
This is the **accepted version** of the journal article:

Di Nino, Nicola. «Per un'analisi antropologica della Figlia di Iorio». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, Vol. LIII Núm. 1 (2024), p. 11-21. DOI 10.19272/202401301001

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/321169>

under the terms of the  ^{IN}
COPYRIGHT license

Abstract:

Nell'articolo dapprima si ricostruisce l'elaborazione della *Figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio, sottolineando le numerose affinità con la novella *Ecloga Fluviale*, e poi si compie un'analisi tematica nella quale ci si sofferma su alcuni temi ricorrenti nell'opera dannunziana che si ripresentano nella tragedia pastorale del 1904: la simbologia del gesto, la ritualità sacra, l'incesto e la sopraffazione maschile. Nello scritto, oltre ad offrire un'alternativa localizzazione della grotta di Aligi, l'autore sottolinea la centralità del personaggio di Ornella la quale, con Mila e Aligi, contribuisce prima ad opporsi e poi a rovesciare l'ordine imposto dalla società patriarcale.

Keywords: D'Annunzio, *Figlia di Iorio*, patriarcato, genere, uguaglianza.

Con la coppia delle tragedie abruzzesi, *La figlia di Iorio* e la *Fiaccola sotto il moggio* rispettivamente del 1904 e 1905, d'Annunzio celebra i suoi corregionali che vivono nelle remote e selvagge zone dell'Appennino, degli ambienti mitico-fantastici dove si praticano usi e riti primitivi e si parla il linguaggio delle passioni elementari. Per d'Annunzio questi luoghi impervi d'Abruzzo sono archetipici e immergersi in essi è come ritornare alle origini di un popolo.

L'interesse etnologico, ampliato dallo studio dei repertori di Finamore e De Nino,¹ era già emerso nei racconti giovanili, ritornava nelle pagine del *Trionfo della morte*,² per diventare centrale nell'ultimo decennio dell'Ottocento quando d'Annunzio si presentò, nelle pagine del *Proemio* alla rivista del *Convito*, come cantore di un nuovo Rinascimento italiano che voleva esaltare la cultura nazionale a livello europeo, progetto avviato con *Maia*, *Elettra* ed *Alcyone*, i primi pannelli del ciclo delle *Laudi*.³

Nella *Figlia di Iorio*, lo scrittore non si ferma alla rappresentazione del mondo abruzzese primitivo, superstizioso e patriarcale ma la amplia con riferimenti biblici e sacri, presenti in

¹ «Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo, chiamato Tocco da Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e della lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro, ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo visto su quella piazzetta: e infine scrissi la tragedia», in F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio e la terra d'Abruzzo. Il ritorno del poeta*, Roma, Urbs, 1939, pp. 39-40. Sulla genesi e la storia testuale della tragedia si vedano I. Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, in *La figlia di Iorio*, Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 1986, pp. 43-54 e G. d'Annunzio, *La Figlia di Iorio*, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, a cura di R. Bertazzoli, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli italiani, 2004.

² «La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. [...]. Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianze della nobiltà e della bellezza d'una vita anteriore», in G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Meridiani-Mondadori, 1988, vol. I, p. 845.

³ La rivista era stata fondata da Adolfo de Bosis nel 1895 e nei primi sei numeri ospitò a puntate *Le vergini delle rocce* anticipando la loro uscita in volume per Treves sempre nel 1895 ma con data 1896.

buona parte della sua opera,⁴ lo complica con un'allusione all'ancestrale tema dell'incesto che, dopo l'accennato nella *Favola sentimentale* del *Libro delle vergini* diventò il tema cardine dei drammi *La città morta* e *Fedra* e soprattutto del romanzo *Forse che sì forse che no*, e scandisce l'azione con gesti e movimenti dalla forte carica simbolica che caratterizzano tanti personaggi dei suoi scritti, non solo quelli della *Figlia*.⁵

La tragedia pastorale si sarebbe ispirata ad un vero evento cui il poeta assistette con l'amico Michetti ed è probabile che alla lunga rimediazione per il testo tragico abbia contribuito, oltre al modello de *La Lépreuse* del Bataille del 1896, soprattutto la rilettura del racconto *Ecloga fluviale* di *Terra Vergine* con cui la *Figlia* condivide diversi tratti comuni oltre all'identico nome della protagonista.

Nel momento della stesura dei versi tragici, questo testo assume quasi la veste di cartone preparatorio a cominciare dalla stessa ambientazione pastorale. Mila, una «vergine alta, color d'oro opaco, che aveva quel bel nome strano»,⁶ è probabilmente un diminutivo d'origine slava la cui radice *mil* indicherebbe 'grazia, delicatezza, bontà d'animo, benevolenza, amorevolezza', qualità che accostate alla possibile derivazione del nome dallo spagnolo *Milagros*, spiegherebbe quei tratti religiosi che d'Annunzio diede al personaggio della tragedia.⁷

Nel racconto Mila è una giovane zingara che vive di espedienti e la sua selvaggia sensualità ha conquistato l'amato pescatore Iori e sedotto il rivale Ziza. Questi elementi tornano nella *Figlia* dove Mila di Codra ha tratti errabondi nel suo scappare da villaggio a villaggio, la sua voluttà è contesa prima a colpi di falce dai contadini e poi, con un recupero del dualismo del racconto, da Aligi e Lazaro di Roio. Ed entrambi i testi si concludono con una lite fatale: nel primo i due giovani muoiono trascinati dal fiume Pescara, nel secondo Aligi ucciderà il padre ed eviterà la morte per parricidio grazie al sacrificio di Mila.

Inoltre, le due Mila condividono anche un aspetto caratteriale: d'Annunzio presenta la prima «ridente dalle iridi violacee, tutta discinta nei cenci, tutta calda in quella sua pelle colorita d'arancio e abbronzita all'amor del sole», una spensieratezza apparente in quanto velata da una «tristezza intensa»⁸ che la accomuna all'omonima della tragedia, perseguitata dalle dicerie e dall'abuso fisico.

Da ultimo, è possibile che per differenziare la protagonista nel passaggio da racconto a testo teatrale nel quale è accusata di essere una prostituta, maga e parricida, d'Annunzio abbia occhieggiato al Verga dei *Malavoglia* dove Lia, vittima del disonore e delle maldicenze, abbandona Aci Trezza e finisce col prostituirsi a Catania, e, principalmente, della *Lupa* dove si muove, sempre in un contesto agreste dominato da uomini sboccati, ebbri e violenti, la Gnà Pina, una donna lussuriosa, istintiva e ferina che finisce coll'essere uccisa con un colpo di scure dal marito della figlia, lo stesso arnese con cui Aligi ammazza il genitore.

⁴ Cfr. Milva Maria Cappellini, *La "Bibbia" di Diodati nella "Figlia di Iorio"*, «Rassegna dannunziana», 48, 2005, 24-30.

⁵ Sul tema della mano e del gesto si veda il nostro xxxx

⁶ *Ecloga fluviale*, in G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Meridiani-Mondadori, 1992, p. 65. Già Gibellini aveva ravvisato il collegamento con la novella in un intervento pubblicato in *L'arte di Gabriele D'Annunzio (Atti del Convegno Internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963)*, a cura di E. Mariano, Milano, Mondadori, 1968.

⁷ Non ci persuade la spiegazione di Artioli secondo cui il nome deriverebbe dal greco *miltos* 'rosso minio' e l'appellativo si rifarebbe a Codro, nome dell'ultimo re di Atene e di un pastore citato in negativo nelle *Bucoliche*, in G. d'Annunzio, *La Figlia di Iorio*, in Id. *Tragedie, Sogni e Misteri*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2013, tomo I, p. 1267. D'ora in avanti indicato con *Figlia* e il numero di pagina.

⁸ *Ecloga fluviale*, cit., pp. 59 e 60.

Due mondi distanti

La *Figlia di Iorio* inizia *in medias res*: in una casa rustica nella contrada d'Acquanova si stanno celebrando le nozze tra il pastore Aligi e Vienda. Un clima festoso, protetto da amuleti contro i “malefizi” (la croce di cera, la “mortella” e le spighe di “meliga rossa”) e rallegrato dalla «fresca parlatura» delle sorelle di Aligi: Splendore scandisce i preparativi, Favetta sollecita gli sposi a destarsi e Ornella invita Vienda a vestirsi di verde in onore di «Santo Giovanni»;⁹ una scelta che contiene una piccola incongruenza: il colore è attribuito dell'Evangelista, mentre il matrimonio è officiato il giorno precedente la festa del Battista, celebrata il 24 giugno.¹⁰

Ma la gioia della cerimonia nuziale sarà presto turbata da un evento funesto, come intuisce Ornella da un episodio in apparenza fortuito: Vienda lascia cadere il pane che la suocera Candia, la sacerdotessa dello spotalizio pagano, aveva usato per segnare e benedire gli sposi. Per evitare che gli altri si accorgano dell'accaduto, considerato di mal auspicio, Ornella lo raccoglie con lestezza, lo bacia, lo ripone sul grembo della sposa e lo segna con il pollice. Questi gesti sicuri compiuti dalla più piccola delle sorelle evidenziano fin d'ora il suo importante ruolo nella vicenda.

L'evento perturbatore non tarda a manifestarsi: una sconosciuta irrompe nella casa in cerca di protezione e la circostanza non solo arresta i preparativi ma spezza l'equilibrio domestico in quanto, come si chiarirà alla fine dell'atto, tra gli uomini, «pazzi di sole e vino, / di mala brama e di vituperio» che stanno rincorrendo la donna per abusarne, c'è anche il capofamiglia Lazaro di Roio, un padre prepotente dall'indole violenta e lussuriosa.¹¹

La donna è riconosciuta nella «straniera» Mila di Codra, un tratto affine a quello zingaro della protagonista di *Ecloga fluviale*, ed è accusata di essere una parricida («di te morì anco il tuo padre, / che è in dannazione e ti dannal»¹²) e una meretrice che ammalia gli uomini con le sue perfide doti di maga.

Quest'immagine di donna selvaggia e piacente contesa dai contadini a colpi di falce era già nel *Ditirambo I* dell'*Alcyone* (forse esito della progettata canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio*),¹³ nel *Trionfo*¹⁴ e presente nella tradizione folklorica e in quella letteraria come la ninfa Cosirca del *Pastor fido* e la ricordata *Lupa* verghiana.¹⁵ Alla lunga lista aggiungiamo Armida; come la maga del Tasso aveva circuito i crociati e Rinaldo con le sue velate nudità, la Mila del racconto giovanile aveva turbato Ziza quando, salendo a cavallo, scoprì involontariamente «una mammella dalla punta rossa» e sorrise con malizia. E, sottoposto a

⁹ *Figlia*, pp. 767 e 768.

¹⁰ Non condividiamo il collegamento con l'abito verde di Ermione, (C. De Michelis, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *La Figlia di Iorio*, Milano, Oscar Mondadori, 1967, p. 30), in quanto nell'*Alcyone* il contesto è mitico-panico mentre nella *Figlia* il rinvio è all'iconografia di San Giovanni.

¹¹ *Figlia*, p. 785. Anche in questo caso poco convincente ci sembra l'ipotesi di Artioli che farebbe derivare il cognome dalla *roia*, la melagrana simbolo della colpa sessuale. Secondo noi non c'è nient'altro che il nome dell'omonimo paese sul Sangro, ivi, p. 1267.

¹² *Figlia*, pp. 789 e 796.

¹³ Cfr. P. Gibellini, *Per la cronologia di “Alcyone”*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 393-424; F. Gavazzoni, *Le sinopie di “Alcione”*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

¹⁴ «La torna gli rispondeva con immensi clamori che echeggiavano per tutti i seni, mentre nel ferro delle falci si accendevano i baleni vesperali e sul culmine delle biche il covone alzato pareva una fiamma», in D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 923.

¹⁵ Sul riferimento al pastorfido si veda M. Cimini, *Lo strano caso della Figlia di Iorio: Mila di Codra “bagascia” e “creatura di Cristo”*, in «Critica letteraria», 2, 2019, pp. 281-91.

ripetuti gesti maliardi, il ragazzo aveva inveito contro la donna chiamandola «strega»,¹⁶ un appellativo che pensiamo confermi la suggestione tra la Mila del racconto e quella del dramma maturo attraverso la mediazione di Tasso.

Nella confusione, la prima e l'unica a difendere l'intrusa è Ornella, «tu che alla pietà fosti la prima».¹⁷ La giovane, come nell'episodio del pane, agisce d'immediato: serra la porta, va verso la donna, le si rivolge con pacatezza, «Affannata sei, creatura. / Sei piena di polvere, e tremi. / Non piangere più, ché sei salva. / Di sete ardi e bevi il tuo pianto! / Vuoi un sorso d'acqua e di vino? / Ti vuoi rinfrescare la faccia?» e la chiama «creatura di Cristo» echeggiando l'espressione usata da Mila entrando in casa.¹⁸

Questo rapido e sicuro agire di Ornella, se di certo risponde alla sua indole caritatevole, potrebbe anche essere una reazione d'istinto a quella violenza verbale e gestuale cui forse assisteva quotidianamente.

Una prima conferma a quest'ipotesi è quando i mietitori ridono di Mila, rifugiatasi «nella gola del lupo», un'allusione fin troppo evidente al carattere violento e bramoso di Lazaro rafforzata da una domanda sarcastica a Candia: «ti sei data a fornire / di mala carne tu stessa / il tuo uomo che se ne sazia?».¹⁹

Nell'inerzia del momento, le donne vogliono scacciare Mila mentre Aligi, confuso e assonnato,²⁰ non sa cosa fare, Ornella è di nuovo lesta ad agire: invita il fratello al silenzio e mente agli uomini dicendo che Mila non è in casa.

Al linguaggio aggressivo e scurrile dei mietitori, le sorelle reagiscono coprendosi «gli orecchi con ambe le palme» prima che il vituperio coinvolga direttamente il capofamiglia: «Lazaro ha fatto lite / con Rainero dell'Orno, / per chi? per la figlia di Iorio».²¹ Non ci sembra un caso che d'Annunzio sottolinei nella didascalia come, nella casa affollata di ospiti e parenti, debbano essere solo le sorelle a compiere il gesto: questo movimento istintivo insieme alla reazione di Ornella di serrare la porta esprimono il disagio e l'insofferenza delle giovani di fronte alla continua prevaricazione, alla violenza e ai soprusi forse non solo uditi ma anche subiti all'interno delle mura di casa.

In questi attimi concitati si trova la conferma che in questa società si era instaurata l'unione, commentata da molti studiosi, tra l'idea di patriarcato come privilegio e autorità e quella che concepiva le donne come proprietà generando, di conseguenza, un contesto nel quale la violenza su di esse era riconosciuta e permessa.²² Ma davanti a queste storture sociali, Ornella e Aligi si sollevano in ribellione. La prima, sbarrando l'uscio di casa per difendere una sconosciuta, rivendica uno spazio domestico libero dalla violenza verbale e fisica, mentre Aligi, turbato dall'assenza del padre come si era accorta Candia poggiando sulla fronte del figlio «la palma come per cacciarne un'ombra funesta»,²³ aveva capito, ancor prima dell'arrivo di Mila, che il genitore era a contendersi la donna con i contadini. Quest'intuizione e le grida dell'incanata lo agitano così tanto da pretendere che non sia solo un'esile «fascia rossa» a difendere la casa dalla

¹⁶ *Ecloga fluviale*, cit. pp. 67 e 68.

¹⁷ *Figlia*, p. 786.

¹⁸ *Ivi*, pp. 788-89.

¹⁹ *Ivi*, pp. 789-90.

²⁰ Quest'atteggiamento ha fatto pensare a Papponetti che il nome derivasse da *aligùs*, 'non chiaro, ottenebrato', mentre più probabile sembra l'arcaismo per Luigi. *Ivi*, pp. 1267-1268.

²¹ *Ivi*, pp. 794-95.

²² Cfr. Glasberg, Davita Silfen, and Deric Shannon, *Political Sociology: Oppression, Resistance, and the State*, California, USA, Sage, 2011.

²³ *Figlia*, p. 773.

«cosa malvagia» ma «l'aratro e il carro e i buoi / (...) le pietre e le zolle / e la calce di tutte le fornaci, / il macigno con l'orma di Sansone, / la Maiella con tutta la sua neve!».²⁴

Questo desiderio di protezione del nucleo familiare, esplicita la distanza di Aligi dagli altri uomini del villaggio, esemplari di due mondi tra loro incompatibili: quello contadino, cui appartiene il padre, è ebbro, brutale e blasfemo, mentre quello pastorale, cui Aligi fu inviato per l'incapacità di usare la falce, è sognante, solitario e ascetico (una reminiscenza dei nostalgici versi de *I pastori*). Questo dualismo tra padre-figlio si rifà a quello tra Caino e Abele, prima testimonianza del conflitto archetipico tra contadini e pastori, con la differenza che in d'Annunzio sarà il secondo ad uccidere il primo.

Mila: da meretrice a figura Christi.

Nel frattempo, dopo il conforto ricevuto da Ornella, Mila risponde all'invito di Candia di uscire e le chiede perdono: «Madre cristiana, la terra / io bacerò sotto il tuo passo. / E perdono ti chiedo, perdono, / con l'anima mia nella palma / della mia mano, per questa / pena che ti reco io sciagurata!».²⁵ Queste formule litaniche contribuiscono a togliere a Mila quel carattere animalesco e malefico evocato dal popolo e l'offerta della propria anima sul palmo, immagine che d'Annunzio usa solo per connotare i puri d'animo,²⁶ cominciano a conferire alla donna dei tratti spirituali.

Questo cambiamento di Mila prosegue quando Aligi, spinto dalle parole delle donne e della madre, afferra il suo bastone per scacciare l'intrusa ma il pianto delle sorelle e la visione di un angelo lo arrestano e capisce che la donna è una creatura benevola in cerca di protezione.²⁷ Di fronte all'epifania l'uomo s'inginocchia e, per espiare il tentativo di violenza che lo avrebbe equiparato al padre e ai mietitori, offre di bruciarsi il «cavo della destra mano» per punirsi. Di nuovo Mila, dopo aver rassicurato Candia, calma il giovane, «come pascerai la tua mandra / se la tua mano ti s'inferma, Aligi?». ²⁸ Con queste parole la donna invita l'uomo ad evitare la violenza e ad usare la forza solo nel lavoro in modo da differenziarsi dai mietitori che invece usavano le mani per azzuffarsi e commettere abusi sulle donne.

Al pari di Ornella, il pastore vede la giovane con uno sguardo diverso, non più un'adultrice peccaminosa ma una vittima penitente e, dopo averla protetta in nome del Cristo dai contadini e dal padre, si ritira a vivere con lei in una caverna tra le montagne, luogo simbolo dell'ascetismo.²⁹ Qui incide, con «l'anima in mano», un angelo da portare al papa per ottenere la

²⁴ Ivi, pp. 775-76.

²⁵ Ivi, p. 799.

²⁶ Già nel *Poema paradisiaco* nei versi de *Il buon messaggio* e di *Consolazione* e poi in *Elettra* (*Primo centenario della nascita di Vittore Hugo*) e poi nelle *Vergini delle rocce* e nel *Fuoco*. “”

²⁷ Spiegava d'Annunzio ad Herelle impegnato nella traduzione della tragedia in francese: «È generale e profonda nel popolo d'Abruzzo la credenza nella *realità* dell'Angelo custode, dato a ciascun'anima come il *mediatore* della Provvidenza di Dio. Le invocazioni all'Angelo tutelare sono frequentissime. Il sorriso e le lacrime sono i segni che l'Angelo vigile e taciturno dà per giudizio delle azioni umane. Il popolo dice (*dictons*) (traduco): “Si tu oublies d'être juste, l'Ange pleure”. “Si tu fais pleurer ta mère, tu fais pleurer l'Ange muet”. “Si tu veux juger l'offense (la droiture de l'offense), regarde derrière l'épaule droite de l'offensé”», in *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Rocco Carabba, 2004, lettera del 5 marzo 1905.

²⁸ *Figlia*, pp. 806 e 807.

²⁹ L'idea del paesaggio come uno stato dell'animo e' centrale in molta letteratura europea dell'Ottocento, cfr. ad esempio Conti «Byron dice: “Io sono una parte di ciò che mi circonda, e le alte montagne sono un sentimento” (A. Conti, *Giorgione*, a cura di R. Ricorda, Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2007, pp. 155), ed il tema della montagna come luogo ascetico e di conoscenza di se stessi era nei versi dedicati a Dante e Nietzsche in *Elettra, A Dante e Per la morte di un distruttore*, e in quelli *Alle montagne* dell'*Alcyone*.

dispensa dal matrimonio con Vienda.³⁰ La ripresa dell'espressione usata da Mila serve ad unire i due giovani nella purezza e la sacralità della montagna li tiene lontani dalle impurità del mondo contadino.

Seguendo le indicazioni di Michetti, gli studiosi concordano nell'individuare la grotta in quella del Cavallone nella zona di Taranta Peligna.³¹ È pur vero che a guardare la geografia abruzzese, poco distante da Tocco da Casauria, dove d'Annunzio dice aver assistito con Michetti all'episodio della giovane inseguita dai contadini ispiratore del quadro del pittore e poi della tragedia, c'è la Grotta di Sant'Angelo a Lettomanoppello, risalente al 1844, dov'è custodita una statua dell'Arcangelo Michele che, per le sue affinità stilistiche con quella dell'Angelo Gabriele nella Chiesa di S. Michele di Paterno di Caramanico, risalirebbe al XIII secolo. Ci sembra plausibile che d'Annunzio, sempre preciso nelle ricerche e attento alle tradizioni della sua regione, fosse a conoscenza di quest'eremo e non escluderemmo la considerazione di esso per l'allestimento della tragedia e per il riferimento all'angelo scolpito dal pastore.³²

Nella grotta, continua l'evoluzione dei due giovani. Mila, usando formule messianiche, «In verità, in verità ti parlo / e dico», «E così sia», e annunciando «l'ora della dipartita»,³³ assume dei tratti cristologici e come il Messia sembra esser giunta per compiere una missione tanto che sollecita Aligi a riappacificarsi con i propri cari. Un invito che dimostra come dietro l'immagine di meretrice, maliarda e parricida ci sia un animo buono e caritatevole.

Le parole scuotono il pastore il quale, davanti al cavatesori Malde, l'erborista Anna Onna e l'anacoreta Cosma, ricostruisce in un lungo monologo il suo rapporto con Mila e rivela quanto essa abbia contribuito alla sua maturazione.

Il giovane ricorda come nella sua vita tutto venisse deciso per lui (il lavoro dal padre, la sposa dalla madre) tanto da sentirsi «come un uomo all'altra riva / d'una fiumana, che vede le cose / di là dall'acqua e tra mezzo passare / vede l'acqua, che passa eternamente». Questa passività, rappresentata da un sonno che lo intorpidisce da «settecent'anni»,³⁴ s'interruppe il giorno delle nozze: la pietà invocata dalla sconosciuta Mila, il pianto delle sorelle e la visione dell'Angelo lo avevano destato e spinto all'azione. E fu l'invito di Mila a non bruciarsi il palmo, che lo scosse da trarre la sua anima «di dentro le ossa»,³⁵ ad avergli insegnato l'importanza di non reagire con gesti violenti. Quando, poi, ritrovò la donna sui monti comprese che il loro destino fosse quello di star congiunti e, avendo fondato la relazione sul valore cristiano della castità («Né quel giorno ci contaminammo / né dopo mai» e «Io sono puro»), spera adesso di poter ricevere la «grazia». ³⁶ Il discorso di Aligi non smuove Mila che riafferma la volontà di allontanarsi, ma è di nuovo il pastore a trattenerla con l'invito a mettere «l'olio nella lãmpana»,³⁷ un messaggio simbolico a tenere acceso il loro amore cui Mila risponde col desiderio di baciare quella mano che voleva

³⁰ *Figlia*, p. 813.

³¹ Cfr. Oliva, *L'invenzione dei luoghi nella "Figlia di Iorio"*, in Id., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 80-92 e E. Burri, *La grotta della "Figlia di Iorio"*, *Rassegna dannunziana*, maggio 1992, pp. XXXVIII-XXXIX.

³² Sull'ambientazione del secondo atto, la Bertazzoli ha reperito dei cartoni preparatori in cui d'Annunzio voleva far rifugiare Mila in un santuario e svolgere le scene nella casa di Iorio. Se il tema spirituale emergeva già nell'abbozzo, la scelta di svolgere l'azione nella montagna conferisce alla vicenda un tono decisamente mistico-ascetico. In R. Bertazzoli, *La figura di Mila e l'evoluzione di un'idea*, in *Studi medievali e moderni*, 1, 2005, pp. 29-50.

³³ *Figlia*, p. 816.

³⁴ *Ivi*, p. 819.

³⁵ *Ivi*, p. 821.

³⁶ *Ivi*, pp. 822, 826 e 823.

³⁷ *Ivi*, pp. 827 e 830.

colpirla: «È il sorso che concedo alla mia sete».³⁸ La scena, costruita con uno scambio di brevi battute, si chiude dopo leggeri tocchi e carezze con un bacio che fa cadere la coppia ginocchioni come se avesse raggiunto un'estasi mistica.

Ma la pace di questa dimensione bucolica e ascetica è funestata dal desiderio di vendetta di Lazaro, pronto a riscattare l'affronto del figlio ed a saziare i suoi appetiti sessuali violando Mila. Ornella è di nuovo la prima ad accorgersi del pericolo e sale sulla montagna per avvisare la coppia.

Come nel giorno delle nozze, un presagio funesto avvia l'episodio: Mila, distrattasi, è alla ricerca d'olio per riaccendere la lucerna che Aligi le aveva detto di mantenere viva e quando rompe un piccolo recipiente donatole da una sconosciuta, si capisce che questa è Ornella dal gesto superstizioso di segnarsi con l'olio sparso, identico a quello fatto sul pane caduto a Vienda.

La giovane era giunta nella grotta sperando di toccare, con «mano di fede»,³⁹ l'animo di Mila per convincerla ad allontanarsi dalla famiglia caduta in disperazione dopo la partenza di Aligi. Lei stessa, per averla difeso, è «vituperata e cacciata / in disparte»⁴⁰ mentre il padre, sempre più incattivito e il cui linguaggio triviale sbigottisce le sorelle, sta cercando la coppia sulla montagna. La notizia turba Mila e prima di «ubbidire» svela a Ornella che la sua relazione con Aligi è «monda», priva di peccato carnale.⁴¹ Questa confessione, identica a quella di Aligi a Cosma, toglie gli ultimi dubbi ad Ornella che, perdonando Mila, adesso la considera al pari di una sorella:

Fede ho più ferma che pietra.
Tra ciglio e ciglio t'ho vista
la verità. E il resto è caligine.
E io poverella mi sperdo.
Per ciò ti bacerò i tuoi piedi
che sanno le vie, umilmente.
T'accompagnerò nel viaggio
col mio compianto nascosto;
pregherò che ti sieno contati
tutti i tuoi passi e ti sia
rallentato il dolore ad ognuno.
E la pena che abbiamo patita
non più la metterò sopra te.
Non giudicherò la sciagura.
Non giudicherò l'amor tuo.
Poiché tu inverso fratelmo
sei senza peccato, in cuor mio
ti chiamerò la mia suora,
la mia suora sbandita; e vederti
vo' talvolta ne' sogni dell'alba.⁴²

La donna s'accommiata ripetendo il nome d'Ornella per tre volte mentre questa fugge in lacrime, un distacco doloroso che conferma il ruolo svolto da Mila nella formazione della ragazza: come detto, Ornella fu l'unica a difenderla e sbarrando la via ai mietitori comunicava la sua ribellione all'ordine patriarcale. Una reazione condivisa e sostenuta da Aligi che impedì al padre l'ingresso

³⁸ Ivi, p. 827

³⁹ Ivi, p. 837.

⁴⁰ Ivi, p. 836.

⁴¹ Ivi, pp. 839 e 840.

⁴² Ivi, pp. 840-841.

in casa: «Padre, aspetta. La croce è su la soglia. / Non puoi passare senza inginocchiarti. / Se il sangue è ingiusto, tu non puoi passare».⁴³

La gesticolazione e il linguaggio sacro, l'allontanamento dalla comunità e il sentimento amoroso che li lega sono emblemi della forte relazione instauratasi tra i tre giovani, un'unione che scandirà la conclusione della vicenda e rovescerà l'ordine fin qui imposto da Lazaro.

Quando il contadino giunge nella grotta, e fa udire per la prima volta la sua voce, rivendica con prepotenza il diritto sulla donna ma Aligi interrompe la barbara aggressione.

Per la prima volta il giovane dimostra di non temere le minacce paterne («Come ardimento hai di levare / il viso inverso me? Tu bada / ch'io non te l'arrossi di subito. [...] / Per la vita tua, obbedisci»), difende la compagna chiamandola «creatura»,⁴⁴ in simmetria con l'appellativo usato da Ornella, e genuflesso si rivolge prima all'angelo e poi al Cristo affinché lo trattengano dal rispondere con la violenza a quella del padre.

Questa calma, la gestualità e il vocabolario sacro, sono sconosciuti a Lazaro e lo irritano ancor di più; egli interpreta il tentativo del figlio, chiamato spregevolmente «cane», come un affronto alla sua autorità e reagisce con l'aggressione, l'unico mezzo che sa padroneggiare: prima verbale, minacciando di morte il figlio («Io sono il tuo padre; e di te / far posso quel che m'aggrada [...] / E a me data è su te / ogni potestà, fin dai tempi / dei tempi, sopra tutte le leggi»), e poi fisica, percuotendolo e facendolo immobilizzare da due aiutanti.⁴⁵

L'uscita di scena di Aligi riavvia il dialogo con Mila e in esso si esplicita ancor più il desiderio lussurioso dell'uomo ora persino incestuoso dal momento che la donna è unita al figlio. E di fronte al richiamo alla fedeltà alla moglie e al rispetto per le figlie, Lazaro aggiunge ai suoi peccati anche quello della simonia: tenta di comprare Mila offrendole «vénti ducati».⁴⁶

Ricorrendo ad un calcolato parallelismo con il primo atto, d'Annunzio lega simbolicamente la vicenda e la conduce al suo fine: l'apparizione di un angelo aveva frenato Aligi e ora Mila afferra la copia scolpita dal pastore per proteggersi dalla violenza di Lazaro. E, come nel primo atto aveva fermato gli irruenti contadini, di nuovo Ornella risponde al grido d'aiuto della donna, riprova del legame tra i tre preannunciato nel verso premonitore di Mila «Abbi fede. L'aiuto verrà»⁴⁷, e libera il fratello che si getta sul padre colpendolo a morte.

La scelta di salvare Mila, di far uccidere il genitore e di destinare il fratello ad una condanna a morte per parricidio lascia perplessi perché potrebbe causare la completa distruzione della famiglia come il grido finale di Ornella sembra presagire: «Ah! E io t'ho sciolto! E io t'ho sciolto!».⁴⁸ All'opposto se il padre fosse sopravvissuto e avesse sfogato la sua violenza abusando di Mila, avrebbe riaffermato il suo potere e la famiglia sarebbe ritornata al medesimo assetto. Dunque, il parricidio è l'unica opzione per concludere quel percorso di rivolta iniziato con l'allontanamento dei mietitori e del loro mondo lussurioso, incestuoso e manesco ed è possibile che Ornella decida di sacrificare Aligi sapendo che Mila, nel suo cammino di redenzione, sarebbe accorsa in aiuto.

Il martirio e la redenzione

⁴³ Ivi, p. 810.

⁴⁴ Ivi, p. 849.

⁴⁵ Ivi, p. 851.

⁴⁶ Ivi, p. 856.

⁴⁷ Ivi, p. 854.

⁴⁸ Ivi, p. 857.

Per la sua indole docile e religiosa, Aligi è frastornato dal delitto compiuto: il pastore fatica a comprendere come la sua mano, ferma nella guida del gregge, sia potuta diventare assassina: «Sempre ginocchione si stette / e si guardava la mano. / E diceva ogni tratto: “Mea culpa” / [...] E aveva un viso umile e pio / così che pareva innocente. / E l’angelo intagliato nel ceppo / era là con la macchia di sangue. / E molti piangevano intorno. / E taluno diceva: “È innocente”».⁴⁹
Un identico dolore travolge Candia:

Il core ho perso d’un dolce figliuolo,
or è trentatre giorni, e non lo trovo!
L’hai tu veduto, l’hai tu riscontrato?
- Io sul Monte Calvario l’ho lasciato,
i’ l’ho lasciato sul Monte distante,
l’ho lasciato con lacrime e con sangue.⁵⁰

Una passione materna che d’Annunzio descrive attraverso una riuscita scelta stilistica: per dimostrare l’intatto legame col figlio, il poeta fa ripetere a Candia le parole che Aligi disse il giorno delle nozze, «Madre, madre, dormii settecent’anni, / settecent’anni; e vengo di lontano. / Non mi ricordo più della mia culla» e «Alla montagna deve ritornare».⁵¹ Se per gli astanti, Candia sembra in uno stato di delirio, Ornella intuisce l’immutato affetto e ricorda alla madre che solo il suo perdono potrà dare felicità eterna al figlio; parole che contengono un implicito messaggio di gratitudine per il fratello che aveva liberato le donne di casa da un padre prevaricatore:

Madre, ora viene Aligi, viene Aligi
a pigliar perdonanza dal tuo cuore,
a bere la tazza del consólo
dalle tue mani. Svégliati e sta forte.
Maledetto non è. Col pentimento
il sacro sangue sparso ei lo riscatta.⁵²

Mentre Candia dona al figlio la coppa del perdono, Mila irrompe per la seconda volta nel villaggio e si assume la responsabilità dell’omicidio dicendo di aver ingannato Aligi con le sue arti magiche. Il pastore non comprende il gesto di Mila, si sente tradito e chiede di essere ucciso per poter dormire altri «settecent’anni»,⁵³ anche se questo desiderio di ricadere in un sonno eterno, quasi fiabesco, per cancellare tutto l’accaduto è irrealizzabile dal momento che la coscienza di Aligi si era destata con l’arrivo di Mila.

La donna, per continuare le riprese dal primo atto, è avvolta in un manto nero e il medesimo indumento non segna un ritorno all’inizio poiché anch’essa ha compiuto il suo percorso di crescita: la prostituta maliatrice si è rivelata una compagna pia e casta e la parricida si è trasformata nella salvatrice della famiglia di Aligi. Solo un ultimo passo la separa dalla sua completa redenzione: il martirio.

⁴⁹ Ivi, p. 864.

⁵⁰ Ivi, p. 868.

⁵¹ Ivi, pp. 869 e 870.

⁵² Ivi, p. 870.

⁵³ Ivi, p. 888.

Il sacrificio è benedetto da Ornella, «Mila, Mila, sorella in Gesù, / io ti bacio i tuoi piedi che vanno! / Il Paradiso è per te!», e il grido lanciato dalla donna, «La fiamma è bella! La fiamma è bella!»,⁵⁴ è un invito alla catarsi di tutti i personaggi.

Quest'epilogo conclude la trasformazione di Mila, ora una *figura Christi* la quale, con il suo sacrificio, ha salvato una famiglia dominata da un uomo brutale e contribuito alla crescita psicologica dei figli. Ornella, proteggendo Mila dall'incanata e dallo stupro, comprende l'importanza della carità e della fratellanza e, provocando la morte del padre, rivendica delle relazioni basate su un amore casto e puro, identico a quello tra il fratello e Mila, che aspira per se stessa e le sorelle.

Aligi finalmente è destato dal sonno di "settecent'anni", un incantesimo rotto dalla figlia di Iorio che rende il pastore, finora sempre passivo, libero di agire. Il giovane scopre così la purezza del sentimento amoroso alla base di una relazione non imposta e comprende che una famiglia può essere guidata senza soprusi, violenze e blasfemie.

Infine, Mila contribuisce ad unire i due fratelli in un legame più stretto che permette loro di affrontare senza paura la prepotenza del padre e, una volta eliminato, di riequilibrare la famiglia in una dimensione orizzontale nella quale Aligi può persino recuperare il suo rapporto con Vienda.

Anche in questo dramma, come consuetudine nel teatro dannunziano e a differenza dalla prosa, le donne sono protagoniste e nella *Figlia* la contrapposizione tra generi è decisa: a uomini lussuriosi e violenti sono giustapposte donne pie e misericordiose la cui personalità fatica ad imporsi perché schiacciate dalle regole del patriarcato.

In questa società, la ripetizione dei riti, delle cerimonie e delle formule servono a rafforzare la convinzione del gruppo che il sistema non solo è giusto ma anche l'unico possibile; pertanto solo degli alienati possono tentare di scalfinare le rigide regole e Aligi e Mila sono accomunati da questo *status*: lui è stato mandato a pascolare perché incapace a mietere («Alla montagna devo tornare» è il suo *leit motiv*), mentre lei è una pària, marchiata dalle bolle di maga e prostituta. La loro unione è un gesto di ribellione contro la legge «dell'antico sangue», come aveva avvertito Cosma: «Pastore Aligi, tu hai certo accesa / una lãmpana pia nella tua notte / ma tu l'hai posta in luogo di quel termine / antico che inalzarono i tuoi padri. / Tu rimosso hai quel termine sacro». E all'ammonimento dell'anacoreta «E se questa tua lãmpana si spegne?», Aligi aveva risposto con la richiesta a Mila di mettere «l'olio nella lãmpana» per tener viva la loro relazione e continuare la sfida all'ordine sociale.⁵⁵

A questa coppia possiamo aggiungere Ornella che, scegliendo di parteggiare per il fratello e Mila, viene alienata dalla comunità: «E al mio nome è fatta vergogna / mane e sera nella mia casa, / e vituperata e cacciata / io sono in disparte, ché ognuno / grida: "Eccola dunque colei / che mise la spranga alla porta / perché dentro restasse il malanno / appiattato nel focolare"» e poi «Hai la mala ventura con te; / e tu fosti a chiuder la porta / e tu fosti a sciogliere Aligi», le grida la popolana Anna di Bova.⁵⁶ Queste frasi sono esemplari della mentalità chiusa del popolo che percepisce Ornella come una minaccia all'assetto sociale e l'unico rimedio è quello di emarginarla.

⁵⁴ Ivi, p. 890. La nota conclusione riprende il tema del fuoco come elemento purificatore e catartico, presente già nella novella *La morte del duca d'Ofena* e nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, dove la meretrice Pantea era finita al rogo, e poi nella *Nave*.

⁵⁵ Ivi, pp. 823, 827 e 830.

⁵⁶ Ivi, pp. 836-37 e 862.

Queste riflessioni aiutano a risolvere una contraddizione solo apparente. D'Annunzio, infatti, in tutta la sua opera ha sempre elogiato il lavoro del contadino, considerando sacra la ritualità dei gesti della semina e della mietitura;⁵⁷ è chiaro, quindi, che nella *Figlia* la critica è rivolta al caso particolare del patriarcato responsabile di aver traviato e corrotto gli uomini.

Ci penserà Mila a sferrare l'ultimo colpo a questa società: assumendosi la responsabilità dell'omicidio spiazza i popolani esautorandoli del loro potere. Una decisione che dimostra tutta la forza di questa donna capace di scegliere in libertà il proprio destino, un ultimo insegnamento per Aligi e Ornella che, per la loro giovane età, costituiscono le possibili basi su cui fondare una società finalmente equa.

Nicola Di Nino

Universitat Autònoma de Barcelona

nicola.dinino@uab.cat

⁵⁷ Oltre al personaggio di Giovanni di Scòrdio nell'*Innocente* possiamo ricordare Garibaldi il quale, in *Elettra*, è descritto come un contadino che sparge i semi da cui germoglierà la nuova nazione. Poi l'elogio del «Veglio» nel *Poema paradisiaco* e in *Maia* e, infine, gli omaggi rurali in *Per la messe* e *I seminatori* della *Chimera* e nei versi de *L'opere e i giorni* e dell'*Aedo senza lira* nell'*Alcyone*.