

la *Francesca da Rimini*, è il maggior tramite di sfoggio di preziosità raccattate dall'autore nei modi consueti al pirata: come il Fenicio discopre a Fedra il suo diverso tesoro di cose ricche e strane recate dai viaggi di rapina, così l'abruzzese ne discopre al lettore uno analogo predato nei libri.

LONTANANZE LAGUNARI

FONTI VENEZIANE DELLA «NAVE»

Altra opera dannunziana che remunera generosamente la *corvée* di una sua ricognizione intertestuale è la *Nave*: quasi ogni suo punto echeggia una lettura dell'autore. Osserviamo anzitutto D'Annunzio muovere sulle tracce visibili di scrittori di cose veneziane, cui egli ricorre per inscenare la Venezia delle origini. Il suo voto d'una nuova Italia imperiale, di cui la Dominante è chiara metafora, il Vate lo fa salire dai fangosi lembi lagunari della *Venetia* romana su cui è sorta la grande talassocrazia d'Occidente. Ma la funzione monitoria della tragedia adriatica ha scarsa e fugace evidenza, offuscata in primo luogo dalla ricercata ricostruzione storica e d'ambiente, notoriamente tra le predilezioni dell'autore.

Chi s'applichi a studiare qualsivoglia dei molteplici temi veneziani di D'Annunzio incrocia inevitabilmente Gino Damerini, facendo anatomista, in *D'Annunzio e Venezia* (Milano, 1953), dei cangianti ma sempre fervidi rapporti d'arte e di vita dell'autore con la città anadiomene. Ma per quanto attiene all'ambientazione veneziana della *Nave*, si devono se non smentire, almeno correggere vigorosamente non poche affermazioni di Damerini. A D'Annunzio bastarono sì pochi libri, nei quali egli trovò quanto cercava (molto, come di consueto, dato il suo inemendabile vizio del minuto e del raro). Ma questi libri non sono propriamente quelli segnalati da Damerini, che riduce la documentazione veneziana e lo zelo erudito dell'autore a poca cosa: alla conoscenza delle prime cento pagine della *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica* di Pompeo Molmenti (Torino, 1880), e dei primi cinque capitoli del volume primo della *Storia documentata di Venezia* di Samuele Romanin (Venezia, 1853). D'Annunzio lesse certo, e attentamente, Molmenti e Ro-

manin, specie quest'ultimo.¹ Ci pare tuttavia che di Molmenti e poi di Romanin D'Annunzio si sia avvalso come d'un primo approccio, d'un'introduzione, alla materia veneziana, che volle poi approfondire in altri testi. Un piano di lettura in tal senso configurano i titoli fermati in alcune carte comprese nel nutrito *dossier* di documenti preparatori della *Nave* conservati nell'Archivio Personale del Vittoriale:

J. Filiasi - Memorie storiche dei Veneti primi e secondi - Venezia - Modesto Fenzo 1796.

S. Romanin - Storia documentata di Venezia - P. Naratovich 1853. (ms. 7277)

G. Galliccioli - Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche - Venezia - Domenico Fracasso 1795. (ms. 7278)

GFRÖRER - Storia di Venezia dalla sua fondazione fino all'anno 1084. (Lezioni all'università di Friburgo. (Venezia 1878)

Cronaca Altinate. Arch. Stor. italiano - vol. VIII. 1845.

SANUDO - Cronachetta - Venezia. Tip. del Commercio 1880. (ms. 7276)

Ma di questi libri i soli di cui si riconoscano tracce, numerose e pazienti, nella *Nave*, sono i tomi quinto e sesto dell'opera di Iacopo Filiasi, classica fonte d'erudizione storica veneziana, e quell'incunabolo della storiografia lagunare ch'è la *Cronaca Altinate*.

Damerini va corretto anche là dove asserisce che per rivivere l'aurora dello Stato veneto bastò a D'Annunzio il correre in lungo e in largo la laguna. Invero la conoscenza che di questa D'Annunzio sfoggia nella *Nave* è notevolmente desunta da testi - Filiasi *in primis* - su cui si concreta non poco della sua fantasia adriatica; e la suggestione lagunare più potente e fertile ci pare anch'essa libresca.

Ma apriamo senza indugio il registro delle presenze della *Cronaca Altinate*² e di Filiasi³ nella *Nave*.

¹ L'esemplare del vol. I della *Storia documentata* di Romanin conservato nella Biblioteca Privata del Vittoriale reca numerosi segni di lettura alle pagine 15-161. La *Storia* di Romanin non è presente in Marucelliana. La copia della *Storia di Venezia* di Molmenti ch'è nella biblioteca fiorentina (Cons. storia 202) non è segnata.

² La *Cronaca Veneta detta Altinate*, per cura di Antonio Rossi, in «Archivio storico italiano» VIII (1845). La copia del volume presente in Marucelliana non è segnata.

³ *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi*, 8 t., Venezia, Modesto Fenzo, 1796-98. Rari segni a lapis blu reca l'esemplare dell'opera di Filiasi (t. V-VI) conservato in Marucelliana (1 MM VIII 60).

* * *

L'azione della tragedia è detta svolgersi su un'imprecisata «isola dell'Estuario veneto». Questa riceve in realtà precisi connotati storici che solo la disamina d'una fonte dell'opera, appunto la *Cronaca*, consente di cogliere. L'isola storica dell'Estuario veneto che s'intravede in quella su cui si svolge gran parte dell'azione della *Nave* - d'ora innanzi semplicemente l'Isola - è Torcello. Quanto della *Cronaca* passa nel testo dannunziano basta per identificare gli isolani della tragedia: profughi di Altino, città un tempo posta sulla terraferma in faccia a Torcello, ricca e prosperosa all'inizio dell'era cristiana.

D'Annunzio attinge direttamente alla *Cronaca*, non pago dei sunti e delle citazioni che ne porgono Molmenti e Romanin: in primo luogo all'introduzione generale dell'editore ottocentesco Antonio Rossi. Parafrasando il testo latino, Rossi narra che gli Altinati, scampati ai feroci Longobardi che avevano seminato strage nella Venezia, presero diverse vie di salvezza: in parte ripararono a Ravenna; in parte nell'Istria; in parte, seguendo il monito divino che li volgeva verso le isole della laguna, mossero alla volta di Torcello e delle isole contermini (p. 36). D'Annunzio annota da queste pagine nel ms. 7401, riprendendo testualmente il titolo del commentario di Rossi al secondo libro della *Cronaca*: «Fuga degli Altinati a Torcello». Se cava dall'introduzione, egli non neglige comunque il testo latino: lo attesta l'appunto relativo al segno premonitore degli uccelli di Altino che precedono la dirotta fuga degli abitanti dalla città:

Tutti gli uccelli che aveano i loro nidi nelle mura e nelle torri della città, si fuggirono con i lor nati nel becco.

La prima parte dell'annotazione echeggia il testo latino (p. 54):

Cunctae aves et volucres quae per muris et turris civitatum totis [...] erant.

La seconda contamina parole di Rossi (p. 36): «quegli uccelli, che coi nati loro tra' becchi», con altre del testo latino da esse parafasate (p. 54: «in beccis».

Profughi di Altino, dicevamo, gli isolani della tragedia. Gridano infatti al popolo gli zelatori della fede:

[...] o popolo di profughi!

Ricòrdati
del tuo scampo e de' tuoi due duci!

Chiamati

del nome d'Arrio e d'Aratore!

Come ricorda uno zelatore, a condurre alla salvezza nelle isole parte degli Altinati furono Arrio e Aratore. Scrive Rossi (p. 37):

Principali *duci* allo scampo, erano [...] *Arrio* ed *Aratore* suo figlio, Tribuni un tempo o magistrati di Altino.

Appunta D'Annunzio (ms. 7352):

I duci dello scampo erano Arrio ed Aratore suo figlio - Tribuni di Altino.

E quella voce: «Su la nave!» («voce di prodigio, / voce dai cieli»), che risponde alla domanda del timoniere Simon d'Armario: «Dove porremo noi la nostra patria?», secondo una delle maestranze

È quella, è quella
che udita fu dal Vescovo pastore,
che condusse le genti verso il mare,
che ai pròfughi mostrò l'Isola intatte.

Il «Vescovo pastore» è il primo vescovo di Torcello, il santo Mauro. Lo apprendiamo dalla fonte. Dice Rossi (p. 36):

Mauro, colle apparizioni del Salvatore, di Maria, de' santi martiri Antolino, Giustina, Giovanni Batista, [andava a] rincorarli [i fuggiaschi] e [a] ridestarne la fede; [a] raddrizzare quei dolenti e tapini a sovrumane speranze [...] ed [a] ergere templi [...].

Annota D'Annunzio (ms. 7352):

Il vescovo Mauro accompagna i fuggiaschi, li rincuora, li esalta a sovrumane speranze - erège templi - Apparizioni di santi.

Il nome del santo verrà pronunciato più avanti da uno del popolo, che della croce equilatera sollevata dal presbitero Teodoro dirà:

La Croce
del patriarca Mauro!

La *Cronaca* ricorda poi come Arrio e Mauro erigessero chiese su tutti i lidi circostanti. Scrive Rossi (p. 38):

Era poi naturalissima cosa, che fra quelle chiese primeggiasse la nuova cattedrale; che fu innalzata nell'isola, capo a tutte le altre, Torcello.

Compendia D'Annunzio (ms. 7352):

La cattedrale in Torcello.

Torcello divenne sede episcopale. Lo ricorda pure Filiasi, che a Torcello dedica numerose e dense pagine, cui D'Annunzio attinge il dato delle chiese e degli edifici dell'Isola eretti in molta parte con pietre e marmi recati da Altino. Recita la didascalia che precede il prologo:

Appare il pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella che il popolo libero dei pròfughi [...] costruisce su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine.

La romanità è quindi diffusa in ogni pietra degli edifici dell'Isola.

La *Cronaca* suggerisce a D'Annunzio pure l'audace e pietosa impresa di Marco Gratico e d'un pugno d'arditi: il recupero, nelle città di terraferma devastate e profanate dai barbari, delle «Ossa dei Tutelari», le reliquie dei santi. Narra Marco Gratico:

[...] per tre giorni ricercammo
tra la polve, la cenere e il rottame,
per tre giorni, e nel terzo ritrovammo
i Tutelari.

Marco Gratico e i suoi imitano quei Veneziani delle origini dei quali Rossi, nel commentario al libro terzo della *Cronaca* (p. 62), per marcare la religiosità, dice che si affrettarono a

[...] innalzare a Dio, in onore della Vergine e de' Santi, basiliche e chiese e monasterii fra queste isolette che formano la presente nostra Venezia; e dentro a quelli, come vero palladio della futura salvezza, riporre le reliquie dei loro *tutelari*; tesori rapiti, di mezzo al fuoco ed al sangue, dagli artigiani, dalle zanne degli Unni, dei Goti, de' Vandali, de' Longobardi.

Da cui D'Annunzio annota (ms. 7389):

Nelle basiliche, nei monasteri - ripongono le reliquie dei santi tutelari - tesori rapiti di mezzo al fuoco e al sangue, ritolti alle branche degli Unni, dei Goti, dei Vandali, dei Longobardi.

Alla *Cronaca* l'autore attinge altresì i nomi di coloro che seguono Marco Gratico salpante, ad espiazione del fratricidio, verso Oriente, verso la conquista e la gloria; e pure quelli dei prigionieri della Fossa Fuia di cui fa strage Basiliola: tutti nomi di antichi lignaggi veneziani. Il terzo libro della *Cronaca* contiene infatti una nutrita lista di potenti famiglie convenute nelle isole della laguna – dove esercitarono il tribunato – e successivamente trasferitesi a Rialto. D'Annunzio ne fissa numerosi nomi in due carte (ms. 7305-6), cavando sia dal commentario di Rossi al libro, sia dal testo latino. Tra le schiatte illustri la *Cronaca* (p. 72) annovera i Gratici, detti discendere da un certo Gardoco Gardolico, fondatore di Grado e probabilmente originario di Aquileia. Costituiscono una prima nota dannunziana di antiche casate veneziane i sette nomi incolonnati in alto a sinistra sul ms. 7305, echeggianti, anche nell'ordine di citazione, la breve enumerazione fattane da Molmenti (p. 16). D'Annunzio, che vuol disporre d'una più ricca rosa di nomi prevedendone un largo uso, incrementa la lista iniziale con numerosi altri attinti alla fonte di Molmenti, la *Cronaca* appunto, dei quali gremisce detta carta.

* * *

Precisato è invece il tempo della tragedia: gli «anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio 552». D'Annunzio legge in Filiasi un racconto delle origini di Venezia alquanto dettagliato. Nel primo decennio del 400 la Venezia terrestre patì la scorreria dei Visigoti di Alarico e poco dopo dei Vandali. Coloro che non poterono riparare nelle città murate cercarono scampo negli estuari, dal Timavo al Po. Ma furono migrazioni probabilmente temporanee. Solo con l'incurSIONe di Attila, che nel 451 (452 data Filiasi) seminò strage e distruzione nella Venezia mettendo a ferro e a fuoco Aquileia, Concordia, Oderzo e Altino, si crearono nelle lagune insediamenti stabili. La terraferma veneta subì poi la guerra tra gli Eruli di Odoacre e gli Ostrogoti di Teodorico, cui s'accompagnarono carestie ed epidemie. Quindi, alla morte di Teodorico, divenne desolato campo di battaglia tra Goti e Greci, predata dagli uni e dagli altri. L'insediamento lagunare crebbe ulteriormente e divenne definitivo solo in seguito all'invasione longobarda: D'Annunzio ne anticipa peraltro gli effetti, confondendo, come gli antichi cronisti veneti, coloro che fuggirono dinanzi al *flagellum Dei* e quelli che furono sospinti in laguna dalla *sae-*

vissima gens Langobardorum. Il fosco e tristo tempo è illustrato da Marco Gratico:

Città ridotte in mucchi,
città forti in ruine, i luoghi nostri
fatti castella di barbarie, i nostri
altari come pietre di calcina
stritolati.⁴ Pigliarono Opitergio,
pigliarono anche Altino, ed Aquileia
la splendida pigliarono!

e dal pilota Lucio Polo, che lamenta come il flagello di Dio sulla desolata terra veneta ancora non si plachi:

Ancóra
fumano le città di terra ferma
e il flagello di Dio fischia di pugno
in pugno e romba pur su le ruine.
[...]
Attila è morto da cent'anni; ed ecco
sempre in cerchio di ferro e fuoco siete.
Tengono il monte i Franchi, la pianura
i Goti, i Greci la maremma.

Nel 548 Teodeberto, re dei Franchi, visti indeboliti dalla guerra Goti e Greci, aveva invaso e occupato l'intera Venezia montana: l'Alto Veronese, Vicentino, Feltrino, Bellunese, Trevigiano e Friulano. Lo dice Filiasi (t. V, pp. 202-203):

La Venezia in simil guisa rimase trinciata tra tre padroni. *I Franchi i monti occupavano; i Goti le pianure* con Verona, Vicenza, Padova, Monselice, Trevigi; e *i Greci le maremme* con Adria, Altino, Oderzo, Concordia etc.

Al lato del passo, sul margine sinistro della pagina, è posto come titolo di paragrafo «Anni di Cristo 548». Appunta D'Annunzio (ms. 7280):

Nella Venezia (548) *i Franchi* occupavano i monti; *i Goti* le pianure con Verona, Vicenza, Padova, Monselice, Trevigi; *i Greci* le maremme con Adria, Altino, Oderzo, Concordia.

La campagna militare bizantina contro i Goti fu condotta prima

⁴ Un passo biblico soggiace a queste parole (si veda p. 112).

da Belisario e poi da Narsete. Questi, nel 552, radunava nel *castrum* di Salona (Spalato) una nuova armata, con la quale intendeva raggiungere Ravenna. Ma glielo impedivano diversi ostacoli. Teodeberto gli negava il passo delle Alpi, contando l'esercito bizantino, etnicamente eterogeneo, numerosi Longobardi, nemici dichiarati dei Franchi. E se anche i Franchi avessero concesso il passo, egualmente Narsete non avrebbe potuto raggiungere Ravenna, poiché il re goto Totila, oltre ad opporgli il fiore delle sue forze al comando del valoroso Teia, aveva reso impraticabili le vie («aveva fatto rompere tutte le strade», Filiasi, t. V, p. 205) che dai varchi alpini orientali conducevano ai passi del Po e quindi a Ravenna. Narsete non avrebbe potuto nemmeno marciare lungo la strada costiera, il margine interno della laguna veneta, intransitabile per le foci dei numerosi fiumi che vi sboccavano; e neppure disponeva di navi sufficienti per poter attraversare il mare con tutto l'esercito. Allora egli condusse il corpo di spedizione bizantino a Ravenna lungo i lidi esterni che per tutta la Venezia marittima dividono la laguna dal mare, servendosi di navigli e battelli come ponti tra l'uno e l'altro lido.

La marcia di Narsete per la via dei lidi è in corso (egli ha forse raggiunto la Livenza) all'inizio della tragedia. Dice il pilota:

Già
tragittato ha l'Isonzo e va pel lido
d'Anfora al Tagliamento, e forse varca
la Selva Caprulana e la Livenza
e lido lido segue fin che prenda
il tragetto di Sermide sul Po.

Scrivo Filiasi (t. V, p. 207):

Marciarono da Grado in prima *lungo i Lidi* ora detti di Morgo, *Anfora* etc., poi per quei del *Tagliamento*, di Caorle, di *Livenza*, di Piave, Cortellazzo, Cavallino, Treporti, S. Erasmo, Vignole, Lio, Malamocco, Pelestrina, e Brondolo fino alle Bocche del Pò.

D'Annunzio modifica quindi l'itinerario di Narsete, volgendolo senza ragione, dopo il varco della Livenza, verso Sermide: il vizio dello sfoggio erudito gli fa associare dati senza riguardo alla loro congruenza. Di Sermide, come passo sul Po, egli legge sempre in Filiasi (t. V, p. 206), il quale, parlando dei varchi montani orientali che immettevano nella Venezia, dice:

Da que' varchi cominciavano diverse strade, che conducevano a' passi del Pò, cioè l'Emilia Altinate a quello di *Sermide*, la Postumia [...] a quello d'Ostilia; la Postumia stessa a quello di *Cremona*.

Annota D'Annunzio (ms. 7280):

La via Emilia Altinate conduce al passo di Sermide sul Po, la Postumia a quello di Ostilia e a quello di Cremona.

A rendere ancora più ardua l'impresa di Narsete sono i fiumi gonfi delle disciolte nevi alpine. La didascalia che precede il prologo:

È la fine della primavera: sciogliendosi le nevi alpine, le fiumane gonfie fanno impeto nella Laguna e irrefrenabili la travagliano,

echeggia il racconto di Filiasi (t. V, p. 280):

Difficoltava pure l'impresa l'essere allora *i fiumi gonfi* tutti, e di acque pieni, per cui allagavano le basse terre verso il mare. *Era forse la fine di Primavera, e scioglievansi le nevi alpine.*

Al lato del passo, sul margine sinistro della pagina, è posto come titolo di paragrafo «Anni di Cristo 552». D'Annunzio ne trae l'annotazione (ms. 7326):

Era forse la fine di primavera e scioglievansi le nevi alpine, i fiumi erano gonfi (A.D. 552).

Quando poi ripassa gli appunti di lettura, l'autore pone in evidenza entro barrette a lapis blu «A.D. 552», indice della sua decisione di datare la tragedia all'anno che vide uno dei più memorabili eventi della guerra gotica.

Quanto afferma il pilota di Narsete:

Seco ha grande oste ma navilio poco,

echeggia ancora il racconto di Filiasi (t. V, p. 205):

[...] e non avea eglino [Narsete] poi navigli bastanti per trasportarli [i soldati greci] per mare [...].

Nelle successive parole del mulinaro Benno al pilota:

E noi lo forniremo di navilio [...].

è proposito, volontà, ciò che nella fonte è invece atto compiuto. Dice infatti Filiasi (t. V, p. 242) rifacendosi ai cronisti veneti Andrea Dandolo e Lorenzo Monaci:

[...] i Veneziani colle loro barche molto giovarono alla impresa [di Narsete].

Nelle parole del maestro degli organi Isopo, ancora intorno a Narsete:

[...] È uomo pio.

Dicono i messi ch'ei promette alzare
chiese e cappelle ai Martiri nell'Isole [...],

è dato come solenne promessa un altro atto di Narsete secondo la fonte (t. V, p. 242) compiuto:

Le Cronache pur dicono che Narsete, grato all'opera degli Isolani, nelle Isole di Rialto fabbricar fece due Chiese, una sacra a S. Teodoro, l'altra a SS. Mena e Geminiano,

passo così annotato da D'Annunzio (ms. 7279):

Narsete fece fabbricare nelle Isole Realtine due chiese - una a S. Teodoro l'altra ai SS. Mena e Geminiano.

Filiasi attinge copiosamente e letteralmente al *Bellum Gothicum* di Procopio, testimone oculare degli eventi della guerra gotica. Sempre sulla falsariga del racconto dello storico bizantino, Filiasi (t. V, pp. 206, 241) narra che Narsete prese la via dei lidi esterni della Venezia marittima su consiglio d'uno degli «Itali» ch'egli aveva intorno («i quali intendere si possono per i nostri Veneti, tanto però della terrestre, che della marittima contrada», aggiunge Filiasi, p. 241), precisamente da Giovanni nipote di Vitaliano (antico avversario di Giustiniano), «praticissimo» di quei luoghi (p. 206). Pure nella *Nave*, a suggerire la via dei lidi esterni e a segnalarla a Narsete, è un Giovanni esperto degli estuari, il primogenito di Orso Faledro. Lo dice il pilota, parlando sempre di Narsete:

Presa ha la via di terra, per consiglio
di Giovanni Faledro,

e lo ripete il mulinaro:

Chi
mai gli segna la via, se non Giovanni?

Poco prima uno dei partigiani di Marco Gratico aveva detto che Giovanni Faledro era andato

[...] a Salóna
dove faceva radunanza l'oste
imperiale.

D'Annunzio trasgredisce poi la storia fingendo un'azione ostile di Giovanni Faledro (staccatosi con un corpo d'armati dall'esercito di Narsete marciante lungo i lidi esterni) contro le isole venete al fine di ripristinarvi il potere familiare.

* * *

Lo scenario naturale della *Nave* è fatto di mare e di stagni, di paludi e di isole, di velme barene e tumbe; limitato ad oriente da un lungo filare d'isole basse e strette che dividono la laguna dal mare, e a occidente dal margine della terraferma. D'Annunzio segue da vicino Filiasi, che descrive minuziosamente la zona lagunare, cercando pure di ricostruire, sulla base sovente malferma dei documenti, la sua *facies* nei secoli antichi, profondamente mutata nel tempo per l'interazione di fattori fisici e antropici che hanno variato la forma e il numero delle isole e alterato i lidi.

Aveva detto il pilota di Narsete in marcia per la via dei lidi:

Già
tragittato ha l'Isonzo e va pel lido
d'Anfora al Tagliamento [...].

Il Lido d'Anfora è uno dei lidi che in lunga fila corrono dalla foce dell'Isonzo a quella del Tagliamento e dividono la laguna dal mare. Li enumera Filiasi:

Lido Primaro, di Grado, di Morgo, *Anfora*, Busio, S. Andrea, Lignano, *Tagliamento* etc. sono gli odierni. Molti ebbero altri nomi ne' secoli scorsi [...]. (t. VI, pt. I, p. 35)

Nominano in seguito [le antiche cronache] il lido Lupanio [...]. Formava forse parte de' lidi ora detti di S. Andrea, e Lignano. [...] Veniva poscia il

lido Bisamo, su cui stavano due Chiese tanto celebri, che chiamavanle Basiliche [...]. (t. VI, pt. I, p. 41)

Da cui appunta D'Annunzio (ms. 7333):

Lido Primaro – di Grado – di Morgo, d'Anfora, di Busio, S. Andrea, Lignano, Tagliamento, Lupanio – Bisamo – delle due Basiliche.

Prosegue il pilota:

[...] e forse varca
la Selva Caprulana e la Livenza [...].

La Selva Caprulana stava su uno dei lidi esterni posti tra la laguna di Grado e quella di Caorle (anticamente Caprula). Lo si apprende sempre da Filiasi (t. VI, pt. I, p. 62):

Nelle diserte sabbie poste fra le lagune di Grado e di Caorle sorgevano poi molte selve littorali di Pini, molte Pinete marittime folte e vigorose [...]. Caccie di Cignali, di Martori, di Fagiani, e Falchi peregrini vi facevano gli antichi Tribuni e Dogi, e tali boschi erano forse diramazioni in gran parte della celebre *Selva Caprulana*, dove fino il Capro selvatico esisteva.

Donde l'appunto dannunziano (ms. 7394):

Le pinete tra le lagune di Grado e di Caorle –
La Selva caprulana – cignali, martori, fagiani, falchi – capri selvatici.

Luogo ideale di cacce, la selva litoranea di Caprula è ricordata da Orso Faledro al figlio Dimitrio, che in essa cacciava:

Delle tue cacce ti sovviene, lungo
il lido di Caprula [...].

Come s'è detto, al tempo della marcia di Narsete lungo i lidi esterni i fiumi sono ricolmi e sboccano impetuosi nella laguna. Lo dice la citata didascalia che precede il prologo:

È la fine della primavera: sciogliendosi le nevi alpine, le fiumane gonfie fanno impeto nella Laguna e irrefrenabili la travagliano;

una successiva:

[...] l'Estuario attraversato dall'empito e dal rombo delle fiumane di primavera [...];

e lo ripete Marco Gratico al popolo:

Udite le fiumane
di primavera, l'empito che romba
al ringorgo dei porti [...].

D'Annunzio connette le fiumane che fendono impetuose la laguna ad un tempo determinato, la fine della primavera, quando per lo scioglimento delle nevi i fiumi sono gonfi. Le parole ch'egli usa, invero congruamente, per descrivere il fenomeno, sono quelle di Filiasi (t. VI, pt. I, p. 272) inerenti all'erosione delle isole della parte superiore della laguna di Venezia, che l'erudito veneto imputa alla quantità di correnti diverse e contrarie, talora rapidissime, che sono in seno alla laguna: erosione ch'era ancora maggiore quando i fiumi, la Piave e il Sile per primi, vi sboccarono liberi:

Ma il dannoso effetto di queste era ancor più grande quando liberi i fiumi tutti entravano nella Laguna. [...] Ora nell'ore della bassa marea *attraversavano* le loro correnti *con empito* tutta la laguna per inviarsi a' Porti e sboccare in mare. Anzi col premere la massa delle acque salse dovean rendere il riflusso di queste ancor più celere e pronto.

Da cui l'annotazione dannunziana (ms. 7357):

I fiumi entravano liberi nella Laguna; nelle ore di bassa marea l'attraversavano con empito passando per i *Porti* e sboccando nel mare. Premevano la massa delle acque salse e ne rendevano velocissimo il riflusso.

Ovviamente al tempo dello scioglimento delle nevi, con i fiumi colmi e quindi vieppiù impetuosi che entrano nella laguna, cresce l'effetto rovinoso delle correnti sulle isole.

In terraferma i fiumi tracimano. Dice Simon d'Armario:

[...] la Piave e la Livenza
coprono tutti i pascoli.
[...]

Il Vescovo
ha perduto gli ovili.

La Piave e la Livenza sono i fiumi maggiori del territorio compreso

tra la Laguna di Caorle e quella di Venezia. Filiasi (t. VI, pt. I, p. 71) cita pure i loro affluenti, nonché i fiumi minori e «laghi» e «valli» del territorio:

Livenza, Piave, co' loro influenti e più minori Bedoja, Piavone, Grassaga, Motegano, Musestre, Meolo, Vallio, e molti altri fiumiciattoli [...] scendenti dal territorio di Oderzo, e dal Trevigiano vi stagnano, vi impaludano, o vi si diramano in più canali. [...] Di là e dietro via di questi alvei stanno le profonde paludi o conche detti laghi e valli di Ribuga, Giesolo, Cortellaccio [...].

D'Annunzio ne trae la lista (ms. 7393):

Livenza, Piave, Bedoia, Grassaga Motegano, Musestre, Meolo, Vallio, fiumi e riviere -
Laghi e valli di Ribuga, Giesolo, Cortellaccio.

Il Vescovo dell'Isola ricalca quello dell'antica Equilio, città (chiamata poi Iesolo) posta sette miglia a sud di Eraclea e contigua alla laguna di Venezia. Filiasi (t. VI, pt. I, p. 17), parlando dell'agro equiliano, un tempo ricco di prati e pascoli, ricorda come non pochi documenti dei secoli IX-XII facciano menzione delle sue greggi, e aggiunge:

In essi si parla de' prati dove pascolo avean *gli Ovili del Vescovo* lungo alla Piave e fino alla foce di questa nell'Adriatico.

Conclude Simon d'Armario:

Sette fiumi con tutti i tributarii,
sette gran fiumi, e venti altri men grandi
ci travagliano.

Scriva Filiasi in una delle pagine (t. VI, pt. I, p. 121) in cui rivolge uno sguardo d'insieme alle «lagune di Venezia», prima di procedere alla minuziosa illustrazione di quei luoghi:

Una volta sboccarono nella Laguna *sette ben grossi fiumi con tutti i loro influenti, e venti* almeno di piccioli e meno considerabili.

La laguna è perigliosa non solo per le impetuose correnti fluviali che la fendono, ma anche perché

È prossimo il solstizio.

Lo ricorda il maestro delle acque Orio Dedo esortando i navigatori a vigilare: nel solstizio, infatti, la marea è massima. Chi difetti di cognizioni marittime intende l'avviso di Orio Dedo solo rivolgendosi alla fonte. Dell'influenza del solstizio sulle forze di marea parla Filiasi là dove tratta delle maree lagunari (t. VI, pt. I, p. 284):

La marea *massima* accader suole ne' solstizj, ed anche presso l'Equinozio di primavera [...].

Donde l'annotazione dannunziana (ms. 7417):

La marea massima nei solstizii - e presso l'Equinozio di primavera.

Aggiunge il maestro delle acque:

E la faccia dell'acque si trasmuta.
Dov'era mare, sarà terra; dove
terra, mare [...].

Queste ultime parole sono tratte da un diverso comparto dell'opera di Filiasi, da una pagina (t. VI, pt. II, p. 44) in cui egli, esaltando la perizia degli antichi veneziani nel creare nuove terre coltivabili dal seno delle acque, menziona al riguardo l'opinione del «vecchio Marino Sanudo»:

Egli diceva, che nessuna nazione sapeva come i Veneziani *creare la terra dove innanzi eravi acqua, e l'acqua mettere dove prima eravi terra.*

Il passo, da «creare la terra» a «eravi terra», D'Annunzio lo riporta testualmente e tra virgolette nel ms. 7397.

La marea è massima per la concomitanza del solstizio con la luna a mezzogiorno. La posizione del pianeta e la sua influenza sulla marea sono ricordate sempre dal maestro delle acque:

La luna è in ostro e l'acque son colme.

Ostro (austro), nome di un vento che spira da sud, vale qui il punto cardinale. Che la luna nella posizione di mezzogiorno determini alta marea lo si apprende sempre da Filiasi (t. VI, pt. I, p. 283), il quale al riguardo cita le parole d'un antico manoscritto, che D'Annunzio trascrive tra virgolette nel ms. 7417:

[...] quando la Luna ze in Ponente e Levante sono tutte l'acque basse, e

quando la ze in Scirocco o maestro sono mezze piene: e quando *la Luna ze in ostro* e tramontana *le acque sono tutte piene*, e quando la ze in Greco o garbin sono tutte vode.

* * *

La nave di Basiliola e quella di Marco Gratico approdano all'Isola quasi congiuntamente. La liburna della Faledra entra nella laguna per Porto Albo. Così annuncia il maestro delle acque:

Una liburna entra pel Porto
Albo, vogando di forza.

Poi, alla domanda di Orso Faledro s'egli veda spuntare dalla parte di levante una liburna, risponde:

Sì, pel Porto Albo
entrata; e arranca a questa parte.

La liburna di Basiliola entra veramente da levante, poiché il porto per cui si immette nella laguna è quello del Lido di S. Erasmo, detto anche Porto Albo, posto all'estremità inferiore del lido omonimo. Scrive Filiasi (t. VI, pt. I, p. 146) che dopo il Porto de' Treporti (con il Porto di Lido Maggiore includente la parte di spiaggia detta appunto Lido Maggiore) viene

[...] il Lido di S. Erasmo. Tal nome avea pure in passato, ma dicevasi anche Lido Mercede, Lido Albo, Lido Torcellano, Lido Bromio [...].

Appunta D'Annunzio (ms. 7411):

Lido Albo, Lido Bromio.

Il gusto del raro muove D'Annunzio a prendere del lido e del suo porto un nome antico e presumibilmente meno vulgato quale Albo, per le dune di bianca arena che il lido aveva all'esterno, come più avanti chiosa Filiasi (p. 151). Il quale altresì specifica (p. 148) che Torcello poco dista da quel lido (detto anche, si ricordi, «Lido Torcellano») e dal suo porto, che i Torcellani (e prima ancora gli Altinati) usavano abitualmente per uscire dalla laguna: ecco quindi un altro connotato torcellano dell'Isola.

La nave di Marco Gratico, che torna con le reliquie dei santi, en-

tra invece per Porto Pilo. L'annuncia sempre il maestro delle acque e lo grida uno dei compagni navali:

Al Porto Pilo,
al Porto Pilo entra il navilio.

Di un luogo chiamato Porto Pilo parlano sovente le antiche cronache venete. Lo riferisce Filiasi:

Assai spesso le antiche Cronache nostre parlano di un luogo chiamato il *Porto Pilo*, dove grande mercato facevasi tra i Veneziani ed i Longobardi, Friulani e Istriani. (t. VI, pt. I, p. 47)

Dunque nel margine settentrionale della laguna Gradese forse stava il Porto Pilo [...]. (p. 49)

D'Annunzio (ms. 7394):

[...] il porto Pilo.

L'ubicazione di Porto Pilo opinata da Filiasi è ben più settentrionale di quella del Porto Pilo della *Nave*, il quale s'intende prossimo all'Isola, comunque a nord, donde proviene Marco Gratico.

La nave di Gratico viene segnalata. Dice uno dei compagni navali:

Alla Dozza il lanteraro
fa segno;

aggiunge un altro:

Il lanteraro di Bedoia
fa le fumate con la stipa.

«Duxia», o «Dozza», scrive Filiasi (t. VI, pt. I, pp. 200, 202), è l'antico nome di uno dei sette canali (originati dai sette rami o dalle sette foci del Sile) serpeggianti tra le estese barene che mettono capo a quel margine interno del continente dove passa appunto il Sile e dove stanno le rovine di Altino: barene non coperte dalla marea se non nel periodo di massimo flusso. Questo, in sintesi, un lungo passo di Filiasi, così condensato nell'annotazione dannunziana (ms. 7290):

Il sette rami del Sile per mezzo alle barene - [...] il Duxia [*sts.* Dozza].

Aggiunge Filiasi che a difesa delle terre comprese tra i sette rami del Sile, ricche di greggi e di buoni aratori, esistevano due torri, una delle quali detta «Torre Duxia» dal nome del ramo del Sile sul quale sor-geva. D'Annunzio fa della Duxia-Dozza un luogo di vedetta e di segnalazione, e ne finge uno analogo sulla foce della Bedoia, tra i fiumi minori che con i maggiori Livenza e Piave hanno il loro alveo tra la laguna di Caorle e quella di Venezia.

* * *

La «Nave grande», «Tuttilmondo», «Totus Mundus», che nel prologo al popolo, rivolto a Marco Gratico, esorta a costruire:

Costruisci

la Nave grande!

Il Mondo! il Mondo! Arma la Nave grande!

Chiàmala Tuttilmondo! Totus Mundus!

Sia la più grande!

e che nel terzo episodio, compiutamente armata, scende nell'Adriatico, reca il nome di una nave storica veneziana, d'un tempo però assai posteriore, il XII secolo. Nella seconda parte del tomo sesto, trattando per esteso della navigazione dei Veneziani e dei loro navigli, Filiasi ricorda legni di straordinaria grandezza costruiti nell'arzanà lagunare. Dice in particolare (pp. 178-179) che i Veneziani

Ne fabbricarono di grandi assai nello stesso secolo [il XII] per assalire Ancona [nel 1173]. Questa città erasi data ad Emanuello [Emanuele Commeno, imperatore d'Oriente], che ormai a tutta l'Italia incutea timore. Uno de' Vascelli Veneziani in quell'assedio adoperato chiamavasi *tutto il Mondo*, appunto per l'enorme sua mole, ed era così grande che proteggere e coprir poteva tutte l'altre navi, e galee della flotta.

D'Annunzio non ha tuttavia negletto la nota latina legata al passo e posta in calce alla pagina 179, citazione dal duecentesco *Liber de obsidione Ancone* di Boncompagno da Signa:

Posuerunt in medio portu navim olim Romani Matarani qua pro magnitudine *totum mundum* etc. numquam fuit major illa visa etc.

La fonte porge quindi all'autore un nome di nave consono al destino imperiale della città novella.

La «Nave grande» di Marco Gratico e il grido da questi gettato al popolo: «Arma la prora e salpa verso il Mondo» (fatto proprio dai nazionalisti italiani), ricordano la carducciana «nave immensa lanciata ver' l'impero del mondo», immagine dell'Urbe nell'ode barbara *Roma* (1881). Il grido di Marco Gratico è antigiolittiano, avverso a una politica inevitabilmente pavida e prosaica agli occhi di chi, come D'Annunzio, professa un'ideologia nutrita perniciosamente di mito; parimenti l'immagine navale di Roma è gravida della ripugnanza di Carducci verso il mediocre presente incarnato da Depretis (il «vinattier di Stradella») e Sella (il «tessitor di Biella»).

Ci pare però che nella *Nave* operi più intrinsecamente la suggestione di altre pagine carducciane, certune del discorso *La libertà perpetua di San Marino*,⁵ pronunciato il 30 settembre 1894 dinanzi al senato e al popolo sammarinese in occasione dell'inaugurazione del palazzo del Governo. Il poeta vi ripercorre con alate parole la storia della piccola repubblica esaltandone le antichissime prerogative di libertà gelosamente custodite nei secoli. *Mutatis mutandis*, le origini dannunziane di Venezia echeggiano quelle carducciane di San Marino. Il titolo del discorso risuona inoltre chiaramente nelle parole di vaticinio e d'ordine rivolte da Marco Gratico agli isolani: «La libertà perpetua dei Veneti!».

* * *

La *civitas* dell'Isola è retta da un Tribuno (Tribuni di nomina esarcale amministravano in origine le isole degli estuari veneti) ed è travagliata da micidiali contese intestine, analoghe a quelle che precocemente, nei secoli VII-VIII, erano sorte tra le popolazioni immigrate nella laguna e avevano condotto all'assassinio e all'accecamento di molti Tribuni e Dogi (Orso Faledro, Tribuno dell'Isola spodestato dai Gratici, è stato da questi accecato).

A lacerare il primitivo tessuto veneziano furono interessi concreti, ma altresì il fattore etnico e successivamente l'orientamento politico, verso Bisanzio o il vicino Regno Italico, sovente congiunti. Narra Molmenti che a «contrastì [...] di elementi diversi volti a soverchiarsi a vicenda, dei discendenti, ad esempio, degli antichi Altinati contro la prepotenza dei discendenti degli Aquileiesi» (p. 15), si sommò in

⁵ *La libertà perpetua di San Marino - Discorso al Senato e al Popolo - XXX Settembre MDCCCLXXXIV*, Bologna, Zanichelli, 1894. Un esemplare è conservato nella Biblioteca Privata del Vittoriale.

un secondo tempo la divisione in due fazioni, una veneto-greca ed una veneto-italica. E Rossi, nel commentario al terzo libro della *Cronaca Altinate* (p. 77), scrive che le discordie tra le prime comunità veneziane s'accesero per «la stessa prepotenza dei Tribuni, l'interesse di aggrandire le proprie famiglie».

D'Annunzio astrae dalla cronologia e contamina origini e cause diverse di divisione tra i Veneziani delle origini: anticipa l'esistenza di due opposte fazioni al 552, anno in cui data la tragedia, opponendo una parte «grecanica», guidata dai Faledri, ad una parte schiettamente autonomistica (echeggiante l'antica tradizione veneta di originaria autonomia), facente capo ai Gratici (un partigiano dei quali accusa Orso Faledro: «Hai macchinato contro / la libertà delle Isole»).

Orso Faledro, «stirpe d'Aquileia romana», «dei Maggiori d'Aquileia», incarna, nelle parole della fazione avversa, la prepotenza degli Aquileiesi riferita da Molmenti. I fautori dei Gratici contestano infatti a Orso Faledro l'abuso di diritti tribunizi. Dice uno di essi:

In tutto il lido
della Livenza e nel Pineto hai messo
tuoi servi e tuoi liberti.

Pineto aveva nome una selva ubicata sui lidi compresi tra la foce della Livenza e quella della Piave, cespite notevole di ricchezza per i Dogi. Ma tutti questi lidi erano pingui. Scrive Filiasi:

Questi lidi dalla foce odierna della Livenza fino alla odierna pure della Piave erano coperti in parte da folto bosco di pini che Pinulo maggiore chiamavano, *Pigulus* anche talora, o sia *Pineto*. (t. VI, pt. I, p. 86)

In questa Pineta erravano molte belve, per cui i Dogi vi venivano a cacciare bene spesso, e censi e redditi ritraevano dalla medesima di pelli, pigne ed altri prodotti [...]. Oltre però una tal selva vi erano su i lidi indicati molti terreni arati, molte praterie, e ortaglie, e vigne e molta popolazione. Erano essi insomma assai floridi, e tanto che formavano uno de' pezzi più commendabili della seconda Venezia. (t. VI, pt. I, p. 87)

Ricorda altresì Filiasi (t. VI, pt. I, pp. 89-93) che nell'agro eracliano, compreso tra la Piave e la Livenza, vi erano in antico molte famiglie di schiavi – poi affrancati dai primi Dogi –, forse condottivi dai profughi di Aquileia, Concordia e Oderzo,⁶ oppure – le antiche cronache

⁶ Si veda anche p. 68.

sono piuttosto oscure a questo riguardo – stabilitesi in quel territorio prima delle migrazioni. Essi coltivavano le terre anticamente assegnate al mantenimento dei Tribuni e poi dei Dogi, le cui torme di cavalli e greggi pascolavano lungo la Piave. Orso Faledro, ponendo proprio servi e liberti in quei luoghi fonte di notevoli profitti, s'era quindi appropriato un'antica prerogativa ducale.

Contesta un altro della parte gratica:

Preso hai Campalto, Tèssera,
San Michele del Quarto lungo il Sile [...].

Sono questi luoghi della vicina terraferma in cui il Vescovo di Torcello possedeva dei fondi. Riferisce Filiasi (t. VI, pt. I, p. 233):

[...] il Vescovo suo [di Torcello] era ricco e ben provveduto. Avea questi de' fondi anche di là dal mare donati dagli antichi navigatori, e commercianti Torcellani, e sul margine pure della vicina terra ferma, ne avea a *Campalto* e *Tessera* e *San Michele del Quarto lungo il Sile* e la via Emilia e Claudia. Ne avea nel Polesine e presso Muggia, Parenzo, e Pola nell'Istria.

Da cui appunta D'Annunzio (ms. 7333):

Il vescovo di Torcello possedeva fondi anche di là dal mare donati dagli antichi navigatori – ne avea a *Campalto*, a *Tessera*, a *San Michele del Quarto lungo il Sile*, lungo la via Emilia e la Claudia; ne avea nel Polesine, e a *Muggia*, a *Parenzo*, a *Pola* nell'Istria.

Contesta ancora la parte gratica a Orso Faledro:

Imposto hai lo stirpatico
sopra le selve a beneficio tuo [...].

Lo stirpatico, come il glandarizio, è un antico diritto ducale. Ne parla Filiasi (t. VI, pt. I, p. 97), dicendo che ad essi non era soggetta la Selva Eracliana, posta nell'agro di Eraclea, città che sorgeva a cinque miglia dal mare tra la Piave e la Livenza:

Pare altresì che in essa non si riserbassero i Dogi il diritto di esigere *lo stirpatico*, e il glandarizio. Tali nomi avean in que' secoli le imposte date su que' che nelle selve legna facevano tratta dalle macchie e da' cespugli, e su que' che in essa facevano pascolare le mandre de' porci mezzo selvatici.

Annota D'Annunzio (ms. 7354):

Lo *stirpatico* e il *glandarizio* imposte su quei che nelle selve facevano tratta dalle macchie, e su quelli che in esse pasceano i porci selvatici, innumerabili.

Orso Faledro s'è quindi attribuito prerogative regalistiche che furono dei primi Dogi.

Sull'Isola vige pure l'antica differenziazione sociale in *maiores*, *mediocres* e *minores*, dichiarata nella didascalìa che precede il terzo episodio:

Tutto il popolo – maggiori, mediocri e minori – è adunato nello spiazzo, sotto le mura della Basilica.

Detta divisione ripete quella d'Equilio secondo le parole di Filiasi (t. VI, pt. I, p. 108):

Maggiori, Mediocri, e Minori di Equilio [...].

Da cui l'appunto dannunziano (ms. 7350):

Maggiori, Mediocri e Minori, e il Clero di Equilio etc.

* * *

Fra la plebaglia che raccolta fuori dell'atrio della basilica (dove il vescovo Sergio Gratico rinnova con rito profano l'Agape) inneggia pagamente a Diona vi sono

[...] quelli che tessono i vimini nelle paludi di Cona, e quelli che intrecciano le canne negli stagni di Sinco [...].

Si è già visto come anticamente il territorio era liano contasse molte famiglie di schiavi adibiti al mantenimento dei Tribuni e dei primi Dogi. Anche dopo aver ottenuto la libertà, rimasero ad essi antiche consuetudini di servitù al Doge, ancora vigenti intorno al Mille, secondo un documento di quel tempo cui si richiama Filiasi (p. 95):

Dovean altresì per conto del Doge tagliare i *vimini nelle paludi di Cona*, e di Giudisano, onde farne delle corbe contenenti un mezzo moggio con picciola apertura [...] e in fine *ne' paludi di Braga e Sinco* e nel canale Zancano chiudere e cingere dovean colle *grisiolle* le valli da pesce.

Dice poi Filiasi (p. 96) che antichissime sono presso i Veneziani

[...] le voci di Corba e di Grisiolle, quella significante una cesta tessuta con grossi rami di salcio, e questa una specie di stuoja formata con tronchi di canne.

Da cui l'annotazione dannunziana (ms. 7311):

Tagliavano i vimini nelle paludi di Cona e di Giudisano, per far corbe – nelle paludi di Braga e di Sinco e nel canale Zancano – Corbe e stuoie di canne.

Nel transito dalla fonte al testo il lavoro degli schiavi negli stagni di Sinco perde in determinatezza, per la sostituzione della voce veneta «grisiolle» con una sua affatto vaga esplicazione che tace la funzione dell'arnese (graticcio di canne palustri) in vallicoltura. Altrove (t. VI, pt. I, p. 200) Filiasi informa che Cona era chiamato un seno di laguna prossimo alle Motte di Altino (per quanto «il nome di Cona trovasi per tutti gli estuarj dato a que' seni interni che per lo più sono di ellitica o circular figura», t. VI, pt. I, p. 96).

Tra gli inneggianti a Diona vi sono anche

[...] quelli che raccolgono le ghiande nelle barene di Volpego [...].

Di un luogo chiamato Volpego, nella parte inferiore della laguna di Venezia, parla sempre Filiasi (t. VI, pt. II, p. 103):

[...] al piede del margine dove ora ondeggia la Laguna [all'altezza dell'isola realtina di Olivolo]. Ivi sonovi certe *Barene* dette *di Volpego*, ma queste nel 1000, 1100, 1205, erano coperte da ortaglie, vigne, e querceti dove caccia facevano di segnali.

Passo così annotato da D'Annunzio (ms. 7351):

Le barene di Volpego, coperte di querci.

E vi sono

[...] quelli che con le ginestre altinati foggiano strali da uccelli [...].

Dice Filiasi (t. VI, pt. I, pp. 174-175), ricordando i diversi modi in cui si cacciavano gli uccelli acquatici:

[...] note erano fino ne' secoli Romani le *Ginestre Altinati* per farne picciole *freccie onde colpire gli uccelletti gentili* [...].

Donde l'appunto dannunziano (ms. 7399):

Le *ginestre altinati* atte a far saette sottili per fiedere piccoli uccelli.

Tra coloro che inneggiano a Diona vi sono pure
[...] gli ortolani melmosi di Ammiana [...].

Ammiana è un'isola della parte superiore della laguna, vicina a Torcello. Riferisce Filiasi (t. VI, pt. I, p. 185) che sovente nelle carte dei secoli XI-XII

[...] troviamo ricordati *gli orti di Ammiana*,

orti feraci di ortaggi, frutta e fiori. Annota D'Annunzio (ms. 7399):
Gli orti di Ammiana.

E infine vi sono
[...] i caprai rissosi di Popilia [...].

Di Popilia, piccola isola della parte inferiore della laguna di Venezia, e dei suoi abitanti Filiasi scrive:

Vicinissima al lido di Pelestrina e Malamocco avvi la picciola isola di *Popilia* o *Poveglia*. I documenti antichi parlano degli orti, e delle saline sue e vigne [...]. (t. VI, pt. II, p. 7)

[I Popiliesi] *gente erano manesca*, torbida, tumultuante [...]. (t. VI, pt. II, p. 8)

Godeva un'aria poi così salubre quest'isola, che i centenari non vi erano rari. (t. VI, pt. II, p. 9)

Da cui l'appunto dannunziano (ms. 7417):

Il lido di Pelestrina e l'isola di Popilia – gente rissosa e longeva. Saline, vigne.

Le capre, a Popilia, ce le mette D'Annunzio.

* * *

La lettura dell'opera di Filiasi soggiace a numerosi altri luoghi della *Nave*. Vediamone ancora qualcuno.

Marco Gratico ha relegato la madre, la diaconessa Ema, nell'isola Costanziaca. Glielo rimprovera aspramente il monaco Traba:

Solitaria
si rode ella il gran cuore, là nell'isola
Costanziaca fertile in colùbri,
sosta di corvi, mezza già distrutta
dagli scirocchi...

D'Annunzio finge Costanziaca, isola vicina a Torcello, desolata già al tempo in cui egli colloca la tragedia, quando invece non lo era affatto. Filiasi, che a Costanziaca dedica diverse pagine (t. VI, pt. I, pp. 189-196), ricorda come sull'isola vi fosse in origine una ragguardevole comunità, costituita soprattutto d'Altinati, e vi sorgessero numerose chiese. Quindi aggiunge (p. 193):

Costanziaca ebbe poi la sorte medesima di Ammiana, maltrattata cioè da intumescenze, e *procelle sciroccali*, rosicchiata dalle correnti marine, e resa mal sana dallo impaludamento della circostante laguna. [...] Un ramo del Sile costeggiavala [...]. Per ciò morbosa fattasi l'aria nel cadere del XIV secolo, pochissimi abitatori contava. Stuoli di serpi e di biscie annidavansi nelle vuote case, e chiese [...].

L'annotazione dannunziana relativa a Costanziaca (ms. 7399):

L'isola Costanziaca – Fu rósa e distrutta dagli *scirocchi* procellosi e dalle correnti marine. Un ramo del Sile la costeggiava. Fertile in colubri,

presuppone comunque una nota in calce alla pagina di Filiasi, legata al passo riportato:

Et *colubrorum* etiam *multitudo* usque in illius monialium cellus penetrantibus,

citazione da *Ecclesiae Venetae et Torcellanae*, settecentesca storia delle chiese e monasteri veneziani di Flaminio Corner.

Al monito del pilota:

Non fondare il mulino su la velma.
Fóndalo su la barca,

il mulinaro risponde affermativamente:

[...] io fonderò sopra le barche
i miei mulini, a flusso ed a riflusso.

Filiasi ricorda come gli antichi Veneziani, non potendo servirsi delle correnti fluviali, impiantassero mulini in *lacus* lagunari e altri ne collocassero su barconi ancorati a barene, gli uni e gli altri mossi «dal flusso, e riflusso del mare» (t. VI, pt. II, p. 136):

Da' documenti pare che due sorte di mulini avessero, quegli stabili dirò così, ed altri mobili. Questi somigliavano a quelli che ne' grossi fiumi esistono postati *in su Barconi* che conduconsi dove più torna meglio la corrente. (t. VI, pt. II, p. 137)

Gli altri stavano nella Laguna, e fermi erano [...]. Pare che scegliessero un pezzo di soda velma [...]. (t. VI, pt. II, p. 138)

Condensa D'Annunzio (ms. 7353):

I *Mulini* sui barconi - mobili - e quelli fondati su le velme - mossi dal flusso e riflusso del mare.

Precisa altresì Filiasi che i mulini posti su barconi venivano collocati nei canali maggiori, dove la corrente è più gagliarda: ve ne erano sul Canal Grande di Rialto, a S. Benedetto, a S. Lucia, a S. Giorgio Maggiore e nel canale grande di Torcello.

L'Isola, attesta la didascalia che precede il prologo, è ricca di

[...] orti grassi di fango bituminoso [...].

Quel fango bituminoso è tratto dal fondo dei canali; asciugato, è terreno fertilissimo. Possiamo affermarlo con la scorta della fonte, che di quel fango svela provenienza e composizione (t. VI, pt. II, p. 44):

[...] *il fango marino pieno zeppo di bitumi* olj sali di varj generi prodotti dalla putrefazione d'infiniti animali e vegetabili riducesi un ottimo terreno, quando è asciugato.

Da cui punta D'Annunzio (ms. 7397):

Gli orti di fango marino - grasso di bitumi, olii, putredini varie - uliginoso.

Filiasi ne parla nelle pagine dedicate all'«industria» degli antichi Veneziani, precisamente dove ricorda come costoro, col fango tratto dal

fondo dei canali, alzassero estese barene, le cingessero quindi di siepi e di muraglie e in pochi anni le riducessero a vigna o ad ortaglia.

La didascalia che precede il prologo porge un quadro minuzioso del lavoro che ferve sull'Isola:

[...] il legnaiuolo fende le tavole di olmo, di frassino, di querce; il vasaio scava il vaso nel pioppo bianco; i velai, i cordai, i calafati, gli scardassatori, le filatrici, le cucitrici, d'ogni sorta artieri, trattano il lino la canapa la stoppa la lana la pece il sevo lo sparto.

D'Annunzio vi assomma elementi cavati da diversi comparti dell'opera di Filiasi. Il lino, la pece e lo sparto, trattati dagli abili artieri dell'Isola, servono alla costruzione delle navi. Lo apprendiamo sempre da Filiasi, il quale, in una pagina del capitolo dedicato al commercio e alla navigazione dei Veneziani (t. VI, p. II, p. 158), ricorda che i Romani appresero dai popoli contigui ai Veneti l'uso delle liburne, legni leggeri e veloci (che solcano numerosi la laguna della *Nave*), e insieme

[...] il modo d'impiegare lo *Sparto* e il *Lino*, e la *Pece* nella costruzione di que' legni.

Donde l'annotazione dannunziana (ms. 7392):

Lo Sparto, il Lino, la pece - nella costruzione dei navigli.

Le tavole di olmo e di frassino, che fende il legnaiuolo, e il vaso di pioppo bianco, scavato dal vasaio, sono tra le materie prime e i manufatti che nei secoli IX-X i Veneziani vendevano nei paesi «saraceni». Ne parla Filiasi (t. VI, pt. II, p. 195), ricordando questo commercio:

Portavano [i Veneziani] travi, e *tavole di olmo*, frassino, e sorbo, ferro greggio, e scudi, elmi, lance, tazze, scodelle, e *vasi lavorati d'albera o pioppo bianco* [...].

Appunta D'Annunzio (ms. 7392):

Vasi lavorati di pioppo bianco - tavole di olmo, di frassino, di sorbo, di larice, di abete, di querce.

La scena al prologo, l'Isola gremita di uomini e cose, pare ispirar-

si a un passo di Filiasi (t. VI, pt. II, p. 146), la cui chiusa dovette sonare eloquente all'immaginativa dannunziana:

Alberi, mulini, torri, templj, case sparse per la superfizie del mare, e navigli intramezzati e misti colle torri, cogli alberi, co' mulini, colle case, dovean in vero formare un quadro, una prospettiva tutta nuova, tutta romanzesca in questi estuarj.

Passo così annotato (ms. 7339):

«Alberi, mulini, torri, templi, case sparse sul mare, e navigli intramezzati e misti con le torri, con gli alberi, coi mulini, con le case...»

D'Annunzio specifica quindi con l'oltranza che gli è propria la «romanzesca» prospettiva portagli da Filiasi.

Fondamento storico e congruenza temporale ha pure il malaugurio lanciato da uno dei prigionieri della Fossa Fuia all'indirizzo di Marco Gratico:

La peste
dell'anguinaia lo colga!

In una pagina storica di Filiasi (t. V, p. 260) si legge che a rendere più trista la sorta della Venezia desolata dalla guerra gotica e di lì a poco dall'invasione longobarda provvide (intorno al 560) una terribile pestilenza che fece strage nella regione:

Paolo Diacono le dà il nome d'Inguinaria, perché accompagnata da un bubone nell'Inguinaglia, e da un'orrenda febbre ardente, che toglieva di vita nel terzo giorno.

La minuziosa documentazione storica di D'Annunzio affiora pure nell'ingiuria ch'Ema rivolge a Basiliola:

Il Langobardo dalla nuca rasa
t'ammaestrava?

La ripugnante figura del barbaro è tracciata da Filiasi (t. V, p. 259) parlando dell'irruzione dei Longobardi nella Venezia nel 568:

[I Longobardi] Per molti riguardi simili agl'Unni *radevansi la nuca* lasciando solo pendere dietro agli orecchi due lunghe ciocche di capelli [...]. Corti, e stretti abiti di cuojo non preparato aveano indosso, o di lino listato a varj colori [...] e stivali di cuoio nelle gambe.

Donde l'appunto dannunziano (ms. 7279):

I Longobardi dalla nuca rasa con abiti di cuoio non conciato o di lino listato a varj colori e stivali di cuoio.

* * *

Traccia di un altro testo di storia veneta, la *Cronachetta* di Marin Sanudo, si rinviene nella domanda del tagliapietra Gauro, di parte gratica:

Dov'è l'Eunuco dell'Imperatore?

Di detta cronaca D'Annunzio scorre l'edizione intitolata *Cronachetta di Marino Sanuto*⁷ (quella segnata sul ms. 7276) che a p. 17 reca scritto di Narsete:

Narses, *eunucho* o vero cartulario et cubiculario di Justianiano *imperatore*, et suo capetano.

Da cui l'annotazione (ms. 7312):

Narsete l'Eunuco cubiculario di Giustiniano.

Insolitamente sobrio, D'Annunzio tace nel suo testo l'alta dignità rivestita da Narsete alla corte bizantina (*chartularius sacri cubiculi* o, in altra formulazione, *chartularius Romanii Imperii*, carica appunto sostenuta da Narsete che fungeva da luogotenente di Giustiniano in Italia).

* * *

D'Annunzio riversa quindi nella *Nave*, non di rado affastellandola, molta e varia minutaglia antiquaria, spigolata notevolmente in quel vastissimo campo di dovizie erudite veneziane che sono le *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi* di Filiasi. Anche per la tragedia adriatica, folta d'erudizione peregrina, la fonte individuata ed enunciata riesce prezioso sussidio all'intelligenza del testo. Le pagine che precedono si propongono pertanto anche come ideale apparato di note (illustranti il fitto più che solido traliccio veneziano della *Nave*)

⁷ Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1880.

ad uno dei testi dannunziani (più costellati, se non contesti, di citazioni occulte) che maggiormente abbisognano di chiose.

Il riconoscimento e la disamina delle fonti implica sempre uno sguardo all'officina di D'Annunzio per conoscere il "segreto di fabbricazione" dell'opera. Anche all'ambientazione veneziana della *Nave* l'artiere lavora secondo una tecnica collaudata: raccoglie materiali in funzione di un'ipotesi di lavoro, ma anche, chiedendo egli ispirazione ai libri, materiali che all'atto della lettura sollecitano il suo estro; quindi egli monta, non di rado sintatticamente, i prelievi, molti dei quali, particolari divaganti che rispondono essenzialmente ad una passione di lettura, si irrigidiscono nello sfoggio antiquario. Ciò che comunque D'Annunzio cerca nei libri è soprattutto un linguaggio già formulato per il suo testo.

FLAUBERT E I PROFETI NELLA VENEZIA ARCAICA

Se con la *Nave* D'Annunzio vuol ridestare la coscienza imperiale della nazione, ci pare tuttavia che, nel suo nocciolo, la tragedia adriatica sia la tragedia di una vendetta – di Basiliola contro i Gratici carnifici dei Faledri – che ha nell'Eros il suo strumento micidiale.

Il flagello della bellezza impura di Basiliola, letale incarnazione di Venere, colpisce in una laguna graveolente di sangue e colma di lussuria, anche nella sua declinazione masochistica, letterariamente di stampo flaubertiano-swinburniano. E di gusto ancora prettamente *fin de siècle* è nella tragedia l'abusatissima, e sovente risibile, mistione di sacro e profano, di religioso e sacrilego.

Si sono fatti, inevitabilmente, i nomi di Swinburne e Flaubert – continui modelli dannunziani –, dai quali l'operazione di archeologia veneziana compiuta nella *Nave* riceve un sapore spiccatamente decadente. Mario Praz ha dato eloquenti esempi della rilevante presenza di Swinburne nella tragedia adriatica.¹ Ma ancor più cospicua impronta vi ha lasciato Flaubert – anche, e notevolmente, per D'Annunzio «il porto di mare più ricco di accessi»² nella letteratura del secondo Ottocento. Anzitutto nella Chiesa dell'Isola lacerata dall'apostasia, echeggiante la cristianità primitiva divisa in Oriente dalle *querelles* dogmatiche evocate nella *Tentation de saint Antoine*.³

* * *

Nella *Tentation* le eresie risuonano in una basilica, dove pure vi sono fedeli che celebrano l'Agape. Anche il clero apostata dell'Isola

¹ Si veda *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1982⁵, p. 204.

² E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 84.

³ Le citazioni flaubertiane sono dalle *Oeuvres*, Parigi, Gallimard, 1951, 2 voll.

proferisce le sue eresie nella basilica, precisamente sotto i portici dell'atrio, seduto alla mensa dell'Agape, rinnovata con rito profano dal vescovo Sergio Gratico. Vediamone alcune, cavate dal libro flaubertiano.

Dice il diacono Eudossio:

Chi fu rigenerato non potrà
mai più peccare.

LES HELVIDIENS⁴

L'homme régénéré par la baptême est impeccable! (vol. I, p. 101).

Il lettore Teogene:

Tutti gli angeli
hanno peccato con le creature
della terra.

MONTANUS⁵

Pour la rendre plus subtile, j'ai institué des mortifications nombreuses, trois carêmes par an, et pour chaque nuit des prières où l'on ferme la bouche, — de peur que l'haleine en s'échappant ne ternisse la pensée. Il faut s'abstenir des secondes nocces, ou plutôt de tout mariage! *Les anges ont péché avec les femmes.* (vol. I, p. 105)

Il diacono Temistio:

Quando il cuore è mondo
l'apostasia è lecita,

e l'accòlito Leonzio:

Maltrattate
la carne, coi piaceri!
Spregia la carne e saziala!

⁴ Gli Elvidiani erano i seguaci di Elvidio, eretico del IV secolo, che negava la verginità di Maria.

⁵ Montano, iniziatore d'una setta sorta in Frigia nel II secolo e diffusasi nell'intera Asia minore, predicava una rigida asceti.

LES NICOLAITES⁶

C'est de la viande offerte aux idoles; prends-en! L'apostasie est permise quand le coeur est pur. Gorge ta chair de ce qu'elle demande. Tâche de l'exterminer à force de débauches! (vol. I, p. 100)

Il lettore Antimo:

La madre [di Cristo]
vendeva unguenti. A vespero, in un campo
d'orzo, soggiacque a un vèlite romano.

UN JUIF

Son âme était l'âme d'Esau! Il souffrait de la maladie bellérophontienne; et sa mère, la parfumeuse, s'est livrée à Phanterus, un soldat romain, sur des gerbes de mais, un soir de moisson. (vol. I, p. 108)

Sempre Antimo:

Qual dio
deliro ha tratto il Mondo dal Silenzio?

VALENTIN⁷

Le monde est l'oeuvre d'un Dieu en délire. (vol. I, p. 98)

La lettura flaubertiana soggiace pure alle parole di uno zelatore della fede riferite a Basiliola:

Ennoia! Ennoia!
Simone di Samària la riscaglia
sul mondo.

SIMON⁸

Ennoia! Ennoia! Ennoia! raconte ce que tu as à dire! (vol. I, p. 122)

L'Ennoia di Flaubert, in cui si fissa il tipo della bellezza medusea,

⁶ I Nicolaiti erano eretici di Efeso e Pergamo del I secolo, censurati nell'*Apocalisse* per la loro lussuria.

⁷ Valentino, eretico di origine egiziana del II secolo, negava la divinità di Cristo.

⁸ La tradizione fa di Simone mago, nativo della Samaria, il primo eretico. Lo accompagnava Elena, una prostituta riscattata da un postribolo, da lui chiamata con il nome greco di Ennoia.

millenaria incarnazione della lussuria,⁹ ha lasciato cospicue tracce nell'opera in versi e in prosa di D'Annunzio a partire dalla Pamphila del *Poema paradisiaco*, figura invero ricalcata su vetro.

* * *

Per D'Annunzio l'opera di Flaubert è miniera inesaurita di materiali tematici e verbali. Nel secondo episodio della *Nave Basiliola* indossa i gioielli di Salammbô, protagonista dell'omonimo libro flaubertiano, e come la siderea e decorativa figlia di Amilcare è imbellettata:

Sorge in piedi la Faledra, subitamente; e l'impeto del suo sorgere, il gesto del suo braccio nudo, lo scintillio delle gemme che sul suo petto imitano le scaglie della murena, i due grappoli di perle che dalle tempie le pendono fino agli angoli della bocca, lo splendore dei suoi denti accresciuti dal minio delle labbra, il battito dei suoi cigli allungati dall'antimònio [...].

Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. *Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène.* (vol. I, p. 752)

Des perles de couleurs variées descendaient en longues grappes de ses oreilles sur ses épaules et jusqu'aux coudes. Sa chevelure était crêpée, de façon à simuler un nuage. Elle portait, autour du cou, de petites plaques d'or quadrangulaires représentant une femme entre deux lions cabrés; et son costume reproduisait en entier l'accoutrement de la Déesse. Sa robe d'hyacinthe, à manches larges, lui serrait la taille en s'évasant par le bas. Le vermillon de ses lèvres faisait paraître ses dents plus blanches, et l'antimoine de ses paupières ses yeux plus longs. (vol. I, p. 855)

Pure la danza che Basiliola esegue intorno all'ara pagana posta nell'atrio della basilica è flaubertiana, echeggiando quella di Salomé in *Hérodiade* (uno dei *Trois Contes*):

Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega in dietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse. Allora gli uomini prorompono in grida, s'inarcano come per balzare e ghermire. Sotto i galeri di lupo, sotto i coppici di

⁹ Si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. 160.

cuoio indurito, sotto i pilei ricurvi le facce abbronzate dalla salsedine e dall'ardore si contraggono nella bramosia e lampeggiano.

Il sudore le brilla nel volto acceso, le cola giù per la torce, giù per i pettorali.

Les paupières entre closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec les ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas. [...]

Puis, ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta; la multitude y répondit par des acclamations. Sans fléchir ses genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher; et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarès publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise.

Ensuite ella tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières; et, d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, il lui disait: «Viens! viens!» Elle tournait toujours; les tympanons sonnaient à éclater, *la foule hurlait*. Mais le Tétrarque criait plus fort: «Viens! viens! Tu auras Capharnaüm! la plaine de Tibérias! mes citadelles! la moitié de mon royaume!»

Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée; et s'arrêta, brusquement.

Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure, à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc. (vol. II, 675-6)

La cintura e gli anelli delle caviglie di Basiliola danzante sono però, ancora, quelli di Salammbô:

Sur une première tunique, mince et de couleur vineuse, elle en passa une seconde, brodée en plumes d'oiseaux. *Des écailles d'or se collaient à ses manches*, et de cette large ceinture descendaient les flots de ses caleçons, bleus, étoilés d'argent. (vol. I, p. 913)

Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et

son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait. (vol. I, p. 752)

Ne «les vieux prêtres aigris par les disputes» che «palpitaient de convoitise» dinanzi a Salomè danzante sono *in nuce* la diatriba teologica fra gli zelatori della fede e gli apostati convivi dell'Agape, come pure le esilaranti invocazioni di questi ultimi, infoiati al pari della rozza folla, a Basiliola affinché si denudi:

- Liberati del peso de' tuoi ori!
- Schianta le scaglie del tuo cinto!
- [...]
- Libera il tuo seno
da quelle squame!
- [...]
- Lascia cadere la tua prima tunica!
- [...]
- Sii nuda come la tua spada ardente!
- [...]
- Scàrcera il tuo seno!

La danza di Basiliola intorno all'ara pagana è «votiva»: esprime un voto omicida, che la vendetta contro i Gratici carnefici dei Faleddri si compia. La danza di Basiliola chiede, come quella di Salomè, un premio feroce.

Se danza al ritmo dei crotali e dei flauti come la Salomè flaubertiana, Basiliola è però avvolta nel «fumo degli aròmati» come la Salomè dell'omonimo quadro a olio di Gustave Moreau, veduta da D'Annunzio attraverso una pagina di *À rebours*¹⁰ di Huysmans:

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé [...] (p. 72),

e la sua danza ha luogo nella basilica come quella della Salomè di Moreau nella sala del trono di

[...] un palais semblable à une *basilique* d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine. (*ibid.*)

¹⁰ Citiamo dalla prima edizione, Parigi, Charpentier, 1884, una copia della quale è conservata nella Biblioteca Privata del Vittoriale.

Basiliola pare comunque assimilabile ad un'altra Salomè di Moreau, quella dell'acquerello intitolato *L'Apparition*: selvaggia e raffinata, esecrabile e squisita, dotata dell'irresistibile fascino nefasto di un grande fiore venereo coltivato in serre impure - nella lettura di Des Esseintes.

Basiliola danza come «l'Imperatrice». Dice il popolo:

- La Grecastra
appreso ha l'arte dell'Imperatrice!
- Danza, danza, o Faledra!
- Nei quadrivii
di Bisanzio, nel circo!

L'Imperatrice è Teodora, moglie di Giustiniano. D'Annunzio legge la sua storia di donna perversa in *Théodora. Impératrice de Byzance* (Parigi, 1904) di Charles Diehl. Il bizantinista francese vi narra, sulla falsariga della *Storia segreta* di Procopio, l'ascesa di Teodora da «mime et danseuse» nel Circo di Bisanzio (p. 13), ricettacolo e scuola di vizi infami, ad imperatrice sul trono dei Cesari. Parchi lacerti del libro di Diehl:

Tantôt, à peine sortie de scène, elle [Teodora] esquissait dans les coulisses, en costume fort léger, des façons de «danse du ventre» (pp. 19-20),

[...] la multitude de ses amants (p. 19),

[...] l'Hippodrome, le Théâtre et le Cirque étaient le grande école de corruption [...] (p. 24),

bastano per riconoscere in Basiliola tratti di Teodora.

* * *

Forte sussidio alla fantasia adriatica di D'Annunzio è anche la Bibbia, precisamente nella versione di Giovanni Diodati,¹¹ il cui toscano da museo corrisponde all'arcaizzante gusto linguistico dell'autore. Abbiamo scorso parte del volume: i libri dei *Re* e dei *Giudici*, quelli profetici e l'*Apocalisse* di Giovanni. È bastato per poter ricono-

¹¹ Teologo protestante, Giovanni Diodati nacque a Ginevra da famiglia lucchese emigrata. La sua versione italiana delle Sacre Scritture fu stampata per la prima volta nel 1607 e successivamente riprodotta in numerose edizioni. Una copia de *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento* tradotti da Giovanni Diodati, stampata a Roma nel 1888, è conservata nella Biblioteca Privata del Vittoriale.

scere la diffusa, testuale, presenza della Bibbia Diodati nella *Nave*, l'incursione dannunziana pure nel dominio delle Sacre Scritture. I calchi rinvenuti sono, più numerosi, di passi di Isaia, dell'*Apocalisse*, del libro dei Re, ma pure di Geremia, Osea, Daniele, Ezechiele, Naum e Amos. Il linguaggio biblico della *Nave* s'ispessisce comunque attorno a due consistenti nuclei: il corruccio del monaco Traba contro Basiliola e il vaticinio di Ema.

La figura di Traba, acceso di zelo contro la nefasta e idolatrata lussuria di Basiliola, è caricata di non pochi tratti profetici, particolarmente di Elia, il profeta archetipo. Come Elia egli

[...] porta intorno ai lombi un cilicio fatto di setole di cavallo annodate; del rimanente è ignudo [...] velluso come Elia [...].

Ed essi [i messaggeri di Ocozia, re di Giuda, figlio di Acab] gli [a Ocozia] dissero: Egli è un uomo *velluso*, ch'è cinto di una cintura di cuoio sopra i lombi. Allora egli disse: Egli è Elia Tisbita (2 Re 1,8);

e come Elia nel deserto (1 Re 17,5; 18,46, 19,3 sgg.) è avvezzo a una dura vita:

[...] rassomiglia i profeti del deserto che mangiavano la focaccia d'orzo cotta con isterco di bue e si dissetavano con l'acqua del torrente.

Fatti ed eventi miracolosi della vita di Elia ritornano in diverse battute di Basiliola, di Marco Gratico e dello stesso Traba. Dice di questi Basiliola a Marco Gratico:

Tu l'ascolti, dèspoto?
Non riconosci tu nel suo latrato
il tozzo ch'egli s'ebbe? Non già dalla
vedova di Sarepta ma dall'altra
ch'è pur viva e serbato ha più d'un pugno
di farina.

Allora la parola del Signore gli [a Elia] fu indirizzata dicendo: Levati, vattene in *Sarepta*, città dei Sidonii, e dimora quivi; ecco, io ho comandato quivi a una donna vedova che ti nutrisca. Egli adunque si levò, e andò in *Sarepta*; e, come giunse alla porta della città, ecco, quivi era una donna *vedova*, che raccoglieva delle legne; ed egli la chiamò, e le disse: Deh! recami un poco d'acqua in un vaso, acciocchè io bea. E come ella andava per recargliela, egli la richiamò, e le disse: Deh! recami ancora una fetta di pane. Ma ella disse: Come il Signore Iddio tuo vive, io non ho pure una focaccia; io non ho altro che *una menata di farina* in un vaso, e un poco d'olio in un orciuolo;

ed ecco, io raccolgo due stecchi, poi me ne andrò, e l'apparecchierò per me e per lo mio figliuolo, e la mangeremo, e poi morremo. (1 Re 17,8-12)

L'«altra» vedova è la diaconessa Ema, madre di Marco e Sergio Gratico.

Marco Gratico a Basiliola:

E costui è quel monaco di Morgo,
al quale apparve Elia con i cavalli
di fuoco...

Or avvenne che, mentre essi [Elia ed Eliseo] camminavano, e parlavano insieme, ecco un carro di fuoco, e de' *cavalli di fuoco*, che li partirono l'uno dall'altro. Ed Elia salì al cielo in un turbo. (2 Re 2,11)

Elia rapito in cielo su un carro igneo tirato da cavalli di fuoco è nella visione di Eliseo, colui che gli successe come profeta.

Basiliola a Marco Gratico:

Dove apparve? quando? come?
È ciurmeria. Ch'ei mostri dunque il pallio
e ne spartisca l'acque.

E cinquant'uomini, d'infra i figliuoli de' profeti andarono, e si fermarono dirimpetto a loro [Elia ed Eliseo], da lungi; e amendue si fermarono al Giordano. Allora Elia prese il suo *mantello*, e lo piegò, e percosse l'*acque*, ed esse *si partirono* in quà e in là; e amendue passarono per l'asciutto. (2 Re 2,7-8)

Dice Traba:

Io sono quegli
che salì per guardare verso il mare
e fino a sette volte vi tornò
e la settima volta vide il nembro
sorgere.

E disse [Elia] al suo servitore: Deh! salì, e *riguarda verso il mare*. Ed egli *salì*, e *riguardò*, e disse: E' non vi è nulla. Ed Elia disse: *Ritornavi fino a sette volte*. E *alla settima volta* il servitore disse: Ecco, una picciola *nuvola*, come la palma della mano d'un uomo, *sale dal mare*. Ed Elia disse: Va', di' ad Achab: Metti i cavalli al carro, e scendi, che la pioggia non ti arresti. (1 Re 18,43-44)

Il monaco si identifica con il servo di Elia, salito, su comando del

profeta, per sette volte sulla cima del monte Carmelo. Alla settima avvistò una nube, cui seguì l'oscurarsi del cielo e la caduta della pioggia ristoratrice, dopo che il popolo d'Israele ebbe riconosciuto come vero e proprio dio Jahvè, e sterminato, per ordine di Elia, i profeti di Baal. Da tre anni una tremenda siccità desolava Israele, castigo del Signore per l'idolatrato culto di Baal praticato dal suo popolo.

Il corruccio di Traba contro Basiliola ripete in laguna quello di Elia contro Iezabel in Samaria, esplicitamente:

Il corruccio dell'uomo di Dio ritona quivi contro la figlia d'Orso come in Samaria contro la figliuola di Etbaal.

Elia sostenne un'epica lotta contro Iezabel, figlia del re di Sidone Etbaal e moglie di Acab, settimo re di Israele, la quale introdusse in Israele il culto fenicio di Baal e perseguitò i fedeli di Jahvè, uccidendone i profeti. Nell'*Apocalisse* (2,20-23) Iezabel appare come demonica meretrice, e il suo nome è rimasto sinonimo di dissolutezza e di idolatria.

Traba chiama Basiliola

[...] Iézabel [...].

Basiliola, di rimando:

S'io son Iézabel figliuola
di re, tu non sei certo Elia Tisbita
e d'Eliseo non hai che la calvizie,
falso profeta!

Le parole di Basiliola provengono da tre passi dei *Re*:

E Achab, figliuolo d'Omri, fece ciò che dispiace al Signore, più che tutti quelli ch'erano stati davanti a lui. E avvenne che, come se fosse stata leggier cosa di camminare ne' peccati di Geroboamo, figliuolo di Nebat, egli prese per moglie Iezabel *figliuola d'Et-baal, re de' Sidonii*; e andò, e servì a Baal, e l'adorò. (1 *Re* 16,30-31)

Allora *Elia Tisbita*, ch'era di quelli della nuova popolazione di Galaad, disse ad Achab: Come il Signore Iddio d'Israele, al quale io ministro, vive, non vi sarà né rugiada, né pioggia, questi anni, se non alla mia parola. (1 *Re*, 17,1)

Poi di là egli [Eliseo] salì in Betel; e, come egli saliva per la via, certi piccio-

li fanciulli uscirono fuori della città, e lo beffavano, e gli dicevano: Sali, *calvo*; sali, calvo. (2 *Re* 2,23)

Traba svela ed esecra il perverso lignaggio di Basiliola: «Ella fu Bibli [...] Mirra fu [...] Pasife [...] Dèlila» e pure

[...] Iezabèl
che voltolò le sue vergogne nude
nel sangue dei profeti [...].

Perciocché tu hai spezzato il giogo del quale egli era caricato, e la verga con la quale gli erano battute le spalle, e il bastone di chi lo tiranneggiava, come al giorno di Median. Conciossiachè ogni saccheggio di saccheggiatori sia con istrepito e tumulto; e i vestimenti son *voltolati nel sangue*; poi sono arsi, e divengono pastura del fuoco. (*Isaia* 9,3-4)

Isaia allude qui alla liberazione di Israele dal giogo assiro per opera del Signore.

L'invettiva del monaco è però, nel suo complesso, nuova e amplificata eco della *Tentation de saint Antoine*, delle parole di Simon mago relative a Ennoia:

Elle a été l'Hélène des Troyens, dont le poète Stésichore a maudit la mémoire. Elle a été Lucrèce, la patricienne violée par les rois. Elle a été Dalila, qui coupait les cheveux de Samson. Elle a été cette fille d'Israël qui s'abandonnait aux boucs. Elle a aimé l'adultère, l'idolâtrie, le mensonge et la sottise. Elle s'est prostituée à tous les peuples. Elle a chanté dans tous les carrefours. Elle a baisé tous les visages.

A Tyr, la Syrienne, elle était la maîtresse des voleurs. Elle buvait avec eux pendant les nuits, et elle cachait les assassins dans la vermine de son lit tiède.¹²

Rimprovera Traba a Basiliola:

Hai rizzato alla cosa vergognosa
un altare, e sacrifici su quello
facendovi profumi [...].

Perciocché, o Giuda, tu hai avuti tanti dii, quanto è il numero delle tue città; e voi avete rizzati tanti altari alla cosa vergognosa, quanto è il numero delle strade di Gerusalemme; altari, *da far profumi* a Baal. (*Geremia* 11,13)

¹² G. FLAUBERT, *Oeuvres* cit., vol. I, p. 122.

La «cosa vergognosa» di cui parla Geremia è l'idolo del dio Baal Peor, assimilato da S. Girolamo e da altri Padri della Chiesa, tra cui Origene, a Priapo. Al culto di Baal Peor furono iniziati un gran numero di Israeliti sedotti dalle figlie di Moab, che per la loro idolatria furono puniti dal Signore con la morte per mano dei Giudici (*Numeri* 25,1-5). Un oggetto idolatrico osceno, reso da S. Girolamo come «simulacrum Priapi», adorava e faceva adorare con culto impuro Maaca, madre di Abia re di Giuda (2 *Cronache* 15,16). Basiliola serve quindi, nell'invettiva di Traba, a Priapo.

Nella domanda di Marco Gratico a Basiliola:

Congiunta sei con gli idoli?

e nell'imprecazione di uno zelatore della fede contro la medesima:

Sei congiunta con gli idoli!

è il biasimo del profeta rivolto agli Israeliti idolatri:

Efraim è congiunto con gl'idoli, lascialo. (*Osea* 4,17)

Minaccia Traba a Basiliola:

Tu m'irridi; ma,
come il Signore vive e come l'anima
tua non vive, io ti dico che il mio piede
calloso passerà su la bellezza
del tuo collo.

Echeggiano in queste parole due luoghi biblici:

Allora Elia Tisbita [...] disse ad Achab: *Come il Signore* Iddio d'Israele, al quale io ministro, *vive* [...]. (1 *Re* 17,1)

Or Efraim è una giovenca ammaestrata, che ama di trebbiare: ma *io passerò sopra la bellezza del suo collo*; io farò tirar la carretta ad Efraim, Giuda arerà, Giacobbe erpicherà. (*Osea* 10,11)

Il profeta predice qui che per le loro colpe gli Israeliti saranno ridotti a lavorare come schiavi.

Traba rivela a Marco Gratico che Basiliola ha sedotto suo fratello, il vescovo Sergio:

Tu questo udire devi.
Un uomo e il fratel suo germano entrambi
vanno a una stessa meretrice?

E manderò un fuoco in Giuda, il quale consumerà i palazzi di Gerusalemme. Così ha detto il Signore [...]: Essi, che ansano sopra la polvere della terra, dietro al capo de' poveri, e pervertono la vita degli umili; e un uomo, e suo padre, *vanno amendue ad una stessa fanciulla*, per profanare il Nome mio santo. (*Amos* 2,5-7)

È questo un oracolo di minaccia contro gli Israeliti, accusati da Amos pure di prostituzione sacra («e un uomo, e suo padre, vanno amendue a una stessa fanciulla»), al tempo del profeta tollerata come pratica culturale (*meretricium sacrum*).

* * *

Profeta dimidiato il monaco Traba, se consideriamo che il profeta biblico adempie quattro funzioni fondamentali: biasima, esorta, annunzia il castigo e predice (la salvezza). L'azione di Traba si limita infatti al biasimo (verso Marco Gratico perduto nelle mani d'una meretrice, Basiliola) e all'esortazione (al Tribuno affinché si liberi della Faledra). L'annunzio del castigo (che si abatterà sulla gente dell'Isola se non muterà vita, e su Basiliola) e, facoltà più propria del profeta, la predizione (del fato imperiale della città novella), sono invece prerogative della diaconessa Ema, cui, nel "deserto" dell'isola di Costanziana, desolato dominio di corvi e di colubri, il Signore si è manifestato accordandole la visione della «Città futura». La profetessa proclama quindi agli isolani le parole di Dio, la Sua promessa d'una «Città trionfante».

Dice Simon d'Armario a Ema:

O santa, annunziaci
la visione dell'esilio, annunziaci
quel che udisti da Dio [...].

Ora, quando io Daniele ebbi veduta la visione, ne richiesi l'intendimento; ed ecco, davanti a me stava come la sembianza di un uomo. Ed io udii la voce d'un uomo, nel mezzo di Ulai, il qual gridò, e disse: Gabriele, dichiara a costui *la visione*. (*Daniele* 8,15-16)

L'angelo Gabriele interpreta qui a Daniele, durante la cattività babilonese, la visione della vittoria del caprone sull'ariete, una delle quat-

tro visioni accordate dal Signore al profeta sul futuro d'Israele. Rimane l'appunto dannunziano relativo al passo di Daniele (ms. 7374):

il qual gridò, e disse: «Gabriele, dichiara a costui la visione». Libro di Daniele.

Ema al popolo:

L'Iddio stese la mano
e mi seccò le palpebre; e mi fece
nel petto il cuore come il diamante
ch'è tra i bracci dell'ancora. Ascoltatemi,
Isole. Udite, popoli del Mare.
Ogni giorno io mi stetti alla vedetta,
mi stetti in piè nella mia guardia tutte
le notti; e sibilare udii le serpi,
gracchiare i corvi, gorgogliare il fango,
sinché non mi chiamò l'Iddio, sinché
mentovato non fu sopra il deserto
il mio nome.

La battuta di Ema assorbe diversi passi profetici: parole di Isaia dirette contro le città pagane della costa fenicia, specie contro Sidone e Tiro:

Il Signore ha stesa la sua mano sopra il mare, egli ha fatto tremare i regni; egli ha dato comandamento contro a Cananei, che si distruggano le fortezze di quelli (Isaia 23,11);

parole di Ezechiele in cui il Signore fortifica il suo profeta affinché non tema nel richiamare a Lui l'indocile popolo d'Israele:

Io rendo la tua fronte simile ad un diamante, più dura che una selce; non temerli, e non avere spavento di loro; perciocchè sono una casa ribelle (Ezechiele 2,9);

l'apostrofe dell'isaiano «servo del Signore» a tutte le nazioni, cui egli dichiara d'essere da Lui investito della missione di ricondurre in patria gli Israeliti prigionieri in Babilonia:

Ascoltatemi isole; e state attenti, o popoli lontani. Il Signore mi ha chiamato infin dal ventre, egli ha mentovato il mio nome infin dall'interiora di mia madre (Isaia 49,1);

nonché il grido della vedetta che annuncerà la caduta di Babilonia, presa dagli Elamiti e dai Medi di Ciro di Persia:

E gridò, come un leone: *Io sto, Signore, del continuo nella vedetta di giorno, e sto in piè nella mia guardia tutte le notti. (Isaia 21,8)*

Ancora Ema al popolo:

Ma egli mi nascose
nell'ombra della destra mano [...].

Ed ha renduta la mia bocca simile ad una spada acuta; *egli mi ha nascosto all'ombra della sua mano*, e mi ha fatto essere a guisa di saetta forbita; egli mi ha riposto nel suo turcasso. (Isaia 49,2)

In questo passo è sempre il «servo del Signore» che parla e insiste sulla protezione divina di cui è munito.

Dei suoi figli Ema dice al Signore:

Essi hanno in bocca una canzone
di meretrice, e s'empiono d'ebrezza.

E in quel giorno avverrà che Tiro sarà dimenticata per settant'anni, secondo i giorni d'un re; ma, in capo di settant'anni, Tiro avrà *in bocca come una canzone di meretrice*. Prendi la cetera, va' attorno alla città, o meretrice dimenticata; sona pur bene, canta pur forte, acciocchè altri si ricordi di te. (Isaia 23,15-16)

È qui predetta a Tiro una decadenza di settant'anni, al termine dei quali la prostrazione della città sarà tale che ad essa potrà ben applicarsi la similitudine della meretrice dimenticata, che, ormai priva di attrattive e capacità di seduzione, cerca di richiamare gli uomini con il suono e il canto.

Ema riferisce al popolo la minaccia divina:

E disse: «O Isole,
suon di ceteratori né di musici
né di flauti e di trombe non sarà
più udito in voi: né più sarà trovato
artiere alcuno in voi, che intrida il pane;
e non s'udrà più in voi suono di macina
né lucerà più in voi lume di lampada.»

Poi un possente angelo levò una pietra grande, come una macina; e la gittò

nel mare, dicendo: Così sarà con impeto gittata Babilonia, la gran città, e non sarà più ritrovata; e suon di ceteratori, né di musici, né di sonatori di flauti, e di tromba, non sarà più udito in te; parimenti non sarà più trovato in te artefice alcuno, e non si udirà più in te suon di macina. E non lucerà più in te lume di lampada; e non si udirà più in te voce di sposo, né di sposa; perciocché i tuoi mercatanti erano i principi della terra; perciocché tutte le genti sono state sedotte per le tue malie. (*Apocalisse* 18,21-23)

Qui il quarto angelo dell'ira del Signore distrugge simbolicamente Babilonia e quindi proferisce una lamentazione sulla rovina della città idolatra, nell'Antico Testamento nemico per eccellenza di Israele, nel Nuovo figura dell'idolatria e della persecuzione. Resta l'appunto dannunziano relativo (ms. 7426):

Suon di ceteratori né di musici né di flauti e di trombe non sarà più udito in te; né più sarà trovato in te artefice alcuno e non s'udirà più in te suono di macina né lucerà più in te lume di lampada.

Sempre Ema al popolo:

L'Isole hanno veduto, hanno temuto;
l'estremità dei lidi hanno tremato.

L'isole hanno veduto, ed hanno temuto; le estremità della terra hanno tremato, si sono appressate, e son venute. (Isaia 41,5)

Le parole del profeta alludono all'ascesa repentina e prepotente di Ciro, fondatore dell'impero persiano, che aveva gettato nello sgomento l'intera Asia anteriore.

Ema dichiara infine al popolo la promessa divina:

[...] Egli promette
edificata con le fondamenta
nella forza del mare la Città
trionfante.

O città piena di strepiti, città romoreggiante, città trionfante! I tuoi uccisi non sono stati uccisi con la spada, e non sono morti in guerra. (*Isaia* 22,2)

Alla «città», Gerusalemme, degradatasi agli occhi del Signore, il profeta minaccia non lontane sciagure.

Dio promette al popolo sempre per bocca d'Ema:

«Cantate un nuovo cantico! Gridate,
navi d'Equilio, navi di Vigilia,
navi d'Ermèlo, navi dell'Albense!
Urlate, ciurme! Se il mattone è franto,
io per voi poserò marmo su marmo.
Se pini e abeti furono tagliati,
e voi avrete il legno incorruttibile.
Città, ti fonderò sopra i miei cedri.
E farò d'oro il colmo de' tuoi tetti;
e farò le tue porte di zaffiro
e tutto il tuo recinto di diaspro;
e ti farò compiutamente bella [...]»

Nelle parole divine riportate da Ema echeggiano diversi luoghi biblici, vetero e neotestamentari: l'invito del «servo del Signore» a tutte le nazioni della terra affinché cantino con lui la magnificenza di Dio:

Cantate al Signore un nuovo cantico; cantate la sua lode fin dall'estremità della terra; quelli che scendono nel mare, e tutto quello ch'è dentro esso; l'Isole, e gli abitanti di esse (Isaia 42,16);

l'ammonizione di Isaia agli Efraimiti, grande e indocile tribù d'Israele, pervivace nella sua perversità nonostante i castighi del Signore:

Il Signore ha mandata una parola contro a Giacobbe, ed ella caderà sopra Israele. E tutto il popolo la saprà; Efraim, e tutti gli abitanti di Samaria, i quali dicono con superbia, e con grandigia di cuore: I mattoni son caduti, ma noi edificheremo di pietre pulite; i sicomori sono stati tagliati, ma noi li muteremo in cedri (*Isaia* 9,7-9);

l'immagine apocalittica della città d'oro e gemme, la Gerusalemme celeste, simbolica, escatologica – immagine che invero s'addice, per certi riguardi, alla splendida realtà di Venezia:

Ed egli mi trasportò in ispirito sopra un grande, ed alto monte; e mi mostrò la gran città, la santa Gerusalemme, che scendeva dal cielo, d'appresso a Dio; che avea la gloria di Dio; e il suo luminare era simile ad una pietra preziosissima, a guisa d'una pietra di diaspro trasparente come cristallo; ed avea un grande ed alto muro; ed avea dodici porte, e in su le porte dodici angeli, e de' nomi scritti di sopra, che sono i nomi delle dodici tribù de' figliuoli d'Israele. Dall'Oriente v'erano tre porte, dal Settentrione tre porte, dal Mezzodì tre porte, e dall'Occidente tre porte. E il muro della città avea dodici fondamenti, e sopra quelli erano i dodici nomi de' dodici apostoli

dell'Agnello. E colui che parlava meco avea una canna d'oro, da misurar la città, e le sue porte, e il muro. E la città era di figura quadrangolare, e la sua lunghezza era uguale alla larghezza; ed egli misurò la città con quella canna, ed era di dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza, e l'altezza sua erano uguali. Misurò ancora il muro d'essa; ed era di centoquarantaquattro cubiti, a misura d'uomo, cioè d'angelo. E la fabbrica del suo muro era di diaspro; e la città era d'oro puro, simile a vetro puro. E i fondamenti del muro della città erano adorni d'ogni pietra preziosa; il primo fondamento era di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo; il quinto di sardonio, il sesto di sardio, il settimo di crisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopraso, l'undicesimo di giacinto, il duodecimo d'ametisto. E le dodici porte erano di dodici perle; ciascuna delle porte era d'una perla; e la piazza della città era d'oro puro, a guisa di vetro trasparente (*Apocalisse* 21,10-21);

nonché l'incipit della lamentazione di Ezechiele sulla rovina di Tiro:

La parola del Signore mi fu ancora indirizzata, dicendo: e tu, figliuol d'uomo, prendi a far lamento di Tiro, e di' a Tiro, ch'è posta all'entrata del mare, che mercanteggia co' popoli in molte isole: Così ha detto il Signore Idio: O Tiro, tu hai detto: Io son compiuta in bellezza. (*Ezechiele* 27,1-3)

* * *

Venezia, quindi, come città "promessa", nuova Palestina, e gli abitanti della terraferma fuggiti dinanzi al flagello barbaro e riparati in laguna quale novello Israele. L'identificazione, cui consegue l'adozione di un linguaggio biblico, potrebbe averla suggerita a D'Annunzio John Ruskin. In una pagina di *The Stones of Venice* (1851-53) – *Les Pierres de Venise*¹³ nella versione francese, in cui D'Annunzio verosimilmente lesse l'opera – Ruskin, negli Altinati che cercano scampo dal truce barbaro nel passaggio del mare, vede appunto Israele:

Il y a treize cents ans, la grise étendue des marais était telle qu'elle est aujourd'hui et les montagnes pourpréses s'élevaient aussi radieuses dans la lointaine atmosphère du soir; de plus, on voyait, à l'horizon, des feux étranges se mêler à ceux du soleil couchant; des lamentations humaines s'unissaient aux bruits des flots. Les flammes sortaient des ruines d'Altinum; les lamentations s'échappaient de la multitude qui – comme jadis Israël – cher-

¹³ Citiamo dalla versione di M. P. Crémieux (Parigi, Renouard, 1905), un esemplare della quale è conservato nella Biblioteca Privata del Vittoriale. La copia ch'è in Marucelliana (AJ B XI 18) non reca alcun segno di lettura; presenta tuttavia piegato l'angolo in alto di p. 48.

chait dans les détours de la mer, un refuge contre les sabres ennemis. (p. 49)

Ruskin avvertì questo comune destino a Torcello, in un giorno d'autunno del 1845, livido come la circostante desolata palude marina. Altre sue suggestive parole:

La mère et la fille [...] Torcello et Venise (pp. 48-49),

potrebbero aver indotto D'Annunzio ad attribuire all'isola i caratteri storici di Torcello, o perlomeno a confortare la sua adesione al mito delle origini di Venezia trådito dalla *Cronaca Altinate*.

Un'immagine sempre ruskiniana di Venezia:

[...] l'étrange aspect des tours et des murs qui semblaient sortir du milieu de la mer immense (p. 36),

pare riflessa in quella apparsa a Oriente, fato manifesto della «Città futura» vaticinata da Ema, così nel grido del popolo:

- La Città futura!
- La Città d'oro!
- La Città di luce!
- All'Oriente! All'Oriente!
- Il segno!
- Vedete! Ecco l'immagine apparita!
- Laggiù, dietro la Nave, le sue torri!
- Il segno, il segno, al limite dei lidi!
- Le sue torri che sorgono e s'infiammano!

La «Città futura», «Città d'oro» e «Città di luce», è comunque apocalittica:

[...] e la città era d'oro puro [...]. E la città non ha bisogno del sole, né della luna [...]. (*Apocalisse* 21, 18, 23)

* * *

Il linguaggio biblico, specie profetico, echeggia, anche se più rarefatto, pure in battute non implicite con il corrucio di Traba contro Basiliola e il vaticinio di Ema. Dice uno zelatore della fede ai convivi dell'Agape:

Siete venduti nelle mani d'una femmina, come Sisera.

Ed ella [Debora] disse: Del tutto io andrò teco; ma pur tu non avrai onore nell'impresa che tu fai, quando il Signore *avrà venduto Sisera nelle mani di una donna*. E Debora si mosse, e andò con Barac in Chedes. (*Giudici* 4,9)

Sisera, generale del re cananeo Iabin, sconfitto da Barac e Debora alle pendici del monte Tabor, fu ucciso a tradimento da Iael, nella cui tenda era stato ospitato.

L'immagine porta da Marco Gratico delle città di terraferma devastate e profanate dai barbari:

Città ridotte in mucchi,
città forti in ruine, i luoghi nostri
fatti castella di barbarie, i nostri
altari come pietre di calcina
stritolati,

è tessuta di due passi di Isaia: *l'incipit* del «cantico dei salvati», in cui si ringrazia il Signore per la distruzione dell'insolente città nemica:

Signore, tu sei il mio Dio, io ti esalterò; io celebrerò il tuo Nome; perciocché tu hai fatto cose maravigliose, i tuoi consigli, presi da lungo tempo, son verità e fermezza. Perciocché tu hai *ridotte le città in mucchi*, le città forti in ruine, le città in castelli di stranieri; giammai più non saranno riedificate (*Isaia* 25,1-2);

e le parole del profeta asserenti che solo lasciando ogni culto idolatrico Israele placherà l'ira divina:

In questo modo adunque sarà purgata l'iniquità di Giacobbe, e questo sarà tutto il frutto, cioè, che il suo peccato sarà tolto via, quando egli avrà ridotte tutte le pietre degli altari *come pietre di calcina tritolate*; e i boschi e le statue non saranno più in piè. (*Isaia* 27,9)

Le parole di Marco Gratico:

L'Iddio grande e tremendo, al quale io servo [...],

e l'invocazione al Signore nel serventesi *All'Adriatico* che precede la *Nave*:

Odi, Signore Iddio grande e tremendo [...],

echeggiano quella della preghiera di Daniele a Dio entro la profezia delle «settanta settimane»:

E feci orazione, e confessione al Signore Iddio mio, e dissi: Ahi! *Signore, Dio grande, e tremendo*, che osservi il patto, e la benignità, a quelli che ti amano, ed osservano i tuoi comandamenti. (*Daniele* 9,4)

Dice Gauro a Basiliola dal fondo della Fossa Fuia:

[...] ti rimboccherà sul capo
i lembi e mostrerà le tue vergogne
al popolo predato [...].

Per la moltitudine delle fornicazioni della graziosa meretrice, maestra d'incantesimi; che fa mercatanzia delle genti per le sue fornicazioni, e delle razioni per li suoi incantesimi. Eccomiti, dice il Signor degli eserciti; e *ti rimboccherà i tuoi lembi in su la faccia, e farà vedere alle genti le tue vergogne*, ed a' regni la tua turpitudine. (*Naum* 3,4-5)

È questo del profeta un oracolo di minaccia contro Ninive: la città subirà un grave oltraggio, simbolicamente la pena dell'adultera, che Gauro predice letteralmente per Basiliola, quando Marco Gratico sarà sazio e nauseato di lei.

Marco Gratico a Basiliola:

E avrai su i lombi il sacco,
e imbracata alla macina sarai
come giumenta [...].

Nella minaccia di Marco Gratico risuonano due passi di Isaia: la predizione di giorni tristi per le immorali donne di Gerusalemme:

O donne agiate, abbiate spavento; tremate, voi che vivete sicure; spogliatevi ignude, e *cingetevi di sacchi sopra i lombi* (*Isaia* 32,11),

e la "visione" di Babilonia in rovina, personificata in una giovane donna degradata a schiava e costretta a compiere i lavori più faticosi e umilianti:

Metti la mano *alle macine*, e macina la farina; scopri la tua chioma, scalzati, scopriti la coscia, passa i fiumi. (*Isaia* 47,2)

Gridano gli zelatori della fede:

— Fuori [dalla Basilica] i cani!
— Fuori i fornicatori e gli idolatri!

Fuori i cani, e i maliosi, e i fornicatori, e i micidiali, e gl'idolatri, e chiunque ama e commette falsità. (Apocalisse 22,15)

Sono qui nominati coloro che saranno esclusi dalla Gerusalemme celeste, i peccati che impediscono la resurrezione.

Minaccia Basiliola rivolta agli zelatori della fede:

Guai alla Città di sangue!

Guai alla città di sangue! ch'è tutta piena di menzogna, e di storsione; dalla quale il predatore non si diparte giammai. (Naum 3,1)

Il profeta predice la caduta di Ninive, punita per le sue colpe. «Guai a...» è tipica formula incipitaria della minaccia biblica.

Urla uno del popolo a Teodoro, il presbitero invocato vescovo dell'Isola in luogo di Sergio Gratico, anch'egli contaminato da Basiliola:

Tu fa giudizio della meretrice
che ha corrotta la terra!

e dice il lettore Costanzo contro gli zelatori:

Non le fate ingiuria!
È nella visione di Giovanni
la meretrice sopra le grandi acque.

Perciocché veraci e giusti sono i suoi [del Signore] giudici; conciossiachè egli abbia fatto giudizio della gran meretrice, che ha corrotta la terra con la sua fornicazione, ed ha vendicato il sangue de' suoi servitori, ridomandandolo dalla mano di essa. (*Apocalisse 19,2*)

Ed uno de' sette angeli, che aveano le sette coppe, venne, e parlò meco, dicendo: Vieni, io ti mostrerò la condannazione della gran meretrice, che siede sopra molte acque; con la quale han fornicato i re della terra; e del vino della cui fornicazione sono stati inebbriati gli abitanti della terra. (*Apocalisse 17,1-2*)

La «gran meretrice» dell'*Apocalisse* è figura di Babilonia-Roma, la città di Satana, idolatra e corrotta.

* * *

Entrano quindi nella *Nave* numerose immagini e locuzioni bibliche, sciolte dai rispettivi ormezzi contestuali e assunte nell'accezione

letterale, mentre nel testo originario intendono altro. Valga l'esempio del "meretricio" e della "fornicazione": correnti nell'Antico Testamento come metafora dell'idolatria, quindi d'una irregolarità religiosa e non sessuale, sono dall'autore attribuiti letteralmente a Basiliola, la cui figura aderisce al *cliché* anglofrancese della *belle dame sans merci*, sintesi irresistibile di ogni vizio seduzione voluttà e perversità, accarezzata dai decadenti¹⁴. Basiliola, come abbiamo detto, pone l'Eros al servizio della sua vendetta, ma insieme la sua libidine è fermento alla volontà di potenza di Marco Gratico, che per ammenda del fratricidio va a cercare un'estetizzante e imperiale *ἀριστία* in Oriente.

Ma, come in tutta l'opera dannunziana, anche nella *Nave* affiora una zona di terreno esistenziale, la passione dell'autore per Giuseppina Mancini, brama solo carnale, «delirio senza amore», come venticinque anni più tardi egli l'avrebbe chiamata nel *Solus ad solam*. L'inchiostro letterario della tragedia scolora quindi su una scrittura biografica, illuminata dalla corrispondenza amorosa, nella quale pure riecheggiano le letture per l'opera, come in una lettera alla Mancini del 25 settembre 1907, in cui D'Annunzio trae dal *Cantico dei Cantici* voltato da Diodati le parole del suo desiderio amoroso:

Iersera mi distesi sul divano rosso, come nelle tue braccia, e ascoltai la musica. Ildebrando ha trovata una deliziosa melodia per un versetto che Basiliola canta nella foresta di pini marittimi, prima di apparire dinanzi alla Fossa Fuia: «Fulcite me floribus, stipate me malis: quia amore langueo».

È un versetto del *Cantico dei Cantici*. E, quando finalmente mi coricai, ripresi la Bibbia e rilessi per te tutto il *Cantico di Salomone* [...].

«Il mio amico m'è un sacchetto di mirra: egli passerà la notte tra le mie mammelle.»

«Le tue mammelle sono come due cavrioletti gemelli che pasturano tra i gigli.»

«Le tue mammelle sono simili a grappoli d'uva...»

[...]

Ti ricordi del *Cantico*?

«Mettimi come un suggello in sul tuo cuore, come un suggello in sul tuo braccio; perciocché l'amore è forte come la morte, la gelosia è dura come l'inferno; le sue braccia sono braccia di fuoco, fiamma grandissima. Molte acque non potrebbero spegnere quest'amore, né fiumi inondarlo...»

¹⁴ Si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo* cit., pp. 139-212.

Te ne ricordi?
I versetti ardenti cantarono sul tuo sonno. [...] ¹⁵

* * *

Sullo scrittoio della *Nave* fanno pertanto la più assidua compagnia a Filiasi Flaubert e la Bibbia, cui l'*utilisateur* D'Annunzio attinge come a repertori tematici e verbali. Ulteriori ricognizioni intertestuali della *Nave* potranno vieppiù determinare la fitta e variegata rete delle letture soggiacenti alla tragedia, ma nulla sapranno aggiungere a quanto detto circa il mestiere dell'autore, che nei libri cerca soprattutto un linguaggio già formulato per il suo testo. Non pare dunque irragionevole pensare alla *Nave*, come alla *Fedra* e ad altra cospicua parte dell'opera dannunziana, come a un testo *descriptum*, a un enorme e musivo calco.

SENSO ARTE MITO ED ESOTISMO
NELLA «GIOCONDA»

¹⁵ Archivio Personale del Vittoriale, ms. 27293.

La *Gioconda*¹ appartiene al primo tempo della stagione drammaturgica dannunziana, animato dal sodalizio d'arte e di vita dell'autore con Eleonora Duse. L'incontro nel 1895 con l'attrice, sazia di teatro borghese e ansiosa di poesia, fu lievito alla drammaturgia di parola

¹ Non vi è documento che faccia luce sulla storia intima della *Gioconda*. Rari sono anche i dati intorno alla sua storia esterna. D'Annunzio ne fa breve parola in una lettera all'editore Emilio Treves datata Roma 2 marzo 1898, nella quale alla consueta richiesta di denaro antepone la nota delle opere cui attende: «Entro l'anno avrai la *Grazia*, i *Sogni* e la *Gioconda*».

I giornali comunque già parlano del dramma. La «Rivista d'Italia» del 15 febbraio 1898, sulla base di informazioni francesi, riferisce che nel maggio seguente a Parigi Eleonora Duse forse interpreterà, con altre due *pièces*, «una nuova commedia di D'Annunzio: *Gioconda*». Il 3 aprile il «Marzocco», citando come fonte Matilde Serao, annuncia che la Duse intende tra l'estate e l'autunno di quell'anno mettere in prova in Italia «*La città Morta* e *La Gioconda* del D'Annunzio».

La stessa Serao informa che la stesura del dramma sarebbe avvenuta alla Capponcina di Settignano nell'operosa estate del '98. Lo si desume da una sua lettera inviata da Napoli il 18 dicembre a D'Annunzio che s'appresta a raggiungere la Duse in *tournée* in Egitto. Matilde, sempre trepida per la sorte amorosa di Eleonora, così scrive: «Carissimo Gabriele, mi sono immediatamente occupata del vostro passaggio sul Margherita per Alessandria d'Egitto: oggi è domenica e quindi non ho potuto avere nessuna risposta. Ma per domani, lunedì, o dopodomani, io posso telegrafarvi il tutto a Settignano: avrete sempre il tempo di arrivare comodamente a Napoli per sabato. [...] Quanta gioia procurerà alla nostra amica il vostro arrivo colà! Mio carissimo Gabriele, ella non solo vi ama quanto è possibile amarvi, con tutte le forze della tenerezza e della passione muliebre, ma la ritengo la sola capace di amarvi bene, come si deve amare voi; la sola donna capace di comprendere, rispettare, adorare il vostro genio e il vostro amore. Le sue belle mani non possono che comporre il vostro bene e non domandano in cambio che quella dolcezza consolatrice di cui ella ha bisogno. [...] Beata estate vostra, in cui avete scritta questa cara *Gioconda*!».

Un particolare del primo atto, «lo scarabeo preservatore» della scena terza, la piccola gemma che Cosimo Dalbo reca dall'Egitto e offre come «talismano per la felicità» a Lucio e a Silvia Settala, doveva essere pensato già alla metà di aprile. Lo suggeriscono alcune righe che la Duse scrive a D'Annunzio da Lisbona il 15 aprile: «Stanotte, ero già in stanza - e anche stanotte, ecco Elisa che picchia per darmi un telegramma. L'aspettavo! - Avevo dato, nella giornata, delle rose ad un *talismano*, che invoco quando ho sete d'una parola tua! - Avevo tanto desiderio d'una parola tua».

Il talismano, cui Eleonora offre delle rose, richiama appunto la gemma egiziana donata da Dalbo ai Settala e da Silvia posta su un mazzo di rose.

L'invenzione del talismano potrebbe arretrarsi ulteriormente, ad una data anteriore al 6 marzo: quel giorno l'attrice inizia a Parigi una *tournée* europea che l'avrebbe trattenuta fuori d'Italia e lontana da Gabriele fino al 3 maggio successivo.

Il 15 dicembre '98 D'Annunzio ha già ricevuto i primi esemplari della *Gioconda*: ne ringrazia Giuseppe Treves: «Carissimo Pepi, tornando alla Capponcina trovo il cumulo degli

intrapresa da D'Annunzio per riformare il teatro italiano, alla fine dell'Ottocento dominio d'un gretto cronachismo veristico. Egli raccoglieva l'appello di Mallarmé alla mobilitazione della Poesia contro il prosaismo naturalistico trionfante sulle scene, «monstre» profanatore del «lieu divin»² del Teatro: fausti auspici poteva trarre proprio di Francia, dove nell'ultimo decennio del secolo il teatro simbolista fioriva all'insegna della poesia. Ma non secondariamente D'Annunzio avvertiva nel teatro uno strumento di forte presa sulle moltitudini, il mezzo più idoneo alla diffusione del suo messaggio e all'appagamento della sua ambizione.

Fu Georges Hérold, il traduttore francese di D'Annunzio, a ravvisare per primo nella *Gioconda* il dramma domestico che per tre anni s'era venuto svolgendo tra l'autore, Maria Gravina ed Eleonora Duse, per cui il personaggio di Lucio Settala adombrerebbe Gabriele, Silvia Settala la Gravina, Gioconda Dianti la Duse e la piccola Beata, figlia di Lucio e di Silvia, Renata, figlia di D'Annunzio e della Gravina. L'amore di Gabriele per Maria Gravina era già morto nel '94, ma solo nel '97 egli sarebbe riuscito a sottrarsi ad una convivenza sempre più gravosa e inibente la creazione artistica, mentre la relazione con la Duse sollecitava costantemente la sua arte.

Nella *Gioconda* potrebbe tuttavia specchiarsi, confondendosi col riflesso di quel dramma domestico, un'altra situazione biografica: il contrasto tra l'età matura di Eleonora e la fresca bellezza di Giulietta Gordigiani, una giovane amica della Duse dilettante di musica, che attrasse per breve tempo D'Annunzio. Una passioncella, quella dell'autore per la Gordigiani, che nel *Fuoco* divenne l'amore di Stelio per Donatella Arvale, cantatrice d'arie antiche, amica di quella Foscarina di cui Stelio impietosamente ritrae lo sfiorire.

Il dramma è stato comunque vergato su un palinsesto fortemente

esemplari. Grazie infinite». Una copia dell'opera raggiunge a Bayonne Georges Hérold, il traduttore francese di D'Annunzio, la sera del 18 dicembre. Il 21 tre esemplari sono ad Alessandria d'Egitto nelle mani di Eleonora, che quel giorno, con la consueta fede incrollabile nell'opera di Gabriele, così telegrafa a Settignano: «Ave ricevo una lettera tre Gioconde gioia grande sono certa che abbiamo ragione nessun timore quello che sarà sarà il nostro diritto vogliamo forza bontà vittoria aspetto auguro. Ave».

[Le parole di D'Annunzio a Emilio Treves sono tratte dalla copia dattiloscritta delle lettere all'editore conservate nella Biblioteca del Vittoriale; il lacerto di lettera e il telegramma di Eleonora Duse a D'Annunzio dall'Archivio Personale del Vittoriale. La lettera di Matilde Serao al poeta è riportata da N. F. Cimmino in *Poesia e poetica di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Centro internazionale del libro, 1959, p. 194.]

² Le parole di Mallarmé sono tratte dalle *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1954, p. 312 (ivi riprese dalla parigina «Revue indépendante» del gennaio 1887).

autobiografico. Prescindendo da un Settala chiaramente ricalcato su D'Annunzio, potremmo subito osservare in *Gioconda* e in *Silvia* la parabola vitale della donna nella vita dell'autore. *Gioconda* rappresenta colei che ne avvince i sensi e accende l'ispirazione; *Silvia*, all'opposto, la donna che più non desta il suo desiderio e più non giova alla sua arte. Nella vita di D'Annunzio ogni *Gioconda* si spegne inevitabilmente in una *Silvia*. Eleonora, pur consapevole della sua capacità di animare l'arte di Gabriele, doveva guardare in *Silvia* – colei che offre a Lucio non la sua bellezza, ma la bellezza del suo amore – come in uno specchio. E certo le pesava come un fatale presagio la dedica che col motto di Leonardo da Vinci fregia il frontespizio della *Gioconda*: «Per Eleonora Duse dalle belle mani», con allusione alle mani straordinariamente aggraziate della vinta *Silvia*.

* * *

Nella *Gioconda* D'Annunzio pone l'apologia delle ragioni superiori della Bellezza artistica in bocca ad uno scultore geniale preso in un classico triangolo amoroso. Ne scaturisce un banale dramma passionale pasticciato d'estetismo e superomismo, rivestito del consueto stile alto dannunziano, in cui facilmente la parola sublime è confusa con il vero sublime e sfiora la caricatura.

Tra Lucio Settala e *Gioconda* Dianti vi è una *liaison*. Lo scultore posa tuttavia a vittima della fatalità artistica: fa ricadere la responsabilità della sua soggezione alla modella sulla propria arte «non dimenticata» (nel lungo contatto con la morte dopo il tentato suicidio); accampa per la sua ossessione amorosa una ragione estetica, l'arcana bellezza di *Gioconda* che sola può muovere la sua mano di plasmatore.

Settala falsa la realtà: egli è soggetto non al suo talento artistico, ma all'irresistibile bellezza di *Gioconda*. Lo conferma l'autore nella *Concordanza* posta dopo il τέλος del dramma, una citazione omerica, le parole dei vegliardi troiani riguardanti Elena ch'egli piega, con un gioco di forzature di senso e di omissioni, ad avvalorare la sua tesi reale, dell'ineluttabile, «giusta» vittoria delle ragioni della Bellezza – della pura bellezza corporale – su ogni altra:

Certo, è GIUSTO che i Troiani e gli Achei da' bei schinieri patiscano tanti mali e da sì gran tempo, a cagione di una tal donna; perocché ella somiglia in sua bellezza alle iddie immortali. ILIADE: raps. III

L'Omero della *Concordanza*, forzato a consentire con la tesi del dramma, fa comunque *pendant* con il Leonardo del frontespizio, travestito da estetista *fin de siècle*, avendone D'Annunzio alterato il motto originario «Cosa bella mortal passa, e non dura» (trascrizione d'un puro verso petrarchesco) in «Cosa bella mortal passa, e non d'arte».

Come artista, come genio creatore, Settala perora la liceità del suo comportamento deviante: riconosce il proprio bene nel desiderio appagato, nella volontà compiuta; afferma il suo destino *ex-lege*, sottraendolo al giudizio comune:

La bontà! La bontà! Credi tu dunque che il lume debba venirmi dalla bontà e non da quell'istinto profondo che volge e precipita il mio spirito verso le più superbe apparizioni della vita? Io sono nato per fare le statue. Quando una forma sostanziale è uscita dalle mie mani con l'impronta della bellezza, l'ufficio assegnatomi dalla Natura è per me compiuto. Io sono nella mia legge, sia pure di là dal Bene.

La vita m'è intollerabile, se mi fu resa gravata d'un divieto. Te l'ho detto: bisognava lasciarmi morire. Quale rinunzia può eguagliare quella che io avevo fatto? Soltanto la morte poteva arrestare l'impeto del desiderio che conduce fatalmente il mio essere verso il suo bene. Ora io rivivo: riconosco in me il medesimo uomo, la medesima forza. Chi mi giudicherà, se proseguo il mio destino?

Lo scultore s'atteggia a superuomo. Ma sulle sue labbra le parole "nietzscheane" suonano pretestuose: chi le pronuncia non è un superuomo, né il paziente d'un complesso di potenza, bensì, semplicemente, un uomo non più in grado di rinunciare all'amante, ansioso della bellezza di lei prima per sé e solo secondariamente per l'Arte.

Settala si distingue altresì per la poetica che lo guida in arte. Lo scultore geniale ha eletto ad oggetto esclusivo della sua rappresentazione la bellezza sempre diversa di Gioconda, le sempre nuove armonie create dal suo corpo:

Quando mi apparve l'altra [Gioconda] io pensai a tutti i blocchi di marmo contenuti nelle cave delle montagne lontane, per la volontà di fermare in ciascuno un suo gesto.

Mille statue, non una! Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la veda mutare. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi. Comprendi?

Comprendi? La vita degli occhi è lo sguardo, questa cosa indicibile, più espressiva d'ogni parola, d'ogni suono, infinitamente profonda e pure istantanea come il baleno, più rapida ancora del baleno, innumerevole, onnipotente: insomma lo sguardo. Ora immagina diffusa su tutto il corpo di lei la vita dello sguardo. Comprendi?

La creazione del Capolavoro dalla bellezza di Gioconda non ha placato in Settala l'ansietà della carne, non ha spezzato i vincoli della sua soggezione alla modella, come ritiene l'amico e confidente Cosimo Dalbo: lo denuncia proprio la poetica dello scultore, dettata dall'inesausto desiderio del corpo di lei.

Nella mutevole bellezza di Gioconda («Ella è pur sempre diversa...») ci pare comunque di scorgere, oltre la cortina di fastose immagini e voci di cui la riveste suggestivamente D'Annunzio, una bellezza francese, quella, anch'essa nefasta, della maeterlinckiana Aglavaine, così nelle parole di Méléandre:

Elle [Aglavaine] ne ressemble pas aux autres femmes. C'est une autre beauté [...] une beauté plus *variable* et plus *nombreuse*, pour ainsi dire [...].³

A Dalbo, sempre più rapito dal sogno sensual-estetico dello scultore, Settala evoca la bellezza di Gioconda chiusa nel divino marmo apuano, licirizzando un illustre dato estetico, l'immagine michelangeloesca della forma artistica latente nel blocco di marmo:

Te l'ho detto: mille statue, non una. La sua bellezza vive in tutti i marmi. Questo sentii, con un'ansietà fatta di rammarico e di fervore, un giorno a Carrara, mentre ella m'era accanto e guardavamo discendere dall'alpe quei grandi buoi aggiogati che trascinano giù le carra dei marmi. Un aspetto della sua perfezione era chiuso per me in ciascuno di quei massi informi.

La figura di Settala è caricata di tratti michelangeloeschi. Ma della teoria artistica del Buonarroti Settala condivide soltanto il concetto della scultura come opera prodotta «per forza di levare»; quanto al resto, la sua estetica è antiplatonica, e non può essere diversamente data la sua aspirazione a una vita anzitutto «carnale». Egli pone infatti un nesso causale tra ebbrezza dei sensi e creazione artistica, e si

³ M. MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette* [1896], in *Théâtre*, Parigi, 1901, III, p. 8. Anche la bellezza di Basiliola echeggia quella di Gioconda e Aglavaine. Recita infatti una didascalia della *Nave*: «Volubilmente la donna [Basiliola] distrugge l'incanto ch'ella ha creato; e tutta la sua bellezza, rotta l'immobilità, par che si rinnovelli nella successione delle imprevedute movenze».

prefigge la pretta riproduzione di una realtà data dall'esterno: Gioconda, e precisamente la sua mutevole bellezza, le stupefacenti espressioni della sua perfezione corporale. E poiché lo scultore mira a cavare dal marmo un mero facsimile di bellezza, è implicito ch'egli ponga il valore della sua opera in ciò che in essa è imitazione, nel suo grado di bellezza aderente.

Settala si duole d'essere fatato, con sua intima lacerazione, a discernere e a rappresentare la Bellezza. Ma la Bellezza è per lui Gioconda, antiplatonicamente una visione esteriore, legata ai sensi: è il solo corpo, la sola forma, la sola forma del corpo, che accende il suo desiderio; e il desiderio guida la mano dello scultore, e questa, muovendosi, lo ridesta. Settala, insomma, è invasato carnalmente della seducente *silhouette* apollinea di Gioconda, un corpo da amare e poi da ritrarre: egli non può comunque essere uno scultore geniale senza una sua sovraeccitazione sessuale. Ma il possesso della donna concupita come condizione necessaria alla creazione artistica non è una novità in D'Annunzio: l'aveva reclamato anche Alessandro nella *Città morta*, per poter rivelare quel mondo di poesia ch'egli portava dentro di sé.

Si è connesso Lucio Settala con lo scultore Démétrios, protagonista del romanzo di Pierre Louÿs *Aphrodite. Mœurs antiques* (pubblicato dapprima a puntate sul «Mercure de France» dall'agosto 1895 al gennaio '96). Veramente, i due, oltre alla perizia artistica, condividono ben poco. La passione di Démétrios è cerebrale, e la sua mano di plasmatore si muove solo dinanzi a Chrysis morta, nella quale unicamente egli ritrova il suo sogno di bellezza perfetta, che quando la donna era in vita non ha voluto guastare con la realtà del possesso.⁴ Settala, soggetto al proprio istinto, crea invece solo a contatto con la bellezza calda e avvolgente di Gioconda. Chrysis ha dato quindi un corpo al sogno di Démétrios, mentre Gioconda ha fatto del suo corpo il sogno di Settala.

Il nodo arte-vita cruccerà seriamente Ibsen e Pirandello. Tramite due altri scultori, Rubek e Giuncano, protagonisti rispettivamente di *Quando noi morti ci destiamo* (1899) e di *Diana e la Tuda* (1927), essi concorderanno nel giudizio che l'Arte non giustifica il sacrificio della Vita (dell'artista o di chi è legato a lui); entrambi contesteranno all'Arte il diritto di profanare la Vita. A D'Annunzio-Settala preme in-

⁴ Si veda G. MIRANDOLA, *Pierre Louÿs*, Milano, Mursia, 1974.

vece, anzitutto, che non gli sia inibita la Vita, che per lui è l'incondizionata espansione del proprio ego, cui tutto viene subordinato.

* * *

L'atmosfera d'arte che pervade i due atti centrali del dramma s'addensa nello studio di Settala, nel suo *décor* artistico potentemente ispiratore, da cui lo scultore si sente rapito in una sfera di assoluta esteticità.

Stanza della meditazione e del sogno può dirsi quella d'ingresso. Sull'architrave di un'ampia apertura che immette nell'officina vera e propria

[...] sono fissi alcuni frammenti del fregio fidiaco delle Panatenaiche; contro i due stipiti sono erette due grandi figure alate «vestite di vento»: la Nike di Samotracia e quella scolpita da Paeonios per il tempio dorico di Olimpia consacrato a Zeus.

Oltre ai gessi delle Nikai (voto dell'artista proteso enfaticamente alla creazione vittoriosa) e di frammenti del fregio panatenaico, secondano la meditazione e il sogno dello scultore altre figure: quelli del «bassorilievo eleusino di Demeter» (in cui la dea porge la spiga al fanciullo Trittolemo) e della «Medusa ludovisia», dinanzi alla quale è posto «un piccolo Pegaso di bronzo su uno stelo di verde antico».

D'Annunzio aveva veduto la Nike di Peonio a Olimpia e il bassorilievo eleusino di Demetra al Museo d'Atene durante il viaggio in Grecia nel '95: lo sappiamo da due note di taccuino, l'una riferibile al 2-3 agosto '95 («La Vittoria, il peplo che *disegna* le forme, come umido»),⁵ l'altra datata 12-13 agosto («*Museo d'Atene* - Bassorilievo di Persefone e Demeter»)⁶.

Come le due Nikai e il bassorilievo eleusino fossero figure eminenti dell'ideale museo dannunziano è attestato pure in un baedeker e in un manuale d'archeologia conservati nella Biblioteca Privata del Vittoriale. Nelle *Excursions archéologiques en Grèce* di Charles Diehl (Parigi, 1890), filtro attraverso cui D'Annunzio legge i capolavori dell'Ellade, i passi attinenti alla Nike di Peonio sono evidenziati con segno a lato; quello riguardante il bassorilievo eleusino è marcato con doppio segno su entrambi i margini. In Diehl D'Annunzio rilevò pu-

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

re un giudizio su Peonio che dovette piacere al suo culto per Michelangelo e confermare il giudizio d'eccellenza espresso qualche pagina avanti sulla Nike olimpica: «Paeonios [...] une sorte de Michel-Ange antique» (p. 253). Nel *Manuel d'archéologie grecque* di Maxime Collignon (Parigi, 1881) risultano piegate agli angoli le pagine attinenti alla Nike di Peonio e a quella di Samotracia, come pure la pagina che reca l'illustrazione del bassorilievo eleusino.

Costellano quindi lo studio di Settala figure agli occhi dell'autore di suprema bellezza, manifestazioni dell'assoluto artistico, elette forme definite nelle quali il principio apollineo ha compiutamente tramutato e sublimato l'originario, vitale, elemento dionisiaco. Esse costituiscono per lo scultore una realtà continuamente incalzante, e da esse egli può trarre quell'ebbrezza apollinea (che Nietzsche distingue da quella dionisiaca) dalla quale viene al suo occhio la forza della visione e alla sua mano l'energia plastica e figurativa.

Il museo allestito nell'*atelier* di Settala riprende taluni pezzi dell'esuberante arredamento della coeva dimora dell'autore, la Capponcina. Scorrendo il catalogo stilato per la vendita all'incanto dei beni della fastosa casa dannunziana, si incontrano due Nikai alate di bronzo a patina verde posate ai piedi del letto del poeta, un gesso della Nike di Samotracia, sempre nella camera da letto, e un Pegaso bronzo posto nella sala rossa.

Oltre a questa suppellettile comune alla Capponcina e allo studio di Settala, altri echi artistici della dimora dannunziana potrebbero avvertirsi nell'opera dello scultore: il primo abbozzo di Settala, «una testa di donna coronata di lauro», richiama la testa di scultura greca ornata di ghirlanda in terracotta ch'era nello studio in terrazza; «il volto ardente di Saffo», altra plastica settaliana, il busto di Saffo, anch'esso in cotto, posto nella stanza da toilette. L'impronta della Capponcina e del gusto del suo *dominus* è pure nelle tappezzerie cupe della stanza d'ingresso, nella cortina rossa che, tesa tra le due Nikai, interdice la vista dell'officina, e ancora nei drappeggiati divani.

D'Annunzio imprime quindi in Settala il carattere arcaico della sua psiche, l'istinto imperioso, gravato - come in lui - da una molteplice cultura. Ma altresì provvede lo scultore di parte del proprio *décor*: nuova offerta dell'autore al culto del proprio io. E un iperbolico autoritratto dannunziano è adombrato nello scultore che Gioconda attende nello studio come «il dio che crea».

* * *

Non si creda però che il sovraindole dell'arte appartenga solo a Lucio e a Gioconda, allo scultore e alla modella, e che Silvia, la sposa che a lungo ha risposto al tradimento del marito con il silenzio e le lacrime, la bontà e il perdono, possa ridursi all'esempio d'amore e abnegazione sovrumani in lei coralmente celebrato dalla critica.

Ad una sua attenta considerazione, la figura di Silvia rivela aspetti inediti. Silvia oscilla tra due mondi, quello dell'umanità comune e quello "superiore" dannunziano, artefatto. Ne è prova il rapimento estetico che la coglie dinanzi al Capolavoro del marito nel momento meno opportuno, quando nello studio dello scultore ella s'appresta ad affermare i propri diritti coniugali contro la rivale:

D'improvviso, per entro al cupo colore di porpora, riappare la faccia pallidissima dell'eroina, che sembra irradiata dal lume dell'opera sovrana. Anche le sue mani ignude, che separano i lembi, sembrano risplendere sul cupo colore. I suoi occhi restano intenti, allargati dalla meraviglia, abbagliati non da una visione di morte ma da una immagine di vita perfetta. Trema nelle orbite l'indizio d'un'onda saliente. Due meravigliose lacrime si formano a poco a poco nel cavo, brillano, sgorgano, solcano le gote. Prima che giungano alla bocca, ella le arresta con le dita, le diffonde su la faccia, quasi per lavarsene come d'una rugiada lustrale; poiché non dal ricordo o dalla traccia del sanguinoso fatto umano ella è commossa ma dall'apparizione dell'opera bella, immune e sola. Ella ha ricevuto il beneficio sommo della Bellezza: la tregua della sua angoscia, la pausa dei suoi timori. La folgore sublime della gioia ha traversata la sua anima sanandola per qualche attimo, rendendola cristallina come le lacrime. Non sono queste sue lacrime se non l'offerta ardente e muta dell'anima al Capolavoro.

Se le insopprimibili ragioni del cuore le vietano una totale abnegazione (diversamente dalla cieca Anna della *Città morta*, che accetta l'amore del marito per Bianca Maria, la "libertà di volere" di lui come prerogativa-necessità dell'artista), Silvia pur sempre condivide il concetto dell'arte come compito supremo e suprema espressione dell'uomo, messaggio fondamentale del dramma. Silvia non è dunque una mera e querula borghese. Assapora anzi gioie rare e imprevedute: una visione di perfetta bellezza plastica riesce balsamo, seppur labile, al suo cuore piagato. E sa pure valersi, a estrema difesa dell'amore di Lucio, di argomenti estetici.

La moglie e l'amante s'affrontano dapprima, apertamente, sul campo dell'amore. Si replicherebbe la scena delle rivendicazioni coniugali tipica del teatro borghese ottocentesco, se non fosse per il so-

vratono verbale propriamente dannunziano e per certo stampo di disputa giudiziaria nel dialogo indiretto tra le due rivali, in cui paiono contendere piuttosto il diritto coniugale e quello naturale dell'amore. Ma presto Gioconda muta campo alla contesa, trasponendola sul terreno estetico, certa di cogliervi inerme la rivale. Notificata contegnosamente a Silvia la prerogativa dell'artista creatore – la sua libertà da ogni vincolo che non sia d'arte nel luogo in cui riproduce la Bellezza –, Gioconda adduce l'argomento ritenuto decisivo per volgere a suo favore il duello amoroso, l'affermazione di sé come strumento dell'arte dello scultore:

Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori delle leggi e fuori dei diritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli strumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno strumento dell'arte sua.

Ma sul terreno creduto di proprio dominio Gioconda trova un'avversaria agguerrita. Silvia, respinta dallo studio come intrusa, invece di ritrarsi rassegnata tra le mura domestiche secondo l'intimazione della modella, contrattacca, sfoderando una dialettica estetica che Gioconda non è in grado di sostenere. Riconosciuta alla modella la sua funzione animatrice dell'arte del marito, l'asserisce esaurita con il compimento del Capolavoro: sostiene che Lucio, rigenerato, ha voltato pagina non solo in amore ma anche in arte, per cui egli è ora impaziente di riprodurre nuove forme dall'infinita bellezza del mondo.

Silvia maneggia altresì il linguaggio superomistico, ritorcendolo abilmente contro Gioconda, cui dice: «Nessuno è necessario all'uomo che crea. Tutto converge in lui». Agli efficaci argomenti della rivale Gioconda non sa opporre che l'eco della poetica di Lucio: «egli ha trovato in me più di un aspetto», o meglio l'ebbrezza che l'eco della parola sensual-estetica dello scultore suscita in lei: «mi inebriano ancora le parole ch'egli diceva per significare la sua visione diversa ogni mattina quando gli apparivo». Incapace di reggere il duello estetico con Silvia, la modella presto lo tronca con parole di sfida femminile: «Egli sa che io sono qui, che io l'attendo... Volete che attendiamo?».

Gioconda suggerisce la sua deludente apparizione scenica con un gesto furibondo, l'abbattimento del Capolavoro di Lucio: così, visceralmente, ciecamente, il suo orgoglio, lusingato con ambigua intenzione dallo scultore, reagisce alla menzogna di Silvia, che dice d'aver rice-

vuto incarico dal marito di cacciare la modella dallo studio. L'atto volgare smaschera Gioconda: con l'affermazione dei supremi diritti dell'Arte e della sua assoluta dedizione a quella dello scultore ella ha voluto semplicemente coprire la sua relazione con Lucio. Se D'Annunzio intendeva incarnare l'Arte in Gioconda, i fatti testuali, indocili – come non di rado accade – alla volontà dell'autore, dicono invece Gioconda indegna di annoverarsi nell'eletto *milieu* estetico illuminato dal genio settaliano.

* * *

Il primo atto della *Gioconda*, scenicamente faticoso per una teatralità affidata alla sola parola, contiene un'ampia digressione esotica, i ricordi egiziani di Cosimo Dalbo reduce dal Cairo, ingombranti la scena terza.

Dalbo, il confidente amoroso e l'interlocutore estetico di Settala, è pure un esotista, e come tale colleziona sensazioni. Quelle da lui provate in Egitto (tra i luoghi deputati dell'esotismo *fin de siècle*) sono però colte sulle pagine di un libro che ne è esuberante, i *Sanctuaires d'Orient* di Edouard Schuré (Parigi, 1898), spirito originale posto ai margini del simbolismo, uno dei non pochi che da Parigi, da una cultura sazia, indugiavano fascinati su linee e colori africani e orientali. Dalbo si nutre del capitolo *L'Égypte ancienne*, sul quale è ricreato il mito dell'antico Egitto che in *excursus*, entro appunto l'intermezzo esotico, s'affaccia nella *Gioconda*.

Come Schuré, Dalbo ha veduto la Sfinge di Giza di giorno e di notte, subendo particolarmente lo «charme insinuant» della Sfinge notturna, che così evoca:

La prima volta la vidi di notte, al lume delle stelle, profondata nella sabbia che conservava ancora l'impronta violenta dei turbini. Soltanto la faccia e la groppa emergevano da quella specie di gorgo placato, la forza umana e la bestiale. La faccia, dove l'ombra nascondeva le mutilazioni, in quell'ora mi parve bellissima: calma, augusta e cerulea come la notte, quasi mite! [...] La rividi, poi, di giorno. La faccia era bestiale come la groppa; il naso e le gote erano corrosi; il fimo degli uccelli bruttava le bende,

echeggiando i *Sanctuaires* (pp. 87-88, 91-92):

Mais passons au sphinx. Déjà sa croupe, d'une blancheur étrange, se dessine sous le plein soleil de midi. Il n'est pas entièrement dégagé des sables qui sans cesse essayent de le recouvrir, mais sa tête [...] émerge, colossale, des

ondes du désert. Descendons le petit vallon pour regarder l'en bas et de face le monstre [...]. Le nez est écrasé, mais l'arc superbe des yeux conserve à ce visage une expression unique de mélancolie dans la majesté. [...] Je suis allé revoir le sphinx *au clair* de lune. L'un des côtés de la grande pyramide [di Cheope] était *plongé* dans l'ombre. Son triangle d'un noir opaque coupait *l'azur limpide* et laiteux *de la nuit*. L'autre luisait d'une blancheur mate et tranquille. Quant au sphinx, il me parut plus imposant et comme transfiguré. Ses traits mutilés se recomposaient sous la magie lunaire. Sur son visage flottait un sourire épandu *dans une majesté douce*.

Su Dalbo, come su Schuré, ha operato l'incanto dell'iridescente luce egiziana, che si riflette in modo stupefacente nel Nilo: «Le Nil est pareil è une immense lagune qui reflète les irisations du ciel, et des mirages naissent dans son sein», scrive Schuré (p. 102). Per descrivere il mirabile specchio liquido del Nilo, Dalbo richiama le parole abbaglianti del *Paradiso* dantesco: evoca quella luce fluida come «la fiumana dei topazii, il “miro gurge”», citando il fiume di luce che diviene la mistica rosa dell'Empireo. Il linguaggio dantesco di Dalbo, un plusvalore di letterarietà, non rende certo più effabile lo spettacolo luministico egiziano, sicuramente più accessibile nella pagina francese. E si direbbe che nel ricordo Dalbo, con attitudine dannunziana, assapori più che lo spettacolo le alte parole letterarie evocate per riferirlo.

Dalbo insomma riprende da Schuré l'eclatante e ciò che tocca i sensi, mentre è sordo a quanto li trascende: neglige infatti i simboli primordiali e i significati intellettuali e religiosi che al misticeggianti esotista francese si rivelano a Giza, luogo da lui avvertito come un santuario dell'Assoluto.

Un passo dei *Sanctuaires*, interno all'evocazione della Sfinge di Giza, suggerisce il significato del capolavoro settaliano, una Sfinge. Dice Schuré (p. 91), ricordando l'estrema evoluzione, cara ai decadenti, dello *Sphinx* egizio:

Enfin il devient la Sphinge. Des seins provocants se bombent sur la poitrine, dressant sur la neige des chairs molles leurs fruits rouges et savoureux, pendant que ses griffes fouillent la chair humaine et que ses yeux rutilent de tous les rêves et de toutes les curiosités. Image de l'Eternel-Féminin dans sa duplicité infernale et céleste.

Nella Sfinge tratta dalla bellezza di Gioconda può quindi leggersi l'E-

terno Femminino, come fiamma – per usare parole di Mario Praz – che attira e brucia.

L'esotismo mutuato da Schuré si colora comunque d'eroticismo, assente nel Francese, per cui l'Africa è anche il luogo in cui giocare un'esotica partita di piacere sessuale. Dalbo aveva infatti in Egitto un'amica quattordicenne, acerba nelle forme, dorata come un dattero, deliziosa e inoffensiva, da lui amata come il proprio cane. L'esotismo erotico di Dalbo cova l'impulso aggressivo, reca in sé latente il germe dell'africanismo che in *Più che l'amore* sarà di Corrado Brando.

In Egitto Dalbo ha calcato le tracce pure di Flaubert, in terra egiziana tra il novembre 1849 e la metà del '50, prima tappa d'un lungo *tour* in Oriente lo portò a toccare la Palestina, la Siria, Costantinopoli e la Grecia. Come Flaubert, Dalbo ha tra l'altro risalito il Nilo su una cangia, toccando Assuan e l'isola Elefantina. Quando, ad esempio, ricorda:

Udivo i gridi degli sparvieri, altissimi nel cielo. Guardavo sul Nilo passare a torme le barche dalle grandi vele latine, bianche, lente, di continuo, di continuo, come fiocca la neve,

Dalbo echeggia da una lettera inviata da Flaubert alla madre il 4 dicembre 1849 dal Cairo:

C'est une grande plaine aux environs du Caire, toute chargée de mosquées du temps des croisades. On a le désert d'un côté, Le Caire et tous ses monuments à vos pieds, et plus loin les prairies du Nil, avec le Nil tacheté de *voiles blanches*. Les canges ont, toutes, deux grandes voiles croisées ainsi, ce qui fait ressembler le bateau à une hirondelle volant avec deux immenses ailes. Le ciel était tout bleu, *les éperviers* tournoyaient [...].⁷

Parimenti l'«estasi della luce» che rapisce Dalbo in Egitto – dove «tutte le cose nuotano nella luce» – è di fronte ad un fenomeno rilevato da Flaubert nella lettera citata:

[...] on voyait [...] le tout inondé d'une lumière liquide qui paraît pénétrer la surface de chaque chose et la transparence de l'atmosphère.⁸

La notazione flaubertiana, contaminata con altre di Schuré del mede-

⁷ G. FLAUBERT, *Correspondance*, Parigi, Gallimard, 1973, I, p. 546.

⁸ *Ibid.*

simo tenore, soggiace all'evocazione dannunziana della luce egiziana. Nell'intermezzo esotico della *Gioconda* echeggiano comunque diversi altri passi delle lettere di Flaubert dall'Egitto: pure la nostalgia della Toscana che laggiù punge Dalbo simula quella flaubertiana della Bretagna.

La libreria esperienza egiziana di Cosimo Dalbo, emulo di Schuré e di Flaubert, si fonda pure sulle pagine, prosaiche ma nondimeno preziose per D'Annunzio, del baedeker *Égypte* (Leipzig, 1896).⁹ Pare infatti non prescindere la minuziosa memoria dell'Egitto esibita dall'esotista toscano: oltre alla Sfinge e al Nilo, il Deserto, le alture del Mokattam, i giardini di Koubeh e di Giza, ecc. Un solo esempio. Dalbo dona a Lucio e a Silvia uno «scarabeo preservatore», una piccola gemma recata dall'Egitto, come «talismano per la felicità», «amuleto contro ogni male». Di esso dice:

Sul Gebel-el-Tair, in un convento copto, ho trovato il più virtuoso degli scarabei.

Ebbene, quello scarabeo sembra tratto da una vetrina della sala LX-XI del Museo di Giza, così descritta dal baedeker a p. 95:

Musée de Gizé, Salle LXXI.

Scarabées de formes et de destinations diverses. - Le scarabée, qui passait pour une des formes du dieu solaire, a été de tout temps employé comme amulette par les Egyptiens,

e fatto trovare a Dalbo duecento chilometri più a sud, in un convento copto sul Gebel-el-Tair, citato dal baedeker a p. 184:

[...] le *Gebel-el-Tair* [...] avec le *couvent copte* d'el-Boukeir.

* * *

Tracce del baedeker egiziano - e qui apriamo una parentesi - sono riconoscibili anche nella *Laus vitae*, nei capitoli *La vecchiezza di Elena* e *Il Macedone e la Tindaride*, nei quali D'Annunzio fantastica la città di Alessandria d'Egitto come frutto del connubio di Alessandro Magno e di Elena di Sparta. Parole della guida da viaggio concernenti la storia antica di Alessandria passano nella *Laus vitae* attraverso un taccuino, quello datato 27 dicembre 1897, dove l'autore parla del-

⁹ Edizione francese d'un volume della celebre collana di guide turistiche dei librai tedeschi Baedeker.

la "visione" di Alessandro Magno e del suo antico mondo suscitagli quel giorno ad Alessandria d'Egitto dallo champagne.

Recita il baedeker (p. 10):

La nouvelle ville d'Alexandrie devait au nord répandre la richesse sur la Grèce et son archipel, et au sud rattacher le peuple de Pharaons [...] à cet empire du monde, dont la fondation était le but du conquérant macédonien.

Annota D'Annunzio: Alessandro guardò il mare [...] e vide la città nuova che doveva riversar la ricchezza sull'Arcipelago e allacciare il popolo egiziano al Grande Impero.¹⁰

Il Macedone e la Tindaride:

Ei vedea la ricchezza / dei regni versarsi infinita / sull'Arcipelago azzurro, / dalla Città nascitura / come da corno ineshausto.

Pare però che D'Annunzio, quando vergava le note relative ad Alessandro Magno e alla «Città nascitura», tenesse schiusi insieme sullo scrittoio non uno, ma due baedeker: oltre all'*Égypte* citato, un secondo *Égypte*, di R. P. Laorty (Parigi, 1856), anteriore al primo e tra le sue fonti. A quest'ultimo, infatti, egli guarda per l'ubicazione di Alessandria.

Recita il baedeker (p. 10)

L'emplacement [di Alessandria], en face de l'île de Pharos, [...] entre la Méditerranée et le lac Maréotis [...] était admirablement choisi [...].¹¹

Annota D'Annunzio: Vuotata la coppa, sulla lingua di terra che sta tra il Mediterraneo e il Lago Mareotide, egli meditò in silenzio.¹²

La vecchiezza di Elena:

Su quella zona terrestre / che si protende arenosa / tra il Mediterraneo Mare / e il Mareotide Lago, / il giovane Eroè la premette; / e fu la lor prole Alessandria.

Scrive Laorty (p. 14):

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 292.

¹¹ L'esemplare del baedeker conservato nella Biblioteca Privata del Vittoriale reca a p. 10 un segno di lettura verdino a lato dei passi echeggiati, e tra le pp. 10 e 11 porta inserito, con funzione di memoria, un cartiglio su cui è scritto, sempre in verdino, «Alessandria».

¹² G. D'ANNUNZIO, *Taccuini* cit., p. 293.

Entre le lac Maréotis
et la Méditerranée, il
existait une étroite lan-
gue de terre [...].

Di Laorty (p. 14) è poi un suggestivo passo: «La grandeur d'Alexandrie se trouvait donc déjà dans la pensée d'Alexandre», forse implicato con la "visione" dannunziana fermata nel taccuino.

Anche la comune guida da viaggio parla quindi al senso poetico di D'Annunzio e certa sua materia è sentita dal poeta già sulla soglia dell'arte se passa con modica elaborazione nella *Laus vitae*: riprova degli svariati sussidi all'ispirazione dell'autore, che non per niente aveva detto che «tutto parla all'attenzione».

* * *

Il quarto atto della *Gioconda* rimuove ogni fremito carnale, ogni orpello estetico e superomistico, arricchendosi d'assorti sensi. Recla, in margine al dramma, scioltosi con le mani amputate di Silvia, un "sogno". Vi fa da sfondo Bocca d'Arno in un pomeriggio di settembre cui sorridono le ultime clemenze dell'estate, un'immota natura evocata dall'autore sulle note d'un taccuino pisano del 16 gennaio '96: il Tirreno, la foce dell'Arno, il Gombo, San Rossore, l'Alpe di Carrara in lontananza.

L'estate morente dona a Silvia, nella solitudine della casa di Bocca d'Arno, Sirenetta, creatura vagante tra il bosco e la marina con il suo tesoro di alghe, nicchi e stelle di mare. Sirenetta incarna l'influenza pacificante di quel paesaggio equoreo e boschivo su Silvia, sulla creatura dolorosa che cerca pace in seno alla natura («Tu mi consolerai, Sirenetta. Stammi vicina...»).

Sirenetta intona a Silvia una poesia leggendaria, delle sette sorelle di cui una sola ebbe «la sorte bella» perché nulla chiese per sé, vaga eco della ballata swinburniana *The King's Daughter, La Fille du Roi* nella versione francese di G. Mourey¹³ utilizzata da D'Annunzio. Nel vocale giudizio della Sirenetta versiliana – il dolore nasce dal desiderio – Silvia conosce l'origine del proprio dolore, il suo amore imperfetto verso Lucio; un amore che ha dato ma anche chiesto; un amore, secondo l'autore, non abbastanza sacrificale.

¹³ *Poèmes et Ballades de Swinburne*, Parigi, Savine, 1891.

Di Sirenetta è poi un pensoso e ingenuo ricordo delle perdute mani di Silvia, mani belle quanto quelle straordinariamente vive e aggraziate della Donna del Mazzolino del Verrocchio, una cui copia, gentile *décor* della casa fiorentina dello scultore, Silvia ha portato con sé nella casa sulla marina di Pisa. Il ricordo è tuttavia compenetrato d'una suggestione decadente, il motivo appunto delle mani, che, ripreso da Maeterlinck, Verlaine e Flaubert, percorre la precedente opera dannunziana. Una pronunciata letterarietà decadente è pure nel forte *mélo* della scena delle mani mutilate di Silvia: deriva ancora da Flaubert la figura dell'«atroce donna dalle mani mozzate» sognata ne *Le mani del Poema paradisiaco*, quale è resa, per un crudo fatto, Silvia, e quale Giorgio Aurispa aveva sognato di rendere Ippolita nel *Trionfo della Morte*.

Il quarto atto della *Gioconda* cede comunque alla suggestione del *théâtre du silence*: vi rifluisce, dal *Sogno d'un mattino di primavera* e da certe parti della *Città morta*, l'onda della melodia maeterlinckiana con i suoi valori di atmosfera e di silenzio, pervadendo d'un pathos vero e intimo il dialogo spaziato tra Silvia e Sirenetta e le interrogazioni senza risposta di quest'ultima.

Nel fuori-dramma, nel poscritto "mitico" aggiunto al dramma, va cercato quanto sopravvive della *Gioconda*: Sirenetta, anticipazione di memorabili figure arboree e marine dell'*Alcyone*, arcana essenza lirica preta d'aspro salso uscita da quel paesaggio pisano che sarà scena e materia di notevole parte della grande poesia del terzo libro delle *Laudi*.

INDICE DEI NOMI *

- Arvieux, L. d', 15, 19, 31.
- Barberi Squarotti, G., 11 n. 1.
Bérard, V., 12-15, 17-24, 31.
Boncompagno da Signa, 80.
Bruschi, A., 27 n. 16.
Buonarroti, M., 123, 126.
- Carducci, G., 81.
Cecchi, E., 93.
Ciampi, S., 34, 44, 49-51, 56-59.
Cimmino, N. F., 120 n. 1.
Collignon, M., 126.
Corner, F., 87.
- Damerini, G., 63-64.
Dandolo, A., 72.
Didot, F., 34.
Diehl, Ch., 13, 27, 29, 31, 99, 125.
Dindorf, L., 34.
Diodati, G., 99.
Duse, E., 119 n. 1, 120-121.
- Erodoto, 15, 17, 31.
Eschilo, 11, 25, 27 n. 1, 31.
Euripide, 11, 25, 27 n. 1, 31, 34, 38, 40, 43, 47.
- Filiasi, I., 64, 67-80, 82-91, 116.
Flaubert, G., 8, 93, 95, 103 n. 12, 116, 131-132, 135.
- Gandini, M., 29-31.
Gibellini, P., 11 n. 1.
Goloubeff, N. de, 22, 44.
Gordigiani, G., 120.
Gravina, M., 120.
Guglielminetti, M., 11 n. 1.
- Hérelle, G., 120.
Huysmans, J.-K., 98.
- Ibsen, H., 124.
- Laorty, R. P., 133, 134.
Leconte de Lisle, C.-M.-R., 25, 27 n. 16, 31, 39-40.
Leonardo da Vinci, 122.
Louÿs, P., 124.
Lucas, P., 15.
Luti, G., 27 n. 16.
- Maeterlinck, M., 123, 135.
Mallarmé, S., 120.
Mancini, G., 115.
Maspero, G., 15, 17, 31.
Mirandola, G., 124 n. 4.
Molina, P. A., 29 n. 19.
Molmenti, P., 63-65, 68, 81-82.
Monaci, L., 72.
Monti, V., 24, 31.
Moreau, G., 98-99.
Mourey, G., 134.
- Nietzsche, F., 126.
- Omero, 15, 21, 31, 122.
Ovidio, 11.
- Pausania, 33-39.
Pavan, M., 11 n. 1.
Peonio, 126.
Pirandello, L., 124.
Plutarco, 54.
Praz, M., 7 n. 12, 93, 96, 115, 131.
Procopio, 72.
- Racine, J., 34, 47, 54.

* Ne sono esclusi i personaggi storici, letterari e mitologici.

Roberts, B., 15.
Romanin, S., 63-65.
Rossi, A., 65-68, 82.
Ruskin, J., 110.

Sanudo, M., 77, 91.
Scarfoglio, E., 33.
Schliemann, H., 27.
Schuré, E., 129-131.
Seneca, 11, 34.
Senofonte, 29-31.
Serao, M., 119 n. 1.
Simoni, R., 12.

Sonzogno, F., 29 n. 19.
Strabone, 20, 22, 31.
Swinburne, A. Ch., 11, 93, 134.

Thévenot, J., 13.
Tosi, G., 33 n.
Treves, E., 119 n. 1.
Treves, G., 119 n. 1.
Turri, V., 24, 31.

Verlaine, P., 135.
Votrubová-Haucerová, M., 47-48.

Wildová Tosi, A., 48 n. 9.

INDICE GENERALE

Nota	pag.	7
<i>I. Nell'officina della «Fedra»</i>	»	9
1. Sulle tracce di Chèlubo e d'altri	»	11
2. Con la guida di Pausania	»	33
<i>II. Lontananze lagunari</i>	»	61
1. Fonti veneziane della <i>Nave</i>	»	63
2. Flaubert e i profeti nella Venezia arcaica	»	93
<i>III. Senso arte mito ed esotismo nella «Gioconda»</i>	»	117
Indice dei nomi	»	137