

SIMONA ONORII

*Dalle colline fiorentine al litorale versiliese:
La Gioconda di Gabriele d'Annunzio*

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SIMONA ONORII

*Dalle colline fiorentine al litorale versiliese:
La Gioconda di Gabriele d'Annunzio*

La Gioconda, tragedia che sancisce la nascita della coppia Duse-Zacconi, è una tragedia che occupa una posizione privilegiata all'interno della produzione drammaturgica dannunziana in quanto è l'unica ambientata in Toscana, luogo caro alla biografia e alla vena lirica del poeta. Firenze e la marina di Pisa sono i due fuochi sui quali si concentra l'azione della pièce. Proprio la presenza dello scorcio sulla marina nell'ultimo atto offre lo slancio per dare consistenza a una creatura metamorfica e vegetale come quella della Sirenetta. L'analisi qui proposta si svilupperà in direzione di uno studio sul paesaggio d'ambientazione della tragedia, soprattutto mettendo l'accento sulla divergenza tra il dato reale e il dato artistico, facendo emergere anche la geografia esotica evocata da Cosimo d'Albo e la dimensione domestica.

S'inazzurra il tuo sangue come il mare.
L'anima tua di pace s'inghirlanda.
L'Arno porta il silenzio alla sua foce
Come l'Estate porta l'oro in bocca.
Gabriele d'Annunzio, *La tenzone*

L'avventura drammaturgica dannunziana è segnata da oltre un decennio di *pièce* dalle alterne vicende e si iscrive nel più ampio dibattito sull'espressione teatrale e sul suo rinnovamento che coinvolge, alle soglie dei due secoli, non soltanto la nostra penisola ma l'Europa intera. In contrasto con il teatro borghese verista, l'operazione di d'Annunzio tiene presente, oltre che l'esempio di Ibsen¹, drammaturghi e teorici del teatro quali Romain Rolland e il suo esperimento del Théâtre du Peuple, il contributo di Maeterlink in direzione di un teatro che ponesse attenzione alle valenze dello sfondo – soluzione ignota in Italia dove ancora vigeva lo spazio del salotto e la quarta parete – come pure il pensiero affidato alla *Nascita della tragedia* da Nietzsche (già per altri aspetti autore di riferimento per d'Annunzio).

Se, come ha sostenuto Valentina Valentini, «il teatro è per d'Annunzio il luogo in cui mettere in scena il poema visibile, ossia un paesaggio dove suono e immagine, uomo e natura, colore e disegno si armonizzano, come nella pittura moderna, che è pittura di paesaggio»², si può comprendere come l'alternativa al teatro corrente venga delineata dal Vate non procedendo all'esclusione di quanto vive sul palcoscenico verista, ma arricchendolo per giustapposizioni continue: luce e colore, oltre che linguaggio verbale. La parola, sia in versi che in prosa, non apre dunque a un'unica prospettiva di lettura, ma seguendo l'assunto simbolista vive nella poliedricità di influenze tra suoni,

¹ Non si dimentichi che nel 1899 il drammaturgo norvegese pubblica *Når vi døde vagner*, ovvero *Quando noi morti ci destiamo* (rappresentato solo l'anno successivo a Stoccarda), un dramma in cui è portato in scena il rapporto tra uno scultore e la sua modella, emblema della sua più profonda ispirazione artistica come pure fondamentale è *Solness le constructeur* altro dramma ibseniano (sul rapporto d'Annunzio-Ibsen si veda il recente A. ANDREOLI, *Gabriele d'Annunzio e la via del teatro. Fra Nietzsche e Ibsen*, «la Biblioteca di via Senato - Milano», anno X, n. 7-8, serie 96 (luglio-agosto 2018), 11-16). Il rapporto tra la mutevolezza della vita e il suo essere fermato in un istante eterno è dunque condiviso e giungerà, anche se con declinazioni differenti, alla pièce pirandelliana *Diana e la Tuda* (al 1925-26 risale la composizione, la prima fu a Zurigo il 20 novembre del 1926). Per un approfondimento del personaggio artista nella produzione pirandelliana si rimanda a M. VENTURINI, *Tra autobiografia e passione figurativa: il personaggio pittore nelle novelle pirandelliane*, «Pirandelliana», n. 11 (2017), 27-38.

² V. VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, 23.

colori, profumi³: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», recita il celebre verso di Baudelaire⁴.

Negli ultimi dell'Ottocento, infatti, al pubblico dei teatri è offerto – quasi indistintamente – uno spettacolo con i medesimi connotati: l'interno domestico, soprattutto centrato sul salotto borghese, le tematiche della antierica quotidianità fatta di lavoro, sfruttamento, denaro e adulterio. Tutto questo, pur lasciando tracce nella parabola drammaturgica dannunziana, e in particolar modo in questo dramma in cui l'autore propone un tema “usuale” come quello del tradimento, viene lasciato indietro da d'Annunzio che, sin dai primi drammi, opta per delle ambientazioni tendenti allo sfondamento dello spazio chiuso (si pensi per esempio al giardino del *Sogno di un mattino di primavera* o anche all'incendio del Bucentoro nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*).

Ha osservato Valentini:

All'epoca in cui il poeta esordiva nel teatro di prosa, gli elementi determinanti dello spettacolo erano costituiti dal testo e dall'attore. Il *décor* non destava interesse ed era risolto con fondali e arredi di trovarobato e privo di elementi architettonici. [...] Secondo la sua poetica del paesaggio moderno, la scena non è uno sfondo che delimita l'azione, ma uno spazio organico che vive e respira insieme ai personaggi, in cui luce e colore hanno il compito di dilatare oggetti e ambiente verso l'indefinito e l'ineffabile⁵.

Lo studio del paesaggio della *Gioconda* qui di seguito proposto, dunque, articola non soltanto un'analisi della topografia del testo, ma mira a connettere tali spazi agli altri elementi di raccordo pensati dall'autore.

La scelta di questa tragedia deriva da molteplici ragioni: si tratta innanzitutto, per la prima volta, di una supervisione all'allestimento scenico di un d'Annunzio che partecipa inoltre alla realizzazione della messa in scena, fornendo indicazioni alla Duse rispetto alla posizione da assumere sul palco per creare un effetto di maggiore profondità⁶. Altro aspetto che pone *La Gioconda* in una posizione privilegiata è dato dalla sua ambientazione in un luogo caro alla biografia e alla vena lirica del poeta: Firenze⁷ e la marina di Pisa rappresentano, infatti, i due fuochi sui quali si incentra l'azione.

Il dramma, composto nel 1898, venne messo in scena per la prima volta al teatro Bellini di Palermo il 15 aprile dell'anno successivo, rispondendo a una precisa strategia pubblicitaria promossa dall'autore: la *première* in un teatro di provincia diveniva così pungolo per la curiosità del pubblico delle grandi città⁸. Sempre in favore del *battage* pubblicitario, con quest'opera si sancisce la collaborazione tra Eleonora Duse ed Ermete Zacconi (rispettivamente nei ruoli di Silvia Settala e Lucio Settala).

³ Cfr. G. ALBERTINI, *La scenografia nel teatro dannunziano*, in, *Scene e immagini nell'opera dannunziana*, Sambuceto, Mancini, 2012, 53-72: 55.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Le fleurs du mal*, Paris, Bordas, 1990.

⁵ VALENTINI, *Il poema visibile*, 46-48.

⁶ Cfr. P. PERRIA, *Tra applausi e fischi: La Gioconda di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Atheneum, 1992, p. 57: «Nell'attribuirsi anche questa funzione, oltre quella della scelta dei costumi e dell'illuminazione, d'Annunzio inaugura un mutamento sostanziale all'interno del teatro italiano, ponendo le basi di una regia ante litteram».

⁷ Cfr. G. NICOLETTI, *L'immagine di Firenze nella poesia dannunziana*, in S. Capecchi (a cura di), *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, II-III La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Atti del XXIV convegno internazionale Firenze-Pisa (7-10 maggio 1997), 39-55 e cfr. S. CAPECCHI, *L'evocazione di Firenze alle soglie di Alcyone*, in *ivi*, 189-206.

⁸ Cfr. PERRIA, *Tra applausi e fischi*, 14.

I due più grandi attori della scena italiana si ritrovano così, non senza difficoltà, a lavorare insieme⁹. Sia Duse che Zacconi erano abituati ad un repertorio naturalista-verista, in cui grande spazio aveva lo spirito dell'attore, considerato prevaricante anche sullo stesso testo¹⁰; mentre il rapporto con il teatro dannunziano partiva da presupposti diversi in cui l'attenzione doveva esser posta alle parole dell'autore, così come all'atmosfera entro cui erano pensati i personaggi. Un dramma a interprete, scritto su misura per i loro "tipi" convogliando nei due caratteri principali tutti i ruoli che avevano contribuito al successo dei mattatori nazionali: la recitazione franta, tendente alla follia, espressiva nel dolore per Duse – racchiudendo così i caratteri sia della sua interpretazione nella *Principessa di Bagdad* che della *Signora delle camelie*¹¹ (entrambi ruoli di successo) – mentre per Zacconi le modulazioni del personaggio giocano intorno a malori psicologici e nervosi nei quali l'attore si era più volte calato per l'interpretazione di Osvaldo negli *Spettri* di Ibsen¹².

Il titolo della tragedia richiama chiaramente il capolavoro di Leonardo da Vinci, punto di riferimento fondamentale non solo per questo dramma, ma per l'intera strutturazione del pensiero estetico dannunziano¹³. La citazione petrarchesca posta in apertura dell'edizione in volume del dramma, «Cosa bella mortal passa, e non d'arte»¹⁴, anziché presentarsi nella sua forma originale mantiene la veste della variante¹⁵ scelta dal pittore, più congeniale al sentire dannunziano. Nessun altro artista rinascimentale, ed è noto l'impegno di d'Annunzio di dare vita a un "Nuovo Rinascimento" nella nostra penisola, esplorò a fondo come lui i rapporti in divenire degli elementi naturali: la sua mente analitica lo condusse a razionalizzare e approfondire il più possibile la realtà per poterla poi rendere autenticamente sulla tela. Nasce da questo presupposto uno spazio come quello immortalato nella *Vergine delle Rocce* (1483-1486 circa), un paesaggio che non è riprodotto dal vivo ma neppure immaginario, bensì una perfetta sintesi di queste due prospettive e che va a fondersi con le figure umane inserite nel dipinto. Insegnamento a cui molto guarda d'Annunzio.

L'antefatto del dramma, che emerge dall'incipit, è costituito da un tentativo di suicidio da parte di Lucio. Grazie alle cure e alla devozione della moglie Silvia, lo scultore tuttavia non muore e anzi, dopo la convalescenza, sembra rinascere a nuova vita. Il suicidio di Lucio è scaturito dalla sua incapacità di porre fine alla relazione extraconiugale con la sua musa-modella, Gioconda appunto. Ad un tentativo di riavvicinamento da parte della modella tramite una lettera, Silvia si risolve ad affrontarla proprio nel luogo in cui è nata e si è consumata la passione tra i due amanti: l'atelier

⁹ G. ZANETTI, *Note e notizie*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, misteri e sogni*, A. Andreoli (a cura di), con la collaborazione di G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, 2voll., I, 1132: «la fusione tra le due compagnie, cui nel novembre 1898 la Duse acconsente senza entusiasmo, è lungi dal risultare perfetta. I tempi per l'affiatamento sono troppo esigui, lamenta Eleonora, la quale è peraltro la prima a disertare le prove».

¹⁰ Si pensi ad esempio che Duse nella sua interpretazione degli *Spettri* di Ibsen, in cui recitò la parte di Helene, modificò sulla scena alcune battute del suo personaggio (Cfr. R. ALONGE, *Spettri/Duse: questioni di metodo*, Roma, Bulzoni, 2009).

¹¹ Questo repertorio francese riscosse un notevole successo di pubblico: i ruoli di Lionnette e di Marguerite entrarono stabilmente nei cartelloni delle stagioni teatrali della Duse.

¹² Cfr. PERRIA, *Tra applausi e fischi*, 53-55.

¹³ Cfr. VALENTINI, *Il poema visibile*, 28-29: «I protagonisti del teatro di d'Annunzio sono falsi eroi perché si presentano trasognati nei confronti della realtà; si lasciano consumare e fiaccare dal "morbo" dell'introspezione mentre aspirano a compiere grandi imprese. Questo lacerante dissidio si proietta e si sublima nel mito di Leonardo, l'artista che simboleggia l'armonia rinascimentale fra l'arte e la scienza, fra azione e contemplazione».

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, in *Tragedie, misteri e sogni*, I, 225.

¹⁵ Il pensiero di Petrarca, affidato a *Rerum Volgarium Fragmenta* (248), recita «Cosa bella mortal passa, e non dura». La frase fu ripresa e modificata da Leonardo in margine a un suo manoscritto (cfr. ZANETTI, *Note e notizie*, 1132).

dello scultore. A seguito di una furibonda lite tra le due donne, l'ira di Gioconda rompe gli argini e per punire Lucio, tornato dalla moglie, fa cadere il capolavoro che lei stessa ha contribuito a creare. Per evitarne la distruzione Silvia perderà le sue belle mani da cui tanto bene è scaturito durante lo sviluppo narrativo. Le ultime scene della tragedia vedono la monca Silvia presso Bocca d'Arno, in attesa della figlia Beata. Presso la marina ella verrà a sapere che Lucio è tornato nel suo studio e ha ripreso il suo lavoro con accanto Gioconda. Su questa nota si chiude la tragedia, letta dalla critica come la *pièce* in cui d'Annunzio dà spazio al contrasto tra arte-vita, in cui il personaggio superomistico, proprio perché si pone al di là del bene e del male, sceglie la via dell'arte a discapito della pace familiare¹⁶.

Il suo traduttore francese, Georges Hérelle, rintracciò nella biografia familiare dannunziana una forte vicinanza con la situazione della tragedia, indicando nel difficile rapporto con Maria Gravina, a cui subentrò Duse, una prima ispirazione per l'intreccio del dramma.

Secondo quanto ha sostenuto Katia Trifirò:

La parola poetica e i suoi simulacri visivi appaiono, nella imponente macchina spettacolare allestita dalla scrittura, come i cardini del rinnovamento tentato dal teatro dannunziano, che, in questo anelito a trasferire in immagini forti e seducenti la tensione tragica dei testi, assume su di sé una funzione protoregistica anticipatrice, per certi versi, di una concezione totale della scena destinata ad essere prerogativa esclusiva dei futuri registi di professione. L'accuratezza dei dettagli allusivi a dimensioni irreali, di cui la scena è disseminata, rinvia con sicurezza a tale carattere della drammaturgia di D'Annunzio, come rivela un'analisi attenta del corredo didascalico, che si presenta estremamente curato e persino ipertrofico [...]. La volontà di ricostruzione storica e la precisione filologica degli ambienti da riprodurre sulla scena costituiscono, in questo senso, il crinale suggestivo tra i rimandi ad una visione dello spettacolo che aspira a riflettere, in chiave perfettamente mimetica, le indicazioni suggerite in didascalia e la carica, fortemente simbolica, che gli oggetti rappresentati, assunti come metafore visive, tendono ad assumere¹⁷.

Le didascalie¹⁸ delle tragedie dannunziane sono, dunque, loci molto interessanti per un'analisi testuale completa - in particolare per quest'opera essendo le cronache delle rappresentazioni coeve piuttosto evasive sulla messa in scena¹⁹ - in quanto, oltre a svolgere la connessione tra ambiente e personaggio, è spesso loro affidato il compito di fare da raccordo tra le parti. Lo studio delle didascalie permette anche di riflettere sulla traducibilità recitativa delle indicazioni dannunziane: elemento questo non privo di problematicità, il quale apre la prospettiva sull'altalenante successo di pubblico di queste *pièces*.

Ambientata «A Firenze e su la marina di Pisa»²⁰, sancendo già la rottura dell'unità d'azione voluta dalla prassi aristotelica, *La Gioconda* si apre su un primo spazio che si presenta allo spettatore (mai disgiunto dal lettore) così descritto:

¹⁶ Cfr. almeno G. BALDI, *La Gioconda, "tragedia" della volontà borghese di possesso*, «Il Castello di Elsinore», anno XV, n. 44 (2002), 57-82; S. COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, 154; ZANETTI, *Note e notizie*, 1121 e segg.

¹⁷ K. TRIFIRÒ, *La seduzione dell'eccesso. Sperimentalismi teatrali di Gabriele d'Annunzio*, «HUMANITIES», anno III, n. 5, gennaio 2014, 82-89: 87.

¹⁸ Cfr. VALENTINI, *Il poema visibile*, 43: «Il ruolo delle didascalie nella drammaturgia dannunziana è senz'altro nuovo rispetto alle convenzioni dell'epoca, innanzitutto per la loro quantità, venendo a costituire un vero e proprio testo che si alterna a quello dialogico».

¹⁹ Cfr. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore». *D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, 205-223.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 227.

Una stanza quadrata e calma, ove la disposizione di tutte le cose rivela la ricerca di una di un'armonia singolare, indica il segreto di una rispondenza profonda tra le linee visibili e la qualità dell'anima abitatrice che le scelse e le ama. Tutto intorno sembra ordinato dalle mani di una Grazia pensierosa²¹.

La descrizione iniziale non ha connotati precisi, non aiuta lo spettatore a capire dove ci collochiamo geograficamente perché il primo carattere che d'Annunzio impone alla topografia domestica della tragedia è la comunione tra spazio e animo dei personaggi. Com'è stato notato, infatti, questa prima ambientazione scenica è il luogo di Silvia e le corrisponde perfettamente²². Soltanto in un secondo momento subentra lo sfondamento dello spazio chiuso della scena («Due grandi finestre sono aperte sul giardino [...] si scorge sul campo sereno del cielo il poggio di San Miniato, e la sua chiara basilica, e il Convento, e la chiesa del Cronaca, “la Bella Villanella”, il più puro vaso della semplicità francescana»²³). Il riferimento al francescanesimo è da ricollegarsi a un viaggio assisiato compiuto con Duse (con loro c'era anche Angelo Conti)²⁴ nel settembre del 1897 e che, oltre a essere sublimato dalla Porziuncola presso la Capponcina, trova riflesso nelle letture dannunziane di quel periodo²⁵.

La chiesa di San Salvatore, che s'intravede dalle finestre della casa di famiglia, è ubicata presso l'altura di San Miniato. Durante la signoria di Lorenzo il Magnifico, il progetto della chiesa fu ampliato e modificato in direzione di una connessione con un'acropoli ideale in modo da rispondere alla nuova Firenze che, nella concezione del Magnifico, si costituiva quale nuova Atene – elemento non a caso condiviso dal poeta di *Maia*.

La tragedia segue l'andamento che sarà poi di *Alyone*: ha infatti inizio in un pomeriggio di primavera, che però ha il sapore dell'alba, e si conclude in un pomeriggio settembrino secondo quanto ci dicono le didascalie di apertura e di chiusura. Anche le atmosfere che pervadono i quattro atti, sono da riconnettere con quelle che verranno sviluppate nel terzo libro delle *Laudi*.

L'azione de *La Gioconda* si realizza in tre spazi molto diversi tra loro: il primo è quello in cui si svolgono primo e secondo atto, la casa domestica in cui predomina la presenza angelicata e salvifica di Silvia che trova il corrispettivo paesaggistico nello sfondamento della prospettiva domestica verso il paesaggio francescano visibile dai vetri.

Il secondo è quello in cui si consuma la tragedia – la mutilazione sacrificale di Silvia a seguito dell'ira di Gioconda – ovvero lo studio di Lucio, costruito totalmente in antitesi rispetto alla casa coniugale²⁶.

²¹ Ivi, p. 228.

²² Cfr. BALDI, *La Gioconda*; I. CALIARO, *Senso arte mito ed esotismo nella Gioconda*, in *D'annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991; J. JOLY, *Una partitura di gesti: la recitazione fine secolo nella Gioconda*, in *Gabriele d'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del convegno internazionale Torino (21-23 marzo 1988), Genova, Costa & Nolan, 1989, 66-86.

²³ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 228.

²⁴ Cfr. A. CONTI, *Gioconda*, «Il Marzocco», 22 gennaio 1899.

²⁵ Cfr. ZANETTI, *Note e notizie*, 1131.

²⁶ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 286: «Una stanza alta e spaziosa, illuminata da un lucernario coperta di tappezzerie cupe. Nella parete del fondo è un'apertura rettangolare, assai più larga di una porta, che mette nello studio attiguo dello scultore. Su l'architrave 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 Pæonios per il tempio dorico di Olimpia consacrato a Zeus; occupa il vano una cortina rossa. Nella parete destra, una porta è nascosta da una portiera pesante e ricca [...] Amplissimi divani, coperti di drappi e di cuscini, ricorrono in torno. Le figure sono disposte ad arte, per secondare la meditazione e il sogno: un fascio di spighe in un vaso di rame sta innanzi al bassorilievo eleusino di Demeter; un piccolo Pegaso di bronzo su uno stelo di verde antico sta innanzi alla Medusa Ludovisia».

L'atelier dell'artista ha sostenuto Ferdinando Trebbi:

presenta [...] caratteristiche completamente differenti da quelle che segnano gli altri luoghi del dramma [...]. Tutti questi luoghi [...] sono pensati come una sorta di continuo sfondamento della scatola scenica, di continua ricerca del fuori, dell'aperto, della veduta, del panorama, dell'orizzonte; al contrario, pur presentandosi come una stanza alta e spaziosa [...] lo spazio escogitato per la scena del III atto appare subito segnato dalla chiusura²⁷.

A differenza dell'alloggio domestico, nel nuovo spazio d'Annunzio descrive innanzitutto gli oggetti che popolano il luogo per darne subito una visione creativa-artistica necessaria ad introdurre l'arrivo di Gioconda, che non sarà totalmente visibile sulla scena avendo il volto velato (come poi sarà per la Verità pirandelliana portata in scena nel *Così è (se vi pare)*). Indicativo il fatto che la nota descrittiva contempra il contrasto rispetto alla casa familiare, quasi a indicare come lo studio dello scultore fosse nato in alternativa a quella, sin nella disposizione degli elementi, delineando «l'aspirazione verso una vita carnale, vittoriosa e creatrice»²⁸.

Lo studio di Lucio è eretto lontano da casa, presso il corso del Mugnone: ovvero in quel luogo dove nella seconda metà dell'Ottocento fu edificato il famoso Palazzo dei Pittori, nato per ospitare gli studi di artisti di varie nazionalità e che lo stesso d'Annunzio, come ci raccontano i suoi taccuini, frequentava nelle sue visite allo scultore Domenico Trentacoste.

Dunque questo luogo si prospetta quale spazio a parte, in cui domina soltanto l'ispirazione artistica, per cui al suo interno sono obliate le convenzioni sociali. Sia Silvia che Gioconda sono consapevoli di ciò. Silvia lo rivela sin da subito nel dialogo con Lorenzo Gaddi («Ella è ancora padrona laggiù. Quel luogo è ancora il suo dominio»²⁹). Gioconda poi porrà l'accento su questo aspetto nello scontro verbale che precede la rottura della Sfinge: «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 dalle leggi e fuori dai diritti comuni»³⁰. Silvia, in prima istanza, tenterà quindi di rendersi nuovamente familiare allo spazio intorno a lei e per fronteggiare il senso di angoscia che la opprime lì dentro cercherà con lo sguardo di ritrovare una connessione con gli elementi d'arredo.

Molto interessante è la liminarietà che viene a conformare lo studio: la presenza del pesante tendaggio rosso cupo, dietro cui è nascosto il capolavoro mutevole creato dalle mani di Lucio, infatti crea uno spazio "altro", segreto, rispetto a quello principale e che nella sua inconoscibilità è emblema di un luogo sacro, di un tempio³¹. Per questa ragione, dopo un primo momento di arresto³², Silvia per poter superare tale soglia liminare – rompendo, così, il divieto imposto dalle ragioni dell'arte che solo in parte ella può comprendere – imprime al suo incedere un passo rapido e precipitoso.

Nell'ultimo atto si cambia nuovamente ambientazione e, secondo le indicazioni d'autore, passiamo allo scenario di Marina di Pisa. Bocca d'Arno proprio nell'ultimo decennio dell'Ottocento era stata protagonista di uno sviluppo di servizi e di attrattive per i turisti e aveva accolto, in questo

²⁷ F. TREBBI, *Figurazioni del femminile sulla scena della Gioconda*, in F. Trebbi-R. Artioli (a cura di), *Gesto e Parola. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996, 101-160: 102.

²⁸ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 287.

²⁹ Ivi, 234.

³⁰ Ivi, 300.

³¹ Cfr. TREBBI, *Figurazioni del femminile*, 118 e segg; cfr. G. BALDI, *La Gioconda, "tragedia" della volontà borghese di possesso*, «Il Castello di Elsinore», anno XV, n. 44, 2002, 57-82.

³² D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 292.

vivace contesto, anche le prime escursioni di Duse e d'Annunzio³³. Ritorna qui il candore dell'ambientazione iniziale, sebbene lo spazio si slarghi verso la natura circostante della costa pisana in cui «si vedono gli oleandri, le tamerici, i giunchi, i pini, le arene d'oro sparse d'alghe morte, il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno, di là dal fiume le macchie selvagge del Gombo, le Cascine di San Rossore, le lontane montagne di Carrara marmifera»³⁴.

Tutti elementi della flora che concorrono a definire la vegetazione del litorale tirrenico. Se nel primo atto Silvia ha in mano un mazzo di rose ed è associata alla *Dama col mazzolino*³⁵ di Andrea del Verrocchio, l'autore nella nuova ambientazione immagina una più vasta gamma di piante accomunate dalla capacità di resistere alla salsedine e al vento marittimo. Anche la presenza dell'acqua è qui elemento pacificatore, come suggeriscono appunto «il mare in calma sparso di vele latine, la foce pacifica dell'Arno». Quanto alla spiaggia del Gombo e le Cascine di San Rossore (dove stabilì la tenuta estiva la famiglia reale³⁶), le troviamo immortalate da una breve nota di taccuino stesa a seguito di una visita nell'inverno del 1896³⁷. Questi due luoghi diffondono sul panorama delineato da d'Annunzio una calda tonalità tra l'ocra intenso della sabbia e il verde carico della vegetazione. Inoltre su tutto l'ambiente descritto si estende la calda luce del tramonto e in lontananza il bianco del marmo delle montagne carraresi.

Vi sono però delle differenze tra lo spazio positivo dei primi due atti e quello dell'ultimo, come ha ben messo in luce Guido Baldi. Infatti, nello spazio d'avvio del dramma «dominava la dimensione verticale, ascendente, del poggio “benedetto” [...], qui si impone uno spazio orizzontale senza confini, quello del mare, una dimensione del tutto immanente, quindi, per così dire, “laica”»³⁸.

La presenza della Sirenetta, figura marina su cui la critica si è soffermata³⁹, completa il quadro naturalistico che viene a delinearsi in questa parte finale del dramma. La commistione con la natura, già esperita da un altro personaggio dannunziano, reso folle dal trauma sanguigno (Isabella del primo *Sogno*), trova in Sirenetta una concretizzazione più positiva. Ma a differenza di Isabella, ella non ha bisogno di “nascondersi” tra il verde del sottobosco per apparentarsi con la vegetazione, ma scaturisce dagli oleandri, conducendo a mo' di tesoro alghe e stelle marine⁴⁰. La luce che proviene sia dal mare che dal sole, infatti, non si arresta nell'incontrare la sua figura, ma si riverbera quasi confondendone i contorni secondo quel desiderio di dilatare l'ambiente verso l'indefinito.

Secondo quanto ha sostenuto Carlo Da Pozzo:

la corrispondenza di sensi fino alla metamorfosi tra poeta e natura si riflette anche in precisione toponomastica dei luoghi e in meticolosità quasi scientifica di descrizione di flora e di fauna e, soprattutto, in capacità di produrre immagini tanto sintetiche quanto efficaci dell'insieme [...] che caratterizza la costa pisana. In siffatto contesto, diventano accettabili perfino [...] i pretesti che fanno del singolo elemento naturale del panorama locale l'occasione o l'ispirazione di nuove fantasie verso l'esotico o il mitologico⁴¹.

³³ DA POZZO, *Pisa e dintorni fra '800 e '900*, 367- 433: 405.

³⁴ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 308.

³⁵ Una riproduzione della statua di Andrea del Verrocchio faceva parte dell'arredo della Capponcina già prima di essere prestata alla mistificazione tra Arte e Vita che da sempre accompagna l'attività dannunziana.

³⁶ Cfr. D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 391-395.

³⁷ Cfr. ZANETTI, *Note e notizie*, 1144.

³⁸ BALDI, *La Gioconda*, 74-75.

³⁹ Cfr. VALENTINI, *Il poema visibile*, 52; G. ALBERTINI, *Aspetti del paesaggio nella scenografia dannunziana*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), 85-89.

⁴⁰ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 309.

⁴¹ DA POZZO, *Pisa e dintorni fra '800 e '900*, 427.

In questa chiave, si può più facilmente interpretare un ulteriore luogo del dramma: l'Egitto narrato dall'esploratore Cosimo Dalbo. Questi due luoghi, che sembrano esulare dall'intreccio drammatico⁴², in realtà si rimandano l'un l'altro in qualità di spazi-“sostituti” con funzione di rompere l'opposizione binaria casa/studio.

Le lande egiziane non sono visualizzate sulla scena, ma rievocate dalle parole di Dalbo di fronte a Lucio convalescente, espediente più volte usato dal d'Annunzio drammaturgo. Come ha osservato Gabriella Albertini: «È vero che d'Annunzio descrive molto nelle didascalie, ma spesso ciò che vuole lo affida alle labbra dei protagonisti. Allora, in simili casi, la ricerca di una realizzazione visiva diviene più delicata e difficile»⁴³.

L'esotico Cairo viene così portato in scena, non ricostruito sull'esperienza diretta dannunziana – sebbene il Vate nel 1898 avesse seguito Duse nelle sue *tournées* in Egitto di cui importanti testimonianze si ritrovano negli appunti impressi nei *Taccuini*⁴⁴, in realtà la tragedia era già compiuta quando inizia il vaiggio – ma come spesso accade nel laboratorio dannunziano, soprattutto dall'interpolazione di letture precedenti o fatte per l'occasione⁴⁵ come la presenza, rintracciata anche negli appunti di viaggio, del Baedeker.

Se nel primo libro delle *Laudi*, scaturito dalla fruttuosa esperienza della crociera greca sullo yacht di Scarfoglio, Atene non trovava posto a favore di un canto elevato a Firenze, a far convergere così le due culle della cultura occidentale in un unico punto, qualcosa di simile accade in questa rievocazione di Dalbo:

Cose meravigliose hanno mirato i miei occhi e hanno bevuto una luce al cui paragone anche questa sembra smorta; ma quando rivedo una semplice linea come quella là (guarda là San Miniato!), mi sembra di ritrovar tutto me stesso [...]. La piramide di Chèope non fa dimenticare la Bella Villanella; e più d'una volta, nei giardini di Koubbeh e di Gizeh, serbatoi di miele, masticando un grano di resina, ho pensato a uno svelto cipresso toscano sul limite di un oliveto magro⁴⁶.

Anche l'Egitto ha una storia antica, culturalmente e artisticamente straordinaria, per cui il confronto giocato sui toni, sui colori e sulle luci su cui si sofferma la descrizione, pur nella supremazia di un paesaggio sull'altro, crea una rifrazione tra i due spazi. Inoltre, è proprio la rievocazione degli scenari egizi a condurre il discorso sulla donna ammaliatrice, grazie alla visita alla Sfinge, descritta con termini come *bellissima*, *calma*, *angusta*, *cerulea*, *mite* e *sola*⁴⁷ nella visione notturna, mentre riacquisisce il suo aspetto bestiale al chiarore del sole.

⁴² Cfr. BALDI, *La Gioconda*, p. 77; G. MAZZONI, *La Gioconda e La Gloria di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», fasc. 658 (16 maggio 1899), 314-337.

⁴³ ALBERTINI, *La scenografia nel teatro dannunziano*, 57.

⁴⁴ Nel dicembre 1898 d'Annunzio raggiunse la Duse ad Alessandria d'Egitto, dove lei si trovava sia per motivi di salute che per ragioni di lavoro. Il soggiorno durò circa un mese. I *Taccuini* e *Altri Taccuini*, singolare zibaldone, come sono stati definiti da Laura Granatella (cfr. L. GRANATELLA, *L'arte rinascimentale nei Taccuini*, «Quaderni del Vittoriale», nn. 34-35, 1982, 158-182), sono pubblicati in G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, E. Bianchetti-R. Forcella (a cura di), Milano, Mondadori, 1965 e G. D'ANNUNZIO, *Altri Taccuini*, E. Bianchetti (a cura di), Milano, Mondadori, 1976. Molto interessanti sono il *Taccuino* VI e XVII, in cui si ripercorre rispettivamente la visita agli Uffizi del 1895 e anche la prima visita al Bargello del 1898.

⁴⁵ Sicuro punto di riferimento per questa parte della pièce sono *Excursions archéologiques en Grèce* di Charles Diehl (1890) e *Sanctuaires d'Orient* di Edouard Schurè (1898) (cfr. CALIARO, *Senso arte mito*, 119-135).

⁴⁶ D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, 242.

⁴⁷ Ivi, 244.

In conclusione l'analisi degli spazi di questa tragedia ha fatto emergere una mappa piuttosto complessa del paesaggio dannunziano il quale vive di elementi concreti, esperiti dall'autore, ai quali tuttavia si sovrappone un velo letterario e un gioco di antitesi in grado di meglio risaltare il valore simbolico dello sfondo via via prescelto. Sebbene questo dramma sia stato spesso considerato poco generoso di dettagli "paesaggistici", risulta invece occupare una posizione cardine⁴⁸ in vista anche del rilievo che nelle tragedie abruzzesi sarà affidato allo spazio.

⁴⁸ VALENTINI, *Il poema visibile*, 231: «*La Gioconda*, insieme a *La Città morta* e ai due *Sogni*, è l'opera in cui più perfetta è l'armonia fra natura e personaggi, secondo la poetica del paesaggio musicale, un paesaggio in cui i valori acustici si fanno carico di esprimere stati profondi di realtà».