

Rappresentare i pensieri Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio

Mauro Canova
Istituto Comprensivo Finale Ligure, Italia

Abstract The presence of statues in two of d'Annunzio's tragedies (*La Gioconda* and *La figlia di Jorio*) will be analysed, proposing a comparison between examples of 'living statues' from ancient times and the late nineteenth-early twentieth century period. In the second part, reference will be made to the scientist culture of the late nineteenth century. Here, we will make use of a theory according to which they could be two fetishes that direct the flow of thoughts of the protagonists against their opponents.

Keywords Tragedy. Scientism. Statues. Sorcery. Fetish.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-02-20
Accepted 2024-05-29
Published 2024-10-17

Open access

© 2024 Canova | 4.0



Citation Canova, M. (2024). "Rappresentare i pensieri. Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 11, 55-68.

I 'feticisti' [...], adorano 'il legno e la pietra'.
Non hanno scelta: pensano.
(Augé, *Il dio oggetto*)

Questo saggio è dedicato alla presenza in scena di statue capaci di assumere un ruolo diegetico; oggetto particolare della nostra analisi saranno due opere della produzione teatrale di Gabriele d'Annunzio: *La Gioconda* (1898) e *La figlia di Jorio* (1904).¹

Nella prima tragedia il finale del terzo atto vede l'aspro confronto tra Silvia, moglie dello scultore Lucio Settala e la modella-musa-amante Gioconda Dianti. Le due donne si affrontano nell'*atelier* dello scultore. Cacciata da Silvia, Gioconda, furiosa per l'umiliazione, vuole punire Lucio tentando di abbattere la statua della Sfinge cui l'artista sta lavorando e che raffigura la stessa modella dello scultore. Silvia, con un intervento provvidenziale ma per lei tragico, salva l'opera dalla distruzione, ma, nel precipitare, la statua le tronca entrambe le mani lasciando la donna irrimediabilmente monca. Di seguito presentiamo la scena:

GIOCONDA E quella statua che è mia, che m'appartiene, ch'egli ha fatta con la vita che ha spremuto da me a stilla a stilla, quella statua che è mia...
Ella si slancia con un balzo da fiera verso la cortina chiusa, la solleva, passa oltre.
... ebbene, io la spezzerò, l'abbatterò!
Silvia Settala gitta un grido accorrendo per impedire il delitto. Entrambe scompaiono dietro la cortina. S'ode l'anelito d'una breve lotta.

SILVIA No, no, non è vero, non è vero! Ho mentito.

[gridando]

Copre le disperate parole lo strepito d'una massa che s'inclina e cade, lo schianto della statua abbattuta; a cui segue un nuovo grido lacerante di Silvia che lo spaventa le trae dalle viscere profonde.

SCENA TERZA

Francesca Doni [scil. sorella di Silvia] appare, [...]

FRANCESCA Assassina! Assassina!

Ella si piega a soccorrere la sorella, mentre l'altra fugge.

Silvia, Silvia, sorella mia, sorella mia! Che t'ha fatto? Che t'ha fatto? Ah! Le mani, le mani...

[...]

¹ D'ora in poi abbreviate rispettivamente in *LG* e *Lfj*. Le due tragedie si leggono in d'Annunzio 2013, 225-330 e 765-890 (quando non diversamente segnalato, i tagli tra parentesi quadre sono nostri).

Si precipita nella stanza Lucio Settala [...] regge tra le sue braccia la dolce creatura sanguinosa [...] e la volge lo sguardo semispento verso la cortina come per accennare alla statua.

SILVIA
[con voce
morente]

È... salva.

(D'Annunzio 2013, 305-7)²

Ne *Lfj*, Aligi, che sta per sposarsi con Vienda, interrompe il rito per salvare Mila dalla bramosia di un gruppo di mietitori ubriachi. Il gesto del giovane è suggerito dalla visione di un angelo la cui effigie Aligi cercherà di riprodurre mentre si trova, insieme a Mila, presso la grotta del Cavallone sulle montagne abruzzesi. Lazaro, padre di Aligi, è salito alla grotta per prendersi Mila, d'un tratto sopraggiunge Aligi che s'interpone tra il padre e la donna, ma l'anziano uomo non demorde, e, quando riuscirà ad afferrare Mila, Aligi, impugnando l'ascia infissa nel legno della statua, colpirà a morte il padre. Anche in questo caso riportiamo parte della scena:

ALIGI [i]o vi prego, vi prego mio padre, non calpestate così il cuore del figlio dolente, [...] Vi prego, per l'Angelo muto che vede e che ode nel ceppo!
[...] Egli [scil. il padre] l'assalirà per prenderla. La donna gli sfuggirà nell'ombra, andrà a rifugiarsi presso il ceppo di noce.

MILA No! No! No! Lasciami! Lasciami! Non mi toccare. [...] Ella si aggrapperà all'Angelo perdutamente, per resistere alla violenza. [...] D'improvviso, alla bocca della caverna, apparirà Aligi disciolto. Vedrà il viluppo nell'ombra. Si precipiterà contro il padre. Scorgerà nel ceppo rilucere l'asce ancora infissa. La brandirà, cieco di orrore.

ALIGI Lasciala, per la vita tua!
Colpirà il padre a morte. Ornella [scil. sorella di Aligi], sopravvenuta, si chinerà a riconoscere nell'ombra il corpo stramazzone a piè dell'Angelo. Gitterà un gran grido.
(D'Annunzio 2013, 852 e 856-7)

Entrambe le scene sono collocate in chiusura dell'atto centrale delle due tragedie (terzo atto nei cinque de *LG* e secondo atto nei tre de *Lfj*), come se d'Annunzio avesse inteso collocare un *turning point* al

² Qui e nelle successive citazioni dalle due tragedie i corsivi sono originali.

centro esatto delle due opere, caricando di senso momenti drammatici che vedono le statue co-protagoniste. Tale ruolo assegnato alle statue non è stato doverosamente approfondito dagli studiosi che, in genere, hanno ricondotto il senso complessivo delle due tragedie ad una dimensione estetico-filosofica (per *LG*) o etnoantropologica (per *Lff*) e sempre in una prospettiva teleologica.

Piuttosto sparuti anche i riferimenti bibliografici: nelle *Note e notizie sui testi* curati da Andreoli (2013, 1121-46 per *LG*; 1250-98 per *Lff*) si rinvia a *La fille aux mains coupées* di Pierre Quillard (1891) per *LG*, mentre per *Lff* il collegamento è alle notazioni dell'antropologo abruzzese De Nino:

Innetto all'uso della falce, il pastore sa però intagliare il legno con l'arte che esibisce attraverso la propria 'mazza': una sorta di scudo di Achille, amplificazione cumulativa di quanto elenca De Nino (*Usi*, II, XLIII, *Il pastore*, 130-2: "la mazza sempre uncinata è raramente senza rabeschi. [...] in ogni utensile o arnese, [i pastori] incidono figure di foglie, fiori, pecore, angeli, sacramenti, fiumi, campanili e simili"). (1274)³

E alle riflessioni di Albertini (2005) sull'ascia di Aligi. Per quanto riguarda la figura dell'Angelo, la Andreoli annota quanto segue:

Per il pianto dell'Angelo d'Annunzio interpella l'amico De Nino quando appronta il *Commentaire* da annettere alla traduzione francese della tragedia: "Potresti tu mandarmi una nota su le credenze e gli usi riguardanti l'Angelo custode in Abruzzo? Fin da bambino io ho sentito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: L'angelo custode piange. Su questa impressione d'infanzia, io disegnai la figura dell'Angelo nella mia tragedia". (1276)⁴

La questione delle statue animate è di antica data e, storicamente, ha vissuto due momenti di grande fortuna: l'antichità classica e il periodo compreso tra la fine del XIX e i primi del XX secolo. Enrico Badellino traccia una panoramica su tali presenze, sull'animazione dell'inanimato ovvero quando statue (e dipinti) vivono di vita propria ed interferiscono con il destino dei viventi. Se nell'Ottocento i dipinti invadono l'immaginario neogotico, nell'antichità predomina la statua: Aristotele nella *Poetica* ci ricorda che «la statua di quel Miti, in Argo, uccise proprio colui che della morte di Miti era stato cagione, cadendogli addosso mentre la stava guardando» (Aristotele 1968, 54), ma qualcosa di simile accadde anche alla statua del pugile e pancraziaste

³ I tagli e le interpolazioni sono presenti nell'originale.

⁴ La lettera di d'Annunzio è del 15 febbraio 1905.

Teagene di Taso: si narra⁵ che un avversario politico di Teagene, dopo la sua morte convinse il proprio figlio a rimuoverne la statua dal centro della città, ma quella gli cadde addosso, uccidendolo. Dopo il cristianesimo la vitalità delle statue subisce un'inversione di senso, ad esempio, nel dialogo *Asclepius dal Corpus hermeticum* di Ermete Trismegisto, si descrive il modo attraverso il quale è possibile imprigionare gli spiriti dentro le statue, animarle e farle parlare attraverso il congiungimento di spiriti invisibili ad oggetti visibili e corporei, rendendoli come dei corpi animati.⁶ Infine, nel volgere del secolo dei Lumi, statue che si muovono appartengono all'ambito del possibile e manifestano un conflitto tra Bene e Male.

Vige una sorta di accettazione del soprannaturale che ignora ogni riserva razionale, e l'evento prodigioso può interagire con la realtà senza intaccarne la coerenza. Solo con il fantastico moderno, che nasce tra il XVIII e il XIX secolo quasi come una compensazione all'eccesso di razionalismo dell'epoca dei Lumi, l'evento soprannaturale assumerà via via i contorni di un'intollerabile e traumatica intrusione nell'ordine naturale delle cose. (Badellino 2012, 13)

Tuttavia, secondo Caillois, prima che trionfasse la concezione scientifica di un mondo governato da leggi razionali, non è ancora percepito il terrore derivante dalla violazione di tali leggi, poiché queste non sono ancora state formulate e il fenomeno che le produce non è in grado di generare ciò che lo studioso francese definisce «panico mentale» (Caillois 1966, 7). In effetti, tra *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole e *The Lady in the Mirror* (1929) di Virginia Woolf la letteratura fantastica punta volentieri all'effetto straniante e, non di rado, orrifico e, al tempo stesso, mostra, rispetto al periodo classico, una prevalenza dei dipinti a discapito delle statue, le quali compaiono in numero più limitato.⁷ Tra i testi che vedono protagoniste le statue citiamo *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (dove si narra di una Venere in bronzo che si anima e uccide nottetempo un novello sposo)⁸ e, sempre in ambito letterario francese, *Ève future* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1886) e *Sixtine* di Remy de Gourmont (1890), ma va anche rammentata, nel panorama nazionale, *La statua di carne* del friulano Teobaldo Ciconi.⁹

5 Cf. Dione Crisostomo, *Discorsi*, 31 e Pausania, *Periegesi*, IV, 11.

6 Contro tali posizioni si scaglierà Agostino d'Ippona nel *De Civitate Dei*, VIII, 23.1.

7 Tali obiettivi, come tenderemo a dimostrare, esulano dalle intenzioni di d'Annunzio, che utilizza le statue con scopi affatto differenti.

8 Pubblicato per la prima volta sulla *Revue des Deux Mondes* il 15 maggio 1837.

9 Sull'argomento cf. Bresner 1994. Sulla questione delle statue in d'Annunzio (ma con orientamento sensibilmente differente rispetto alla nostra analisi) cf. Meda 1993, 29-79

Testi certamente noti a d'Annunzio e, anche se non si possono negare nelle sue opere suggestioni provenienti dalla dimensione del fantastico, la linea compositiva seguita dal Nostro non è rinviabile *tout court* a quel mondo; vedremo come per il suo teatro egli abbia bisogno di figure tridimensionali, diremmo quasi di 'corpi' capaci di occupare concretamente lo spazio scenico e di porsi quali elementi di relazione. Inoltre, a differenza degli esempi proposti da Gourmont e Mérimée dove le 'statue viventi' agiscono come spinte da una volontà intrinseca che ne dirige le azioni, le statue dannunziane sono immobili.

Sul piano intratestuale d'Annunzio aveva già narrato di statue foriere di sventure: si pensi a *Gli idolatri* e *L'eroe* nelle *Novelle della Pescara*.¹⁰ Nella prima un furto, perpetrato dagli uomini di Mascàlico (paese vicino e rivale di Radusa) priva delle candele la processione di san Pantaleone scatenando la rabbia dei Radusani che, con la statua del santo in testa, entrano armati nel paese rivale per vendicare il furto. Dinanzi alla chiesa di Mascàlico, e all'ombra della statua del santo, si scatenerà una sanguinosissima lotta. Alla fine i Mascalicesi avranno la meglio ed usciranno in processione con la statua di san Gonsalvo. Ma nel sollevarla due dei portatori avranno un cedimento e la statua, inclinandosi su un lato, schiaccerà la mano di un altro portatore, l'Umàllido ('L'eroe' eponimo). Questi, presa consapevolezza che la mano è ormai perduta, atteso il vespro si reca in chiesa armato di coltello e, dinanzi alla folla inorridita, si taglia la mano ferita poi, gettatola nel bacile delle offerte, esclama: «Sante Gunzelve, a te le offre» (d'Annunzio 1996, 119). Anche in questo caso gli esempi di statue dannunziane (stante la medesima pericolosità che parrebbe promanare da esse), sono prive di volontà propria. Insomma, non siamo dinanzi ad un agire dell'oggetto che, fantasticamente, si anima e trascina con sé il malcapitato verso la tragedia (si pensi, ad esempio, alla statua del commendatore nel *Don Giovanni*), ma la mera 'presenza' dell'oggetto sembrerebbe agevolare l'incedere dell'azione verso l'irreparabile.

Entriamo ora nel merito della nostra analisi tentando di recuperare un ruolo di co-protagoniste alle nostre statue. Nella fattispecie, chiameremo in causa la cultura scienziata diffusasi nell'Europa a partire dalla metà dell'Ottocento. Negli ultimi anni gli studi sull'influenza dello scientismo nelle arti, nella letteratura e nel teatro a cavallo tra Otto e Novecento hanno acquisito uno spazio sempre maggiore e l'opera dannunziana ne risulta, a tratti, innervata. Sono noti gli interessi di d'Annunzio per le scienze occulte e lo stesso prese parte a

e Curreri 2008, 125-41. Teobaldo Ciconi (1824-1863) fu poeta, giornalista e drammaturgo. *La statua di carne* ebbe un notevole successo di pubblico.

10 Le due novelle si possono leggere in d'Annunzio 1996, 102-19.

sedute spiritiche: il mondo del paranormale non gli era estraneo, almeno fin dagli anni napoletani:¹¹

[E] non importa, come ci ricorda Nino Regard, che d'Annunzio abbia partecipato alle sedute spiritiche presenziate da Lombroso in persona; è certo il suo interesse per il fenomeno (ampiamente documentato da numerosi carteggi - ricordo solo quello con Nella Doria Cambon - e da un'ampia biblioteca esoterica conservata al Vittoriale) così come si può già dedurre dal sonnambolico passeggiare sotto la luna di Andrea Sperelli [...]. Tali aspetti mettono in chiaro che la sperimentazione teatrale dannunziana tiene unite in un unico insieme le sfere del mito, del patologico, dell'occulto e dell'esoterico. (Marinoni 2015, 88)

D'Annunzio, inoltre, aveva notizie di prima mano circa gli sviluppi dello scientismo francese e della corrente teosofica; molte informazioni le reperiva sulla *Revue des Deux Mondes*, della quale fu attento lettore¹² e uno degli autori che potrebbe aver costituito un riferimento per il ruolo delle statue nelle due tragedie prese in esame è Charles W. Leadbeater. Questi, nella seconda parte di una breve ma significativa opera, *The Astral Plane*,¹³ analizza il potere delle statue, soffermandosi, in particolare, su gli 'abitanti', identificando questi negli angeli custodi e nelle entità artificiali create dall'uomo. Successivamente l'occultista inglese propone il concetto di «elementale» cioè «una forza che pervade la materia» (Leadbeater 2020, 56), affrontandone poi la presenza in varie realtà sensibili:

[P]oiché i risultati sinora descritti sono stati ottenuti dalla forza del pensiero di uomini del tutto all'oscuro di ciò che facevano, si capirà facilmente come un mago, che conosce la cosa e può vedere in modo chiaro l'effetto che produce, sia in grado di assicurarsi l'uso di un immenso potere. Di fatto gli occultisti sia della scuola bianca sia della nera usano di frequente elementali artificiali nel

11 Su questo periodo cf. Pupino 2005. Per il riferimento a Nino Regard: Regard 1965.

12 La rivista francese aveva, per lo meno sino al periodo della direzione di Boloz (poi passerà a Ferdinand Brunetière), lo specifico compito di divulgare le innovazioni scientifiche - o parascientifiche - coeve. Sull'argomento cf. de Broglie 1979.

13 *The Astral Plane* di C.W. Leadbeater (1854-1934) venne edito a Londra nel 1895 e a Parigi in traduzione, *Le Plan Astral*, nel 1899). Lo troviamo citato, *et pour cause*, ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904). Nel romanzo, il protagonista elenca alcuni volumi presenti nella biblioteca di Anselmo Paleari, appassionato di occultismo ed esoterismo. Questi conserva libri quali *La doctrine secrète* e *La clef de la Théosophie* di Hélène P. Blavatsky von Hahn (1831-1891) che diresse la Società Teosofica (alla sua morte la direzione passò a Leadbeater); oltre a *La Mort et l'au delà*, *L'homme et ses corps* e *Karma* scritti da Annie Besant (1847-1933, moglie di Leadbeater), e *Les sept principes de l'homme* e *l'ABC de la Théosophie* di Theophile Pascal (1860-1909). Cf. Puppa 1987, 33-62.

loro lavoro e sono ben poche le cose che simili creature non possono fare, se preparate scientificamente e dirette con competenza e abilità. Chi possiede le cognizioni richieste può mantenersi in rapporto con un elementale da lui stesso creato e guidarlo, non importa a quale distanza esso stia lavorando, in modo da farlo agire praticamente come se fosse dotato di tutta l'intelligenza del suo padrone. [...] Simili creature talvolta, per varie ragioni, sfuggono al dominio di coloro che cercano di servirsene e diventano demoni vaganti e senza meta [...]. Ma quelli di cui ora parliamo, dotati d'intelligenza e potere molto maggiori e di un'esistenza molto più lunga, sono in proporzione più pericolosi. Essi vanno invariabilmente alla ricerca di mezzi per prolungarsi la vita, sia nutrendosi come vampiri della vitalità di esseri umani sia spingendo questi a far loro offerte, e fra tribù semiselvagge sono di frequente riusciti con la loro abilità a farsi riconoscere quali dèi del villaggio o della famiglia.¹⁴ (Leadbeater 2020, 79-80)

Pertanto esiste, secondo l'occultista inglese, la possibilità che un flusso di pensieri (buoni o malvagi) possa originarsi dalla mente di un soggetto e questo sciame di pensieri si catalizzi e crei una sorta di 'angelo' in grado, a seconda dei casi, di compiere azioni buone o malvagie (le quali, in ogni modo, sono sempre informate dalla natura del pensiero che origina dalla persona). Tuttavia, secondo l'autore, una persona che non ha dimestichezza con il mondo della magia non è in grado di dirigere e padroneggiare questo «elementale» (per usare la terminologia di Leadbeater), ed esso potrebbe essere responsabile di azioni nefaste e dannose (ad esempio la morte di un'altra persona), senza che il soggetto da cui parte il pensiero malvagio agisca concretamente. Al contrario, un mago, un esperto di scienze occulte, è in grado di padroneggiare questo 'angelo/elementale', dirigere tale flusso di pensieri a proprio piacimento ed operando, per 'interposta personificazione', ai danni di un altro soggetto.

Se torniamo agli episodi succitati da *LG* e *Lfj*, notiamo come, nell'impiego simbolico delle statue, essi mostrino modalità differenti che fanno capo a quanto si diceva circa la capacità delle due protagoniste di padroneggiare il flusso dei pensieri. Nelle due drammatiche scene i sentimenti dei personaggi coinvolti giungono al parossismo: nei confronti di Silvia l'odio e la gelosia che pervadono Gioconda sono estremi, ma ella non li sa contenere né gestire. Ben altra la soluzione che l'Autore presenta ne *Lfj*, dove i personaggi coinvolti sono tre, ma, nella realtà, Mila, la strega, è la regista occulta delle azioni del giovane Aligi. In tale scena dominano ancora l'odio e la gelosia

¹⁴ In merito a quest'ultimo assunto, interessanti interferenze emergono con *Il dio oggetto* di Augé 2002.

cui vi si aggiunge il terrore di Mila dinanzi alla minaccia di stupro da parte di Lazaro. E tuttavia, a differenza della situazione presentata ne *LG*, qui abbiamo una «magalda» che sa gestire 'l'angelo della morte' ed è in grado di dirigerne la forza malvagia.

Nello sfondo violento che connota le scene in cui appaiono le statue è forse possibile individuare un *fil rouge* che collega le immagini dei santi de *Gli idolatri* e de *L'eroe* alle statue di *LG* e *Lff*. Violenza collettiva, di massa, ne *Gli idolatri*; tutta caricata sulle spalle del singolo nelle due tragedie. Ma la figura che domina la scena e l'immaginario del lettore/spettatore è quella della statua, con la differenza, non marginale, che nelle novelle si agitano sentimenti contrastanti di rabbia sacrificio vendetta, irrelati e diffusi su più personaggi, e predomina una dimensione etno-antropologica di un Abruzzo belluino, mentre nelle tragedie traspare una dimensione più intima,¹⁵ ma non meno feroce. In particolare, ne *LG* l'Autore costruisce la scena ponendo a confronto tre soggetti: le due donne e, nascosta agli occhi, ma ben nota agli spettatori, poiché vi si allude, la Statua della Sfinge, celata dietro una cortina. Quando la discussione tra le due rivali si accende e trascende, la scena del litigio si sposta per guadagnare una maggiore profondità nello spazio teatrale. Qui, Gioconda, minacciando di distruggere la statua che la raffigura, balza dietro la tenda immediatamente seguita da Silvia. Ma l'atto di distruzione, prefigurato dalla protagonista, non può essere diretto contro sé stessa, Gioconda, in effetti, non ha alcuna intenzione di 'uscire di scena': non intende abbandonare Lucio e neppure accarezza l'idea del suicidio,¹⁶ bensì desidera inconsciamente punire Silvia che l'ha umiliata e allontanata dall'*atelier* di Lucio, da uno spazio che è sempre stato suo. La divaricazione tra le parole e i pensieri di Gioconda è rappresentata efficacemente dalla statua che, precipitando, parrebbe attualizzare le parole di Gioconda, in realtà, tranciando le mani di Silvia, ne realizza pensieri e desideri reconditi. Come l'Umàllido de *L'eroe*, anche Silvia, nel tentativo di salvare la statua, sacrifica le sue belle mani con un gesto istintivo, ma là cadeva la statua di san Gonsalvo per un accidente, qui per volontà della rivale. L'ambiguità della scena investe la responsabilità di entrambe le donne e, tuttavia, nella mente dello spettatore si staglia netta l'immagine scolpita di Gioconda che trancia le mani di Silvia: quasi un interposto atto volontario, come se la statua obbedisse ad un ordine e si abbattesse, con furia cieca, sulla sventurata Silvia. Gioconda, che assiste alla scena del proprio desiderio inconscio che si concretizza, dopo l'incidente fugge

15 L'affresco che raffigura il gruppo di villici infoiati (quasi i medesimi de *Gli idolatri*), d'Annunzio lo tratteggia nel atto iniziale de *Lff*.

16 Al termine della tragedia ella tornerà ad essere musa e amante di Lucio Settala.

terrorizzata, incapace di affrontare le conseguenze di una situazione da lei stessa provocata. Il flusso dei suoi pensieri, intrisi di sentimenti violenti e vendicativi, si sono raggruppati nella statua, nella sua immagine che è, di Gioconda, la trasposizione. Ma, come si diceva, questi pensieri non vengono controllati dalla Dianti, poiché ella non è in grado di dominarli, ma, liberi, vanno ad agglutinarsi nella forma della Sfinge che colpisce la rivale in amore mutilandola di una parte del corpo fortemente simbolica. È possibile ipotizzare la statua della Sfinge come un 'doppio' di Gioconda? – e d'Annunzio, qui, avrebbe buon gioco in un passaggio, diremmo quasi, didascalico. A nostro avviso non è così. Come vedremo in chiusura del saggio, non si tratta di un 'doppio', bensì di un tentativo di presentare allo spettatore una soluzione ancipite: nella divaricazione tra atto ed intenzione vediamo stabilirsi una relazione che, altrimenti, sul palcoscenico, risulterebbe impossibile. Gioconda non vuole distruggere la Sfinge (e, quindi, neppure sé stessa), piuttosto nel gesto di accedere ai penetrali dell'*atelier*, di tentare di abbattere la statua, ella pone in essere l'allegoria di una discesa alle zone inconscie; e quando Silvia, fisicamente e simbolicamente, la seguirà in questo calarsi nelle profondità (in quell'*atelier*, ambiente misterioso che le è interdetto), ella subirà la violenza dei pensieri di Gioconda, i quali, sfuggiti al controllo della musa/rivale, si attualizzeranno nell'"azione" spietata della statua.

Una soluzione formalmente analoga la si rintraccia nella statua dell'angelo scolpita da Aligi. Ne *Lfj* l'Autore prepara con cura la triplice apparizione dell'angelo: una prima volta (atto I) in casa, quando Aligi afferma di aver visto un angelo che gli ha ordinato di salvare Mila; una seconda volta, più cogente, nell'atto centrale, quando lo stesso giovane inizia a scolpire l'immagine di quest'apparizione angelica. Anche nell'atto terzo l'angelo sarà in scena, ma coperto da un drappo e, finalmente, gettato nelle fiamme purificatrici insieme a Mila su richiesta della protagonista. Nei primi due atti, l'angelo fa udire la propria voce quando Mila è in pericolo e, ogni volta, Aligi risponde, ma più correttamente diremmo: ubbidisce prontamente, adoperandosi per difenderla dagli uomini che ne bramano il corpo. Mila subisce una divaricazione dinanzi agli sguardi maschili: chi la vede come corpo da possedere e chi la percepisce quale figura da preservare: l'angelo è, per Aligi, l'immagine spiritualizzata di Mila (che, peraltro egli non possiede carnalmente perché ne vuol mantenere intatta la purezza). Ma c'è, infine, una terza posizione incarnata dalla giovane: agli occhi delle donne del paese Mila è la figlia del mago e, pertanto, anch'essa esperta di sortilegi.

L'immagine che Aligi sta estraendo lentamente dal ciocco di nocce dovrebbe raffigurare l'angelo piangente che gli è apparso il dì delle nozze in casa della madre, ma egli non comprende che in esso si contempla l'immagine di Mila, e tuttavia, a questa statua che

il giovane pastore tarda a completare, manca la parte inferiore, le gambe e i piedi:

MILA Affretta affretta, ché il tempo sen viene.

Dalla cintola in giù l'Angelo è preso ancor nel ceppo, i piedi ancor legati ha nei nocchi, e le mani senza dita, e gli occhi si pareggian con la fronte. Indugiato ti sei a fargli l'ale penna per penna, ma volar non può. (D'Annunzio 2013, 814)

È metafora dell'amore tra i due giovani, ma anche di Mila stessa che, per l'intero secondo atto, afferma di volersene andare (continui i riferimenti alla strada e ai piedi, disseminati nell'atto centrale), ma non sa partire, come se qualcosa la tenesse ancorata alla grotta e ad Aligi. Questi, dal canto suo, è personaggio debole, eterodiretto: il padre lo manda a fare il pastore e lui obbedisce, la madre gli trova moglie e lui accondiscende (fino all'irruzione di Mila) e anche quando è nella grotta e non sa risolversi, chiede consiglio prima a Mila e poi al santone Cosma. Neppure nella tesissima scena che chiude il secondo atto egli saprà assumere una decisione, succube del padre e tenuto fermo da due pastori, agirà solo quando Mila, abbracciando la statua dell'angelo, ne chiederà magicamente l'aiuto. Mila, avvinghiata alla statua, chiama la sorella di Aligi, Ornella, che si trova nei pressi, ma, a sorpresa, arriverà Aligi il quale afferrerà l'ascia conficcata nel legno della statua e con questa colpirà a morte il padre. Ed anche in questa scena si può scorgere, simbolicamente, nella nascosta mano di Mila, fattasi tutt'uno con la statua dell'angelo, colei che porge l'arma fatale ad Aligi. Il flusso di pensieri che, a differenza di Gioconda, Mila sa controllare benissimo, rapiranno la mente di Aligi per una seconda volta e il giovane cadrà nuovamente affatturato dalla magia della giovane. Nell'atto conclusivo, Mila, irrompendo tra la folla, confesserà che fu lei a stregare la mente di Aligi:

MILA Egli non sa. Di quell'ora non gli sovviene. È magato. Io gli voltai la ragione. Io gli voltai la memoria. Son figlia di mago. (D'Annunzio 2013, 881)

E quando il giovane pastore obietterà che lui ebbe la visione dell'angelo che gli confermava che «ell'era di Dio» (814), Mila lo smentirà:

MILA Oh povero Aligi pastore!

Oh giovine credulo e ignaro! l'Angelo apostatico era. (883)

Poi, la lucida confessione della giovane maga farà ricadere l'atto e la colpa dell'assassinio di Lazaro su lei sola; e la turba, stupefatta e sollevata, accoglierà come vera l'ammissione di responsabilità,

decretando l'innocenza di Aligi e condannando Mila a morire tra le fiamme, come si addice ad una strega.¹⁷

Al limite si potrebbe azzardare che Mila non si sacrifichi per salvare Aligi, non inventi una soluzione che va a solleticare i desideri dei villici (i quali, dal canto loro, non vedono l'ora di individuare un capro espiatorio al di fuori della comunità): ma che ella dica il vero e, svelando l'effettiva natura dell'angelo, si carichi della responsabilità dei suoi pensieri malvagi.

Ci sia consentito, in chiusura, un *détour* antropologico. Guardando da un'angolazione differente vogliamo approcciare la presenza/funzione delle due statue introducendo il concetto di 'feticcio' secondo quanto scrive Marc Augé a proposito delle divinità africane. Lo studioso francese elenca le caratteristiche e i poteri delle statue chiamate Legba:¹⁸

Il Legba è questo oggetto doppio, nello stesso tempo attivo e passivo: attivo nella relazione con l'altro, specialmente in forma di aggressione; passivo nel senso che può essere messo in condizione di aggredire senza una propria iniziativa. (Augé 2002, 87)

E prosegue sottolineandone il carattere strumentale:

Per eliminare l'ambiguità del termine 'strumentale' [...], è meglio dire che essi sono manipolabili, a guisa dell'energia elettrica o atomica, ma a rischio e pericolo del manipolatore: la sua azione scatena reazioni non sempre dominabili, in quanto meccanicamente prodotte dal momento in cui sono stabilite certe connessioni, operati certi accostamenti, messe in contatto certe sostanze. (87-8)

Non è difficile riconoscere somiglianze con quanto scritto sopra a proposito delle teorie teosofiche e il potere dell'"angelo/elementale". Il flusso di pensieri usato, come scrive Augé, 'strumentalmente' innesca una relazione (non di rado pericolosa), tra la persona che tenta di 'controllarne' la forza e la statua/feticcio. L'antropologo francese si inoltra poi in una fine analisi delle caratteristiche fisiche e simboliche della statua (che, generalmente, è scolpita nella pietra o nel legno), ed è circondata da un'aura magica che ne pone in evidenza il potere relazionale:

17 Mila chiederà che l'angelo venga gettato tra le fiamme insieme a lei, stabilendo la perfetta sovrapposizione tra la giovane e l'angelo.

18 Come abbiamo già accennato, le teorie teosofiche spesso si riallacciano a riti e tradizioni narrate dai primi studiosi di etnologia e da quanti in quegli anni osservavano le culture indigene con sguardo diverso da quello colonialista; non è raro pertanto trovare riferimenti alle culture africane o del Sud-Est asiatico o amerinde negli scritti teosofici composti a cavallo tra Otto e Novecento.

Ciò che è stato chiamato un feticcio [...] è ciò che genera la relazione e non si limita a rappresentarla. La relazione ha bisogno della materia insieme per rappresentarsi, per dirsi e per attualizzarsi, e la materia ha bisogno della relazione per diventare oggetto di pensiero. [...] se non c'è simbolo che non sia caricato di materialità e quindi dotato di un'esistenza propria, allora non c'è neppure feticcio, oggetto detto feticcio, che non sia dotato di vita, cioè di un certo potere di relazione. [...] la relazione simbolica deve essere intesa come un rapporto reciproco tra due esseri o tra due realtà di cui l'uno non è il rappresentante dell'altro giacché ciascuno dei due è il rappresentante dell'altro. (Augé 2002, 132-3)

Ciò favorisce una conclusione parziale ma suggestiva: all'incrocio delle due istanze proposte (scientismo ed antropologia - con la consapevolezza del differente peso scientifico), emerge l'uso originalissimo delle statue ne *LG* e *Lff* attraverso le quali d'Annunzio inscena il flusso di pensieri delle due protagoniste. La scissione profonda tra l'agire e il pensare aveva bisogno di un simulacro/feticcio presente in scena e in grado di mostrare, plasticamente, il pensiero nascosto nelle loro menti. L'autore, poi, fornisce a tale flusso di pensieri un'effettiva e concreta capacità diegetica, che interviene in maniera fattiva sulla sorte dei personaggi: ne dirige le azioni e ne determina la sorte. La materia bruta, caricata di senso e passata attraverso la mano dello scultore, viene sottratta all'azione dell'*homo faber* (Lucio, Ali-gi) che si trova espropriato dell'opera, la quale cade sotto il controllo strumentale della donna (Gioconda, Mila), che investe del proprio pensiero il manufatto, trasformandolo in autentico dio-oggetto, feticcio e simbolo catalizzatore di pensieri e volontà cosce e/o inconscie. Il portato di ciò è la relazione che si viene a stabilire tra le singole protagoniste e la statua, relazione che si carica di un senso aggiuntivo altrimenti impossibile da rappresentare scenicamente. L'aspetto relazionale aggiunge così un elemento attivo, un terzo polo di attrazione (dello sguardo e del senso) che si aggiunge a quello dei personaggi contrapposti. In tal modo d'Annunzio crea un affascinante gioco di presenze scisse (talvolta in contrasto con sé stesse), ma nelle quali sia il dato mentale sia quello corporeo/materiale trovano un concreto strumento di rappresentazione e di azione.

Bibliografia

- Albertini, G. (2005). «Simbologia della ‘mazza’ di Aligi». Di Carlo, E. (a cura di), *Cent'anni di passione = Catalogo della mostra “La figlia di Iorio”* (Pescara, settembre-dicembre 2004). Roma: De Luca, 25-32.
- Andreoli, A. (2013). «Note e notizie sui testi». D'Annunzio, G. (2013), *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e G. Zanetti. Milano: Mondadori, 1027-328.
- Aristotele (1968). *Poetica*. A cura di M. Valgimigli. Bari: Laterza.
- Augé, M. (2002). *Il dio oggetto*. Trad. di N. Gasbarra. Roma: Meltemi. Trad. di *Le dieu objet*. Paris: Flammarion, 1988.
- Badellino, E. (a cura di) (2012). *Arte e mistero. Dieci inquietanti racconti*. Ginevra; Milano: Skira.
- Bresner, L. (1994). *Le sculpteur de femmes*. Paris: Gallimard.
- Brogie, de G. (1979). *Histoire politique de la Revue des Deux Mondes (1829-1979)*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- Caillois, R. (1966). «De la féerie à la science-fiction». *Anthologie du fantastique*, t.1. 2 voll. Paris: Gallimard, 7-24.
- Curreri, L. (2008). *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*. Pisa: ETS.
- D'Annunzio, G. (1996). *Le novelle della Pescara*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- De Nino, A. (1879-97). *Usi e costumi abruzzesi*, t. 2. 6 voll. Firenze: Barbera.
- Leadbeater, C.W. (2020). *Il Piano Astrale. Aspetto, abitanti e fenomeni parapsicologici correlati*. Trad. di E. Bratina. Vicenza: Società Teosofica Italiana. Trad. di: *The Astral Plane*. London: Theosophical Publishing Society, 1896.
- Marinoni, M. (2015). «D'Annunzio e la sintassi della follia. Attraversando il linguaggio delle ‘dementi’». *Oblio. Osservatorio bibliografico della Letteratura italiana tra Otto e Novecento*, 5(20), 79-101.
- Meda, A. (1993). *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*. Ravenna: Longo.
- Pupino, A.R. (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
- Puppa, P. (1987). *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- Regard, N. (1965). *D'Annunzio Post-Mortem. Il Poeta e lo Spiritismo*. Chieti: Solfaneli & Vecchioni.