

# La casa, il bosco, il giardino

## Lettura ecocritica del *Sogno d'un mattino di primavera*

Cecilia Gibellini

Università degli studi del Piemonte Orientale, Italia

**Abstract** Gabriele d'Annunzio made his debut as a playwright with *Sogno d'un mattino di primavera*, a symbolist work based on the figure of the protagonist, Isabella, who had gone mad after holding in her arms all night long her lover killed by her husband: now she feels like a vegetable creature, and she would like to blend in with the flowers in the garden and the plants in the woods. The essay shows that the three parts of the scene – the house, the garden and the wood – represent the place of confrontation and clash between the laws of men, which impose fidelity and forbid adultery, and the laws of nature, in which instinct and desire for free love dominate.

**Keywords** Gabriele d'Annunzio. *Sogno d'un mattino di primavera*. Symbolist theatre. Scenography. Ecocriticism.

**Sommario** 1 Natura, Arte, Teatro. – 2 Uno psicodramma. – 3 La casa, il bosco, il giardino.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted 2023-02-23  
Accepted 2023-06-23  
Published 2023-10-26

### Open access

© 2023 Gibellini | 4.0



**Citation** Gibellini, C. (2023). "La casa, il bosco, il giardino. Lettura ecocritica del *Sogno d'un mattino di primavera*". *Archivio d'Annunzio*, 10, 77-90.

## 1 Natura, Arte, Teatro

«Natura ed Arte sono un dio bifronte»: a ragione il verso memorabile del *Fanciullo* alcionio è stato promosso a manifesto di poetica valido non solo per il terzo libro delle *Laudi*, ma per l'intera opera dannunziana. Ma qual è il rapporto tra le due facce dell'erma bifronte? Sono due volti antitetici o complementari, ostili o fraterni? Entrambi, s'intende, sono accomunati dalla bellezza che sanno esprimere all'occhio sensibile dell'esteta: basti considerare le *ekphràseis* del *Piacere*, riservate imparzialmente al paesaggio naturale e a quello architettonico della Roma barocca, o alla stanza di Andrea Sperelli, che aduna rose profumate e artefatti preziosi. Quanto alla lirica, il rapporto può configurarsi in modi diversi, anche sul piano formale: nel caso paradigmatico di *Alcyone*, come dialettica tra forme metricamente più chiuse, ricche di echi letterari, e forme più aperte e libere: si pensi al passaggio dalle «fresche [...] parole» della *Sera fiesolana* alle «parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane» della *Pioggia nel pineto*, dal canto apollineo dell'*Oleandro* alla dionisiaca «melodia selvaggia» del *Nome*. Un testo intermedio tra romanzo e poema, *Le Vergini delle rocce*, espone fin dal titolo il motivo conduttore del capolavoro leonardesco che fonde in sé la scabra bellezza del paesaggio naturale e la grazia dell'umano – o, meglio, del femminile. D'Annunzio, insomma, eredita e fa propria l'antica dialettica tra la melodia appresa grazie all'arte delle Muse e il canto delle Sirene, fatto dei suoni della natura: due fonti di bellezza parimenti contemplate dal suo sperimentalismo ad ampio raggio.

Quanto al teatro, un approccio improntato all'ecocritica appare meno immediatamente prevedibile. Se si considerano i due capolavori riconosciuti, nella *Figlia di Iorio*, ambientata «in terra d'Abruzzi or è molt'anni», dunque in un cronotopo mitico, pare prevalere la *physis* – dal campo dei mietitori ebbri di sole e di vino alla grotta eremitica –, mentre la cultura si manifesta nel suo aspetto popolare e primitivo, attraverso i riti e il folklore; nella *Fiaccola sotto il moggio*, collocata nell'aspro Abruzzo montano al tramonto del Regno borbonico, la dialettica si pone tra la casa vacillante e il mondo del serparo. Diverso ancora il caso del *Sogno d'un mattino di primavera*, l'atto unico che, com'è noto, segnò il debutto teatrale di d'Annunzio.<sup>1</sup> L'a-

<sup>1</sup> Nella bibliografia sul *Sogno* dannunziano mancano interventi di taglio specificamente ecocritico, ma alcuni contributi contengono spunti interessanti. I primi recensori, i cui testi sono stati utilmente raccolti (Granatella 1993), sottolinearono il motivo centrale del verde e della metamorfosi vegetale vagheggiata dalla protagonista Isabella. Nelle pagine dedicate al *Sogno* nella sua monografia, Valentina Valentini (1993, 179-97) legge il passaggio di Isabella dal giardino al bosco come percorso verso l'annullamento «nell'abbraccio con la natura», e individua la polarità cromatica essenziale nel contrasto tra rosso e verde (e non tra bianco e rosso, come a me pare), simboli di morte e

veva preceduto, per concezione e per stesura, *La città morta*, la tragedia archeologica con la quale l'autore intendeva ricollegare la scena moderna alle sue origini greche e nietzschianamente dionisiache. La decisione dell'autore di affidare a Sarah Bernhardt la sua prima rappresentazione, inizialmente promessa a Eleonora Duse, aveva turbato i rapporti tra lo scrittore e l'attrice italiana. La riconciliazione tra i due si deve al conte Gégé Primoli, che nella primavera del 1897 li fece incontrare e riavvicinare grazie all'impegno assunto dallo scrittore di preparare in fretta una *pièce* che consentisse alla Duse di essere la prima interprete del teatro dannunziano. Composto rapidamente nell'aprile 1897, il «drama» o «poema tragico», come preferì chiamarlo l'autore, andò in scena alla Renaissance di Parigi il 16 giugno, in italiano ma davanti a un pubblico che aveva potuto leggere la versione francese prontamente procurata da Georges Hérèlle e pubblicata sulla *Revue de Paris* il 1° giugno. Teatro di parola, e teatro di silenzi, alla Maeterlinck, il *Sogno* era pensato specificamente per la Duse, protagonista nei panni di Isabella, 'la Demente'. E da Eleonora Gabriele aveva attinto spunti tematici e formali importanti: il tema centrale della follia, l'atmosfera onirica, la veste verde, la canzone della «ghirlandetta». Così Primoli riferisce il colloquio da cui nacque il progetto:

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

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

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

[D'ANNUNZIO] - Vous iriez à Paris?

[DUSE] - A cette seule condition.

---

di rigenerazione. Elementi considerati anche da Gabriella Albertini in un contributo (2008-09) dedicato alle immagini simboliche della natura nella scenografia del *Sogno*, nel quale la tricromia verde-rosso-bianco è interpretata come traduzione simbolica, rispettivamente, di speranza-rigenerazione, vita-amore-martirio e innocenza-morte; e da Alberto Granese in due saggi (2020; 2022) nei quali tuttavia giardino e bosco non appaiono due ambienti opposti, ma due gradazioni del regno della natura: Isabella «vorrebbe annullarsi, trasformarsi, mimetizzarsi con gli elementi della natura, le erbe e le foglie del giardino della sua villa, l'Armiranda, e soprattutto del bosco, che ne sta appena alla soglia, sul limitare, oltre il cancello» (Granese 2022, 80). Mentre a parer mio l'opposizione tra rosso e bianco simboleggia quella tra amore-morte e purezza-innocenza, Granese ipotizza una diversa funzione simbolica del bianco: «Oltre al rosso (della rosa, della coccinella), evocante il sangue e causa di terrore, l'altro colore dominante è il bianco, metafora della morte: così la farfalla dalle candide ali, che tocca la fronte della Demente; così il pavone dalle bianche piume, un *revenant*, in cui - secondo Isabella - si sarebbe incarnata l'anima di Madonna Dianora, uccisa anche lei per gelosia». Infine, gli studi di Giorgio Zanetti (2008-09; 2013), pur non riferendosi a una prospettiva ecocritica, la legittimano offrendo, tra l'altro, un'ampia rassegna delle letture mitografiche, etnografiche, filologiche e letterarie relative al culto della primavera e ai riti di fertilità che costituiscono il retroterra culturale dannunziano al momento della composizione del *Sogno*.

[D'ANNUNZIO] - Il faudra donc tâcher de vous satisfaire.

[DUSE] - Je veuz une promesse formelle.

[D'ANNUNZIO] - Eh bien! dans dix jours, vous aurez votre folie!  
(Primoli 1897, 530)

Nella lettera che il 10 aprile l'attrice inviò da Capri a d'Annunzio, ritiratosi ad Albano per cominciare la stesura del poema tragico, scriveva: «*Io sogno, sovente, sovente, assai sovente, quando ho l'anima in pena, o in gioia, sogno che cammino sull'acqua!*» (Duse, d'Annunzio 2014, 100); siamo nel clima onirico che trionferà nel testo dannunziano, dove l'immagine torna prima nelle parole del Dottore, che osservando Isabella indovina il suo sogno («Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi»,<sup>2</sup> scena 2), poi in quelle della protagonista («E il mio sonno era calmo, tanto calmo, voi dite... Sognavo d'essere un fiore su l'acqua», scena 3).<sup>3</sup>

La recitazione della Duse riscosse il plauso del pubblico e della critica, che si mostrò invece fredda, se non delusa, a proposito del testo: un esperimento simbolista che risultava in certo senso scontato per i francesi, e che da molti recensori italiani fu attaccato per l'inverosimiglianza del linguaggio e la scarsa teatralità.<sup>4</sup>

---

**2** Attingo il testo del *Sogno d'un mattino di primavera* dall'edizione critica da me curata e pubblicata all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio (2023), fondata sull'ultima stampa uscita durante la vita dell'autore (1931), con alcuni necessari emendamenti, tratti per lo più dalla minuta autografa di proprietà della Fondazione CAB e custodita in deposito al Vittoriale (Archivio Personale, XI, 4; riproduzione anastatica in d'Annunzio 1988; 1994). Cf. anche il testo di riferimento è quello commentato da Giorgio Zanetti nel primo tomo del *Meridiano*, «Tragedie Sogni Misteri» (2013).

**3** Per questo motivo specifico, alle suggestioni provenienti dal colloquio con la Duse se ne intrecciano evidentemente altre, in particolare la memoria dell'Ofelia shakespeariana (indicata già dai primi recensori come modello per Isabella), che come la protagonista dannunziana intreccia ghirlande di fiori, se ne copre le vesti e la persona, e infine trova la morte nelle acque del ruscello, dopo aver galleggiato per un po' come una sirena o come una creatura acquatica (*Amleto*, 4, 7). Una figura cara anche all'iconografia preraffaellita, che con l'*Ophelia* di John Everett Millais, oggi alla Tate Gallery, segna l'inizio di un nuovo immaginario, destinato a grande fortuna in ambito simbolista (cf. Bartoli 1992). Sugli echi shakespeariani del *Sogno*, anche mediati attraverso il preraffaellismo, cf. specialmente Zanetti 2015; Meazza 2001; Di Nallo 2010; 2018.

**4** Per le prime recensioni cf. Granatella 1993, 99-129.

---

## 2 Uno psicodramma

L'esile trama del dramma, ambientato in un'antica villa toscana, l'Armiranda, occupa la durata di un mattino. Nella prima scena, il frasteggio tra il giardiniere Panfilo e la giovane custode Simonetta introduce il tema centrale della pazzia di Isabella, che Simonetta ha vegliato tutta la notte al chiarore della luna, e dell'evento tragico che l'ha provocata: la morte violenta dell'amante della donna, ucciso dal marito tra le braccia di lei, che da allora è precipitata nella follia. Si entra poi in un'atmosfera di sospensione e attesa, generata dall'annuncio che il fratello dell'ucciso, Virginio, si aggira nel bosco che circonda la villa. Nella seconda scena il terribile antefatto viene narrato nuovamente da un altro punto di vista, quello della vecchia custode Teodata, testimone dell'immediato dopo-delitto, a colloquio con il Dottore. Si aggiungono particolari sulla pazzia di Isabella, sui rituali ossessivi ch'ella mette in atto per esorcizzare i ricordi («Ieri volle distendersi sul margine del vivaio, e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino»), e la memoria del passato prossimo, del giorno avanti, accende quella del passato remoto, evocando l'immagine della donna tutta intrisa del sangue dell'amato. Al centro dell'attenzione di tutti fin dall'inizio, la Demente fa la sua apparizione nella terza scena. Finalmente è lei, Isabella, a poter dare l'attesa, terza narrazione del tragico evento: ma il racconto si svolge con fatica, più volte interrotto dal Dottore, che cerca di porre un freno al ricordo, al «terrore» che passa sul volto della donna. Isabella ricorda il sogno fatto nella notte appena trascorsa, nella quale è stata vegliata da una «farfalla bianca», notte che ne richiama un'altra, quella del delitto. Il Dottore interrompe il suo vaneggiamento e la Demente, rasserenata, narra un secondo sogno, stavolta mattutino – un «sogno d'un mattino di primavera»: l'arrivo di uno sposo per la sorella Beatrice, onirico compenso per la veste verde che questa le ha preparato. Un nitrito del cavallo di Virginio che giunge dal bosco illude Isabella che davvero sia giunto lo sposo per la sorella; una coccinella rossa come il sangue riaccende però in lei il turbamento, al pari delle «gocce rosse» sparse nel bosco nel quale la donna vuole entrare, per diventare «tutta verde» e fondersi con la vegetazione. Nella quarta scena irrompe finalmente Virginio, in dialogo con Beatrice. La scena non porta novità sull'antefatto, ma illumina il carattere dei due personaggi e, accrescendo l'ansia nello spettatore-lettore per l'epilogo, prepara la conclusione. L'ultima scena vede l'incontro tra Virginio e la Demente: mentre lui tace, vinto dall'emozione, lei diventa la regina del palcoscenico. Identificatasi con «le cose verdi», Isabella usa inizialmente la prima persona plurale, poi, rivolgendosi al creduto promesso sposo sognato per la sorella, passa alla prima singolare nel decantare le virtù di Beatrice. Per un istante Isabella vede in Virginio l'amante ucciso, quindi, riconosciuto, ricorda lucidamente

la morte di Giuliano. L'accorata, sconvolgente evocazione della notte che Isabella passò abbracciata al corpo sanguinante dell'uomo, occupa il lungo monologo che rappresenta il culmine lirico-drammatico dell'opera, vero pezzo di bravura creato per un'interprete impareggiabile nei recitativi di estrema intensità emotiva. La catarsi non si compie: smarrita e «immemore» Isabella crolla, e viene soccorsa dal Dottore, che deve rassegnarsi all'unica terapia possibile, quella di assecondarne il sogno di comunione primaverile. Il poema tragico finisce con il canto para-dantesco di Panfilo con cui era cominciato, «Per una ghirlandetta», chiudendosi circolarmente, senza mutamento della situazione iniziale, ma non senza aver seguito un itinerario psichico e conoscitivo, che porta allo scacco finale della ragione, alla vittoria della follia.

Come altri testi dannunziani, il *Sogno* privilegia la memoria e l'aspettazione. Memoria è quella dell'antefatto cruento, che affiora progressivamente nel testo; l'aspettazione è quella dell'incontro tra la Demente e il fratello dell'ucciso, che gli somiglia, nella speranza, infine delusa, che lo *choc* faccia rinsavire la donna (secondo lo schema che impronterà anche *l'Enrico IV* di Pirandello).

### 3 La casa, il bosco, il giardino

La lunga didascalìa iniziale illustra la scenografia del dramma (per la quale d'Annunzio procurò al *peintre décorateur* della Renaissance, Amable, un bozzetto di Giuseppe Cellini), che prevede «il contemporaneo uso di ben tre situazioni praticabili disposte una successivamente all'altra» (Isgro' 1993, 43):

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

*vera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda. (Corsivo in originale)*

La didascalìa consente di individuare i tre spazi fondamentali, e le forze che vi governano: la casa, il giardino e il bosco. La casa, frutto dell'arte umana, è soggetta ai vincoli etici della società, ed è governata dalla ragione; il bosco è il regno della natura selvaggia, degli istinti potenti, dello stimolo amoroso potenziato dalla stagione primaverile; il giardino è il luogo del difficile equilibrio tra *physis* e *techne*, dove la vegetazione è potata, coltivata, posta nei vasi; un incontro-scontro messo in risalto dal contrasto tra i bianchi mughetti e il verde cupo delle siepi perenni. Altrettanto emblematica del contatto natura-arte del giardino su cui si apre il porticato è la vite di ferro battuto che con i suoi tralci regge la carrucola del pozzo. Ebbene, proprio il giardino all'italiana – congruo all'ambientazione rinascimentale suggerita dai nomi e dal riferimento a una scultura di Desiderio da Settignano – riempie il palco che ospita tutte le cinque scene. Della casa vediamo unicamente le due porte d'accesso e gli archi «ornati» solo dai nidi delle rondini; il bosco si intravede sullo sfondo, dietro il cancello che lo separa dalla villa.

Dell'interno della casa nulla si vede, ma molto si sa dalle parole dei personaggi. Possiede una loggia, dove la Demente ha tenuto per tutta la notte la sua chioma immersa sotto i raggi della luna perché diventasse candida come il lino posto a macerare, e per cancellare la memoria del sangue dell'amato che si era tenacemente raggrumato tra i suoi capelli. E sappiamo che c'è una camera da letto, seppur non espressamente citata: lì gli adulteri furono sorpresi, lì Isabella tenne tutta la notte abbracciato il cadavere che la inondava di sangue, lì venne Virginio a recuperare la salma. Tutto questo sappiamo dalle parole rievocative dei personaggi: nulla vi accade nel corso dell'azione rappresentata, come se l'autore volesse rimuoverla, per un'amnesia empatica con la Demente, che cerca di rifuggire da quel ricordo. C'è poi un termine importante che caratterizza la villa, ed è «chiostro», con un valore in cui sul senso di *buen retiro* prevale quello della clausura e della castità. Il loggiato dell'Armiranda è detto «simile all'ala d'un chiostro». Quando Virginio spiega a Beatrice, la sorella nubile di Isabella tutta dedita alla cura della malata, che sua madre desidera vederla, le dice: «Ella sa il vostro sacrificio. Ella sa che voi vi siete data tutta quanta a quest'opera di pietà e di dolore, vivendo qui come in un chiostro...» (scena 4). E poco dopo Virginio, «come sentendo risalire nelle sue vene l'ebbrezza caduta», eccitato dal fervore primaverile, aggiunge a Beatrice: «Ad ognuno sembra d'essere sul punto di rapire, in un modo misterioso, il segreto della bellezza e della gioia... Voi siete qui come in un chiostro; voi non potete comprendere».

---

L'opposizione tra la connotazione coercitiva e censoria della casa e l'eccitante impulso vitale che emana dalla natura in primavera è perfettamente compendiata nell'immagine finale della didascalia d'apertura, che equipara l'ambiente a un volto umano:

*E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdu-ra perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda. (Corsivo in originale)*

Di là del cancello è il bosco, il regno incontrastato della natura, dove brilla «il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti». Quando la Demente dona il suo sogno a Beatrice, scambiando l'imminente venuta di Virginio per l'arrivo di uno sposo, «sorridente verso il cancello, alla visione del bosco profondo»: e in un dettato dove ogni allusione è alla gioia dell'amplesso - tranne la memoria del cruento abbraccio tra Isabella e Giuliano - il simbolismo è trasparente, e la selva diviene il luogo dell'amore carnale. Isabella ha indossato una veste verde e una maschera di foglie, e si è fasciata le mani d'erba per non spaventare le «piccole foglie novelle», ma anche per seguire Beatrice e quello che crede il promesso sposo senza essere vista, in una fantasia delicatamente voyeuristica:

*Ella spia il cancello chiuso, pel quale si scorge il bosco profondo ove brillano i giochi del sole.*

Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. (Corsivo in originale)

Nel prosiegua del suo delirio immaginativo, Isabella dà una forma naturale e simbolica al potere dell'amore sensuale, suggellando il discorso con una clausola dantesca:

Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo... Io so un luogo, ch'ella sa... È un cerchio magico nella foresta. Forse vi entrò anche Madonna Dianora... È come una tazza sacra, una tazza di scorza dove la foresta versa il suo vino d'aromi, il suo vino più puro e più forte, che non tutti possono bere. Chi ne beve, s'inebria e s'addormenta, se è solo, in un sogno inaudito, sentendo tutte le radici della foresta partirsi dall'intimo del suo cuore. Ma, se non è solo...  
*Ella s'interrompe subitamente turbata, sconvolta. La sua voce si fa roca.*



V'era una tazza eguale, in mezzo a un'altra foresta... Divenne rossa, d'autunno... E mai più non vi bevemmo. (Corsivo in originale)<sup>5</sup>

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

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

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

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

Vitale, ancorché trepido, alfiere dell'energia primaverile è dunque Virginio. Nel colloquio con Beatrice egli è latore del messaggio affettuoso di sua madre: lei non reca alcun rancore verso Isabella, anzi le è grata per aver tanto amato suo figlio, che vive ancora nel ricordo di lei e della sorella; per entrambe la donna prega, e vorrebbe riceverle nella sua villa a Fonte Lucente, non lontana dall'Armiranda.

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

Non dimenticherò mai un giorno quando l'incontrammo all'improvviso in un luogo selvaggio del parco. Accompagnavo per il parco Isabella, sola. [...] Un fremito di fronde ci rivelò la presenza di qualcuno che passava fra l'intrico degli arbusti. Era Virginio. Isabella lo riconobbe e lo chiamò per nome. Allora egli s'arrestò a pochi passi da lei; e io mi accorsi ch'ella trasaliva. Forse ella aveva compreso; forse ella aveva sentito l'ardore di quegli occhi pur nel fuoco di cui ella stessa era fatta. Egli non aveva l'aspetto di una

<sup>5</sup> Eco di *Inf.* 5, 138, «quel giorno più non vi leggemmo avante».

persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore. Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza allacciante dei rami. Anelava e tremava sotto lo sguardo d'Isabella, e si contraeva come per sprofondarsi nella terra selvaggia. Appena udì il suono della prima domanda ch'ella gli rivolse, si diede a fuggire perduto nel folto come un daino sbigottito. E non lo vedemmo più. Era un gran silenzio intorno. Le foglie vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. Ella mi guardò, attonita; ma non parlò. Compresa ella? Oppure quell'apparizione – che non aveva alcuna evidenza di verità – si confuse per sempre nel sogno violento che la dominava?

Teodata è la «vecchia che tutto sa», come la dice Simonetta, la 'veggen- te' capace di divinare, come suggerisce il suo nome, l'amorosa lettrice dell'animo di Isabella. La donna ha colto nel segno definendo Virginio «un figliuolo della Primavera», «un genio della foresta, una creatura ferina e dolce», l'interprete insomma della forza dell'eros fisico, violento e dolce, predace e soave al tempo stesso.<sup>6</sup>

Il giardino, si è detto, è l'ambiente che domina nell'atto unico, luogo d'incontro e di scontro tra natura e arte.<sup>7</sup>

Si è vista la funzione dei nitriti equini che echeggiano nel bosco, e la loro segreta interpretazione nella fantasia della Demente. Nel giardino dominano invece altri esseri, altri suoni. Mentre vicino a terra i fiori mandano i loro effluvi, nell'aria circolano e vibrano i gridi delle rondini, il ronzio delle api, lo spirare dei venti:

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

---

**6** Elemento su cui insiste lo stesso d'Annunzio in un'intervista rilasciata a Domenico Lanza e pubblicata sulla *Gazzetta Letteraria* del 4 dicembre 1897: «Il mio dramma poetico ha per titolo: *Sogno d'un mattino di primavera*, ma potrebbe aver benissimo per sottotitolo: *Tragedia dell'adolescenza*. Il protagonista vero non è la Demente; è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente, così incapace a esprimersi e pure così illuso da aspettarsi un prodigio» (Granatella 1993, 126-7); dichiarazione di cui non va tuttavia dimenticata la natura strumentale, volta a presentare sotto nuova luce per il pubblico italiano la *pièce* criticata nell'esordio Oltralpe.

**7** Gli studiosi hanno variamente segnalato il valore allusivo del giardino e delle essenze che vi si trovano, richiamando simbologie bibliche (Albertini 2008-09) e rinascimentali, tra il *Polifilo* e la *Primavera* botticelliana (Zanetti 2008-09; Bartoli 1992).

Nessun cancello vieta il volo tra spazio naturale e domestico; come lo spirito, il vento àlita *ubicumque vult*; le rondini sfrecciano, ma il loro nido è appeso alla casa; le api suggono i fiori del bosco come quelli coltivati dal giardiniere, e alloggiano nelle arnie preparate dall'uomo: nessuna barriera si frappone, al loro vivere, tra natura e arte. Ai tre suoni sopra citati e udibili se ne aggiunge un quarto, un'allucinazione uditiva, una sinestesia mentale: tale è il «tintinnio» che risuona nella mente alterata di Isabella, e che il suo orecchio interiore pensa emesso dalle campanule dei mughetti che affollano i vasi:

LA DEMENTE Udite questo tintinnio d'argento? [...]

IL DOTTORE È il susurro delle api.

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

Se si esamina il giardino come luogo del confronto e della tentata conciliazione tra arte e natura, le cinque scene che vi si svolgono aggiungono un altro significato: diventano le tappe di una *quaestio de amore* discussa, volta per volta, dai protagonisti delle scene. Nella scena iniziale Simonetta e Panfilo discettano sui tragici effetti dell'amore, quando non sia «benedetto»; nella seconda il Dottore e Teodata si chiedono se la follia di Isabella non sia una forma diversa e speciale di conoscenza («Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine»); nella terza, Isabella espone al Dottore il suo «sogno», quello di veder Beatrice andare sposa al misterioso innamorato, in un connubio in cui sensualità e purezza, natura e società, possano coesistere; nel discorso che Virginio rivolge a Beatrice, nella quarta scena, l'uomo chiarisce che la madre non reca alcun rancore a Isabella, anzi prega per lei e l'ama: proclama insomma un *ethos* familiare o materno nel quale la forza dell'amore prevale su quella dell'onore e della vendetta. La quinta scena segna lo scioglimento dell'azione: l'esito immaginato dal Dottore – guarigione o morte – è evitato dall'affermazione definitiva della follia, l'unico spazio immaginativo, e per così dire utopico, un non-luogo, nel quale amore e innocenza, pulsioni vitali e vincoli sociali possono coabitare. Questo spazio utopico traspare dalle parole che la Demente rivolge a Virginio, quando lo immagina innamorato di Beatrice:

Guardatela, signore: com'ella è pura! Ella sembra scaturita da tutto il dolore della nostra casa, come una vena d'acqua da una montagna travagliata. È trasparente. Voi potrete porre in lei le vostre cose più preziose e le vedrete sempre risplendere nella sua limpidezza intatte. Non v'è per tutta la contrada un rivo che sia più lim-

rido, ove sia più dolce rinfrescare le labbra e le mani. Ella è un bene che non si perde; è perenne come la vena che sgorga dalla montagna profonda. Io ve la confido. Ella non deve più piangere. In ognuna delle sue lacrime è l'essenza perduta di chi sa qual fiore chiuso che poteva schiudersi e beare.

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

Un'ultima osservazione merita il paesaggio cromatico reale e mentale. D'Annunzio risemantizza la tradizionale opposizione tra bianco e rosso, i due colori dominanti insieme al verde, che contraddistingue la veste e la maschera erbale che Isabella indossa per confondersi con la vegetazione. Bianchi sono i mughetti che popolano il giardino, le rose del roseto, la farfalla che si è posata sulla fronte di Isabella dormiente, il candido lino in cui la Demente vorrebbe trasformare i suoi capelli al chiarore lunare, il pavone in cui si sarebbe trasformata la favolosa madonna Dianora, antica abitante dell'Armiranda, impiccata dal marito geloso. Rosso è il colore metaforico dell'ardore amoroso e quello reale del sangue, carico anch'esso di senso traslato. «È la primavera - dice Teodata -, è la primavera... Tutto si risente. Rifiorisce anche il sangue...». Ma è soprattutto il sangue versato a rappresentare il filo rosso del testo: «Ma non c'è il sangue fra di loro?», chiede Panfilo, alludendo al supposto rapporto tra Beatrice e Virginio; questi non può vedere Isabella «se non a traverso un velo di sangue, del suo medesimo sangue», avverte il Dottore. È soprattutto quando riaffiora nella mente della pazza che il sangue la terrorizza: bastano la rosa rossa sfuggita alla cesoia del giardiniere o la cocci-nella posata sul braccio nudo e scambiata per una goccia di sangue a precipitare la donna nel terrore. Fin dalla prima scena apprendiamo, dal colloquio tra Panfilo e Simonetta, «che l'altro fu ucciso fra le braccia di Donna Isabella, proprio fra le braccia, sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva, e che il sangue la bagnò, e ch'ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere, e che all'alba era demente»; ma è solo nell'ultima che l'episodio viene narrato dalla protagonista:

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

sto io ho fatto; ditele che non mi maledica! E ditele che questo era quasi una gioia, che era quasi una gioia questa soffocazione terribile nel sangue caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancóra mescolato all'anima sua... Ma dopo, ma dopo... Che può esser mai il brivido della morte al paragone del primo brivido che ha trapassato tutte le mie ossa quando io ho sentito che il calore abbandonava il corpo che io stringevo? E io l'ho stretto ancóra, e io l'ho tenuto ancóra sopra di me, e l'ho sentito a poco a poco divenir freddo contro il mio petto, farsi di gelo, irrigidire, pesare come la pietra, come il ferro, divenire veramente un cadavere, una cosa estranea, sorda per sempre, lontana per sempre, che nulla potrà far rivivere più, mai più, mai più...

Pur scervo da ogni tratto volgare, il passo risponde a quell'erotismo sadico che affiora in tante pagine dannunziane. Non serve scomodare l'allora nascente psicanalisi per vedere nel sangue fluente del moribondo che inonda l'amata il sostituto tragico del seme fecondatore: basterà dire che lo scrittore recupera la metafora lirica del morir d'amore come acme della gioia durante l'abbraccio, e le ridà un tragico valore letterale. Anche il motivo archetipico che attraversa l'origine della poesia europea del Medioevo, quello del contrasto tra vincolo coniugale e libero amore, è riattivato dall'autore in chiave tragica. Non v'è dubbio su da che parte egli si schieri: del *jalos* omicida non dice neppure il nome, in segno di disprezzo; ma anche dell'amante ucciso, Giuliano, non ci dice quasi nulla. Egli è tutto concentrato su Isabella, che nel dilemma tra passione e ragione, tra natura e arte, non ha avuto dubbi, andando incontro impavida al suo *fol' amor*. La madre di Isabella sapeva dell'inclinazione che l'avrebbe esposta al pericolo mortale dell'adulterio, come ricorda Teodata:

Dalla soglia della morte, la madre presentiva il pericolo oscuro a cui andava incontro nella vita quell'anima così raccolta e così impetuosa. E mi ripeteva: «Guardala! Guardala!».

Con Isabella, il *Sogno* getta le basi del ponte tra la Francesca da Rimini dantesca, posta tra coloro che, colpevolmente, «la ragion sommettono al talento», e quella dannunziana, che sa perfettamente che il suo amore per Paolo la condurrà a morte, eppure accoglie senza esitazione il suo destino. Il «volto pensieroso» cui, nella didascalia iniziale, l'autore paragonava l'ambiente della villa, del giardino e del bosco, si è trasformato nel volto di una folle, che mimetizzandosi per annullarsi tra le piante cerca nel bianco la sua nuova purezza, la sua verginità spirituale.

## Bibliografia

- Albertini, G. (2008-09). «Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana *Sogno d'un mattino di primavera*», in «Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità». *Sinestesie*, num. monogr., 6-7, 403-9.
- Bartoli, F. (1992). «Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e d'Annunzio». Sinisi, S. (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*. Genova: Costa & Nolan, 251-71.
- D'Annunzio, G. (1988). *Sogno d'un mattino di primavera*. Brescia: Industrie Grafiche Bresciane.
- D'Annunzio, G. (1994). *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*. Verona: Valdonega.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2023). *Sogno d'un mattino di primavera*. Edizione critica a cura di C. Gibellini. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Di Nallo, A. (2010). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei *Sogni*». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*. Lanciano: Carabba, 263-82.
- Di Nallo, A. (2018). «Sulle tracce della ricezione di Shakespeare in Italia nell'età umbertina e giolittiana fra critica letteraria e critica teatrale». Cimini, M. et al. (a cura di), *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*. Lanciano: Carabba, 457-86.
- Duse, E.; d'Annunzio, G. (2014). *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. A cura di F. Minnucci. Milano: Bompiani.
- Granatella, L. (1993). «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena*. Roma: Bulzoni.
- Granese, A. (2020). «A partire dalla *Renaissance*: d'Annunzio e l'esperienza teatrale del *Dream*». Granese, A., *Orizzonti di lontani destini*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 447-66. <https://www.caLameo.com/read/0058643284a9618e4ee79?page=1>.
- Granese, A. (2022). «Gli esordi della drammaturgia dannunziana», in «D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica». *Sinestesie*, num. monogr., 24, 77-93.
- Isgro, G. (1993). *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Meazza, E. (2001). «Affinità e suggestioni shakespeariane nel teatro di d'Annunzio: I sogni delle stagioni». *Il lettore di provincia*, 112, 9-23.
- Primoli, J. (1897). «La Duse». *Revue de Paris*, 1 giugno, 486-532.
- Valentini, V. (1993). *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Zanetti, G. (2008-09). «Leggende d'amore. Le origini del *Sogno d'un mattino di primavera*», in «Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità». *Sinestesie*, num. monogr., 6-7, 410-63.
- Zanetti, G. (2013). *Nota al Sogno d'un mattino di primavera*. D'Annunzio, G., *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori, 1039-61.
- Zanetti, G. (2015). «Politica e romance. D'Annunzio nell'universo shakespeariano». Gibellini, C. (a cura di), *Io ho quel che ho donato*. Bologna: Clueb, 81-111.