia *C* 9 Ah! Una goccia di sangue... (Ella getta un grido) → Ah! (Ella getta un grido) Una goccia di sangue... 10 E[lla] | Atterrita, ella 11 v'è | >si è< s'è posato – s'è posato *A B C*, si è posato *st* 12 braccio... *A st*, braccio. *B C* 13 braccio: una | braccio... Guardate: una coccinella 14 Non temete! → Non tremate così!

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

nulla. Guardate.

LA DEMENTE

*tremando ancóra,<sup>1</sup> angosciosamente.<sup>2</sup>*

È da per tutto, da per tutto... Lo vedo<sup>3</sup> da per tutto: su me, intorno a me... Oh, dottore, fate che io non lo veda più!<sup>4</sup> Togliete da me questo terrore!... Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie... Non potrò, non potrò... Anche nel bosco, ieri, vidi certi alberi con una macchia... dove passavo...<sup>5</sup>

IL DOTTORE

Sono quelli segnati<sup>6</sup> per essere abbattuti.

LA DEMENTE

E gocce rosse da per tutto, nei cespugli... dove passavo...

IL DOTTORE

Sono le bacche degli spini.

LA DEMENTE

Non potrò, non potrò...<sup>7</sup>

*Ella si tocca i capelli su la nuca, su le tempie,<sup>8</sup> con un sussulto;<sup>9</sup> e poi si guarda le mani.*

1 ancora *AB*, ancóra *Cst* 2 sconsolata → angosciosamente 3 Io lo [vedo] | È da per tutto, da per tutto... Lo vedo 4 venite | fate che io non lo veda più! 5 macchiati... | con una macchia... dove passavo... 6 c | segnati 7 potrò... *Ast*, potrò! *BC* 8 su la nuca → su la nuca, su le tempie – nuca, *ABst*, nuca *C* 9 con un sussulto *Ast*, sussultando *BC*

SCENA TERZA

IL DOTTORE

*prendendole le mani.*

I mughetti sono meno bianchi delle vostre mani.

LA DEMENTE

*guardando il ramo rotto che pende dall'arbusto.<sup>1</sup>*

Ho rotto un ramo!

*Ella s'appressa al vaso, vi si china in atto di rammarico<sup>2</sup> e di pietà.*

Guardate che ferita crudele! È tutta umida di umore. Tutta<sup>3</sup> la forza della pianta scorrerà da questa piaga...<sup>4</sup> per me, per me!

IL DOTTORE

Non temete. Quella è una piaga<sup>5</sup> che si sana. La pianta rimetterà un altro ramo.

LA DEMENTE

E questo?

IL DOTTORE

Fatene una ghirlanda!

*La Demente s'illumina a un tratto del suo sorriso infantile. Ella distacca il ramo dal tronco e lo piega, sempre sorridendo.*

**1** guardando il ramo rotto che pende dall'arbusto *A B st, deest C 2 s* | in atto di rammarico **3** È tutta umida. T[utta] | È tutta umida di umore. Tutta **4** ferita → piaga **5** La | Quella è una piaga

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

### LA DEMENTE

Per una ghirlandetta<sup>1</sup>  
Ch'io<sup>2</sup> vidi, mi farà  
Sospirar<sup>3</sup> ogni fiore!

Io farò la ghirlanda per Beatrice. Vedete? Il ramo ha le foglie e i fiori: fiori non ancora<sup>4</sup> dischiusi. Si schiuderanno su la fronte di Beatrice. Chi mi dà un filo? un filo d'oro? Simonetta!<sup>5</sup>

### IL DOTTORE

Ecco, Simonetta viene pel giardino.<sup>6</sup> Io vado... Qualcuno attende...<sup>7</sup> Forse un bene è sul vostro capo... Fate la ghirlanda!

### LA DEMENTE

*inchinandosi, sorridendo, con una gaiezza improvvisa.*<sup>8</sup>

Buon giorno,<sup>9</sup> mio dottore!

*Ella segue con gli occhi<sup>10</sup> il vecchio che si allontana verso la porta destra.*<sup>11</sup>

Per una paroletta<sup>12</sup>  
Il mio cor non saprà  
Mai più che sia dolore,

Per una ghirlandetta!

1 ghirlandetta! → ghirlandetta 2 ch'io → Ch'io 3 sospirare → Sospirare – Sospirare *A B C*, Sospirar *st* 4 ancora *A B C cv it tr*, ancora *nz vt mt* 5 *Aggiunto*: un filo d'oro? Simonetta! 6 dal giardino → pel giardino 7 aspetta | attende... 8 ..... | *inchinandosi, sorridendo, con una gaiezza <improvvisa>* – *inchinandosi A st, inclinandosi B C* – *gaiezza A B st, gajezza C* 9 Arriv[ederci] | Buon giorno 10 gli occhi *A B st*, li occhi *C* 11 dottore che si allontana → vecchio che si allontana verso la porta destra 12 ghirlandetta! → paroletta

## SCENA QUARTA

*Ripetendo<sup>1</sup> le parole della canzone ella va incontro a Simonetta,<sup>2</sup> tra le siepi di cipresso, lentamente. Fa cenno alla custode di aprire<sup>3</sup> il cancello. Entra con lei<sup>4</sup> nel bosco; dispare.<sup>5</sup>*

## SCENA QUARTA

*Sopraggiunge per la porta destra la sorella, Beatrice,<sup>6</sup> con un passo cauto,<sup>7</sup> come chi spia, guardando verso il cancello per ove<sup>8</sup> la Demente dispare. Ella fa un cenno al visitatore<sup>9</sup> rimasto su la soglia dubitoso. Virginio<sup>10</sup> le si appressa vacillando. Tutta la sua figura<sup>11</sup> esprime un'ansietà terribile. Entrambi, l'uno a fianco dell'altra, rimangono per qualche attimo muti, con gli occhi fissi all'adito del bosco.<sup>12</sup>*

## LA VOCE DI PANFILO<sup>13</sup>

*dal fondo del giardino, cantando.*

O Amore,<sup>14</sup> aspetta, aspetta!

1 Dicendo → Ripetendo 2 alla | a Simonetta 3 aprire *A C st*, aprire senza strepito *B* 4 Entra con lei *A st*, Entra *B C* 5 dispare. *A st*, dispare, seguita dalla giovane *B C* 6 sorella – Beatrice – *A B*, sorella Beatrice *C* sorella, Beatrice, *st*. Nella didascalia di *A, B e C* il nome «Beatrice» reca doppia sottolineatura. 7 acc[orto] | cauto 8 il cancell[er]e | cancello mentre | cancello per ove 9 *A* un cenno di lei il | Ella fa un cenno al visitatore 10 «Virginio» reca in *A, B e C* la doppia sottolineatura anche nelle didascalie. 11 Tutto il suo aspetto → Tutta la sua figura 12 guardano | rimangono per qualche attimo muti, con gli occhi fissi all'adito del bosco *La nota introduttiva alla quarta scena finiva in origine con la parola «terribile», dopo la quale d'Annunzio lasciò libera una riga e scrisse al centro della pagina «Beat[rice]», pensando di dare voce a questo personaggio. Ma subito cassò quelle lettere ed estese la didascalia.* 13 Beatrice | La voce di Panfilo 14 amore → Amore

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Chi non ama, amerà;  
Ti lauderà Signore.<sup>1</sup>

Diman l'avrai soggetta  
La fera che non sa  
Qual sia lo tuo valore...

BEATRICE

*con una voce un poco tremula e interrotta.*<sup>2</sup>

È entrata<sup>3</sup> nel bosco... Aveva un ramo tra le mani... Ella vedrà forse il vostro cavallo... Forse tornerà indietro... Udite? Il cavallo nitrisce. Avete udito?

*Ella trasale. Una pausa. Virginio resta al fianco di lei, immobile nell'aspettazione.*<sup>4</sup>

Forse tornerà indietro... Se torna indietro, se viene, volete rimaner qui? Volete<sup>5</sup> ch'ella v'incontri qui?... Siete pronto? O pensate... o pensate<sup>6</sup> che sia meglio per voi rinunciare a questa cosa troppo incerta<sup>7</sup> e triste?

VIRGINIO

*nella medesima attitudine,*<sup>8</sup> *soffocato dall'ansia.*

Vederla.<sup>9</sup>

1 ti lauderà, Signore... → Ti lauderà Signore. 2 voce un poco tremula → voce un poco tremula e interrotta 3 Ella entra → È entrata 4 *Aggiunto:* Virginio resta al fianco di lei, immobile nell'aspettazione. 5 volete *A B C*, Volete *st* 6 O pensate... o pensate *A B C v it*, O pensate *tr nz vt mt* 7 tanto incerta → troppo incerta 8 nel medesimo atto → nella medesima attitudine 9 *In A «Vederla» reca una doppia sottolineatura poi barrata.*

## SCENA QUARTA

*Una pausa. Beatrice fa qualche passo nel giardino, tra le siepi di cipresso, e guarda.*

### BEATRICE

Non torna indietro... Talvolta ella rimane lunghe ore nel bosco. Ella ha là un luogo prediletto ove s'indugia. Ella ha voluto da me<sup>1</sup> una veste verde. Ella mi ha detto: «Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me.» Ella è dolce così! Ella dice talvolta certe parole dolci e infantili che sono come un sorriso lacrimoso e dànno al cuore nel tempo medesimo<sup>2</sup> io non so quale conforto<sup>3</sup> e quale afflizione.<sup>4</sup>

*Una pausa. Ella indica al visitatore un sedile in un intercolonnio.<sup>5</sup>*

Volete che ci sediamo, qui?

*Entrambi<sup>6</sup> si seggono, l'una accanto all'altro, su la pietra. Virginio, travagliato dal turbine<sup>7</sup> interiore, sembra non possa disserrar le labbra. Egli è pallido e intento.*

Come i mughetti odorano, e<sup>8</sup> le rose bianche, e i narcissi, e i giacinti!<sup>9</sup> Molti fiori però<sup>10</sup> sono stati esiliati dall'Armiranda,<sup>11</sup> per gli occhi<sup>12</sup> di lei... Il giardiniere è vigilante. L'avete udito cantare? Canta sempre<sup>13</sup> e cantando<sup>14</sup> trova le rime all'improvviso. Egli canta e vigila. Ma qualche volta la sua vigilanza resta delusa... Ora viene la fiorita<sup>15</sup> dei

1 ha voluto → ha voluto da me 2 fanno tanto bene e tanto | sono come un sorriso lacrimoso >e fanno al tempo medesimo< e dànno al cuore nel tempo medesimo 3 gioia → conforto 4 pena A, afflizione B C st 5 nell'intercolonnio → in un intercolonnio 6 Ess[i] | Entrambi 7 ..... nel suo turbine → travagliato dal turbine 8 odorano! E A B C, odorano, e st 9 narcissi, e i giacinti! A B C, narcissi! st 10 Aggiunto: però 11 da questo giardino → dall'Armiranda 12 gli occhi A B st, li occhi C 13 sempre A B st, sempre, C 14 nel canto → cantando 15 il tempo → la fiorita

SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

papaveri. Essi scoppiano subitamente nell'erba come fuochi impetuosi.<sup>1</sup> Teodata pensa che bisognerà falciare il prato anzi tempo...

*Una pausa.*

Avete molti fiori a Fontelucente?

VIRGINIO

Molte rose.

BEATRICE

Vostra madre amava tanto i fiori. Li ama... ancóra?<sup>2</sup>

VIRGINIO

Ora ella non ama se non la sua pena.

BEATRICE

*esitante.*

Ella soffre ancóra<sup>3</sup> molto?

VIRGINIO

*guardandola in volto, forse<sup>4</sup> toccato nell'anima da quell'accento.*

Come nel primo giorno!

1 fiam[me] | fuochi... → fuochi impetuosi. 2 ancóra? *Anz vt mt*, ancora? *B C cv it tr* 3 ancora *A B C cv it tr*, ancóra *nz vt mt* 4 come → forse

SCENA QUARTA

BEATRICE

Non siete voi la sua consolazione?

VIRGINIO

Ella non chiede consolazione. Ella non chiede se non di rimaner piegata sul suo dolore ch'ella ama<sup>1</sup> come amava il figlio che le fu tolto.

BEATRICE

Qui,<sup>2</sup> in nessuna preghiera è dimenticato il suo nome. Un pensiero umile e devoto va verso di lei ogni giorno.

VIRGINIO

Ella lo riceve con riconoscenza e risponde.

BEATRICE

Ella, dunque,<sup>3</sup> non maledice?

VIRGINIO

Ah,<sup>4</sup> voi non conoscete il suo cuore!

BEATRICE

Ella ha perdonato?

VIRGINIO

Ella tiene per benedetta<sup>5</sup> in eterno la creatura eroica e soave<sup>6</sup> che diede in quel lungo lavacro<sup>7</sup> la testimonianza

1 ch'ella ama *A B st*, che ella ama, *C* 2 Qui, *A B st*, Qui *C* 3 Ella, dunque, *A st*, Ella dunque *B C* 4 Ah *A B st*, Oh *C* 5 sacra → benedetta 6 sublime  
... → eroica e soave 7 lavacro → lungo lavacro

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

suprema del suo amore.

BEATRICE

Tutto dunque le fu svelato?<sup>1</sup>

VIRGINIO

Nessuno inganno avrebbe potuto eguagliare in bellezza la terribile verità,<sup>2</sup> per l'anima sua.

BEATRICE

Ed ella sa che voi siete venuto all'Armiranda?<sup>3</sup>

VIRGINIO

Ella sa; ella m'attende. Ella sa che io sono venuto per vedere Isabella. Bacerà<sup>4</sup> i miei occhi che l'avranno veduta; cercherà<sup>5</sup> in fondo ai miei occhi l'immagine... Non comprendete? Ella sa che per una sola creatura al mondo Giuliano non è interamente perito; poiché questa sente ancora sopra di sé qualche cosa di lui, qualche cosa di vivo e di caldo e d'indelebile che la fa delirare... Non comprendete? Ella ha un desiderio disperato di vederla, di toccarla, di stringerla, di tenerla nelle sue braccia, di parlarle, d'interrogarla, pur<sup>6</sup> sapendo che ne morrebbe, che il suo cuore s'arresterebbe al primo contatto, alla prima parola... Per esserle più vicina, per aver l'illusione di comunicare con lei a traverso i giardini che fioriscono,<sup>7</sup> e per non so quale speranza, e per non so quale

1 detto → svelato 2 verità → terribile verità – verità, *A B st*, verità *C*  
3 venuto? → venuto all'Armiranda? 4 bacerà | sa che io sono venuto per vederla. Ella bacerà → Ella sa che io sono venuto per vedere Isabella. Bacerà – che io *A B st*, ch'io *C* 5 han[no] | avranno veduta, ella cercherà → avranno veduta; cercherà – veduta; *A st*, veduta, *B C* 6 braccia, pur → braccia, di parlarle, d'interrogarla, pur 7 guardando i boschi che la nascondono → a traverso i giardini che fioriscono

## SCENA QUARTA

attesa, ella è rientrata<sup>1</sup> a Fontelucente che da anni era quasi in abbandono.<sup>2</sup> Ogni sera ella sale su la terrazza più alta,<sup>3</sup> e guarda verso l'Armiranda, e prega... Ella prega anche per voi.

BEATRICE

Per me?

VIRGINIO

Ella sa il vostro sacrificio. Ella sa che voi vi siete data tutta quanta<sup>4</sup> a quest'opera di pietà e di dolore, vivendo qui come in un chiostro...<sup>5</sup> Ella ha per voi una tenerezza materna. Mi<sup>6</sup> ha detto: «Se Beatrice volesse venire un giorno a Fontelucente!» Vi ricordate? Voi venivate qualche volta alla Villa dei Cedri...

BEATRICE

Mi ricordo.

VIRGINIO

Non verreste un giorno a Fontelucente, per appagare il desiderio di mia madre?

BEATRICE

Sì, un giorno...

*La sua voce è fievole.<sup>7</sup> Ella non sa più dominare il turbamento che l'ha invasa a poco a poco durante il colloquio, e che già rivelavano di tratto in tratto i rossori fuggitivi<sup>8</sup> a*

1 venuta → rientrata 2 nell'abbandono → in abbandono 3 alta, *A B st*, alta *C* 4 tutta → tutta quanta 5 chiostro... *A B st*, chiostro. *C* 6 Ella mi → Mi 7 soffocata → fievole 8 a poco a poco → a poco a poco durante il colloquio, e che >si era rivelato di tratto (*sic*) in un rossore fuggitivo< già rivelavano di tratto in tratto i rossori fuggitivi – a poco a poco *A st*, a poco a poco, *B C*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*sommo delle sue gote delicate.*

... un giorno verrò.<sup>1</sup>

### VIRGINIO

Vi accompagnerò io stesso. Non è troppo lontano. Mia madre vi verrà incontro a mezza via. Forse ella potrà sorridere ancora<sup>2</sup> una volta, vedendovi. Non sorride più.

### BEATRICE

Sì, verrò un giorno, quando voi me lo direte... Due dolori s'incontreranno e si riconosceranno.<sup>3</sup> Si sorrideranno, forse.

*Una pausa. Entrambi, l'uno a fianco dell'altra, chinano il capo.*

Ah, ma quale è il dolore<sup>4</sup> più crudele? Ella almeno lo sa in pace nel sepolcro. E anch'io la so in un sepolcro buio,<sup>5</sup> mia sorella, ma vivente, ma tutta palpitante e sanguinante d'un sangue inesausto...<sup>6</sup> Io so che<sup>7</sup> è *di là*, separata,<sup>8</sup> irrevocabile; e nondimeno i suoi occhi viventi<sup>9</sup> mi

1 verrò. *A B C cv it*, verrò... *tr nz vt mt* 2 ancora *A B C cv it tr*, ancora *nz vt mt* 3 si riconosceranno *in B la lezione «riconosceranno» è corretta da una precedente «risorrideranno»* 4 quale è il dolore *A B st*, quale dolore è *C* 5 buio *A B st*, bujo *C* 6 *La c. 104 di A si apre con le parole «re e di dolore», dove «re» è parte finale di un termine che concludeva la pagina precedente andata perduta: d'Annunzio cancellò quella locuzione e la sostituì con «d'un sangue inesausto», sintagma che si connette a quello con cui si conclude la c. 103, «tutta palpitante e sanguinante», carta, questa, di aspetto calligrafico che certo ne rimpiazzò una scartata. La sostituzione conseguì all'inserimento di un certo numero di carte che ne sostituì altre, scartate. Delle vecchie carte ne vennero recuperate quattro, i cui numeri 97, 98, 99, 100 furono corretti in 104, 105, 106, 107. Tale operazione avvenne prima della stesura della c. 108, il cui numero non è corretto su un altro. 7 Anch'ella → Io so che 8 >si<, lontana >si<, → separata, 9 mortali → viventi*

## SCENA QUARTA

guardano e implorano,<sup>1</sup> e io non posso richiamarla,<sup>2</sup> non posso trarla a me!

VIRGINIO

Ma<sup>3</sup> la speranza?

*Essi si guardano in volto, invasi dalla stessa commozione indicibile. Con un moto involontario, Virginio si leva e si volge verso il bosco. Beatrice imita quell'atto. Una pausa.*<sup>4</sup>

BEATRICE

*sedendosi di nuovo.*<sup>5</sup>

Ella non torna.<sup>6</sup> Ella ha la sua veste verde, stamani, e vi si oblia.<sup>7</sup> Forse, ha un'ora felice. Il mattino è così puro che ad ognuno sembra di potervi<sup>8</sup> rinascere...<sup>9</sup>

VIRGINIO

*come sentendo risalire nelle sue vene l'ebrezza caduta.*<sup>10</sup>

Ad ognuno sembra d'essere sul punto di<sup>11</sup> rapire, in un modo misterioso, il segreto della bellezza e della gioia...<sup>12</sup> Voi siete qui come in un chiostro; voi non potete comprendere. Io mi son levato all'alba, su la collina,<sup>13</sup> quando le stelle

1 *Aggiunto:* e implorano 2 nulla posso e nulla so... → non posso richiamarla, 3 E → Ma 4 *Aggiunto:* Una pausa. 5 *Aggiunto:* sedendosi di nuovo. 6 torna. → torna... *Con questa battuta inizia la parte finale del dramma, anticipata sulla «Tribuna» (It).* 7 oblia... → oblia. – oblia A st, oblia B C 8 poterci → potervi 9 rinascere... A B st, rinascere. C 10 *Aggiunto:* come sentendo risalire nelle sue vene l'ebrezza caduta. 11 d'essere prossimo a → d'essere sul punto di – d'essere A B st, di essere C 12 rapire >alla terra< il segreto della gioia → rapire, in un modo >''''''< misterioso, il segreto della bellezza e della gioia – gioia A B st, gioia C 13 all'alba, → all'alba, su la collina,

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

palpitavano ancóra<sup>1</sup> nel cielo. Ho veduto, nella valle ancóra<sup>2</sup> immersa nell'ombra, il fiume farsi tutto roseo<sup>3</sup> come se l'aurora vi si bagnasse:<sup>4</sup> infinito e intimo come se circondasse e alimentasse<sup>5</sup> l'anima mia. Ho bevuto nel vento gli spiriti ebbri di tutte le cose che si rinnovellano<sup>6</sup> e, sotto<sup>7</sup> le mille melodie dei nidi, ho udito il respiro profondo e santo<sup>8</sup> della Madre che nutre i fili d'erba e i nostri pensieri.<sup>9</sup> Tutto il dolore e tutto il desiderio si convertivano, entro<sup>10</sup> di me, in una forza indicibilmente alacre<sup>11</sup> e audace. E io incitavo senza tregua il mio cavallo verso una mèta che io non sapeva se fosse entro di me o ai confini del mondo. E le figure immobili e fosche<sup>12</sup> della vita trascorsa si coloravano d'un bagliore prodigioso,<sup>13</sup> irriconoscibili come le statue nell'incendio d'un tempio. E nessun orrore di quella morte era in me, ché anzi essa<sup>14</sup> m'appariva<sup>15</sup> bella come una immolazione su un altare per me inaccessibile;<sup>16</sup> e tutto il sangue profuso rfluiva<sup>17</sup> nelle mie vene, gonfiava il mio cuore fraterno, per riamare, per riamare d'un amore più puro e più lontano...

*Al cancello, in fondo, sul limite tra il giardino e il bosco,<sup>18</sup> appare la Demente<sup>19</sup> con un'attitudine<sup>20</sup> segreta, soffermandosi. Il suo viso è coperto da una maschera di foglie; le sue mani sono fasciate di fili d'erba. Misteriosa, silenziosa e verde,<sup>21</sup> simile a una strana larva vegetale,<sup>22</sup> ella s'avanza<sup>23</sup> verso il portico — non veduta — tra le siepi di cipresso.*

1 ancora *A B C cv it tr*, ancóra *nz vt mt* 2 ancora *A B C cv it tr*, ancóra *nz vt mt* 3 farsi tutto roseo *A B st*, farsi roseo *C* 4 lavasse → bagnasse 5 circondasse → circondasse e alimentasse 6 rinnovellavano → rinnovellano – rinnovellano *A B st*, rinnovellavano *C 7''* | sotto 8 lontano → santo 9 la sua genitura e le nostre vene → le | i fili d'erba e i nostri pensieri 10 ne | entro 11 alacre *A st*, àlacre *B C* 12 immobili → immobili e >cupe< fosche 13 bagliore → bagliore prodigioso 14 anzi → anzi essa 15 m'appariva *A B st*, mi appariva *C* 16 immolazione → immolazione sull'altare del Fato → su un altare per me inaccessibile 17 vers[at]o | profuso >tornava< rfluiva 18 sul limitare del giardino → sul limite tra il giardino e il bosco – limite *A B st*, limitare, *C* 19 la demente, *A B C*, la Demente *st* 20 un'attitudine *A B st*, una attitudine *C lt* 21 Misteriosa e silenziosa → Misteriosa, silenziosa e verde 22 *Aggiunto*: simile a una strana larva vegetale, 23 s'avanza *A B st*, si avanza *C*

## SCENA QUINTA

BEATRICE

*rivolta al visitatore,<sup>1</sup> trepida e attonita, mal comprendendo.*

Ed era questo chiostro la mèta della vostra corsa ardente?  
questo chiostro abitato dalla demenza e dal dolore?

VIRGINIO

Voi vi stupite... Ah voi non potete comprendere!

BEATRICE

Se io comprendessi...

*Ella s'interrompe e trasale, avendo udito il passo furtivo  
che s'approssima.<sup>2</sup>*

Ella viene; è là...

*Entrambi, pallidi e ansiosi, hanno gli occhi fissi su la muta  
apparizione<sup>3</sup> verde. Per alcuni attimi il silenzio è altissimo,  
non interrotto se non da qualche grido<sup>4</sup> di rondine, da un  
ronzìo d'api, da un alito di vento.<sup>5</sup>*

## SCENA QUINTA

*La Demente si arresta sotto l'arco, esitante. Ella tiene in  
una mano, lungo il fianco, la ghirlanda composta del ramo  
spezzato. I suoi occhi sorridono, i suoi denti brillano, a traverso*

1 a Virginio → al visitatore 2 nel viale prossimo → che s'approssima. 3  
l'apparizione → la muta apparizione 4 dai gridi de[[lla] | da qualche grido  
5 d'api. → d'api, da un alito di vento – ronzio *A B C*, ronzìo *st*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*la maschera di foglie. Fisso in lei, Virginio resta immobile,<sup>1</sup>  
come incantato; mentre Beatrice fa l'atto di muoverle incontro.*

### BEATRICE

Isabella!

### LA DEMENTE

Io non sono Isabella.

*Ella fa un passo innanzi.<sup>2</sup>*

Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. Esse non hanno più paura di me... Noi vi aspettavamo<sup>3</sup> nel bosco. Credevamo che voi passaste, l'uno a fianco dell'altra,<sup>4</sup> parlando della vostra felicità. E volevamo essere infinitamente dolci, come non mai,<sup>5</sup> sotto il vostro piede, sul vostro capo... Perché dunque<sup>6</sup> ci avete deluse? Forse non saremo mai più così belle e così liete;<sup>7</sup> non saremo mai più così giovani<sup>8</sup> e così leggiere. Noi tremavamo tutte insieme,<sup>9</sup> d'un tremolio<sup>10</sup> continuo e<sup>11</sup> delizioso, perché il sole giocava con noi. Giocava con noi come un fanciullo ebro, toccandoci con mille dita d'oro, con mille dita tiepide e leste, senza mai farci male. Innumerevoli erano i suoi giochi,<sup>12</sup> e nuovi, e sempre diversi. Egli ci agitava, ci agitava,<sup>13</sup> ma senza<sup>14</sup>

1 immobile, *A B st*, immobile *C* 2 innanzi *A st*, innanzi, misteriosa e verde *B C* 3 aspettavamo, *A B C*, aspettavamo *st* 4 l'uno | l'una a fianco dell'altro – l'una a fianco dell'altro *A B C*, l'uno a fianco dell'altra *st* 5 dolci → infinitamente dolci, come non mai 6 Perché dunque *A B st*, Perché, dunque, *C* 7 non saremo mai più così belle e così liete *A st*, *deest B C* 8 più | mai più così >giovani< giovini – giovini *A B C*, giovani *st* 9 tutte → tutte insieme 10 tremolio *A st*, tremolio *B C* 11 innumerevole, delizioso → continuo e delizioso 12 giochi, *A B st*, giuochi *C* 13 ci >incitava< agitava, ci incitava → ci incitava, ci incitava – ci incitava, ci incitava *A B C*, ci agitava, ci agitava, *st* 14 senza → ma senza

## SCENA QUINTA

mai stancarci, quasi che la nostra allegrezza dovesse ancora salire,<sup>1</sup> salire; e noi tremavamo tutte insieme, d'un tremolio<sup>2</sup> incessante, come se un riso inaudito fosse per<sup>3</sup> prorompere da noi con uno scroscio repentino...<sup>4</sup> Ah, perché allora non è passata Beatrice col suo sposo?<sup>5</sup>

*Virginio e Beatrice si guardano. La Demente fa ancora<sup>6</sup> un passo verso i due.<sup>7</sup> In fondo,<sup>8</sup> Simonetta appare al cancello e fa l'atto di entrare<sup>9</sup> nel giardino. Ma Panfilo,<sup>10</sup> che spiava dietro le siepi, le va incontro. Per qualche istante essi rimangono sul limitare; poi s'allontanano, si perdono<sup>11</sup> nel bosco.<sup>12</sup>*

Per una veste verde,<sup>13</sup> Isabella aveva promesso a Beatrice un sogno d'oro. E un sogno fu fatto presso il davanzale,<sup>14</sup> mentre Panfilo cantava di una ghirlandetta. E nel sogno era lo sposo che se ne veniva<sup>15</sup> per la primavera cavalcando verso questo giardino. E Isabella al suo risveglio portava<sup>16</sup> su le labbra l'annunziazione.<sup>17</sup> Ma Beatrice, forse da<sup>18</sup> quella ringhiera dove piangeva stanotte, avendo<sup>19</sup> già veduto di lontano lo sposo che la sua anima aspettava,<sup>20</sup> era già volata<sup>21</sup> incontro a lui con tutte le ali della sua anima aperte. Povera colomba! Povera colomba!

1 non gli sembrasse o | dovesse ancora salire – ancora *ABClt cv it tr*, ancora *nz vt mt* – salire, *A st*, salire *BC* 2 tremolio *A st*, tremolio *BC* 3 dovesse → fosse per 4 dalle nostre | da noi con uno scroscio repentino... 5 .....a come quando nell'infanzia io | Ah, perché allora non è passata Beatrice >con< col suo sposo? 6 ancora *ABClt cv it tr*, ancora *nz vt mt* 7 di loro → i due 8 In fondo, *ABC*, In fondo *st* 9 fa l'atto di entrare *A st*, sta per entrare *BC* 10 Panfilo, *AB st*, Panfilo (*sic*) *C* 11 perdono *AC st*, perdono *B* 12 *Aggiunto*: In fondo, Simonetta appare al cancello e fa l'atto di entrare nel giardino. Ma Panfilo, che spiava dietro le siepi, le va incontro. Per qualche istante essi rimangono sul limitare; poi s'allontanano, si perdono nel giardino. 13 verde, *A st*, verde *BC* 14 il davanzale *AB st*, al davanzale *C* 15 sposo tanto aspettato → sposo; che se ne veniva – sposo; *ABC*, sposo *st* 16 aveva → portava 17 l'annunziazione *AB st*, l'annunziazione *C* 18 da → forse da 19 aveva → avendo 20 colui che veniva di lontano → di lontano lo sposo che il suo cuore attendeva → di lontano lo sposo che la sua anima aspettava 21 gli era | era di corsa | era già volata

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*Ella si appressa alla sorella, in atto<sup>1</sup> di tenerezza, e le tocca i capelli su la tempia con la sua mano fasciata di fili d'erba.*

BEATRICE

*soffocata dall'angoscia.*

Oh, Isabella, che dici!<sup>2</sup>

LA DEMENTE

*rivolta al visitatore.*

Guardatela, signore:<sup>3</sup> com'ella è pura! Ella sembra scaturita da tutto il dolore della nostra casa,<sup>4</sup> come una vena d'acqua da una montagna travagliata.<sup>5</sup> È trasparente.<sup>6</sup> Voi potrete porre in lei le vostre cose più preziose e le vedrete sempre risplendere nella sua limpidezza<sup>7</sup> intatte. Non<sup>8</sup> v'è per tutta la contrada<sup>9</sup> un rivo che sia più limpido, ove sia più dolce rinfrescare le labbra e le mani. Ella è un bene che non si perde; è perenne come la vena<sup>10</sup> che sgorga dalla montagna<sup>11</sup> profonda. Io ve la confido. Ella non deve più piangere. In ognuna<sup>12</sup> delle sue lacrime è l'essenza perduta di chi sa qual fiore chiuso che poteva schiudersi e beare.<sup>13</sup> Ella non deve più piangere. Io non la vedrò più sul vespro, appoggiata alla ringhiera,<sup>14</sup> ascoltare le campane che fanno divenire<sup>15</sup> tutta azzurra e umida<sup>16</sup> la valle come i suoi occhi... Lontano voi la condurrete, signore? Molto<sup>17</sup> lontano di qui?

1 co | in atto 2 Oh, Isabella! → Oh, Isabella, che dici, che dici! → Oh, Isabella, che dici! 3 Voi la vedete, signore; → Guardatela, signore: 4 casa, *A B st*, casa *C* 5 un macigno → una montagna travagliata 6 trasparente e | trasparente. 7 nel profondo | nella sua limpidezza 8 E | Non 9 nella campagna → per tutta la campagna → per tutta la contrada 10 l'acq[ua] | la vena 11 da un | dalla montagna 12 ognuno | ognuna 13 segreto e divino → chiuso che poteva schiudersi e beare 14 verso sera, seduta su la | sul vespro, appoggiata alla ringhiera 15 divenire *A st*, divenir *B C* 16 azzurra → tutta azzurra e umida 17 molto *A B*, Molto *C st*

## SCENA QUINTA

### BEATRICE

*straziata, supplicando.*

Isabella,<sup>1</sup> Isabella, non dire più queste cose! Tu non sai, tu non sai...

### LA DEMENTE

Oh,<sup>2</sup> non aver pietà d'Isabella, non ti dolere s'ella rimane sola! Ella ha questa<sup>3</sup> veste che tu le hai donata<sup>4</sup> e, per questa,<sup>5</sup> laggiù, qualche creatura l'amerà:<sup>6</sup> qualche creatura giovine e tenera come tu sei,<sup>7</sup> Beatrice. Addio...

*Ella s'interrompe, ricordandosi della ghirlanda che ella tiene nella mano sinistra lungo il fianco.<sup>8</sup> La solleva.<sup>9</sup>*

Vedi? Mentre io sognavo per te<sup>10</sup> presso il davanzale, Panfilo cantava di una ghirlandetta... Tu la conosci<sup>11</sup> quella canzone.<sup>12</sup>

Per una ghirlandetta  
Ch'io vidi...<sup>13</sup>

Tu la conosci. Ora prendi<sup>14</sup> questa ghirlanda che io ti ho fatta d'un ramo che io ho spezzato.<sup>15</sup> Ahimè, non si può fare una ghirlanda senza recidere un ramo! Tu vedi,<sup>16</sup> là: è fresca la ferita.

1 ... | Isabella 2 Oh, *AB st*, Oh! *C 3* la | questa 4 donata *AB st*, donata, *C 5* qualche | per questa, 6 l'amerà, → l'amerà: 7 come te → come tu sei 8 che le pende lungo il fianco dalla mano s[inistra] | >ch'ella< che ella tiene nella mano sinistra lungo il fianco – che ella *A st*, ch'ella *B C 9* *Aggiunto*: La solleva. 10 te, → te 11 conosci *A st*, conosci, *B C 12* canzone. *ABC lt cv it tr*, canzone *nz vt mt 13* ghirlandetta! | ghirlandetta >ch'io< Ch'io vidi... – ghirlandetta *ABC lt cv it tr nz vt*, ghirlandetta! (*sic*) *C mt md 14* conosci... Prendi → conosci. Ora prendi 15 ramo spezzato → ramo che io ho spezzato 16 Guarda → Tu vedi

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

*Ella indica l'arbusto che dianzi era con lei una cosa sola.<sup>1</sup> Pone la ghirlanda sul capo reclinato di Beatrice. Si ritrae con un passo lieve e tacito, quasi che<sup>2</sup> ella sia calzata di musco.<sup>3</sup> Sembra che novamente<sup>4</sup> si diffonda su la sua figura verde il mistero della foresta ov'ella<sup>5</sup> sta per rientrare. La sua voce si fa sommessa.*

Addio, addio... Non sono più Isabella... Passerete più tardi pel bosco?<sup>6</sup> Vi attendiamo, vi attendiamo...

*Beatrice guarda Virginio disperatamente, togliendosi la ghirlanda e lasciandola cadere.<sup>7</sup> Poi ella si slancia dietro<sup>8</sup> la Demente per trattenerla.*

### BEATRICE

Isabella, ascolta, ascolta! Tu non sai, tu non sai... Non è quel che dici... Vieni, vieni...

*Ella prende la Demente per la mano e la trae dinanzi<sup>9</sup> a Virginio che sembra impietrito.*

Non lo riconosci? Guardalo, guardalo bene... Non lo riconosci? Non ti ricordi di lui? Guardalo bene in viso...

*La Demente con un gesto repentino si strappa<sup>10</sup> dal volto la maschera di foglie; e si protende verso il giovine, con gli occhi<sup>11</sup> intenti e dilatati.*

Non lo riconosci? Virginio... Virginio, il fratello...

1 *Qui si concludeva inizialmente la didascalia in A.* 2 *come* | quasi che 3 *velluto* → musco 4 *si* | novamente si 5 *ov'ella A st, ove ella B C* 6 *Passerete voi più tardi pel bos[co] | Non sono più Isabella... Passerete più tardi pel bosco?* 7 *disperatamente* → disperatamente, togliendosi la ghirlanda e > < lasciandola cadere 8 *verso* → dietro 9 *dinnanzi A B C* *lt cv it tr, dinanzi nz vt mt md* 10 *toglie* → strappa 11 *con gli occhi A C st, con occhi B*

## SCENA QUINTA

*La Demente trasale; prende d'improvviso tra le sue mani fasciate<sup>1</sup> la testa del giovine, che chiude gli occhi pallidissimo e riverso<sup>2</sup> come per morire; la guarda con una intensità terribile; se ne distacca,<sup>3</sup> con un grido,<sup>4</sup> sentendola appesantirsi tra le sue mani.<sup>5</sup>*

LA DEMENTE

Ah, egli muore, anch'egli muore...

BEATRICE

No, no... Non lo vedi? Non lo vedi?<sup>6</sup>

LA DEMENTE

Ho sentito un'altra volta il peso della morte su<sup>7</sup> le mie mani...

BEATRICE

No, no... Guardalo! Non lo vedi? È in piedi,<sup>8</sup> davanti a te. Non lo vedi?

LA DEMENTE

*omai cieca di terrore.*

Chi? Chi? Giuliano? Chi è in piedi davanti a me?

1 mani → mani fasciate 2 chiude gli occhi → chiude gli occhi pallidissimo e riverso – gli occhi *A B st*, li occhi *C* – riverso *A st*, riverso, *B C* 3 distacca, *A B st*, distacca *C* 4 gittando un grido → con un grido 5 *Aggiunto*: sentendola appesantirsi tra le >< sue mani. 6 Non vedi? Non vedi? → Non lo vedi? Non lo vedi? – vedi? Non *A C st*, vedi? non *B* 7 tra | su 8 in piedi, *A B C lt cv it*, in piedi *tr nz vt mt*

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

### BEATRICE

Il fratello... Virginio... Non lo riconosci? Eccolo! Guardalo! Guardalo bene!

### LA DEMENTE

Il fratello? Perché è venuto il fratello? perché<sup>1</sup> è venuto?

*I suoi occhi, che s'erano smarriti, fissano di nuovo il giovine, con un'espressione di frenetico terrore.<sup>2</sup> Ella indietreggia, strappandosi dalle mani i fili d'erba che le fasciano, guardandosi<sup>3</sup> le mani nude, guardandosi e toccandosi per il corpo<sup>4</sup> come se di nuovo si sentisse macchiata. La demenza la travolge.<sup>5</sup>*

Perché<sup>6</sup> è venuto? Per<sup>7</sup> riprenderlo? Per<sup>8</sup> strapparmelo? Per<sup>9</sup> portarlo a sua madre?... Così, così, a sua madre, senza sangue, senza più una stilla di sangue! Tutto il sangue è sopra di me...<sup>10</sup> io<sup>11</sup> ne sono tutta coperta... Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue... Ah, ma che ella non mi maledica, che<sup>12</sup> sua madre non mi maledica! Ah, ditele voi, ditele voi che non mi maledica; ditele voi quel che io ho fatto pel suo figliuolo che moriva... Io non l'ho abbandonato. Se il colpo non è giunto sino a me, se non ha trapassato anche il mio cuore, ah ditele ch'ella non mi maledica per questo! Mille volte io sono morta in un'ora sola. Tutto il mio corpo è<sup>13</sup> una ferita straziante; e io stessa, io stessa non<sup>14</sup> ho più una stilla nelle mie vene... Io non sono viva; ditele che io non sono più viva... Io ho sentito penetrare nella mia carne la sua morte, come un gelo pesante, e ho sentito le mie ossa piegarsi sotto il peso... Questo è morire, questo è morire. Ma ditele

1 perché *A B C*, Perché *st* 2 terrore indicibile *A*, frenetico terrore *B C st*  
3 tocca[ndosi] | guardandosi 4 corpo, *A B C*, corpo *st* 5 Aggiunto: La demenza la travolge. 6 Per "" | Perché 7 Per *A B st*, per *C* 8 Per *A B st*, per *C* 9 Per *A B st*, per *C* 10 me; → me... 11 io *A st*, Io *B C* 12 maledica! | maledica, che 13 ha → è 14 io stessa non → io stessa, io stessa non

SCENA QUINTA

che il suo figliuolo non ha sofferto la morte, ditele ch'egli s'è<sup>1</sup> addormentato nella felicità fra le mie braccia... Ah ditele che io sapevo dargli una felicità senza confine, l'oblio<sup>2</sup> del mondo, il bene supremo!<sup>3</sup> Egli aveva chiuso gli occhi nella felicità, sul mio petto,<sup>4</sup> e non li ha più riaperti. Io, io li ho riaperti per vederlo boccheggiare... La sua bocca mi versava tutto il sangue<sup>5</sup> del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava;<sup>6</sup> e i miei capelli n'erano<sup>7</sup> intrisi;<sup>8</sup> e tutto<sup>9</sup> il mio petto n'era<sup>10</sup> inondato; e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva<sup>11</sup> non dovesse mai restare... Ah, com'erano<sup>12</sup> piene le sue vene e di che ardore!<sup>13</sup> Tutto io l'ho ricevuto sopra di me, sopra la mia carne e sopra l'anima mia, fino all'ultima stilla; e gli urli<sup>14</sup> selvaggi che mi salivano alla bocca<sup>15</sup> io li ho rotti con i miei denti che stridevano,<sup>16</sup> perché nessuno li udisse, perché nessuno venisse a distaccarmi da lui, a togliermelo dalle braccia, a metterlo<sup>17</sup> in una bara... Dite,<sup>18</sup> dite alla madre che questo io ho fatto; ditele che non mi maledica! E ditele che questo era quasi una gioia,<sup>19</sup> che era quasi una gioia<sup>20</sup> questa soffocazione terribile<sup>21</sup> nel sangue<sup>22</sup> caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancora<sup>23</sup> mescolato all'anima sua... Ma dopo, ma dopo... Che può esser mai il brivido della morte al paragone del primo brivido<sup>24</sup> che ha trapassato tutte le mie ossa quando io ho sentito che il calore<sup>25</sup> abbandonava il corpo che io stringevo? E io l'ho stretto ancora,<sup>26</sup> e io l'ho tenuto ancora<sup>27</sup> sopra di me, e l'ho sentito<sup>28</sup> a poco a poco divenir freddo contro il mio petto,<sup>29</sup>

1 ch'egli s'è *A B st*, che egli si è *C* 2 oblio *A B C*, oblio *st* 3 l'ebbrezza suprema → il bene supremo 4 petto, *A B st*, petto *C* 5 il sangue → tutto il sangue 6 fiamma. E mi soffocava → fiamma, che mi soffocava 7 n'erano *A B st*, ne erano *C* 8 inzuppati → intrisi 9 io | tutto 10 si era → n'era – n'era *A B st*, ne era *C* 11 quell'onda infr[enabile (?)] | quel flutto che pareva 12 com'erano *A B st*, come erano *C* 13 sangue → ardore 14 gli urli *A B st*, li urli *C* 15 gola → bocca 16 ricacciati nel mio petto per | rotti con i miei denti che stridevano 17 braccia e por[lo] | braccia, a metterlo 18 Ditel[o] | Dite 19 gioia *A B st*, gioia *C* 20 gioia *A B st*, gioia *C* 21 nel s[angue] | terribile 22 suo cuore → sangue 23 ancora *A B C lt cv it tr*, ancora *nz vt mt* 24 di quel brivido → del primo brivido 25 suo | calore 26 ancora *A B C lt cv it tr*, ancora *nz vt mt* 27 ancora *A B C lt cv it tr*, ancora *nz vt mt* 28 ho sentito → l'ho sentito 29 l' | il mio petto

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

farsi di gelo, irrigidire, pesare come la pietra, come il ferro,<sup>1</sup>  
divenire veramente un cadavere, una cosa estranea, sorda per  
sempre, lontana per sempre,<sup>2</sup> che nulla potrà far rivivere più,  
mai più, mai più...

*Le sue ginocchia sono agitate da un tremito così violento  
ch'ella<sup>3</sup> cade al suolo. Beatrice, che si copriva il volto con le mani,  
ode lo schianto<sup>4</sup> e accorre verso la sorella,<sup>5</sup> la sostiene, tenta di  
sollevarla. Teodata, che era venuta su la soglia<sup>6</sup> e piangeva in  
silenzio, accorre anch'ella e la sostiene.<sup>7</sup>*

### LA DEMENTE

*tendendo ancóra<sup>8</sup> le mani supplicevoli verso Virginio,<sup>9</sup> a  
cui l'angoscia<sup>10</sup> impedisce ogni moto e ogni parola.*

Ah ditele, ditele questo, ditele voi che non mi maledica!  
Portate anche me nella medesima bara, seppellite con lui  
anche me che non sono più viva! Ah,<sup>11</sup> voi non potrete  
seppellirlo interamente se non seppellite anche me con lui,  
perché tutto il suo sangue è sopra di me, è sopra<sup>12</sup> di me tutto  
quel che fu la sua vita...

*Ella si libera con violenza dalle mani che la soccorrono, che  
vogliono sollevarla.*

No, no... Lasciatemi! Lasciatemi! Non mi toccate! Esse  
vogliono portarmi nell'acqua... No, no; non voglio, non

1 come il ferro, come la pietra *A B C*, come la pietra, come il ferro *st* 2  
cosa che → cosa estranea, »lontana« sorda per sempre, lontana per sempre  
*In A*, nel margine sinistro della c. 132, in corrispondenza delle parole che  
vanno da «[irri-]gidire» a «cosa», è tracciata una spessa riga verticale  
accompagnata da una parola, apografa e illeggibile, entrambe vergate con  
inchiostro viola. 3 ch'ella *A B st*, che ella *C* 4 il colpo → lo schianto 5 d  
| la sorella, – sorella, *A st*, sorella; *B C* 6 a | su la soglia 7 sostiene ... →  
sostiene. 8 ancora *A B C lt cv it tr*, ancóra *nz vt mt* 9 Virginio *A B st*,  
Virginio, *C* 10 " | l'angoscia 11 Ah, *A st*, Ah *B C* 12 so[pra] | è sopra

## SCENA QUINTA

voglio! Lasciatemi così! Voglio rimanere così, voglio che sua madre mi veda così...

*Un languore subitaneo la invade, come s'ella<sup>1</sup> fosse per venir meno. Ella si piega su un fianco, tocca<sup>2</sup> il suolo con una tempia.*

...così... sepolta...

*Il Dottore, già<sup>3</sup> entrato per la porta sinistra, fa cenno alle due donne di discostarsi dall'abbattuta.<sup>4</sup> Egli stesso conduce, con un atto dolce, Virginio verso il sedile ove prima questi era<sup>5</sup> seduto al fianco di Beatrice. Virginio vi si siede<sup>6</sup> nascondendo tra<sup>7</sup> le palme la faccia. Beatrice va verso di lui lentamente. Il Dottore si china su Isabella che sembra quasi assopita; la tocca. Ella sembra risvegliarsi, immemore. La sua bocca si contrae come se le mascelle fossero dolorose.<sup>8</sup> Le sue mani sfiorano<sup>9</sup> le tempie, le gote, le labbra<sup>10</sup> smarritamente.*

### IL DOTTORE

*chino su lei.*

Eravate per addormentarvi? Perché qui? Una farfalla bianca è passata; va verso il bosco... Non dicevate dianzi di volervi distendere sotto gli alberi, di voler<sup>11</sup> essere come l'erba umile<sup>12</sup> ai loro piedi? Volete che io vi conduca

1 s'ella *A B st*, se ella *C* 2 p[osa] | tocca 3 dottore, già *A B C*, dottore già (*sic*) *lt cv it*, Dottore, già *tr nz vt mt* 4 dalla giacente → da Is[abella] | dall'abbattuta 5 egli stava → questi era 6 Virginio siede → Virginio vi si siede – Virginio vi si siede *A*, Virginio vi si siede, *B C*, Virginio siede *st*. Nelle stampe mancano le parole «vi si», verosimilmente perché in *A*, aggiunte nell'interlinea, sono seminascolte dalla sottolineatura che accompagna tutte le didascalie, da stampare in corsivo. 7 tra *A cv it tr nz vt mt*, fra *B C lt* 8 dolenti → dolorose 9 toccano → sfiorano 10 il | le labbra – labbra *A B st*, labbra, *C* 11 volervi | voler 12 erba → erba umile

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

laggiù? Che sonno calmo voi dormirete, in questa veste, laggiù,<sup>1</sup> sotto le piccole foglie nuove! Con gli alberi, con i cespugli, con l'erba voi sarete una cosa sola... Volete che io vi conduca laggiù?

### LA DEMENTE

*guardando intorno a sé con gli occhi<sup>2</sup> velati e attoniti.*

Sì, sì... laggiù, laggiù... dormire... con le piccole foglie...

*Teodata rientra<sup>3</sup> per la sua porta, curva sotto la sua tristezza,<sup>4</sup> senza rumore. Beatrice, rimasta in piedi presso il sedile, induce Virginio a levarsi. Entrambi<sup>5</sup> s'allontanano per l'altra porta. Virginio dalla soglia<sup>6</sup> si volge indietro a guardare Isabella che è ancora<sup>7</sup> in ginocchio; poi scompare. Il silenzio ora è altissimo<sup>8</sup>, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio<sup>9</sup> d'api, da un alito di vento.*

### IL DOTTORE

Andiamo dunque... Datemi le vostre mani.

*Egli le porge le mani per sollevarla.*

### LA DEMENTE

Non ho forza, dottore... Aspettate, vi prego, ancora<sup>10</sup> un poco! Io ero laggiù, dianzi, mi sembra... ero laggiù... come

1 laggiù, | in questa veste, laggiù, 2 gli occhi *A B st*, li occhi *C* 3 rientra *A st*, se ne va *B C* 4 nella sua porta → per la sua porta, curva >sulla< sotto la sua tristezza 5 Essi → Entrambi 6 su[lla] | dalla soglia 7 ancora *A B C lt cv it tr*, ancora *nz vt mt* 8 Il silenzio è altissimo → Il silenzio ora è altissimo 9 ronzio *A B C*, ronzio *st* 10 ancora *A B C lt cv it tr*, ancora *nz vt mt*

## SCENA QUINTA

l'erba... Qualcuno mi ha calpestata... Certo, qualcuno mi ha calpestata... Aspettate, vi prego! Forse mi leverò...<sup>1</sup>

*Ella séguita<sup>2</sup> a guardare intorno a sé. Il suo sguardo s'arresta all'arbusto d'arancio.<sup>3</sup>*

Guardate, dottore, quante api intorno a quella pianta! Sono pronte a suggerire. Aspettano che i fiori sieno aperti... Io vorrei un favo di miele...

*Volgendo ancóra<sup>4</sup> lo sguardo,<sup>5</sup> ella scorge la maschera di foglie e la ghirlanda caduta.<sup>6</sup>*

E quelle foglie,<sup>7</sup> là? E quella ghirlanda?

*Sembra che un baleno attraversi la confusa oscurità del suo spirito.*

Dov'è Beatrice? Dov'è Beatrice?

*Le sue mani sfiorano di nuovo le tempie, le gote, le labbra<sup>8</sup> smarritamente. Ella resta immemore. Si trascina verso la ghirlanda, la raccoglie, la guarda, sorride del suo tenue sorriso<sup>9</sup> infantile<sup>10</sup>.*

**1** La c. 141 di A (che va da «[vo-]stre mani» a «Aspettano che i fiori») è calligrafica e priva di correzioni. Rimpiazzò la carta che recava lo stesso numero, scartata dall'autore e confluita in R, la cui lezione seriore coincide con quella di A. R rivela che la porzione di testo compresa tra «Io ero laggiù» e «mi leverò...» è stata aggiunta, e che ha subito due correzioni: certo → Certo e """" → Aspettate **2** séguita A C st, seguita B **3** Il suo sguardo s'arresta all'arbusto <d'arancio.> aggiunto in R – s'arresta A B st, si arresta C – all'arbusto d'arancio A st, all'arbusto B C **4** ancora A B C lt cv it tr, ancóra nz vt mt **5** sguardo, A B st, sguardo C **6** la ghirlanda → la ghirlanda caduta **7** foglie, A B st, foglie C **8** labbra A B st, labbra, C **9** sorris | sorride del suo tenue >riso< sorriso R **10** infantile A R st, inestinguibile B C

# SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

Per una ghirlandetta!

ΤΕΛΟΣ<sup>1</sup>

*<sup>1</sup> La parola «TELOS», in caratteri greci, è presente in tr n z e nelle stampe postume. Il manoscritto A si chiude con la firma «Gabriele d'Annunzio», ma la prima stesura della carta finale di A, eliminata e confluita in R, finisce con la data «\* Albano Laziale: venerdì 23 aprile 1897», che in B figura nella forma «\* aprile MDCCCLXXXVII» sulla carta che funge da frontespizio.*

APPARATO  
ICONOGRAFICO

## I

Minuta autografa («prima composizione») del *Sogno d'un mattino di primavera*, depositata negli Archivi del Vittoriale (Archivio Personale, XI, 4): il frontespizio e le cc. 2, 32, 53, 72, 114.

I sogni delle Stagioni.

I.

Sogno d'un mattino  
di primavera.

---

(1-143)

(Prima composizione)

2  
Soqno d'un mattino di  
primavera

Per una girlandetta!  
Canzo di Panfilo.

Dramatis personae

La demente

Beatrice

Virginio

Il dottore

Teodato

Simonetta

Panfilo

—

che non aveva alcuna ~~parte~~ <sup>evidenza di</sup> (39)  
~~verità~~ - si confuse <sup>per sempre</sup> nel sogno  
~~violento~~ <sup>intenso</sup> che ~~lo~~ <sup>ha</sup> dominava?  
 Era un gran silenzio intorno, qua-  
 si mortale. Non lo dimenticherò mai.  
 (Una pausa.)

Il dottore ~~apolliso~~

Su quale ~~avviso~~ <sup>vortice</sup> di vita voi truci-  
 nate la vostra anima in quel si-  
 lenzio! ~~Non lo dimenticherò~~ <sup>Quel potere dimenticar-</sup>  
 lo?

Teodoro (ripetendo)

Era la fine di settembre. Qualche

il mio nome era calmo, tanto (53)  
calmo, <sup>voi dite...</sup> ~~Suonavo~~ d'essere un fio-  
re su l'acqua...

Il dottore ~~Il dottore~~

Essa Tomera, quando voi chiuderete  
gli occhi un'altra volta...

La demante

Oh, com'è difficile chiudere gli  
occhi, dottore! Mi sembra, qual  
che volta, di non avere le palpebre.  
Sapete voi di quella ~~primipama~~ <sup>primipama</sup> a cui, per troppo piangere,  
le palpebre caddero come due foglie marcescenti e gli  
occhi rimasero nudi  
giorno e notte? Stando  
a me....

(Il barlume bruno del  
terrore parve sulla mia  
faccia.)

quale si scorge il bosco  
profondo ove brillano  
i giochi del sole.

Io entrero nel bosco <sup>piano piano,</sup> senza che il  
cancello stida. Mi metterò una <sup>mi lancerò d'entra le mani:</sup> ~~una~~ <sup>schera</sup> di foglie: sarò, così, tutta  
verde. Potro passare sotto i  
rami bassi, potro strisciare ~~fora~~ <sup>fora</sup> i  
~~cerchi~~ <sup>cerchi</sup>, senza esser veduta. Io  
so dove Beatrice continuerà il suo  
quoso ... Io so un luogo di ella  
ed ... È un ~~cerchio~~ <sup>cerchio</sup> magico nella  
foresta. Forse vi entro anche Ma  
donna Dianora ... È come <sup>(tazza sacra)</sup> una

In fondo, Simonetta  
 aggrappata al collo e fu  
 l'atto di entrare nel quin-  
 xino, ma Pomilio, che  
 spiora dietro le noci,  
 le va incontro. Per qualche istante essi rimangono sul limitare; poi <sup>si accingono</sup> ~~si perdono~~  
 nel bosco. 114

\* guardano. La demente fu  
 ancora un passo verso <sup>la demente</sup>

---

Per una veste verde, Isabella aveva  
 promesso a Beatrice un sogno d'oro.  
 È un sogno in fatto presso il saravanza-  
 le, mentre Pomilio cantava di una  
 ghirolandetta. E nel sogno era lo spo-  
 so; ~~che se ne veniva~~ <sup>che se ne veniva</sup> per la prima  
 vera cavalcando verso questo giar-  
 dino. E Isabella al suo risveglio  
 portava in le labbra l'annunziario-  
 ne. Ma Beatrice, <sup>per</sup> da quella rit-  
 gliera dove mangera stasera,  
 avendo già veduto <sup>di lontano</sup> ~~il sogno~~ che  
~~la sua anima aspettava~~ <sup>era</sup> ~~già~~ <sup>volata</sup> incontro

## II

Fogli della minuta autografa scartati per essere sostituiti da altri (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', A.R.C.21.4/2): le due redazioni della c. 2, con due diverse soluzioni per le *Dramatis personae*, e la c. 143, primo *explicit* dell'opera.

2  
Dramatij personae

La demente

La sorella

Il dottore angelico

Il visitatore

La custode vecchia

La custode giovane

Il giardiniere

---



ARC. 21. 4/2

1897

3

Sogno d'un mattino di  
primavera

Dramatis personae

Isabella

Beatrice

Virginio

Il dottore

Teodato

Simonetta

Ganfilo.

B  
E

19

1

0., XXXII, p. 15

Trice?

43

(Le me mani sforano di uno  
vo le tempie, le gote, le  
labbra marritamente. ella  
resta immemore. Si trasci-  
na verso la ghirlanda, la  
raccoglie, la guarda, son-  
de del suo teme<sup>to</sup>rimo  
infante.)

Per una ghirlandetta!

\* Albano Laziale: vener-  
 di 23 aprile 1897-

B  
 W

2838991

5

### III

Bella copia autografa per Eleonora Duse, con segni e note a matita dell'attrice (stampa dalla copia cianografica conservata negli Archivi del Vittoriale, Archivio Personale, IX, 4): la c. [46], su cui la Duse annota «*Plus ultra* – Paris, 20 – mai 97», la c. [58], con la chiosa «musica dentro», e la c. [78], con le note «Le mani -» e «Tutti i profumi d'Arabia».

Scena terza

Appare in la soglia la demente, in una  
delicata veste verde, avanzandosi con un  
passo quasi furtivo, sorridendo d'un sorriso  
ferme e inestinguibile.

La demente

Per una ghirlandetta!

"Plus ultra"

Paint. 20 - Ma

9<sup>o</sup>

(ella s'avanza verso il dottore,  
sempre sorridendo, con le ma-  
ni tese, pianamente. Reo-  
dotta si trae in disparte; poi  
scompare nella porta.)

tutto, perché quando lo guardavo mi mettero  
 a piangere... E lo prendero in i miei ginocchi  
 (oh, non pena troppo), e lo tenuto in i miei  
 ginocchi, e vedero che il suo viso e il suo  
 collo si levigavano sotto le mie dita ogni  
 giorno più... Ah quel suo viso! Se lo ve-  
 derte! È come una mandorla dal guscio  
 semiaperto in fondo a cui appare il frutto  
 tenero. È tutto involuppato nei capelli lisci,  
 come in un guscio, sino al mento, e i ca-  
 pelli sono chiusi in una reticella... Non  
 si può non piangere nel guardarlo... Leo-  
 dora temeva che io lo stringessi con

ma, in le tempie, suscitando;  
e poi si guarda le mani.)

Il dottore angelico

(prendendole le mani)

I mignolletti sono meno bianchi delle altre  
mani.

La demente

(guardando il ramo rotto che pende dall'arbusto)

Ho rotto un ramo!

(Ella s'appena al varco, vi si  
china in atto di rammarico  
e di pietà.)

Guardate che ferita crudele! È tutta

#### IV

Bella copia parzialmente autografa per Georges Hérelle (Photo Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole, Fonds Hérelle, ms. 3121): il frontespizio, con il titolo in italiano e l'*exergue* scritti a penna dal copista, e il titolo in francese e una chiosa, a matita, di mano di d'Annunzio, e la c. 23, di mano del copista, con correzioni autografe di d'Annunzio.

Ms 3124

« Songe d'un matin de printemps »

Sogno

d'un matin de primavera



Per una ghirlandetta!

Canto di Panfilo

(Sarà bene osservare in italiano le canzoni di Panfilo e anche in italiano i nomi dei personaggi.)

Geolaba

28

Qualche straordinaria illusione deve avere esaltata la sua  
vita, dopo quel mattino d'autunno in cui venne alla  
porta a cercare il corpo esangue del fratello.

Il dottore angelico  
(trasalendo)

Venne egli stesso alla porta?

Geolaba

Egli stesso, con due famigli, ~~venne alla porta~~ poco dopo l'alba, avendo ricevuto l'annuncio. Gli fu  
uso il cadavere avvolto in un panno. Lo intravvi, da una  
finestra. Egli scopersi il volto ~~frattino~~ e lo guardò a lungo e poi  
lo lasciò in fronte così ~~lungo~~ che pareva un'ipotese per distaccare  
le labbra da quel, etc. Seguì a traverso il paese, nella nebbia, i due famigli  
che portavano la spoglia alla madre. Ah, se gli avesse visto lo strano visibile  
della dormente che tutta la notte aveva tenuto l'uccisione e meditazione nel cuore  
ricinto di sangue fino all'ultima stella! Ah, se gli avesse  
vedute così intrisa!... ~~AAV~~ (Una parola)

Dopo, quale <sup>o come</sup> può aver sognato?

Il dottore angelico  
(trasalendo)

Un sogno meraviglioso, Geolaba, dove tutta l'ebbrezza del  
mondo ha affluito in torrenti, inescrutata: un sogno giovinile  
e divino in cui la morte e la vita sono divenute una cordola,

V

Frontespizio dell'edizione impressa dal «Convito» per i tipi della Cooperativa Sociale, con tiratura di 63 esemplari (Archivi del Vittoriale).

# SOGNO

D'UN

## MATTINO DI PRIMAVERA

DRAMA

DI

GABRIELE D'ANNUNZIO



IMPRESSO IN ROMA

MDCCCXCVII.



VI

Lionello Balestrieri, *Eleonora Duse nel «Sogno d'un mattino di primavera» di G. d'Annunzio*, «L'Illustrazione Italiana», 20 giugno 1897.

# L' ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XXIV. - N. 25. - 20 Giugno 1897.

Centesimi Cinquanta il Numero.

Per tutti gli articoli e i disegni è riservata la proprietà letteraria ed artistica, secondo le leggi e i trattati internazionali.



La demente bacia le foglie dell'albero.

Teatro "de la Renaissance", a Parigi. — ELEONORA DUSE NEL "SONNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA" DI G. D'ASSUNZIO.  
(Disegno del signor Balestracci.)

## VII

Eleonora Duse fotografata intorno al 1898 nei giardini della Capponcina da Gabriele d'Annunzio, al quale appartiene l'ombra nella parte bassa degli scatti (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Archivio Duse).



APPARATO ICONOGRAFICO



## VIII

*Sogno di un mattino di primavera con Augusto Marcacci e Giulietta de Riso*, Buenos Aires, 1924 circa (Reggio Emilia, Fototeca della Biblioteca Panizzi, Fondo Maria Melatodono Eredi Taylor).

APPARATO ICONOGRAFICO





# Indice

## INTRODUZIONE

|        |   |
|--------|---|
| III    | 1. L'avantesto mentale                              |
| III    | 1.1 La poetica tragica di d'Annunzio                |
| XII    | 1.2 Wagnerismo e simbolismo: il teatro della parola |
| XXI    | 2. Genesi e vicenda editoriale                      |
| XXI    | 2.1 Retroterra e nascita del <i>Sogno</i>           |
| XLV    | 2.2 La (s)fortuna scenica                           |
| LI     | 2.3 La vicenda editoriale e il ciclo dei «Sogni»    |
| LX     | 3. Il <i>Sogno</i> e la critica                     |
| LX     | 3.1 Le prime reazioni                               |
| LXXI   | 3.2 Fortuna e sfortuna critica                      |
| LXXXI  | 4. L'intertestualità: fonti e suggestioni           |
| LXXXI  | 4.1 Dalla vita alla scrittura: tre taccuini         |
| LXXXV  | 4.2 Shakespeare                                     |
| XCIX   | 4.3 Tra Medioevo e Rinascimento                     |
| CVII   | 4.4 Dante   |
| CXII   | 4.5 Maeterlinck                                     |
| CXVIII | 5. Dentro il testo                                  |
| CXVIII | 5.1 L'azione: uno psicodramma                       |
| CXXV   | 5.2 I personaggi: la solista e il coro              |
| CXLI   | 5.3 Spazi reali e simbolici: casa, giardino, bosco  |
| CLII   | 5.4 Lo stile: costanti e varianti                   |

## NOTA FILOLOGICA

- CLXVII 1. Testimoni  
CLXIX 1.1 Gli autografi  
CLXXV 1.2 Le stampe  
CLXXXI 1.3 Rapporti tra i testimoni  
CLXXXV 2. Criteri dell'edizione  
CLXXXV 2.1 *Constitutio textus*  
CXC 2.2 L'apparato variantistico  
CXCI 2.2.1 Le correzioni dell'autografo *A*  
CXC 2.2.2 Varianti miste e didascalie  
CXCVI 2.2.3 Le varianti tra i testimoni

## BIBLIOGRAFIA

- CCI Scritti di d'Annunzio  
CCV Fonti, documenti, studi

## SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA

- 4 *Dramatis personae*  
7 Scena prima  
14 Scena seconda  
29 Scena terza  
47 Scena quarta  
57 Scena quinta

- 71 APPARATO ICONOGRAFICO

# Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio

## COMITATO SCIENTIFICO

Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Pietro Gibellini (Presidente), Giordano Bruno Guerri, Elena Maiolini (*Segretario*), Clelia Martignoni, Pier Vincenzo Mengaldo, Cristina Montagnani, Gianni Oliva, Giorgio Zanetti.

## NUOVO PIANO DELL'EDIZIONE

Dei cinquanta volumi che costituivano la prima edizione nazionale curata da Gabriele d'Annunzio, la nuova edizione nazionale, ispirata ai criteri della moderna filologia d'autore, si concentra sulle opere di cui si disponga della minuta autografa che attesta la parte più sostanziosa e significativa della elaborazione testuale.

## VOLUMI PUBBLICATI

*Alcyone*, a cura di Pietro Gibellini

*Elegie romane*, a cura di Maria Giovanna Sanjust

*Elettra*, a cura di Sara Campardo

*Francesca da Rimini*, a cura di Elena Maiolini

*La fiaccola sotto il moggio*, a cura di Maria Teresa Imbriani

*La figlia di Iorio*, a cura di Raffaella Bertazzoli

*Le vergini delle rocce*, a cura di Nicola Di Nino

*Maia*, a cura di Cristina Montagnani



