

Valentina Allia*

Appunti sulla lingua del *Più che l'amore* di D'Annunzio

«*Più che l'amore*, se non giustifica i clamorosi insuccessi di Roma e di Napoli, non reca nessun nuovo elemento al giudizio sull'opera complessiva del grande poeta»: così si legge in un articolo apparso su "Il Giornale d'Italia" del 29 novembre 1906¹ in seguito alla terza – e più fortunata – rappresentazione della tragedia dannunziana a Firenze. Obiettivo di questo contributo è capire, sulla base di considerazioni linguistiche, in che rapporto sta *Più che l'amore* rispetto al resto della produzione drammaturgica dannunziana e, in senso più ampio, al genere tragico.

Dramma in prosa, scritto nel 1906² e rappresentato per la prima volta a Roma, al Teatro Costanzi, il 29 ottobre dello stesso anno, venne accolto in prima istanza da un fiasco clamoroso, sia da parte della critica³ che del

* Dottoranda di ricerca - Università degli Studi di Messina

¹ Cfr. Laura Granatella, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 647.

² Cfr. Raffaella Castagnola, *D'Annunzio e l'Africa: riferimenti esotici per Più che l'amore*, in *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, a cura di Diego Poli e Laura Melosi, Atti del Convegno di studi - Macerata, 19-20 ottobre 2004, p. 65: «d'Annunzio iniziò a comporla a Forte dei Marmi nell'agosto del 1905, dove trascorreva l'estate insieme alla compagna Alessandra di Rudinì, ma la terminò soltanto l'anno seguente, nell'ottobre del 1906, dopo una prima stesura divisa in quattro atti, rimaneggiata già prima dell'esordio in scena a Roma, al Teatro Costanzi con la compagnia di Ermete Zacconi.».

³ Cfr., a questo proposito, la rassegna stampa dell'epoca presente in L. Granatella, op. cit., in particolare p. 621 e p. 644: su "Il Giornale d'Italia" del 30 ottobre 1906, in un articolo a firma di Domenico Oliva si legge: «sono tante declamazioni isolate, sono tante voci senza rispondenza, declamazioni e voci che non possono costituire un dramma: "il n'y a pas de pièce"; [...] Come siamo lontani dalla *Figlia di Jorio!* Già vedevo il pericolo nella *Fiaccola sotto il moggio*, e lo accusai: qui il deliberato

pubblico⁴, che «non era preparato ad affrontare il significato dell'opera. Attento più all'azione scenica, molto povera, e alla crosta delle parole, credette di ravvisare soltanto l'apologia di un volgare omicidio a scopo di rapina. Non vide, o non si vedevano, i significati della tragedia e fece giustizia sommaria».⁵

Queste, in breve, le vicende rappresentate sulla scena: Corrado Brando, viaggiatore ed esploratore imprigionato in una Roma borghese dalla quale vuole fuggire, incarna il mito dell'eroe colonizzatore disposto a tutto pur di realizzare i suoi propositi di conquista di terre lontane. Disposto anche ad uccidere un baro, usuraio e suo rivale, per poi derubarlo e finanziare la partenza, facendo passare il delitto come prova d'energia, attestazione d'una superiore volontà atta a scacciare tutto ciò che, sulla strada del conquistatore, si configura come ostacolo; disposto, persino, a lasciare Maria, l'amante, sorella dell' amico d'un tempo Virginio, in attesa di diventare madre, ma ugualmente licenziata da Brando poiché il destino, almeno nelle sue intenzioni, è già scritto: partire a tutti i costi alla volta dell'Africa. Assalito, per un attimo, dal dubbio se sia meglio restare, verso la fine dell'ultimo episodio ordina perentoriamente al servo sardo Rudu di preparare le armi e di perseguire con coraggio il più volte

proposito di non fare l'opera drammatica si palesa in un'evidenza che desta meraviglia e dolore.»; su "L'Illustrazione Italiana" del 4 novembre 1906: «iersera molti spettatori intorno a me erano indignati - e non lo tacevano - per quella ch'essi chiamavano la proclamazione del diritto dell'eroe ad uccidere. Il pubblico non può, si sa, esser composto d' eroi e sente che, caso mai, esso sarebbe l'ucciso, non l'uccisore: e protesta perché trova la teoria un poco incomoda. [...] E poi iersera non siamo riusciti a vedere in Corrado Brando l'eroe. Anche i più fedeli interpreti del pensiero di Gabriele D'Annunzio, infatti, appaiono in contraddizione su quell'eroismo. Edoardo Scarfoglio scrive che Corrado Brando nella "bassezza comune appare come uno degli ultimi depositari dello spirito cavalleresco e del genio epico della nostra razza", Vincenzo Morello invece assicura che Corrado è "il delinquente nato, il delinquente per eccellenza, il nostro fratello nella preistoria, il gorilla feroce e lubrico al quale han dovuto rassomigliare i nostri padri...". Tra i due esegeti la differenza è notevole».

⁴ Cfr. L. Granatella, op. cit., p. 625: da "Il Giornale d'Italia", 30 ottobre 1906: «mentre la folla grande usciva rumorosamente dal teatro che per tre ore aveva stipato, alcuni giovani vedendo in via Firenze una squadra di carabinieri [...] gridarono a voce altissima: «Carabinieri, arrestate l'autore!». Il grido beffardo e paradossale rivelava quale fosse l'animo di quasi tutto il pubblico, al tempo stesso infuriato e ilare, violento e della sua violenza felice.».

⁵ Cfr. Giuseppe Longo, *Una chiave di lettura per «Più che l'amore»* in "Quaderni del Vittoriale", num. 14, 1979, p. 75-78.

vagheggiato progetto eroico. Sennonché la tragedia termina con l'arrivo improvviso di tre uomini, tre agenti della forza pubblica, che Corrado si accinge ad affrontare «con quel suo piglio leonino»⁶: nessuna conclusione definitiva, quasi un finale aperto, non chiaro ed equivocabile, il dubbio che l'eroe omicida sia adesso assicurato alla giustizia calpestata oppure che si tratti dell'estrema celebrazione del coraggio di colui che, pur di non piegarsi, preferisce darsi la morte.

Si rese necessaria, a questo punto, una difesa della tragedia da parte di D'Annunzio: una vera e propria prefazione, scritta a caldo⁷, in cui il poeta offre al pubblico la corretta – a suo dire – prospettiva interpretativa⁸, si scaglia contro i suoi detrattori e si riallaccia con fierezza alla tragedia classica. Riportiamo, di seguito, un passo dell'apologia dannunziana premessa a *Più che l'amore*, utile a capire la posizione di questo suo dramma «vituperato» tra tradizione e modernità:

«Nessuna delle mie opere fu mai tanto vituperata, e nessuna mi sembra più nobile di questa. Col canto senza musica ella si accorda agli esemplari augusti. Sorta dalla mia più vigile angoscia con la spontaneità di un grido, ella sembra composta sotto l'insegnamento assiduo dei primi Tragedi. Ma gli accordi e i riscontri, che io discopro in lei se la contemplo, sono per me stesso inattesi. [...] Quando sulla mano pallida ma forte di Maria Vesta che alza il suo velo intravvedo l'ombra del braccio di Eracle che discopre il viso fedele d'Alceste tornante dall'Ade, io riconosco l'eternità della poesia che abolisce l'errore del tempo. Anche riconosco la verità e la purità della mia arte moderna; che cammina col suo passo inimitabile, con la movenza che è propria di lei sola, ma sempre su la vasta via diritta segnata dai monumenti dei poeti padri. Perciò io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli Italiani

⁶ D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, con un avvertimento di Renato Simoni, Mondadori, Milano, 1949, vol. I: da questa edizione si citeranno le porzioni testuali presenti in questa analisi.

⁷ Scritta in Versilia e datata 30 novembre 1906.

⁸ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1072-1073: D'Annunzio sottolinea con forza che « in Corrado Brando non è glorificato il delitto, come pretendono i grossi e i sottili Beoti, ma son manifestate – con i segni proprii dell'arte tragica – l'efficacia e la dignità del delitto concepito come virtù prometèa. [...] È necessario ripetere ancora che nello spazio scenico non può aver vita se non un mondo ideale? [...] che lo spettatore deve aver coscienza di trovarsi innanzi a un'opera di poesia e non innanzi a una realtà empirica e ch'egli tanto è più nobile quanto più atto a concepire il poema come poema?».

riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato[...]. Che mai può dunque significare e valere il tentativo di rivolta contro la mia signoria spirituale, basso e vano come una sommossa di schiavi ubriachi? Qual mai potenza può oggi essere rivendicata contro la mia arte, se la mia arte ha celebrato e celebra nella più schietta e più energica lingua d'Italia le più superbe e le più sante potenze della vita?».⁹

Parole che suonano quasi come una dichiarazione di poetica, che ribadiscono la filiazione diretta dalla tradizione più alta del genere tragico e che si traducono linguisticamente nell'osservanza a stilemi presenti fin dal Cinquecento e riconducibili alla «grammatica tragica»¹⁰, adottata, quindi, anche da D'Annunzio. Passeremo in rassegna alcuni di questi tratti.

Si segnala la presenza di interiezioni dolorose: «*Ahi*¹¹ nero vino dell'agonia che bere bisogna fino all'ultima goccia nella tazza dell'onta!»¹², rintracciabili nei *Motivi per Preludio*, dove ricorre anche la presenza del pronome personale *ei*, tradizionale utensile della lingua poetica ampiamente attestato nella lirica e nelle tragedie dannunziane: «Una cosa è, ch'*ei* non vede.»¹³, «Né, se oda il suon lieve e tremendo del passo che si rincarna, *ei* più si volge»¹⁴ (in *Motivi per un intermezzo sinfonico*); allocuzioni ed esclamazioni: «O grandezza!»¹⁵, «O Vittoria annitrente [...]»¹⁶, «*Io la riveda! Io la riveda* anche una volta [...]»¹⁷, «Ah *mia mia mia, troppo tardi* conosciuta, *troppo tardi* amata!»¹⁸, «Ah, che cosa *triste, troppo triste!* Dopo tanti anni!»¹⁹, che si accompagnano spesso alla

⁹ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1093 e 1095.

¹⁰ Per la definizione di «grammatica tragica», cfr. A. Sorella, *La tragedia*, in L. Serianni - P. Trifone, *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino, 1993, p. 789.

¹¹ Mio è il corsivo negli esempi.

¹² Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1101.

¹³ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1100.

¹⁴ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1167.

¹⁵ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1101.

¹⁶ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1102.

¹⁷ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1102.

¹⁸ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1180.

¹⁹ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1138.

palilogia e alla ripetizione retorica, mezzo abusato nella tragedia al fine di elevare il tono e l'intensità drammatica di certe scene: «Non so. Ma tu *parli, parli*; e sento che le parole girano sempre intorno a un pensiero che resta celato»²⁰.

Propria dello stile tragico è, inoltre, la ripetizione, nella risposta, del verbo usato nell'interrogativa: «Che *m'insegna* costui? *M'insegna* il furore e il turbine»²¹.

Sul piano topologico, si rintraccia l'anticipazione del complemento oggetto: «Hai dunque *tutto* ottenuto?»²²; l'inversione dell'infinito rispetto al verbo reggente, pure in subordinate: «Uno, che è più degli altri due, domanda di te, [...]; e dice *ch'entrare deve*, che *aprire bisogna* per forza»²³. Rilevante, per l'aspetto microsintattico, l'uso del possessivo unito al singenionimo e preceduto dall'articolo: l'aggettivo possessivo in posizione proclitica è opportuno sottolinearlo è un tratto che D'Annunzio riserva solo alla poesia e ai testi tragici: «Sono il tuo amico, *il tuo fratello*, da anni e anni »²⁴, «Non era *il tuo compare* quel bandito di Dualchi che disse: «I morti li seppellisco nel mio fegato?»»²⁵, «[...] che sia benedetta *la sua madre* di verità e di dolore, se in questo momento la riconosce [...]»²⁶. A livello sintattico, si evidenzia l'uso del participio accorciato: «Vidi la mia compagna di sciagura e di coraggio risollevarsi a poco a poco come si risolveva l'erba *calpesta*»²⁷, un participio senza suffisso, esistito nell'italiano antico sostanzialmente scomparso nell'italiano moderno e adoperato come aggettivo qualificativo che, come rileva Serianni²⁸, era già nel *Conte di Carmagnola* di Manzoni²⁹.

²⁰ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1121.

²¹ Cfr. D'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, op. cit., p. 1105.

²² Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1118.

²³ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1228.

²⁴ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1122.

²⁵ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1195.

²⁶ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1225.

²⁷ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1131.

²⁸ Cfr. Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, con la collaborazione di A. Castelvechi, Utet, Torino, 1988, p. 337

²⁹ Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, atto II, Coro, 3-4.

Riprendendo ciò che Sorella³⁰ afferma a proposito dell'imitazione dello stile tragico alfieriano nelle tragedie di D'Annunzio, si nota la ripresa del francesismo *a viso a viso*, che Alfieri aveva usato spesso e che il poeta abruzzese riutilizza più volte in *Parisina*³¹ e in *La fiaccola sotto il moggio*³²: in *Più che l'amore*, la locuzione è riproposta nella variante leggermente più comune con il sinonimo *faccia*, di grana meno letteraria rispetto a *viso*: «Aveva vissuto quasi trent'anni *a faccia a faccia* con Michelangelo»³³.

Un arcaismo che permea la pagina di questo dramma dannunziano è, per quanto riguarda l'aspetto ortografico, la presenza di forme non univerbate, perlopiù preposizioni articolate scisse, conformi all'antica tradizione poetica³⁴ (nel canzoniere petrarchesco, ad esempio, erano dominanti): «[...] segnato a dito *su i* marciapiedi urbani [...]»³⁵, «[...] e l'ombra mostruosa delle gigantesche ceppaie senza foglie *su la* duna oceanica.»³⁶, «E allora giocai *su la* parola, vertiginosamente»³⁷, «E la goccia continua cadeva *su la* garza contando gli attimi e l'eternità della nostra pena»³⁸, «*Su la* casa estranea, dove [...]»³⁹.

Anche il lessico risulta arcaico e aulico, come è ovvio in un testo tragico linguisticamente rispondente alle caratteristiche di genere. A puro scopo

³⁰ Cfr. A. Sorella, op. cit., p. 758: «l'Alfieri usa spesso l'espressione *a viso a viso*, seguito dal D'Annunzio». Cfr. anche, a questo proposito, A. Sorella, *Il dialetto e la lingua nel teatro di D'Annunzio* in *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, a cura di Diego Poli e Laura Melosi, Atti del Convegno di studi - Macerata, 19-20 ottobre 2004.

³¹ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 728 e 784.

³² Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 976, p. 1005 e, nella variante *a faccia a faccia*, a p. 1038

³³ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1127.

³⁴ Cfr. Luca Serianni, op.cit., il quale afferma che Leopardi, nei *Canti*, non usa mai la grafia sintetica nelle preposizioni articolate formate con *su*, forse perché percepisce le componenti autonomamente, data la doppia natura di *su* (prep. e avverbio).

³⁵ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1110.

³⁶ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1118.

³⁷ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1120.

³⁸ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p.1131.

³⁹ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1131.

esemplificativo, di seguito, daremo conto di alcuni assaggi lessicali orientati in questo senso.

Appartengono alla sfera degli aulicismi presenti in *Più che l'amore* i deverbali in *-mento*, sostantivi suffissati che rientrano nella consueta predilezione per la variante rara e nobile⁴⁰ e che contribuiscono a conferire al testo dannunziano una patina arcaizzante⁴¹: «[...] e passa le notti nelle bische per veder di vincere, o di barare, alcune di quelle migliaia di lire che l'ingrata patria gli nega e che pur gli bisognano al *fornimento*.»⁴², «[...] ho tutta la forza e tutta la volontà nelle due braccia per prendere, per portare qualche cosa di umano a *salvamento*»⁴³, «E poi l'*allentamento*, l'oscurità fatta su lo spasimo, il silenzio, il suggello[...]»⁴⁴.

Un termine di grana letteraria, non comune⁴⁵, attestato in poesia e più volte ricorrente nelle tragedie di D'Annunzio, è anche il seguente: «Non reggendo

⁴⁰ Cfr. P. V. Mengaldo, in *La Tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, 1991, Torino, p. 62

⁴¹ Cfr. Seriani, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Quaderno 1 (1981), p. 61: «di fronte a due sostantivi corradicali in *-mento* e *-zione*, il primo è notato d'arcaismo. I puristi, proprio per la patina arcaizzante di molte formazioni in *-mento*, tendono a preferire questo suffisso a *-zione*».

⁴² Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1110: dalla *Biblioteca Italiana Zanichelli*, DVD-ROM, testi a cura di Pasquale Stoppelli, Zanichelli, Bologna, 2010 (d'ora in poi Biz), risulta attestato tra gli altri, in Cecco Angiolieri, Giovanni Villani, Pulci, Tasso, Marino, Goldoni, Manzoni (*Fermo e Lucia*), Pascoli, Carducci; in questo luogo di D'Annunzio tragico nell'accezione di 'attrezzatura necessaria a una spedizione' e in *La Leda senza cigno* (Licenza 1);

⁴³ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1205: da Biz, tra gli altri, in Dante, Boccaccio, Pulci, Boiardo, Bembo, Machiavelli, Ariosto, Tasso, A. Verri, Monti, Foscolo (attestazione che ricaviamo dal GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Utet, Torino, 1961 ss.), Leopardi, Manzoni, Verga, Papini (GDLI), Bacchelli; in D'Annunzio è presente in *Francesca da Rimini*, *La nave*, *Forse che sì, forse che no*, *Merope* (Canzone dei Dardanelli 29).

⁴⁴ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1131: da Biz attestato solo qui e in Scipione Barbagli, *Trattenimenti*, Pt. 1 Preambuli.

⁴⁵ Compare anche nel *Fermo e Lucia*, per poi essere corretto da Manzoni nell'edizione 1840-42 dei Promessi Sposi in *angoscia* o *dolore*.

l'*ambascia*, di là si toglie, grida.»⁴⁶, «Sentendo crescere il peso dell'oscurità e dell'*ambascia*, Virginio tenta di ritrovare la sua fermezza.»⁴⁷.

Ad accentuare lo spessore arcaico della lingua, concorre pure la rinuncia a fenomeni di sincope vocalica nel passaggio dal latino all'italiano, in linea con la tendenza dannunziana a ricercare sempre la forma più preziosa⁴⁸, vicina il più possibile alla radice etimologica: «*quasi per convincersi che quella è una realtà immediata*»⁴⁹.

Interessante, poi, la resistenza della forma *veggo* rispetto ad un maggioritario *vedo*: «tu mi chiudi le palpebre, *veggo* più a fondo.»⁵⁰, «*veggo* le palpebre battere come le branchie fuor d'acqua; «non *vedo*, non odo se non in confuso», «*vedo* i branchi d'avvoltoi e di cicogne levarsi sul Uèbi», e la presenza dell'affricata dentale anziché palatale, esito meno diffuso⁵¹ nell'italiano dei primi del Novecento e, per questa ragione, accolto da D'Annunzio: «S'interrompe; e *pronunzia*, a voce più bassa, con un'espressione d'infinita tenerezza...»⁵², «Credi che io m'attenda da te il *sacrifizio*? Se l'amore ti chiama, ascoltalo e va.»⁵³.

⁴⁶ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1192

⁴⁷ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1159 *ambascia* da BIZ risulta, tra gli altri, in Dante, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto; in D'Annunzio è abbondantemente attestato: *Terra Vergine, Il Piacere, Giovanni Episcopo, L'Innocente, Trionfo della morte, La città morta, Le Vergini delle rocce, La Gioconda, Sogno d'un tramonto d'autunno, Il Fuoco, Novelle della Pescara, Elettra, La figlia di Iorio, La Fedra, Forse che sì, forse che no, Il Ferro, La leda senza cigno, Canti della guerra latina, Notturmo, Pagine del Libro segreto*;

⁴⁸ Cfr. M. Bricchi, *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000, p. 118

⁴⁹ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1143 da Biz attestato in D'Annunzio *Il Piacere, L'Innocente, Trionfo della morte, Le vergini delle rocce, Il Fuoco, Novelle della Pescara, Forse che sì, forse che no, Notturmo*; l'unica attestazione teatrale dannunziana è questa.

⁵⁰ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1176 e a seguire, p. 1219, 1205, 1111.

⁵¹ Cfr. M. Bricchi, op. cit., p. 118, a proposito dei romanzi dannunziani: «di fronte a un doppio esito la scelta cade inevitabilmente sulla forma foneticamente più preziosa. L'esito prescelto può coincidere con l'uscita toscana in dentale già prediletta dal Manzoni della quarantana (malefizio, P 46, e benefizio, F 203, non "maleficio" e "beneficio") [...]».

⁵² Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1130

⁵³ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1141

Abbiamo accennato, a proposito degli intenti programmatici espressi nella prefazione giustificatoria della tragedia, alla modernità del teatro tragico di D'Annunzio.

Dal punto di vista linguistico, sino ad ora, sono emersi tratti ben piantati nel solco della tradizione: ciò non significa, però, che il poeta, pur con la volontà di continuare gli insegnamenti «dei primi Tragedi», renda immune il testo da spie stilistiche di dichiarata modernità: la sua «arte moderna» si palesa nel ricorso ad ingredienti lessicali vari, quali tecnicismi⁵⁴, esotismi⁵⁵, regionalismi, dialettalismi – che saranno oggetto di riflessioni ulteriori – inseriti nella trama linguistica di *Più che l'amore* con esiti di inevitabile appesantimento (per questa ragione, la tragedia si presta maggiormente ad una fruizione testuale e non scenica).

In questo quadro, concorrono ad affaticare il testo la lunghezza insostenibile delle battute nei due episodi (D'Annunzio, qui, non li chiama più 'atti') e la messe smisurata di riferimenti a località geografiche o ad etnie del continente africano, un *unicum* nella produzione tragica dannunziana, di cui si fornisce solo qualche esempio: «A Burgi, su la via del Daua che primo aveva percorso, egli ha per monumento un ramo secco fitto in un mucchio di terra, agguagliato nel sepolcro ai capi della gente Amarr. Per quella via io voglio ritrovare le sue tracce, ma andar più oltre, assai più oltre, risalire il Daua, cercar di sciogliere l'enigma del fiume Omo...»⁵⁶, «Ah, se tu avessi provato una volta quel che io provai quando di là da Imi entrammo nella regione ignota, quando stampammo nel suolo vergine l'orma latina! Ancóra vedo i branchi d'avvoltoi e di cicogne levarsi sul Uèbi, odo il fischio dell'aquila pescatrice...»⁵⁷, «Guarda le terme di Cherschell, il fòro di Thimgad, il pretorio di Lambesi. Intorno a un campo trincerato per contenere i nòmadi, ecco sorgere di sùbito una città marziale, alzata dalle coorti dei veterani! Ebbene, io sono modesto: oggi mi contento di rischiare la pelle per sapere se l'Omo appartenga al sistema del Nilo o sbocchi

⁵⁴ Cfr. A. Sorella, op. cit., p. 791 a proposito della presenza di termini tecnici nella *Francesca da Rimini* e in *La fiaccola sotto il moggio*.

⁵⁵ Cfr., a questo proposito, il contributo letterario di R. Castagnola, cit., p. 72.

⁵⁶ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1111.

⁵⁷ Cfr. D'Annunzio, op. cit., p. 1111.

nel lago Rodolfo.»⁵⁸, «Per Brava, per la Costa Orientale, dove m’aspetta Ugo Ferrandi. La mia sete io non la estinguerò se non ai pozzi di Aubàcar.»⁵⁹.

Prima di passare a *La Nave* dramma in cui D’Annunzio ritorna allo sfarzo degli scenari, alla grandiosità dei quadri, dedicandosi nuovamente, dopo la pausa in prosa di *Più che l’amore*, alla musica del verso e di concludere quello che si potrebbe definire un esperimento ‘amorale’, oltre che teatrale e, in parte, stilistico e letterario, il poeta riscattò la sua amata tragedia con l’accoglienza benevola del pubblico di Firenze, che, a quanto apprendiamo dagli articoli giornalistici dell’epoca⁶⁰, lavò l’onta dell’insuccesso precedente.

⁵⁸ Cfr. D’Annunzio, op. cit., p. 1117.

⁵⁹ Cfr. D’Annunzio, op. cit., p. 1118.

⁶⁰ “L’Illustrazione italiana”, 2 dicembre 1906: «Più che l’amore, dopo le tempeste clamorose di Roma e Napoli, ora passa da un successo all’altro. Pubblici più caldi, in ambienti più raccolti, mostrano di apprezzare le bellezze letterarie del lavoro. [...] in queste sere a Firenze [...] è stato anzi un trionfo. Anche il punto scabroso, l’autoglorificazione di Corrado Brando, è passato senza proteste [...].».