

ANGELA GUIDOTTI

VERSO LA GRANDE GUERRA. SCELTE ONOMASTICHE
DANNUNZIANE NELLA TRAGEDIA *LA NAVE*

Abstract: This paper examines the use of proper names and place names in d'Annunzio's tragedy *La Nave*, and highlights the poet's meticulous historical research on the names of a number of powerful Venetian families. It also looks at the literary sources, mainly Dante's *Divine Comedy*, along with the original component in the final choices.

Keywords: Proper names, d'Annunzio, tragedy *La Nave*, historical research

Gabriele d'Annunzio è autore davvero fertile per studi onomastici: attento ai significati, dotato di inventiva, interessato a porre sempre in evidenza le possibili diverse implicazioni delle sue scelte in quest'ambito.

La tragedia *La Nave* mi è parsa particolarmente interessante per più motivi. Intanto la sorta di bulimia onomastica che vi si riscontra: da un lato tutti i personaggi, anche minori, che magari pronunciano soltanto una o comunque rare battute, sono identificati con un nome proprio; dall'altro la protagonista femminile è chiamata, oltre che con il nome proprio, anche con molti altri appellativi tesi a segnarne le particolarità caratteriali.

Ai nomi dei personaggi occorre poi aggiungere almeno altre due denominazioni degne di riflessione, il nome della nave del titolo e quello della cava-prigione di pietra.

Forte si fa sentire il legame dell'opera con la contemporaneità: essa è tutta proiettata già verso il clima della Grande Guerra: «Alza la prora e salpa verso il mondo» è l'esortazione ripetuta più volte, se pur legata, nel primo allestimento, all'atmosfera precedente le conquiste coloniali. Fu infatti rappresentata al Teatro Argentina in data 11 gennaio 1908, con musiche di Ildebrando Pizzetti e un successo clamoroso, che portò molti a definire la tragedia «il maggior canto della tradizione sacra della patria». Seguì una *tournee* con gli stessi esiti entusiastici e rappresentazioni successive, poi ne furono tratti due film, nel 1912 e 1919, diretti dal figlio di d'Annunzio, Gabriellino, diffusi nel 1921 (con Ida Rubiņštejn come interprete) ed infine un'opera lirica con musica di Italo Montemezzi per una prima trionfale alla Scala il 3 novembre 1918. Questo spettacolo in particolare suscitò grande commozione nel pubblico, esaltato dalla notizia, data nell'intervallo dello spettacolo, dell'avvenuta liberazione di Tren-

to e Trieste. Quest'opera è talmente legata alla Grande Guerra da non essere stata più rappresentata se non una volta a Verona, città natale del musicista Montemezzi, e una seconda ed ultima nel 1938, per una serata di commemorazione di d'Annunzio.

Tra l'altro si tratta di una tragedia che non si chiude su un delitto (o meglio, sulla morte sul rogo della protagonista, come accade ad esempio nella precedente *Figlia di Jorio*), perché prosegue al contrario con la partenza di un condottiero verso nuove conquiste: non solo sorgerà in tal modo la potenza della città di Venezia, ma la nave che la rappresenta si spingerà verso luoghi ignoti, lungo l'Adriatico ed oltre, per il predominio su altre terre, fino alla costa africana.

La stesura dell'opera, dopo un'ideazione piuttosto rapida, 'di getto', come accade spesso a d'Annunzio, fu molto sofferta. Le preziose note di Annamaria Andreoli nella recente edizione del teatro dannunziano¹ seguono lettere, appunti, riflessioni che permettono di identificare i diversi intoppi (pratici, economici, sentimentali nonché la stesura di altre tragedie) che impongono a d'Annunzio diverse sospensioni compositive. Come data finale egli comunica a Treves quella del 7 ottobre 1907, benché del testo avesse iniziato a parlare (e a scrivere) fin dal 1904 per una conclusione che arriverà nel dicembre 1906.

La Nave si apre con una invocazione all'Adriatico seguita da un lungo Prologo che permette di essere informati sull'Antefatto. L'azione si esplica e consuma nell'arco di tre Episodi. Della storia ricordo brevemente solo i punti-chiave: in una Venezia agli albori della sua formazione, nel 552 d.C., si svolge lo scontro tra l'Impero di Bisanzio e alcune famiglie locali detentrici del potere, le une sostenute appunto dall'Impero d'Oriente, contraddistinte da una liturgia religiosa di tipo pagano e le altre tese a rivendicare l'autonomia dall'impero, appoggiate dal clero cristiano. Il dissidio, forte, è dato dunque dall'opposizione da parte degli uni al tentativo, avviato da parte degli altri, di consolidare il potere dell'Impero d'Oriente e delle sue tradizioni: in sintesi, la componente veneto-greca contro quella veneto-italica. Questo scontro viene colto in un momento particolare, quando cioè la famiglia dei Gràtici (legata alle genti veneto-italiche e quindi profondamente cristiane) ha sconfitto quella dei Faledri (ovviamente della fazione – e religione – opposta).

L'elemento perturbante è costituito dal ritorno a Venezia, da Bisanzio, dell'unica componente della famiglia sconfitta che, essendo lontana al momento dello scontro decisivo, non ha subito l'atroce punizione riservata a suo padre e ai fratelli (l'accecamento e, per i figli dello sconfitto, anche il

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, Sogni e Misteri*, due tomi a c. di A. Andreoli, con la collab. di G. Zanetti, Milano, Mondadori (I Meridiani) 2013 da cui sono tratte le citazioni.

taglio della lingua). La donna sembra volersi sottomettere ai vincitori ma si capirà di lì a poco che è invece animata soltanto dalla sete di vendetta.

Da questo antefatto, che costituisce appunto il Prologo, prende avvio il primo Episodio, durante il quale si viene a sapere che la donna ha sedotto, avendo appunto come scopo la vendetta, entrambi i fratelli Gratici, l'uno condottiero e l'altro divenuto vescovo, se pur proclamato ricorrendo all'inganno: viene infatti investito della carica dal vecchio patriarca, in realtà già defunto con una cerimonia in cui si finge che sia ancora vivo.² È lei a reintrodurre una liturgia di tipo pagano cui si adeguano i due fratelli. Nel secondo Episodio sarà ancora lei a spingerli ad un duello fratricida, nel quale è il fratello vescovo, Sergio, quello destinato a soccombere. Nel terzo la donna stessa dovrebbe subire un'atroce punizione ad opera del fratello superstite Marco (nel frattempo ravvedutosi e pronto a punirla), ma preferisce anticipare il supplizio dandosi la morte da sola.

La tragedia non si chiude su questa scena bensì sulla partenza del vincitore alla conquista del mondo, in un'atmosfera di esaltazione, destinata d'altra parte, nel bene e nel male, a caratterizzare tutta l'opera.

Per comprendere le scelte onomastiche dannunziane di questo testo è necessario richiamare almeno alcune delle numerose fonti cui attinge l'autore, secondo le sue abitudini compositive. Il primo aggancio, almeno secondo Annamaria Andreoli, si verificherebbe con un vero e proprio sottogenere narrativo particolarmente in voga nella Francia di quegli anni, quello del romanzo bizantino, che stava rendendo famosi autori quali Jean Lombard e Paul Adam,³ insieme a citazioni puntuali, come nel caso dell'episodio della danza frenetica della protagonista, simile a quella di Salomè, figura biblica ed insieme centrale nell'omonima opera di Oscar Wilde che d'Annunzio aveva visto a teatro nella versione musicata da Strauss.⁴ Non mancano nep-

² Così la didascalia: «La porta si spalanca e appare su la soglia nel vapore dell'incenso il cadavere bianco del Vescovo, vestito dei paramenti sacri» (Prologo, p. 213). Tra la stessa folla che assiste alla cerimonia d'investitura si levano voci contrarie, che alludono sia all'evidente stato del Vescovo morto, sia all'inadeguatezza di Sergio a rivestire l'incarico, perché privo di un dito, il pollice, perso in battaglia, tanto che indifferentemente viene apostrofato con il suo nome proprio oppure come «Senzapollice»: egli non sarebbe in grado quindi di «frangere il pane consecrato» (ivi, p. 216).

³ Si tratta di un genere molto in voga nel tardo Ottocento francese, con storie di sangue e corruzione ambientate nell'antica Bisanzio, contraddistinto da forti passioni ed intrighi di palazzo. Tra gli esponenti più noti Jean Lombard, esperto di orientalismo, autore di *Byzance* del 1890, suo ultimo romanzo prima della morte, e soprattutto il più giovane Paul Adam, attivissimo novelliere e romanziere. Si possono ricordare opere d'ambientazione, appunto, bizantina come *Les princesses byzantines* del 1893 e *Basile et Sôphia* del 1901.

⁴ «Stasera andrò a sentire la *Salomè* di Richard Strauss» scrive infatti ad Alessandra Di Rudinì il 15 gennaio 1907, riportato in ANDREOLI, *Note*, tomo secondo, p. 1560. D'Annunzio si riferisce qui al testo, musicato appunto da Strauss, della traduzione tedesca dell'opera (1905) che fu un grande successo europeo. Tuttavia egli avrebbe potuto conoscerla fin dalla prima edizione, scritta da Wilde

pure possibili collegamenti ad archetipi biblici diretti, basti solo pensare allo scontro fra due fratelli. Venezia è destinata a nascere, come l'umanità intera e come Roma, da un fratricidio.

Ci sono poi referenti storici e cronachistici oltre che letterari, tra cui l'*Historia ecclesiastica in diversi volumi* di Giuseppe Agostino Orsi, stampata a Roma tra il 1747 e il 1761, e la *Storia della Marina Pontificia*, in dieci volumi usciti sempre a Roma tra il 1812 e il 1893, di Alberto Guglielmotti, autore anche di questo ed altri testi ugualmente interessanti per il poeta, come un *Vocabolario marino e militare* (1889) e sappiamo che proprio di testi su termini tecnici marinari d'Annunzio sollecitava l'invio ad amici e bibliotecari.

Venendo dunque allo specifico delle scelte onomastiche, mi pare utile fare chiarezza partendo dalle implicazioni più semplici, ossia il recupero di dati storici e quindi la veridicità della presenza di certi nomi, e per di più in certe cariche pubbliche, da parte delle due famiglie protagoniste.

Faledri e *Gràtici* infatti sono cognomi presenti nelle cronache veneziane di Giovanni Diacono ma anche nel *Rerum italicarum scriptores* di Ludovico Antonio Muratori, che inglobava ulteriori cronache sulla Venezia dei primi secoli, e in *Venezia e le repubbliche marinare* di Pompeo Molmenti, edito da Treves nel 1897.

Nelle antiche cronache dunque figurano i nomi dei *primi cives* accompagnati, nel caso, dalla dicitura «tribuni». Compaiono anche i nomi di due famiglie, una denominata «Gràtici Gardolici» e l'altra «Faletri». Questi sono rispettivamente i cognomi scelti da d'Annunzio per i capi delle due famiglie antagoniste, Marco Gràtico, colui che ha riscattato i «corpi santi» dei martiri, reliquie recuperate nella città di Aquileia in rovina, e Orso Faledro, legato invece alla città di Bisanzio ed appena sconfitto. A ciò si affianca il nome della nave del titolo:

Il Mondo! Il Mondo! Arma la Nave Grande!
Chiamala Tuttilmondo! Totus Mundus!
Sia la più grande!⁵

Grande, smisuratamente grande, emblema del mondo, come il galeone più grande della flotta Pontificia descritta dal Guglielmotti nella sua *Storia della marina pontificia* e denominata «Tuttilmondo».⁶

in francese per Sarah Bernardt, pubblicata nel 1893 e rappresentata poi nel 1896, l'anno precedente la prima parigina di *Sogno di un mattino d'autunno*.

⁵ *Prologo*, p. 220.

⁶ «Per la nave d'A. sceglie un nome altisonante, impiegando un termine che, anche nella versione latina *Totus Mundus*, trasmette un'idea di grandezza, come smisuratamente grande era appunto il galeone 'Tuttilmondo' descritto in un passo della *Storia della marina pontificia* del Guglielmotti

D'Annunzio è molto preciso anche nella scelta di nomi di personaggi secondari, come nel caso del monaco Traba, destinato a pronunciare nel corso della tragedia una vera e propria invettiva contro la protagonista, come si vedrà più avanti. Ebbene, questo nome compare come nome di martire nel *Catalogo delle sacre reliquie che si venerano nella Chiesa dei Padri Riformati di S. Bonaventura di Venezia nell'Oratorio detto La Capella Santa, disposte per ordine di tutti i giorni dell'anno*, redatto nel 1800. Vi è indicato come «S.Traba monaco», specificando che le sue reliquie sono conservate tra quelle dei «Santi martiri del quadro grande».

Passando poi al nome della protagonista, *Basiliola*, ci si trova di fronte all'esito di strategie più complesse. Si tratta di un'invenzione dannunziana, pratica in lui nota e frequente, avvalorata dal gusto che il Vate provava tra l'altro nel rinominare molte delle sue amanti e sempre con significati precisi, mai casuali. Annamaria Andreoli lo interpreta come versione al femminile del nome di uno dei protagonisti, che figura anche nel titolo, del romanzo bizantino *Basile et Sophia*, scritto dal già ricordato Paul Adam e aggiunge:

Il nome francese Basile è una traduzione del termine *Basileus* latino – epiteto dato agli imperatori bizantini e corrispondente a quello di *imperator* romano, che il poeta riprende e adatta per la principale figura femminile del dramma. In effetti Basiliola domina tutti gli altri personaggi, che si muovono solo in funzione sua, [...] proprio come la Sophia di Adam, che in un passo segnato dal poeta si erge statuarica di fronte alla folla delirante.⁷

Certamente il nome rimanda all'effetto di dominio seduttivo che la donna esercita sia sui singoli individui che sulla massa anche se, per accettare l'ipotesi, dobbiamo operare uno spostamento della ripresa sul personaggio femminile del romanzo, che però si chiama Sophia e non Basilia. Io porrei piuttosto l'accento sul significato del termine di derivazione greca prima ancora che latina, ossia «re», e quindi Basiliola come «regina», donna che detiene il potere. Ma soprattutto è interessante la scelta dell'alterato diminutivo con cui d'Annunzio segna a mio parere la volontà di indebolire, proprio a partire dal nome, il potere della donna, che altrimenti avrebbe potuto più linearmente chiamare Basilissa (o Vassilissa). È presente anche un altro alterato, saltuario appellativo della donna, quello di Grecastra. In questo caso il senso appare chiaro: è una donna pagana, dal dubbio passato, figlia degli sconfitti, quindi disprezzabile. Nel nome Basiliola invece si cela l'ambiguità stessa

segnato da D'A. con un doppio segno a margine in matita blu» (ANDREOLI, *Note*, p. 1573). A questa osservazione aggiungerei che la nave è metafora del mondo intero perché va alla conquista di 'tutto il mondo' appunto.

⁷ ANDREOLI, *Note*, p. 1564.

della donna, molto potente ma destinata anche ad una riduzione progressiva di questo *status*, fino alla sua perdita totale: da dominatrice indiscussa finisce infatti vittima di se stessa e cerca la morte prima di vedersi togliere i principali strumenti di seduzione, la fluente chioma rossa come fiamma che la madre del Gràtico vorrebbe tagliarle e lo sguardo, che sarebbe destinato a spegnersi per sempre con il supplizio dell'accecamento. Una sorta di regina 'ridotta', deformata nei sentimenti e nella sua condizione di regina fin dal nome. Né estranea forse alla scelta di questo particolare diminutivo può essere l'eco del nome di quel Romolo Augustolo ultimo imperatore d'Occidente (476 d.C.), per il quale si usa il diminutivo in relazione alla sua giovane età, ma che di fatto ha finito per alludere alla sua persistenza nel ricordo come ultimo imperatore, con progressivo annientamento della sua carica.

Non sono solo questi gli appellativi a lei riservati. Basiliola è anche *Diona*, divinità arcaica, madre di Venere, e, come se ne fosse la personificazione, viene invocata da quella parte di popolo che inneggia a lei e ai suoi riti pagani, di contro agli zelatori, fedeli alla cristiana diaconessa *Emma*, madre dei Gràtici. *Diona* è venerata come principio generatore di Vita e di Morte, attraverso l'amore e la passione, nel culto che la donna stessa ha importato da Bisanzio: è forza primordiale dei sensi.

È poi chiamata anche *Lamia*, nome che Annamaria Andreoli ricollega alla fata Melusina e al successivo progetto della *Pisanelle*.⁸ Le 'lamie' infatti erano nella tradizione fiabesca esseri ambigui, metamorfici, avidi di sangue umano. Tuttavia *Lamia*, inteso come nome proprio, ha fonti classiche certo non estranee alle conoscenze dannunziane, e in questo caso più omogenee con l'invocazione all'altra divinità, *Diona*. C'è infatti una *Lamia* figlia di Poseidone che si unì con Zeus e fu madre della Pizia, la Sibilla che governò sui libici.⁹ C'è anche, come spesso succede nel mito, una variante citata più spesso nei testi classici, una *Lamia* figlia di Belo, re di Libia, amata da Zeus da cui ebbe molti figli, tutti uccisi da Era per gelosia. *Lamia* allora, disperata, si chiude in una caverna e finisce per trasformarsi in un mostro che uccide i figli delle altre succhiando loro il sangue.¹⁰ Da quelle lontane origini si giungerebbe all'acquisizione del nome proprio originale per designare, in qualità di nome comune, una specie semidivina, quella delle 'lamie', che indicano esseri femminili demoniaci e succhiatori di sangue, ossia, in pratica, vampiri. Sappiamo che la donna-vampiro è sinonimo di lascivia e, quindi, d'Annun-

⁸ «Basiliola è ribattezzata *Lamia*, uno dei nomi della fata Melusina [...] che d'Annunzio è venuto leggendo per il progetto della *Rosa di Cipro*, primo nucleo della futura *Pisanelle*» (ANDREOLI, pp. 1572-1573). La medioevale fata Melusina era nota per essere capace di metamorfosi animali.

⁹ È quanto scrive Pausania nel suo *Viaggio in Grecia* (X, 12, 1).

¹⁰ Tra le fonti Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* (XX, 41), ma cenni anche in Plutarco e Strabone.

zio può in questo nome di Lamia, da lui ripristinato come nome proprio, aver voluto riprendere un antico culto blasfemo per la mitica Lamia vista come adatta ad invocare Basiliola, saldandovi però anche la componente erotica della tradizione successiva, già arricchita di capacità metamorfiche, dal momento che poteva trasformarsi, in tutto o in parte, in serpente o uccello: più volte ad esempio Basiliola è chiamata «aquila d'Aquileia», con un omaggio, ovviamente, anche al gioco etimologico.

Ma a queste fonti potrebbe essere utile affiancarne un'altra, cronologicamente assai più vicina, proveniente da un autore caro a d'Annunzio fin dai primi componimenti poetici e presente in maniera sensibile nell'*Isottèo* e nella *Chimera*: John Keats.¹¹ Il grande poeta inglese aveva scritto un poema dal titolo *Lamia*, giocando molto tra l'altro sull'uso del nome proprio e del nome comune che determinano il senso di tutta l'opera.¹² Di questo essere Keats evidenzia anche la grande ambiguità, descrivendolo come seducente ed insieme letale:

Era una forma gordiana dal colore abbagliante,
punteggiata d'oro e di sangue, d'azzurro e di verde,
con strisce di zebra e macchie di leopardo,
come il pavone ricoperta d'occhi,
e tutta di cremisi rigata.
Era coperta di lune d'argento
che, respirando lei, si scioglievano,
o più lucenti ancora brillavano,
intrecciando il loro splendore con i più cupi disegni.¹³

E ancora:

Di serpente era la gola,
ma in un gorgoglio di miele
le parole ne uscivano [...].¹⁴

¹¹ «Keats è sempre stato un vecchio amore dannunziano fin dai tempi di *Canto novo*» (EURIALO DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli 1960, p. 65).

¹² Si tratta infatti della storia drammatica dell'innamoramento di Lamia, demone metamorfico, per il giovane Licio, intrecciata a quella di Ermes per una ninfa. Lamia ottiene da Ermes di apparire come donna per vivere il suo amore con Licio, ma il filosofo Apollonio la riconoscerà come una 'lamia' e determinerà la fine tragica della vicenda. Per ulteriori approfondimenti sul significato di questo complesso poema si veda almeno SILVANO SABBADINI, *Introduzione a J. Keats, Lamia*, traduzione a c. dello stesso, con testo a fronte, Venezia, Marsilio 2002, pp. 11-53. Scritto nel 1819, *Lamia* fu pubblicato nel 1820, poco prima della morte di Keats, avvenuta a Roma nel febbraio del 1821.

¹³ JOHN KEATS, *Lamia*, vv. 47-55, pp. 68-69.

¹⁴ Ivi, vv. 64-66, pp. 70-71.

Allusioni ambigue come per Basiliola, che mostra risonanze con l'aspetto di questa donna, come in queste didascalie:

Porta una tunica molle che scende fino ai piedi calzati di porpora, verde come le alghe divelte; su la cui larga fimbria l'arte del ricamatore greco operò la trasfigurazione delle piante e degli animali come in un sogno visibile. Traspariscono le bianche braccia e traverso le maniche fatte d'un tessuto reticolare che svaria come il collo dell'anitra selvatica.¹⁵

Sorge in piedi la Faledra, subitamente; e l'impeto del suo sorgere, il gesto del suo braccio nudo, lo scintillio delle gemme che sul suo petto imitano le scaglie della murena, i due grappoli di perle che dalle tempie le pendono fino agli angoli della bocca, lo splendore dei suoi denti accresciuto dal minio delle labbra, [...] turbano la moltitudine.¹⁶

Se l'aspetto è così ambiguo, anche il nome lo è, fortemente ingannatore per la dolcezza fonica. Altro esempio infatti della pregnanza semantica del nome nel poemetto si può cogliere in questi versi pronunciati da Licio:

«Certo un dolce nome tu hai», disse il giovane,
anche se, in fede mia, non te l'ho chiesto mai:
non ti credevo mortale, ma stirpe divina,
e ne sono ancora sicuro. Dimmi, hai un nome mortale,
qualcosa d'adatto a questa tua forma abbagliante?¹⁷

Lamia, a questo punto elude ingegnosamente la domanda perché sa che qualora venisse pronunciato il suo nome lei sarebbe perduta, passando di nuovo dall'aspetto umano a quello soprannaturale, evento che puntualmente si verifica alla fine del poema. Certo questa ambiguità, questo richiamo al divino ben si attaglia a Basiliola in più di un'occasione: essa stessa parla di sé come di «una musica di stelle dal sommo della fronte al pollice del piede». La diaconessa Ema le si rivolge in questo modo:

Figlia del Cieco, molle come il tuo
nome hai la bocca.¹⁸

Questa sua natura la caratterizza però anche come forza esaltatrice della lotta, lei, nata dalle acque per spingere alla guerra e desiderosa di ritornarvi.

¹⁵ *Primo Episodio*, p. 233.

¹⁶ *Secondo Episodio*, pp. 287-288.

¹⁷ KEATS, *Lamia*, vv. 85-89, pp. 98-99.

¹⁸ *Prologo*, p. 208.

Compare infatti sulla tolda della nave «dal profondo mare», al quale prega di essere riconsegnata come atto dovuto ad un nemico battutosi fino alla fine:

E non sono io dunque una guerriera
degnà che tu mi riconosca innanzi
la morte? [...]

[...]

e gettami nel mézzo mare, ch'io
vada nel fondo.¹⁹

Il nome dunque come principale tramite espressivo di donna-metamorfica che seduce in modo ambiguo, è incantatrice e vorace, proprio come Basiliola che arriva ad uccidere tutti i prigionieri che la invocano. È ancora con l'arco in mano quando compare sulla scena il monaco Traba, con il quale c'è uno scambio di battute aspre e taglienti:

Basiliola
Traba! E che vuoi dalla Faledra?
Traba
O Iézabel
ti rallegri nel sangue caldo, più
che nel vapore del tuo bagno; ma
quell'amara lussuria che ti torce
non la placano i soffi degli uccisi.
Basiliola
S'io son Iézabel figliuola
di re, tu non sei certo Elia Tisbita
e d'Eliseo non hai che la calvizie,
falso profeta!²⁰

Questa sequenza è un esempio di come d'Annunzio utilizzi il nome per indicare lo stato d'animo del personaggio: Basiliola infatti domanda cosa il monaco voglia da lei chiamandosi con il nome di «Faledra» rivendicando la propria appartenenza ad una famiglia della quale vuole riscattare la sconfitta subita. Per questo è chiamata anche «figlia d'Orso», dove il nome paterno diventa sinonimo di ferocia della figlia stessa. A ciò si aggiunga che il nome, grazie alla sua densità, in questo caso la derivazione è biblica, serve a chiudere il significato di un dialogo nel giro di pochi versi: Iézabel ed Elia sono rimando immediato, forte, senza bisogno d'altro: lei regina fenicia crudelissima che

¹⁹ *Terzo Episodio*, p. 358.

²⁰ *Primo Episodio*, p. 250.

vuole introdurre culti pagani contro gli ebrei e che perseguita Elia cui questi preconizza tragica fine; Eliseo noto per la storia della sua calvizie e della maledizione ai quarantadue fanciulli uccisi poi da due orse, altro episodio di estrema crudeltà, se pur per volere divino. Il monaco inveisce allora contro di lei e la chiama con più nomi, tutti allusivi alla sua natura soprannaturale in senso malvagio: è *Bibli* «che corse furibonda dietro suo fratello», *Pasife* «che s'ebbe il bue», *Delila* «che troncò su' suoi ginocchi la forza del chiomato», *Hogla* «che prona sostenne il capro»; poi addirittura cita uno gnostico, *Basilide* (non casualmente dal nome affine a Basiliola stessa), il cui «verbo impuro» la donna avrebbe scolpito su un suo ornamento, una pietra d'onice. Non mi pare di dover aggiungere altro sulla funzione evocativa del nome per la costruzione del personaggio. Tuttavia più che questa sequenza ingiuriosa appare interessante la componente allegorica legata ad altre forme di *nominatio*, come accade nel Prologo, quando la stessa Basiliola si rivolge a Marco Gratico:

Mio padre mi chiamò Basiliola.
Per te mi chiamerò Distruzione.²¹

Interviene in proposito Annamaria Andreoli per sottolineare che il nome scelto da Basiliola diventa veritiero perché la donna porterà con sé distruzione e morte.²² In realtà il personaggio, grazie alla complessità della sua valenza tipologica, porta sì distruzione ma anche l'avvento di un'altra era, di conquista e vittoria, come dimostra la sua fermezza di carattere, quasi si sentisse investita di un potere soprannaturale. Ad esempio in questo passo del secondo Episodio, quando il popolo degli zelatori, quello cristiano, vorrebbe allontanarla dall'ara sacrilega che lei ha imposto e che domina la scena lei tiene testa ad ogni minaccia:

I zelatori
Togliti dall'ara
che la gettiamo a terra, e te con essa!
Basiliola
Io la difendo.
I zelatori
Sgombra! Sgombra!
– Togliti
dall'ara!
Basiliola
Io la difendo; e basto sola.²³

²¹ *Prologo*, p. 222.

²² ANDREOLI, *Note*, p. 1574.

²³ *Secondo Episodio*, p. 312.

Basiliola dunque distrugge ma anche preserva, difende l'oggetto simbolo di esaltazione e conquista per chi sacrificherà su di esso.

Veniamo ora ad un'altra singolare scelta onomastica dannunziana, quella riguardante la «prigione a cielo aperto», il carcere di pietra e di fango, la Fossa Fuia.

Questa la didascalia del luogo:

Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il suo giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo [...]. Intorno alla Fossa Fuia sta a guardia un piccolo stuolo d'arcieri [...]. Tenendo l'arco su la spalla o su quello allentato poggiandosi o con quello impugnato minacciando, custodiscono essi i prigionieri accolti nel luogo infame. Sorge dal profondo il clamore, nel silenzio terribile che accompagna l'aspettazione della tempesta.²⁴

Non è difficile qui recuperare l'atmosfera del canto XII dell'*Inferno*, quello dei Centauri (non dimentichiamo che l'elaborazione di questo episodio è parallela a componimenti alcionii in cui il Centauro ha un suo spazio d'elezione):

Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
 come quella che tutto 'l piano abbraccia
 secondo ch'avea detto la mia scorta:
 e tra 'l piè della ripa ed essa, in traccia
 corrien Centauri, armati di saette,
 come solien nel mondo andare a caccia. (vv. 52-57)

Tra l'altro i versi danteschi immediatamente precedenti a questi parlavano di «cupidigia e ira folle», temi che contraddistinguono anche l'atmosfera della tragedia dannunziana. Altro richiamo può essere colto nella presenza di uno stesso procedimento stilistico: nel canto viene enumerata una serie di anime dannate e così nella tragedia, che propone una vera e propria sequenza, anche onomastica, dei prigionieri gettati nella fossa e destinati a morte sicura. La stessa figura di Basiliola si avvale di un'immagine dantesca: la donna, per prendere la mira, deve scostare le ciocche di capelli, «cosicché la bûccola si solleva e si sparpaglia nel partirsi dallo strale»²⁵ come quando Chirone «prese uno strale, e con la cocca/ fece la barba dietro alle mascelle» (vv. 77-78). Dante in realtà non parla di Fossa Fuia ma il termine «fuaia» è effettivamente presente nello stesso Canto e precisamente lo si trova nel

²⁴ *Primo Episodio*, p. 229.

²⁵ *Ivi*, p. 243.

discorso che Virgilio rivolge a Chirone per spiegare al Centauro la presenza di Dante in quel luogo:

Tal si partì da cantare alleluia
che mi commise quest'ufficio novo:
non è ladron, né io anima fuia. (vv. 88-90)

Ora l'aggettivo «fuiio» è definito nei diversi commenti una forma d'uso popolare (da *furius*, deriv. da *fur*) che significa 'ladro' ossia, in senso lato, colpevole di qualche cosa, disonesto. Nello specifico dantesco 'anima ladra'.²⁶ D'Annunzio lo trasforma in toponimo, approfittando anche dell'allitterazione. Prima di passare a qualche ipotesi interpretativa della scelta onomastica dannunziana vorrei ricordare che Montale riprende proprio l'invenzione dannunziana nel componimento *La bufera* che fa parte della raccolta *La Bufera e altro*.

In un recente saggio Carla Riccardi ha indicato la tragedia *La Nave* come intertesto montaliano nella costruzione della figura di Clizia nella *Bufera*.²⁷ Ma al di là di un recupero complessivo che ha come fulcro l'affinità di certi caratteri del personaggio di Clizia con quello di Basiliola,²⁸ mi preme qui richiamare lo specifico del toponimo. Cito qui per chiarezza i versi montaliani in questione, peraltro molto noti:

E poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa... (*La Bufera*, vv. 16-19).

Basta questo breve passo ad evidenziare una costellazione di riprese, non solo lessicali: anche sulla Fossa Fuia della tragedia sta per scatenarsi una bufera, i rumori sono forti e ossessivi, per non parlare della comune atmosfera legata alla guerra. Montale non usa qui il maiuscolo come se nel corso della mediazione letteraria ormai fosse possibile generalizzare il nome: la fossa fuia è tale e quale, una replica fedele di *quella* Fossa Fuia piena di dannati, innocenti o no, ma resi tali dalla «bufera», ossia

²⁶ Annamaria Andreoli ricorda qui anche la definizione del Tommaseo-Bellini, «anima nera» (*Note* p. 1575).

²⁷ CARLA RICCARDI, *Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli 'Ossi' alla 'Bufera'*, Novara, Interlinea 2014.

²⁸ Approfondendo alcune osservazioni già avanzate da altri critici in tale direzione, Carla Riccardi si sofferma nel suo libro sull'ambivalenza di Clizia come personaggio annunciatore di distruzione ma anche salvifico. In particolare pp. 126-33.

comunque 'condannati'. Ma vorrei aggiungere qualcosa in più sul modo in cui d'Annunzio costruisce questo sintagma, come trasforma cioè, inversamente a Montale, quello che nella *Commedia* è un aggettivo in un termine individuante e perché sceglie proprio «fuiò». Egli sembra continuare ad attingere alla *Commedia* dove il termine si incontra altre due volte. Riciamo qui i passi perché permettono, appunto, di capire il percorso dannunziano. Lo si ritrova in *Purgatorio*, XXXIII, inserito all'interno di un discorso di natura allegorica e profetica pronunciato da Beatrice che annuncia come l'umanità sarà liberata dal disordine grazie a colui che erediterà l'Impero, da tempo senza eredi legittimi (forse Arrigo VII). L'Impero è paragonato ad un gigante che delinque insieme alla Chiesa, che per parte sua ha sottratto proprio all'Impero un potere temporale che non le spetterebbe. Questo «messo di Dio, anciderà la fuiò/ con quel gigante che con lei delinque» (vv. 44-45). «Fuiò» dunque usato qui come aggettivo sostantivato e chiosato generalmente come «ladra», ladra che non solo sottrae potere all'Impero, ma soprattutto si 'accoppia' con lui. Nel *Paradiso*, IX, l'aggettivo ricompare poi indicante oscurità («Dio vede tutto [...] nulla voglia di sé a te puot'esser fuiò» (vv. 73-75), dove quindi «fuiò» vale «oscura». Difficile già, di per sé dunque, l'interpretazione del termine: tuttavia sembra plausibile che d'Annunzio lo impieghi nel significato di «oscura, buia». Eppure inevitabile diventa a questo punto anche l'allusione alla lussuria: quando infatti Dante adopera «fuiò» come aggettivo sostantivato, sembra ricollegarsi al termine «puttana» con il quale, nei versi conclusivi del XXXII del *Purgatorio* anticipava proprio il connubio Impero-Chiesa sviluppato poi nella visione allegorica del Canto successivo:

Sicura, quasi rocca in alto monte,
 seder sovr'esso una puttana sciolta
 m'apparve con le ciglia intorno pronte;
 e come perché non li fosse tolta,
 vidi di costa a lei dritto un gigante;
 a baciavansi insieme alcuna volta (vv. 148-153).

Non è mia intenzione indugiare oltre sulle possibili interpretazioni del passo allegorico: è chiaro però che il termine «puttana» trova poi corrispondenza proprio in quello di «fuiò» nel canto seguente. Questo *mixage* di potere e lussuria senz'altro suscita attenzione in d'Annunzio e gli permette di giocare sull'ambivalenza del termine, così che non alluda solo all'oscurità della fossa ma anche al desiderio dei prigionieri che invocano la morte come piacere, tra masochismo e desiderio, se quella morte è loro inflitta da Basiliola. Senza omettere di dire che la stessa parola «foia» potrebbe

avere affinità con fuia: Bernardino Daniello, nel suo commento al passo del XXXIII Canto citato, chiosa «anciderà la fuia» come «la piena di foia e adultera puttana».²⁹

Ciò dimostra come d'Annunzio lavori profondamente sui significati dei nomi che sceglie, per renderli semanticamente il più allusivi possibile.

Ancora una notazione onomastica nell'ambito di questo Episodio: i prigionieri della Fossa Fuia vengono tutti individuati attraverso un nome proprio e ogni singolo personaggio esiste grazie al nome proprio, con il quale si fa identificare prima di essere ucciso dalla freccia di Basiliola. L'ultimo condannato usa invece una perifrasi, dice di essere «l'idolatra d'Equilio». È un modo di variare stilisticamente la sequenza onomastica ma nel contempo mantenere l'attenzione sulla scelta solo apparentemente generica. Infatti nella *Topografia veneta, ovvero descrizione dello Stato veneto*, redatta da Vincenzo Antonio Formaleoni (presso Giammaria Basaglia, Tipografia Veneta, 1787) si parla di «Equilio» come di una laguna veneta ormai scomparsa ma che era sotto il protettorato degli idolatri d'Oriente. Definirsi «idolatra» dunque è pienamente testimoniato dal luogo di provenienza.

Certamente la tragedia offre molti altri spunti per evidenziarne i caratteri di testo 'eroico', oratorio e infine politico; tuttavia questa ricchissima componente onomastica si presta ad una chiave di lettura certamente non secondaria.

Biodata: Angela Guidotti insegna Letteratura italiana e Letteratura teatrale italiana nel Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Tra i numerosi libri: *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento tra progetto e sperimentazione* (2003), *Scrittura, gestualità e immagine. La novella e le sue trasformazioni visive* (2007), *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana* (2012), fino all'ultimo uscito: *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali* (2016). Tra le collaborazioni in rivista il recente: *Dal racconto paradossale all'avvenire dei ricordi. Lettura di alcune novelle incompilate di Italo Svevo* («Giornale Storico della letteratura italiana», 2014). Dirige una Collana di testi teatrali italiani, «Voci di Repertorio», ed una di saggi, «Voci di Repertorio-quaderni», con la collaborazione di un Comitato Scientifico Internazionale.

angela.guidotti@unipi.it

²⁹ Si veda la voce «fuio» in Enciclopedia dantesca dove sono riportate le chiose di vari commenti antichi tra i quali appunto questa del Daniello.