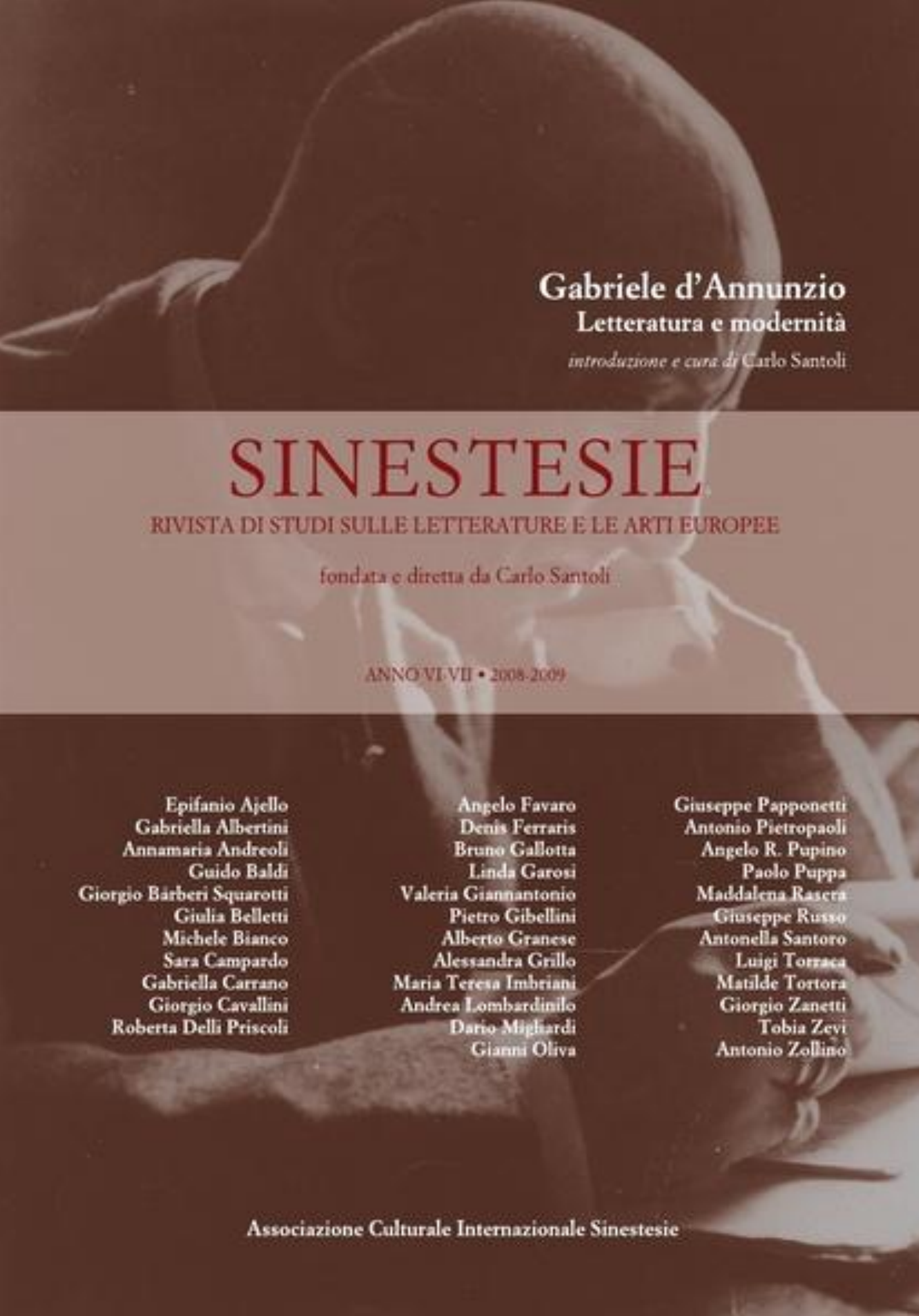


Gabriele d'Annunzio
Letteratura e modernità

introduzione e cura di Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO VI-VII • 2008-2009

Epifanio Ajello
Gabriella Albertini
Annamaria Andreoli
Guido Baldi
Giorgio Bárberi Squarotti
Giulia Belletti
Michele Bianco
Sara Campardo
Gabriella Carrano
Giorgio Cavallini
Roberta Delli Priscoli
Angelo Favaro
Denis Ferraris
Bruno Gallotta
Linda Garosi
Valeria Giannantonio
Pietro Gibellini
Alberto Granese
Alessandra Grillo
Maria Teresa Imbriani
Andrea Lombardinilo
Dario Mighardi
Gianni Oliva
Giuseppe Papponetti
Antonio Pietropaoli
Angelo R. Pupino
Paolo Puppa
Maddalena Rasera
Giuseppe Russo
Antonella Santoro
Luigi Torraca
Matilde Tortora
Giorgio Zanetti
Tobia Zevi
Antonio Zollino

Associazione Culturale Internazionale Sinestesie

«Sinestesie»
RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

Gabriele d'Annunzio
Letteratura e modernità

Introduzione e cura di
Carlo Santoli

PERIODICO ANNUALE

ANNO VI-VII
2008-2009

«SINESTESIE»
Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

ISSN 1721-3509
ISBN 978-8895472-10-2

Fondatore e Direttore scientifico:
Carlo Santoli
(direttorescientifico@rivistasinestesie.it)

Direttore responsabile
Paola de Ciuceis

Caporedattore
Alessandra Ottieri
(caporedattore@rivistasinestesie.it)

Comitato di lettura
Epifanio Ajello
Michele Bianco
Rosa Giulio
Alberto Granese
Alessandra Ottieri
Carlo Santoli

Coordinamento di redazione
Laura Cannavacciuolo

Redazione
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Maria De Santis Proja
Gerarda Del Gaiso
Roberta Delli Priscoli
Gianfranco Martana
Fernando Ruocco
Giuseppe Russo
Antonella Santoro

© Associazione culturale internazionale «Sinestesie»
(Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001.
www.rivistasinestesie.it - info@rivistasinestesie.it

Rivista «Sinestesie» - Direzione e Redazione
c/o la Dott.ssa Alessandra Ottieri
Via Giovanni Nicotera, 10 – 80132 Napoli
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Biblioteche, università, istituti di cultura e altri enti interessati all'acquisto on line della rivista possono collegarsi al sito internet: http://digital.casalini.it/15934276
I privati possono far riferimento alle seguenti:

condizioni d'acquisto e d'abbonamento
• Abbonamento annuale:
€ 50,00 (Italia) € 70,00 (estero)
• Numeri arretrati:
€ 40,00 (Italia) € 60,00 (estero)

In caso d'acquisto della versione integrale on line (in pdf) € 40,00 o di contributi singoli on line (in pdf) € 0,26 cent. a pagina possono rivolgersi al Sig. Fernando Ruocco (e-mail: fernando@progetticreativi.it, tel. 0825.550927).

Per sottoscrivere l'abbonamento (specificando l'annata richiesta) o per acquistare singoli numeri della rivista occorre effettuare il versamento sul **c/c postale 74638016** intestato a: Associazione Culturale Internazionale «Sinestesie», c. p. 123 – 83100 – Avellino centro. La copia della ricevuta di versamento va inviata per fax al numero 081.415764 (previo avviso).

Promozione e distribuzione editoriale:
Stefano Termanini Editore
Serel International s.r.l.
Via Domenico Fiasella, 3/14-12 - 16121 Genova
Tel. 010-585155
www.eeditrice.com - info@eeditrice.com

Comitato Scientifico

Letteratura

Epifanio Ajello (Università di Salerno)
Annamaria Andreoli (Università di Potenza)
Michele Bianco (Università di Bari)
Bianca Maria Da Rif (Università di Padova)
Vittorio Gatto (Università di Napoli "L'Orientale")
Rosa Giulio (Università di Salerno)
Alberto Granese (Università di Salerno)
Lina Iannuzzi (Università di Lecce)
François Livi (Università di Parigi IV "Sorbonne")
Milena Montanile (Università di Salerno)
Alessandra Ottieri (Università di Napoli "L'Orientale")
Antonio Pietropaoli (Università di Salerno)
Gilberto Pizzamiglio (Università di Venezia)
Giovanna Scarsi (Salerno)

Musica

Bruno Gallotta (Conservatorio "G. Verdi" di Milano)
Piero Gargiulo (Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze)
Piero Mioli (Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna)
Agostino Ziino (DAMS, Università di Roma Tor Vergata)

Teatro, Cinema, Arti figurative

Maria de Santis Proja (Milano)
Ettore Massarese (Università di Napoli "Federico II")
Paolo Puppa (Università di Venezia)
Matilde Tortora (DAMS, Università di Cosenza)

La rivista «Sinestesie aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

RINGRAZIAMENTI

Desideriamo ringraziare innanzitutto l'Amministrazione provinciale di Avellino, in particolar modo l'On. Cosimo Sibilia, Presidente della Provincia e il Vice Presidente, Avv. Giuseppe De Mita, per il vivo interessamento determinante ai fini della realizzazione editoriale di questo numero, annoverando anche, con vivi sensi di gratitudine, l'Assessore alla cultura, Dott. Giuseppe Del Mastro, l'Ing. Raffaele Della Fera, Dirigente del settore cultura, l'Arch. Vittorio De Vito e il personale tecnico-amministrativo.

Ringraziamo l'Avv. Alfonso Caracciolo, il Dott. Domenico Cipriano, la Prof.ssa Bianca Maria Da Rif (Università degli Studi di Padova), Maurizio De Chiara, il Dott. Antonio Elefante, l'Avv. Rossano Grappone, Fernando Ruocco, la Prof.ssa Filomena Scala; gli amici dell'Università degli Studi di Salerno (docenti, ricercatori, dottorandi; il personale tecnico-amministrativo: Dott.ssa Maria Concetta D'Alessandro, Pasquale De Chiara, Dott. Vincenzo Della Morte, Dott.ssa Anna Maria Grippo, Maurizio Nobili e Santa Passaro), in particolar modo, il Prof. Sebastiano Martelli, Direttore del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo; il Prof. L. Rino Caputo, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia (Università di Roma Tor Vergata) e il Prof. Andrea Gareffi, Direttore del Dipartimento di Studi Filologici Linguistici e Letterari (Università di Roma Tor Vergata); il Prof. Pasquale Sabbatino, Direttore del Dipartimento di Filologia Moderna (Università degli Studi di Napoli "Federico II"); la Prof.ssa Elena Candela, Direttore del Dipartimento di Studi Comparati (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"); il Prof. Raffaele Giglio (Univeristà degli Studi di Napoli "Federico II"), Direttore di «Critica Letteraria»; il Prof. Edoardo Tiboni, Presidente del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara; la Dott.ssa Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale") per il coordinamento di redazione e la Dott.ssa Paola de Ciuceis, Direttore responsabile; la Tipografia Buonaiuto per l'alta competenza professionale.

Rivolgiamo uno speciale ringraziamento al Dott. Giordano Bruno Guerri, Presidente della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" (che ne ha cortesemente concesso il patrocinio e autorizzato la riproduzione delle immagini a corredo di ogni sezione), a Roberta Valbusa e al Dott. Alessandro Tonacci (Archivio e Biblioteca del Vittoriale), al Dott. Osvaldo Avallone, Direttore della Biblioteca nazionale centrale di Roma, di cui ringraziamo anche il Dott. Giuseppe D'Errico, la Dott.ssa Maria Luisa Jacini, il Dott. Leonardo Lattarulo e Livia Martinoli.

Ai due sponsor – "Studio de Santis" della Dott.ssa Laura de Santis (Como) e "Gruppo Cassetta" di Nicola Cassetta – va la nostra più fervida riconoscenza.

Esprimiamo inoltre vivi sensi di gratitudine al Sac. Prof. Michele Bianco (Università degli Studi di Bari) e alla Dott.ssa Roberta Delli Priscoli (Università degli Studi di Salerno) per la gentile e preziosa collaborazione.

Ringraziamo infine il Dott. Pasquale Marzano (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), il Prof. Nicola Merola (Università degli Studi di Cosenza) e il Prof. Angelo R. Pupino (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale") – Presidente della MOD (Società per lo studio della modernità letteraria) – che, in accordo con i membri del consiglio direttivo e del comitato scientifico, ha ammesso dal 2007 la rivista «Sinestesie» al programma di valutazione dell'Associazione.

Il Direttore, *Carlo Santoli*
Il Caporedattore, *Alessandra Ottieri*

Sommario

Carlo Santoli, *La nuova estetica teatrale del '900: le prime messinscene francesi de 'Le martyre de Saint Sébastien', 'La Pisanelle ou la mort parfumée' e di 'Fedra'* Pag. 9

Elaborazione e Innovazione Poetica

Andrea Tobia Zevi, *La lingua di 'Canto novo' tra innovazione e tradizione* » 25

Giorgio Cavallini, *Tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, nel 'Poema paradisiaco'* » 43

Bruno Gallotta, *Intorno a una poesia di Gabriele d'Annunzio* » 62

Giuseppe Russo, *Elementi di antropologia del sacro nel 'Poema paradisiaco'* » 70

Luigi Torraca, *Le «conche virenti» di Colono: d'Annunzio e Sofocle* » 82

Giulia Belletti, *Nuove carte di 'Alcyone': note sull'elaborazione* » 89

Michele Bianco, *Figure di suono e di senso nell''Alcyone', tra musicalità e panismo* » 99

Sara Campardo, *Il lento morire dell'estate: la vicenda elaborativa dei 'Madrigali' di 'Alcyone'* » 147

Gabriella Carrano, *La 'sinfonia equorea' dell''Onda' dannunziana: paradigmi mitici e tessere metamorfiche della parabola alcionia* » 164

Antonio Pietropaoli, *Lettura di 'Meriggio'* » 175

Antonio Zollino, *Dante, Pascoli e l'idea di tradizione nei 'Pastori' di d'Annunzio* » 197

L'Antichità Riscoperta

Alessandra Grillo, *Il suono del vento tra le corde. Gabriele d'Annunzio in Sardegna e in Grecia (1882-1895)* » 225

Giuseppe Papponetti, *Gabriele d'Annunzio e la passione per l'antico* » 240

PROSE E ROMANZI

ANGELO R. PUPINO, *Il connubio dell'arte con la vita* » 267
ROBERTA DELLI PRISCOLI, *Massimo Bontempelli: 'd'annunzio o del martirio'* » 278
DENIS FERRARIS, *Le forme dell'idealismo e la figurabilità nelle 'Vergini delle rocce'* » 294
LINDA GAROSI, *'Forse che sì forse che no': le forme linguistiche e narrative della civiltà moderna* » 306
ALBERTO GRANESE, *Prima della 'Pescara': novelle di 'violence' e 'sacré' per i lettori francesi* » 316
MARIA TERESA IMBRIANI, *Gabriele d'Annunzio. Un taccuino inedito del 'Trionfo della morte'* » 328
ANTONELLA SANTORO, *Una mappa della narrativa dannunziana* » 348
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Il compagno falsario: d'Annunzio e il romanzo della memoria* » 379

TEATRO, CINEMA E ARTI FIGURATIVE

GABRIELLA ALBERTINI, *Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana 'Sogno d'un mattino di primavera'* » 403
GIORGIO ZANETTI, *«Leggende d'amore». Le origini del 'Sogno d'un mattino di primavera'* » 410
GUIDO BALDI, *La fantapolitica della 'Gloria': il «falso eroe» tra idealismo politico e machiavellismo* » 464
ANNAMARIA ANDREOLI, *Per la rilettura di 'Francesca da Rimini'* » 484
VALERIA GIANNANTONIO, *Per una reinterpretazione critica della 'Francesca da Rimini'* » 523
DARIO MIGLIARDI, *«Uomini accesi e femmine feconde». 'La figlia di Iorio' da Michetti a d'Annunzio: sublimazione erotico-simbolica di un mito abruzzese* » 565
ANGELO FAVARO, *La 'Fedra' di Gabriele d'Annunzio: note sull'inconfessabile ragione della passione nella nuova tragedia europea* » 592
MATILDE TORTORA, *Il film 'La Gioconda' del 1916: immagini ritrovate* » 606
EPIFANIO AJELLO, *Nell'immagine di sé. D'Annunzio in fotografia* » 612

ALTRI CONTRIBUTI

PIETRO GIBELLINI, *d'Annunzio e il «volontario esilio»* » 651

ANDREA LOMBARDINILO, *d'Annunzio accademico d'Italia: il messaggio alla «maestà del Re Imperatore»* » 655

GIANNI OLIVA, *«Tra le più moderne vicende»: d'Annunzio, la macchina, il volo* » 691

PAOLO PUPPA, *Lettere impossibili. Gabriele d'Annunzio e l'ignota* » 704

MADDALENA RASERA, *d'Annunzio e la cultura francese negli studi di Guy Tosi: tra bontà e dolore (1890-1894)* » 711

ARCHIVIO E BIBLIOTECA DEL VITTORIALE

Recenti acquisizioni degli Archivi del Vittoriale (a cura di ROBERTA VALBUSA) » 735

Gabriele d'Annunzio. Biblioteca del Vittoriale. Bibliografia 2008-9 (a cura di ALESSANDRO TONACCI) » 739

RECENSIONI

Lirica contemporanea (a cura di DOMENICO CIPRIANO)

AA. VV *., Poesie di Dio* (Raffaele Piazza); ALESSANDRO ATTUCCI, *Tempi* (Giuseppe Panella); LUCA BENASSI, *I fasti del grigio* (Ivano Mugnaini); MARIA PINA CIANCIO, *La ragazza con la valigia* (Pierino Gallo); CARLO CIPPARRONE, *Il tempo successivo (Czas, ktòry nadejdzie)* (Domenico Cipriano); *Mirror of Glances (Specchio degli sguardi)* (Domenico Cipriano); PRISCO DE VIVO, *Dalla penultima soglia* (Domenico Cipriano); ALESSANDRO MOSCÈ, *Stanze all'aperto* (Adriano Napoli); ALBERTO PELLEGATTA, MASSIMO DAGNINO, *Paratassi* (Domenico Cipriano); ALESSANDRO POLCRI, *Bruciare l'acqua* (Domenico Cipriano); UMBERTO PIERSANTI, *L'albero delle nebbie* (Adriano Napoli); RENATO PIGLIACAMPO, *L'albero di rami senza vento* (Ottaviano De Biase); MARGHERITA RIMI, *La cura degli assenti* (Maria Pina Ciancio) » 751

Saggistica (a cura di ALESSANDRA OTTIERI)

ROSSELLA ABBATICCHIO, *La «ragione delle parole». Dal «Caffé» al «Conciliatore»: discussioni su lingua e cultura* (Lavinia Spalanca); EPIFANIO AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana* (Lavinia Spalanca); PINA BASILE, *Saint François de Paule et son époque* (Giuseppe Lauriello); ROBERTA DELLI PRISCOLI, *Di Gessner felice alunno. Aurelio de' Giorgi Bertola e la letteratura di lingua tedesca in Italia* (Leonardo Acone); MARIA PROJA DE SANTIS, *Caleidoscopio - Profumi, suoni, sapori, colori allo specchio* (Gian Piero Testa); GIAN

PIETRO LUCINI, *Il Verso Libero. "Proposta". Anastatica dell'edizione 1908 di Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, a c. di P.L. FERRO (Lucia Salini); *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, a c. di F. CONTORBIA (Gaetano Fimiani); JACQUELINE SPACCINI, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)* (Gerarda Del Gaiso) » 767

Libri ricevuti » 791

Abstract » 797

Notizie sui collaboratori di questo numero » 815

Carlo Santoli

La Nuova Estetica Teatrale del '900: Le Messinscene Francesi de 'Le Martyre de Saint Sébastien', de 'La Pisanelle Ou La Mort Parfumée' e di 'Fedra'

1. Dai Balletti Russi alla messa in scena del *Martyre de Saint Sébastien*

Ai fini di una più attenta valutazione critica del Teatro francese di d'Annunzio – per quanto attiene alle prime rappresentazioni del *Martyre de Saint Sébastien,* de *La Pisanelle* e di *Fedra* –[1] sarebbe opportuno prendere l'abbrivo da un giudizio di Giovanni Antonucci:

> l'importanza storica di D'Annunzio nel Teatro del Novecento, al di là degli stessi risultati raggiunti nei suoi capolavori, è fondamentale e difficilmente contestabile. Le sue tragedie diventarono l'occasione per una vera e propria rivoluzione nel concepire lo spettacolo come concertazione di parola, scenografia, costumi e musica.[2]

Ispirandosi ai Balletti Russi di Sergej Djaghilev e precisamente a quelli di *Cleopatra* e *Schéhérazade*,[3] d'Annunzio non solo fonda «sulla danza e sulla tecnica del gesto l'espressione drammaturgica»,[4] ma anche rivela un'eccezionale «capacità di fondere la parte scenografica e coreografica con la composizione musicale, in un'unica sintesi».[5]

Si può parlare di "poesia spaziale", ovvero della creazione di un nuovo

[1] *Le Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle* (Théâtre du Châtelet di Parigi, rispettivamente 22 maggio 1911 e 12 giugno 1913), *Fedra* (Théâtre de l'Opéra, 7 giugno 1923). Riguardo alla prima messinscena del *Martyre de Saint Sébastien* cfr. P. Martinuzzi, *Il Saint Sébastien di D'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*, Editoria Universitaria, Venezia 1999, con utili riferimenti bibliografici a pp. 153-66. Sull'arte scenografica di Léon Bakst cfr. anche il libro-catalogo *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del* Martyre de Saint Sébastien *di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi,* a c. di C. Santoli. Prefazione di A. Andreoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; Santoli, *Le théâtre de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. *La mise en scène du* Martyre de saint Sébastien, *de* La Pisanelle *et de* Phèdre *à travers* Cabiria, PUPS ("Jalons"), Paris 2009.

[2] Cfr. G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento,* Studium, Roma 1988, pp. 15-6.

[3] Questi spettacoli hanno avuto luogo al Théâtre du Châtelet nel 1909 e nel 1910.

[4] In G. Isgrò, *D'Annunzio e la «mise en scène»,* Palumbo, Palermo 1993, p. 171.

[5] *Ibid*.

linguaggio figurativo, di un "Teatro Totale", che raccorda armoniosamente Occidente e Oriente. Lo scenografo russo, Léon Bakst, conosce l'arte di incantare: seguendo le indicazioni di d'Annunzio, egli genera delle suggestioni particolari, meravigliando il pubblico. Le realizzazioni sceniche risultano venate da un'atmosfera di poesia e di sogno, divenendo rivelazione di un'epoca lontana e perduta, che lo spettatore, affascinato, rivive virtualmente. «E con le linee e i colori – afferma Bakst – che io do vita alle mie emozioni [...]».[6]

Ma non si tratta semplicemente di un "Teatro del colore", sarebbe una definizione limitativa. Considerando le date delle composizioni delle opere (1909: *Fedra*; 1910: *Le Martyre de Saint Sébastien*; 1913: *La Pisanelle*), esse indicano – a mio avviso – la rappresentazione di tre civiltà storiche: il mondo greco, il mondo romano e il Medioevo.

E la creazione di una "summa scenica", cronologica e narrativa, tutta consacrata alla rinascita di epoche antiche, di una spiritualità pagana e cristiana.

Non è un caso se d'Annunzio chiama "mansioni" gli atti del *Martyre*. Esse raccontano una storia tragica: la passione e la morte del santo.

Di qui la profondità dello spazio in senso orizzontale nel I atto (fig. 1), che deve permettere allo spettatore di iniziare il suo viaggio sacro e immaginario, entrando in un "teatro simbolista e della romanità". Al contrario, lo sprofondamento scenico, in senso verticale, nel III atto (fig. 2) – attuato mediante l'applicazione dell'ottica spaziale del Tiepolo – conferma la ricerca di una dimensione soprannaturale ed esprime un profondo messaggio cristiano: la tensione verso una beatitudine eterna, che San Sebastiano consegue nel IV atto con il sacrificio della morte (fig. 3). Ma la scena del III atto assolverebbe anche ad un nuovo codice interpretativo, utile ad una ricostruzione topografica della *Forma Urbis Romae*.[7] Dopo un'attenta lettura delle didascalie si può ritenere infatti che l'elencazione delle divinità non sarebbe casuale, ma esse contribuerebbero ad individuare i luoghi dell'antica Roma.

2. *La Pisanelle* tra pittura, teatro e cinematografia

Ma se il *Martyre de Saint Sébastien* rappresenta il "teatro della spiritualità cristiana" nella Roma del III secolo d.C, i quadri scenici della *Pisanelle* (fig. 4, 5, 6, 7, 8) evocano invece le miniature medievali del XIV secolo.

---

[6] Da un'intervista rilasciata a Rose Strunsky in «New York Tribune», New York, 5 settembre 1915, p. 1 del supplemento speciale.

[7] Si rinvia al saggio di P. MEOGROSSI, *Codici per una rilettura topografica del "Martyre de Saini Sébastien",* in *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del "Martyre de Saint Sébastien" di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi,* cit., pp. 35-9.

Come Monet, Bakst adopera nelle sue scenografie la dissolvenza dei colori, che, per la mutevole intensità delle vibrazioni luministiche, trasmettono delle emozioni differenti e sempre suggestive.

Ad esempio, riguardo al quadro del I atto *Le port de Famagouste* (fig. 4), C.G. Sarti scrive:

> La nota predominante, in questa scena, è la nota rossa: la galera ferma nel porto è rossa, rosso il cielo, rosse le mura, rossi gli abiti dei levantini che stanno esaminando il bottino di guerraaccatastato sulle banchine.[8]

Nel II atto (fig. 5), quando non rispetta il cambiamento dei colori, che deve indicare la diversa ora del giorno, in cui si svolge l'azione, Bakst utilizza a lungo lo stesso scenario. E ciò, al fine di conservare il più duraturo possibile, nei suoi effetti psicologici ed emotivi sull'animo dello spettatore, «quell'accordo di tinte […] che indica la fresca purezza del mattino bianco e azzurro» e che «è l'accordo della purità e del sogno».[9] Sicché, contro la dolcissima ed inquietante mobilità scenotecnica della luce, che il poeta aveva inteso restituire visivamente all'animazione del dramma, Bakst contrappone, volutamente, la fissità di quell'accordo tonale:

> l'accordo bianco azzurro del secondo quadro – osserva Achille Ricciardi – rimane immutabile anche quando l'aurora s'è levata, le cortigiane sono penetrate nel monastero ed il sacrilegio e il delitto macchiano le bianche mura.[10]

Né è difficile immaginare come, ad un certo punto del giorno, il chiarore diffuso, che sfoca tutti i colori, renda l'atmosfera – giunta al suo punto estremo di tensione – nell'attesa culminante dell'arrivo del Principe sul cavallo bianco.

Lo spazio fisico è ricondotto alla sua funzione di schermo delle emozioni visive e sentimentali, specchio di luci colorate della coscienza, in cui fluttuano, alla ennesima potenza, lo sbigottimento e la sorpresa per l'evento quasi prodigioso, che si sta compiendo.

Non c'è dubbio che Bakst, interpretando il gusto e le intenzioni di d'Annunzio, dia prova, in queste composizioni scenografiche, di come "pittura", "fondale di scena", "attori", "musica" – (in una parola "teatro" e cinematografia, mobilità filmica delle immagini sotto l'impulso delle stesse luci cangianti

[8] Cfr. C.C. Sarti, *In attesa della «Pisanella» a Parigi,* «La Tribuna», 12 giugno 1913.

[9] Cfr. Isgrò, *"La Pisanelle": dall'idea «cinematografica» alla «russificazione»,* in Id., *D'Annunzio e la «mise en scène»,* cit., p. 186.

[10] Cfr. A. Ricciardi, *Il teatro del colore,* Facchi, Milano 1919, p. 39.

e semoventi nei colori usati) – convivano felicemente in un unico, irripetibile momento poetico, in esiti di eccezionale artisticità.

3. *Fedra* e il ritorno alle origini

Il ritrovarsi nel passato e il sopravvivere delle antiche origini nel presente vengono invece comunicati dalle scenografie e dai costumi di *Fedra* (figg. 6, 7, 8, 9, 10). Bakst grida questo messaggio di gioia e di felicità attraverso la forza prorompente dei suoi colori, dei segni e simboli. Questa singolare esperienza di una identità ritrovata assurge a funzione paradigmatica nelle scene, dal momento che l'autore l'addita al pubblico, perché sia ripetuta come "esempio" da imitare.

L'invito a ritrovare le origini della perduta purezza, della semplicità, dell'autenticità, fuori dalla temperie inquinata della civiltà cosiddetta industriale degli Occidentali, s'affida ad una rappresentazione visiva, per immagini figurative, che è anche un'importante pagina autobiografica.

La messa in scena di questa dantesca "retta via" s'avvale peraltro di una originale "macchina" teatrale: nelle scene rispettivamente del I e del II atto lo spazio si apre in profondità, introducendovi il pubblico – dopo aver tirato il tendaggio rosso (come quello del sipario nel palcoscenico) – oltre lo striscione rosso, rettangolare, che dal soffitto scende a terra, in primo piano, come fa Rembrandt nella *Sacra famiglia* o Bakst nella commedia di Carlo Goldoni *Les Femmes de Bonne Humeur*. Spartito lo spazio in due entità, al di quà e al di là del tendaggio centrale, nel II atto, l'effetto scenico ottenuto mette dunque in comunicazione lo spettatore dapprima con il palcoscenico e, poi, con l'ambiente ampio e profondo del Palazzo di Teseo, in cui egli spazia liberamente e si trova a proprio agio, come a casa propria, nelle accoglienti dimensioni della dimora, cioè della culla delle proprie origini.

Tale *fiction* scenica di un immaginario "possibile" ottiene lo scopo più volte auspicato e programmato da Bakst nei suoi scritti: rendere il pubblico partecipe dell'atmosfera generale, propiziatoria, dell'ambiente che si trova difronte.

Il coinvolgimento dello spettatore risulta immediato e diretto proprio perché egli è psicologicamente preparato dall'allestimento scenico.

Come nelle immagini del Prologo della *Pisanelle,* anche nella scena del II atto di *Fedra* il cercato e trovato effetto di "profondità" si modula gradualmente nella luce-penombra-ombra, assumendo un ruolo preponderante. Lo spazio vuoto aperto dalla prospettiva centrale (con un preciso punto di fuga individuato sempre sullo sfondo, nel piano più arretrato) è sì ottenuto con

precisa applicazione delle leggi scientifiche, è, sì, "profondità prospettica", ma è anche, soprattutto, la rappresentazione stessa della "profondità del tempo", di un tempo inteso non come "istante fermato", quale si ritrova, per esempio, nelle pitture di un Degas e di un Toulouse-Lautrec; né come "tempo che scorre", come si riscontrerà più tardi in un Bonnard, ma come "tempo remoto", profondo, appunto, su cui l'immagine, come nella pittura di Gauguin, «si adagia e dilata fino al presente come una ninfea sull'acqua ferma».[11]

Una ricerca del "tempo perduto", di proustiana memoria, dunque, quella di Bakst, espressa attraverso gli scenari di *Fedra*. Egli la compie non grazie ad una coscienza vigile su se stessa tramite la ragione fredda (come avviene in Cézanne) ma grazie alla capacità dell'immaginazione (*fiction* dell'immaginario), che non è semplicisticamente rifugio dalla realtà contemporanea, banale e limitata (da cui definitivamente allontanarsi, come voleva Gauguin), ma dimora del recupero del "presente" dalle profondità più ascose e misteriose della memoria, cioè del "passato".

I "segni" cabalistici ed idolatrici; le immagini arcane, quasi mostruose; i disegni ed i colori caldi del magico Oriente sono anch'essi "tramiti" espressivi di comunicazione, figurativi, sensibili, della verginità e della giovinezza dello spirito.

C'è, insomma, una esigenza etica, profonda, nei bozzetti bakstiani che ordisce e sorregge la stessa trama dell'azione scenica e il messaggio che occorre raccogliere e trasmettere. Il mondo immaginato, recuperato attraverso la memoria, è quello appunto conosciuto, vissuto, scoperto o "riscoperto", in un contatto diretto, durante il viaggio in Grecia del 1907.

Questa *fiction* scenica si differenzia da quella di Gauguin: questa, per dare senso pratico, attivo, alla funzione della immaginazione, si estranea dalla società moderna, perché non c'è più né spazio né tempo per l'immaginazione; quella di Bakst rende invece impellente l'urgenza di intervenire direttamente sul mondo presente, sulla situazione ormai insostenibile della società contemporanea corrotta e disorientata a seguito della perdita della sua vera identità.

La messa in scena può rendere possibile il miracolo di questo collegamento del pubblico con lo spazio e con il tempo remoti, evocati, cioè a metterlo in contatto con il passato e con la storia, in cui ci si può ritrovare "giovani" o "ringiovaniti" nello spirito, che s'era assopito.

"Ringiovanire in una mitica barbarie" è, perciò, paradossalmente, il

[11] In G.C. Argan, *L'Arte Moderna,* Sansoni, Firenze 1993, p. 116.

"messaggio-invito" che Bakst sembra voler rivolgere al mondo civile: occorre cambiare rotta.

L'ottimismo di Bakst si oppone al pessimismo di Gauguin che si illude di potersi salvare in virtù di un addio definitivo al presente, alla civiltà dell'Occidente decaduto e irrimediabilmente corrotto.[12]

Aprendo il sipario (il cui lembo è già annodato in un angolo a sinistra della scena, nel II atto), il pubblico viene immediatamente smascherato da Bakst e messo dinanzi alla propria coscienza: esso saluta con un applauso questa operazione salvifica, perché si sente improvvisamente e provvidenzialmente "liberato" dalla schiavitù della sua stessa "civiltà", dalla quale sembrava non potesse più uscire.

Conclusioni

In un'opera di *Gesamtkunstwerk,* eredità diretta di Wagner, il teatro francese di d'Annunzio si colloca a pieno titolo, anticipando un'arte nuova. È un teatro junghiano: imperniato sull'inconscio collettivo e permeato di un linguaggio comunicativo reso in uno stile originale a metà tra impressionismo ed espressionismo.

La scena si anima del ritmo vivace delle luci sui colori studiati con il passaggio della luce nella penombra, in cui si racchiude l'intensità drammatica dell'azione. Si ha la sensazione di assistere ad una "danza del colore", che finisce per trasmutarsi in una composizione sinfonica congegnata essenzialmente su accordi cromatici. E una "poetica del meraviglioso e del sublime", che – attraverso la magia dei colori e delle sue forme sensuali – suscita nel pubblico stupore e ammirazione.

Il linguaggio figurativo diviene proiezione di un *nostos* verso un passato leggendario, che lo spettatore – liberandosi dal labirinto dedaleo del suo tempo – può ritrovare.

Attraverso un'azione purificatrice dell'anima egli può raggiungere l'approdo, recuperare le proprie radici, riscoprire l'autenticità e la purezza originaria delle emozioni.

La visione prospettica dello spazio scenico, teso al recupero di un tempo antico, in cui la vita risulta ancora possibile.

Si coglie dunque nelle rappresentazioni francesi delle tragedie di d'Annun-

[12] Occorre ora sottolineare che il messaggio di ottimismo giunse da parte di Bakst quanto mai tempestivo, perché cadeva in un momento storico particolare, nel quale la società occidentale, cosiddetta "civile", si rivelava essere invece "incivile", peraltro sostenitrice, per esempio, del colonialismo, vero scandalo morale.

zio un'espansione spirituale dell'io, che trascende la temporalità e la fisicità del reale per sublimarsi in una dimensione storica non immaginata.

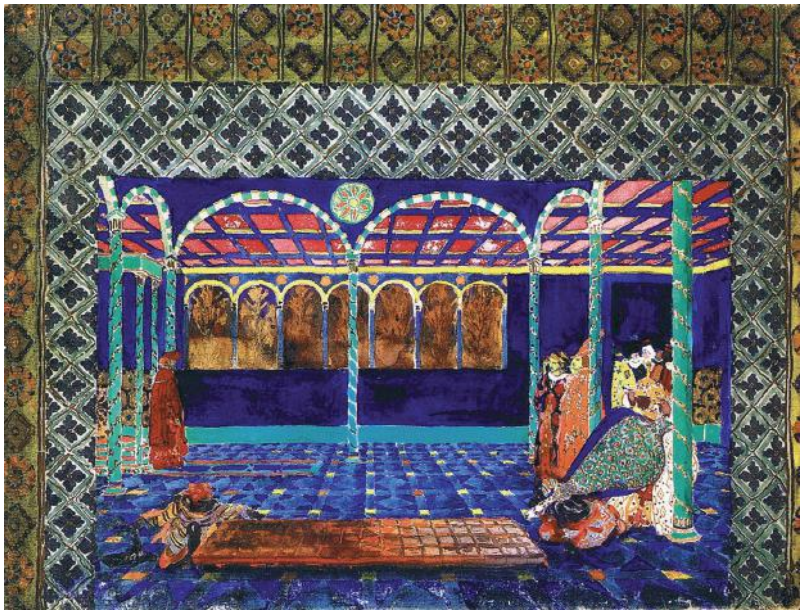
Con il suo lavoro di ricerca Bakst ha saputo rendere plasticamente l'estetica del meraviglioso e del tragico, in cui si alternano emozioni visive e sensazioni emotive. L'arte scenografica assume una valenza corale, rivelandosi dia-logica, comunicativa, narrante, capace cioè non soltanto di raccontare la storia affascinante di un'epoca ma di restituirne alla collettività i significati e le suggestioni, le emozioni e le passioni.

Di qui l'originalità dei lavori teatrali dannunziani, che si fanno apprezzare soprattutto per la *contaminatio* di esperienze ed esiti diversi del mondo classico-orientale e di quello occidentale, dal Medioevo alle Avanguardie storiche del Novecento.

> La lezione bakstiana, pertanto, – scrive il critico d'arte Riccardo Sica – si dilata ancora oggi nel mondo della teatralità, come in tante rappresentazioni sperimentali, senza perdere il senso della grande tradizione dd balletto russo, recuperando, invece, la dignità della funzione catartica del teatro greco, ed innestandola, per fiorire in nuovi germogli, nell'altrettanto grande tradizione della danza, della musica e del mondo orientale.[13]

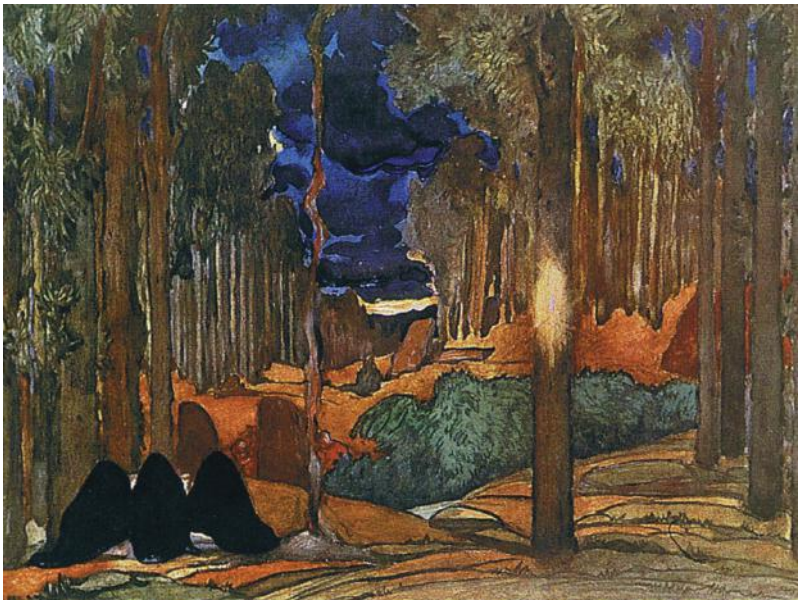
Questa lezione ci permette di penetrare più approfonditamente, rispetto all'analisi letteraria del testo, il messaggio dell'opera drammaturgica di d'Annunzio, la sua identità, aprendo così nuove ed importanti prospettive di ricerca nell'ambito del teatro novecentesco.

[13] Cfr. R. Sica, Dai Balletti Russi al *Martyre de Saint Sébastien:* la magia dell'Oriente nei *décors* di Léon Bakst*,* in Aa. Vv., *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del "Martyre de Saint Sébastien" di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi,* cit., p. 45.

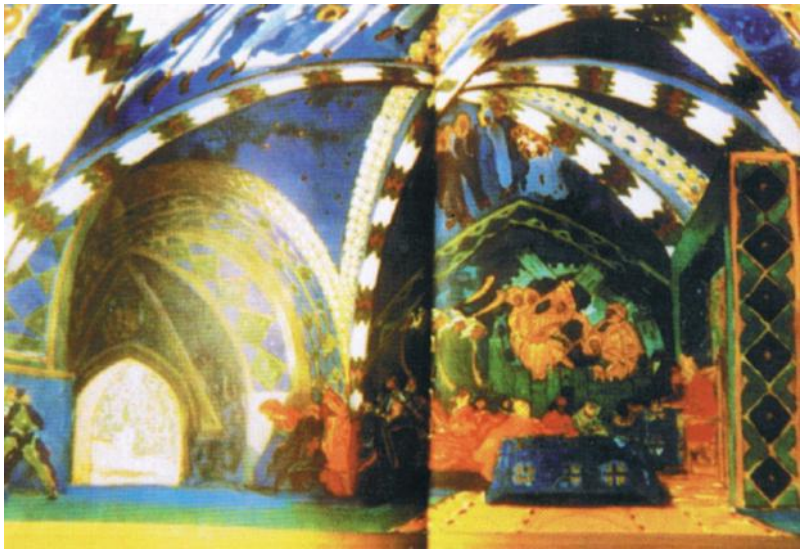


1. Bozzetto di scena per I atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le premier palais*, *La cour des lys*). Matita, acquarello, guazzo e oro, 43,4 x 58 cm

2. Bozzetto di scena per il III atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le concile des faux Dieux*). Acquarello e guazzo su carta, 62 x 66 cm

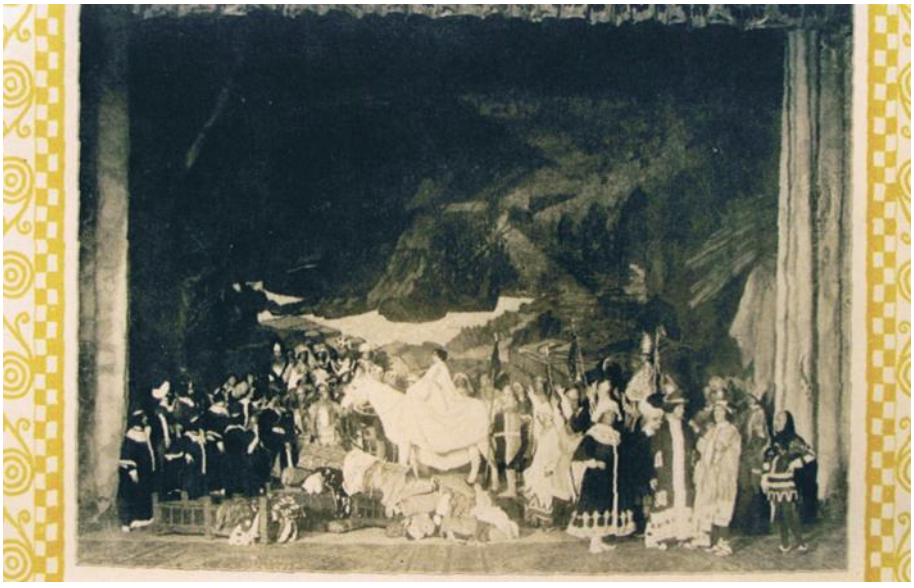


3. Bozzetto di scena per il IV atto del *Martyre de Saint Sébastien* (*Le laurier blessé*). Acquarello e guazzo su carta

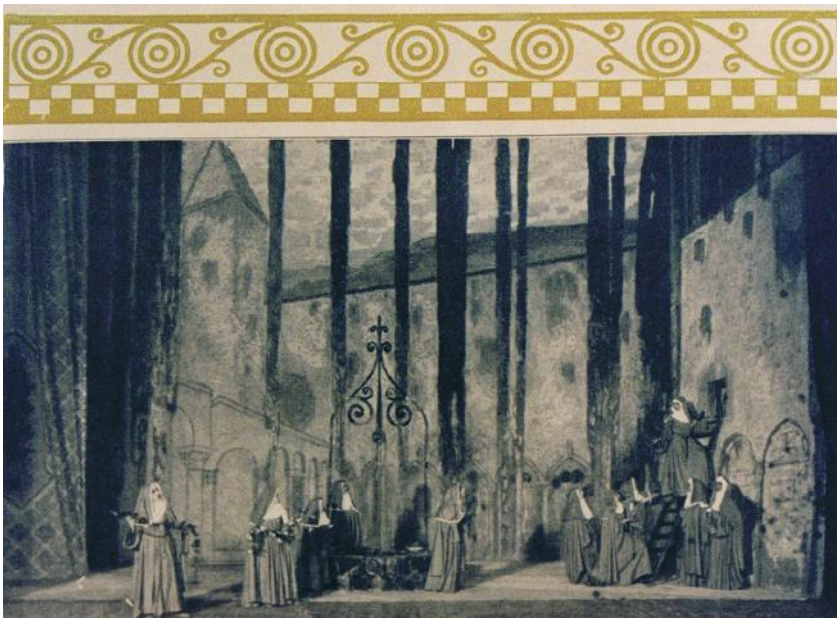


4. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del Prologo

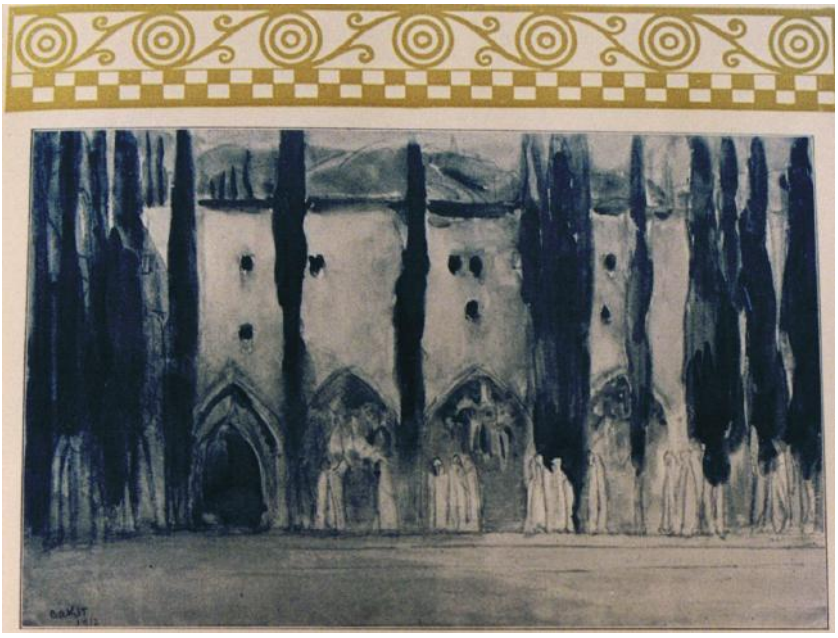
5. *La Pisanelle*. I atto (*L'arrivée du Roi*)



6. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del I atto (*Le port de Famagouste*)



7. II atto de *La Pisanelle* (*Dans le couvent des sœurs Clarisses*)



8. *La Pisanelle*. Bozzetto di scena del II atto

9. III atto de *La Pisanelle* (*En attendant la Pisanelle*)

10. Bozzetto di scena del I atto di *Fedra*

11. Bozzetto di scena del II atto di *Fedra* (*Les Demeures de Phèdre*). Matita, acquarello e guazzo, 33,5 x 52,3 cm

12. Disegno di costume per Mlle Silvie nel ruolo d’Hipponoé. I atto di *Fedra* (*L’atrium du palais de Thésée à Trézène*). Matita, acquarello, oro e argento. 29 x 21,2 cm

13. Disegno per il costume di Thésée in *Fedra*. Matita, acquarello, oro e argento. 10,8 x 22,3 cm

Fonte iconografica:
Le immagini sono tratte dal libro di C. Santoli, *Le théâtre de Gabriele d’Annunzio et l’art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du* Martyre de saint Sébastien, *de* La Pisanelle *et de* Phèdre *à travers* Cabiria, cit., pp. I-II, IV-VI, XXII-III, XXVI.

Elaborazione e Innovazione Poetica

Andrea Tobia Zevi

La Lingua di 'Canto Novo' tra Innovazione e Tradizione

L'idea di questo lavoro nasce dalla disponibilità del manoscritto ARC 21/63[1] nella Biblioteca nazionale centrale di Roma. Si tratta di 107 carte sciolte relative al *Canto novo* di Gabriele d'Annunzio, circa una metà interamente autografe, e le restanti con correzioni a mano dell'autore su pagine a stampa di un'edizione romana del 1883. L'interesse di tale reperimento è notevole: fino ad ora non si avevano tracce del lavoro intermedio del d'Annunzio tra la pubblicazione dell'opera giovanile nel 1882,[2] e la sua seconda edizione, a distanza di 14 anni, nel 1896.[3] I due libri, radicalmente diversi, sono stati finora studiati come momenti distinti, limitando la prospettiva diacronica alle testimonianze, indirette, dell'epistolario e dei componimenti pubblicati in varie riviste essenzialmente prima della *princeps*. Sebbene la presente analisi muova essenzialmente dai due testi conosciuti – non essendo moltissime le

* Desidero ringraziare il mio Maestro Luca Serianni per i suggerimenti preziosi e la premura severa con cui ha seguito l'elaborazione della mia tesi di laurea e di questo articolo. Inoltre sono grato al professor Pietro Gibellini, che mi ha istradato su questa ricerca, per la sua disponibilità e per i suoi consigli.

[1] Il Ms. ARC 21/63 si trova nel Fondo Gentili, in Sala Manoscritti, alla Biblioteca Nazionale centrale di Roma (BNCR), ed è stato acquisito nel 1997. Si tratta di un cofanetto (Mm. 185 x 120) completo, con custodia in pieno marocchino, che al suo interno contiene 107 carte sciolte ed un paio di documenti d'accompagno redatti da chi ha provveduto a ordinare le carte. Qualcuno, trovati i fogli, li ha numerati in ordine crescente a matita, sulla base dell'edizione definitiva del 1896. Nell'ultima sezione si trovano pagine a stampa del 1882 con alcune correzioni autografe. L'edizione completa del testo ha costituito il fulcro della mia tesi di laurea magistrale, discussa nel luglio 2008, relatore il Prof. Luca Serianni, presso la cattedra di Storia della Lingua italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi «La Sapienza» di Roma. Per questo lavoro ci si è avvalsi – grazie alla gentilezza del personale della Sala Manoscritti – di *Mondo nuovo*, che si trova in un'area non aperta al pubblico. Grazie a questo prezioso quanto sconosciuto strumento è possibile sottoporre una carta ad una serie di particolari procedimenti spesso rivelatisi molto utili: ingrandimento fino al 500%, raggi infrarossi e ultravioletti, illuminazione radente, illuminazione in negativo.

[2] G. d'Annunzio, *Canto novo*, A. Sommaruga, Roma 1882. La ristampa del 1883, rappresentata nel nostro cofanetto, anch'essa pubblicata da A. Sommaruga, è identica alla *princeps*.

[3] d'Annunzio, *Canto novo; Intermezzo: (1881-1883)*, Treves, Milano 1896.

varianti linguisticamente rilevanti del cofanetto –, non va sottovalutata l'opportunità, offerta da queste carte, di analizzare il percorso stilistico del poeta attraverso una testimonianza concreta della sua rielaborazione.

Le indagini svolte in passato si sono sempre basate su una delle due edizioni a stampa, quella del 1882 (d'ora in avanti, CN1) o quella del 1896 (CN2). Le analisi erano dunque imperniate su fasi complete, se non definitive: il vantaggio di confrontarsi con pagine manoscritte di prima stesura – o correzioni di prima stesura – è ovviamente quello di cogliere *in nuce* le direttrici su cui si snoda il procedere dell'artista nel ripensamento del suo lavoro. Dal punto di vista della datazione è verosimile ritenere che il manoscritto si situi nei primi anni Novanta, quando il poeta cominciò a concepire una rielaborazione dei cinque libri del testo sommarughiano.

Vale la pena riflettere brevemente sulle prospettive che un'indagine sul metodo del Nostro comporta. Attendendo spesso in contemporanea a libri diversi, sempre in cerca di un'«intonazione» in grado di ispirargli una nuova fonte di poesia, d'Annunzio annota dappertutto spezzoni di versi, serie di aggettivi, terminologie settoriali, talvolta già consapevole del posto che questi occuperanno in una sua creazione, talvolta invece sull'onda di una semplice suggestione. Negli anni si sono moltiplicati gli studi su come egli utilizzava dizionari, testi tecnici e opere della tradizione letteraria italiana, a partire dai fondamentali volumi di Annamaria Andreoli[4] e Pietro Gibellini,[5] densi di ricostruzioni in concreto del lavorio dannunziano. In ogni caso questa modalità compositiva, sperimentata fin dalle sue prime prove, diventò sempre più tipica e abituale negli anni del Vittoriale in conseguenza di tre diverse cause: la minore attività dovuta all'età e alla forzata impossibilità dell'agire politico; l'essere divenuto monocolo e quindi meno portato alla lettura integrale dei testi; il fatto di aver perfezionato, nel corso soprattutto degli ultimi anni, una poetica sempre più programmaticamente frammentaria, rappresentata esemplarmente dalle striscioline di carta che confluiscono parzialmente nelle *Faville del maglio* e nel *Libro segreto*. In virtù di questi tre elementi la ricerca archivistica si è naturalmente concentrata in maniera prevalente su questo periodo e sulle opere maggiori come l'*Alcyone*, certamente meglio rappresentate tra le voci dell'Archivio il cui indice è stato pubblicato a partire dal 1968.[6]

[4] A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivista*, Olschki, Firenze 1996.

[5] P. GIBELLINI, *Logos e Mythos - Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985. Sul riutilizzo sistematico di fonti disparatissime da parte di d'Annunzio, non può essere tralasciato il classico M. PRAZ, *D'Annunzio e l'amor sensuale della parola*, in *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 401-56.

[6] L'indice dell'Archivio dannunziano si trova in «Quaderni del Vittoriale», XXXVI-VII, 1968.

Non va però escluso che simili sviluppi possano interessare, in futuro, anche alcune fatiche giovanili, a patto però che si corra il rischio di dover sfogliare le innumerevoli carte dannunziane, per trovare magari scarsi – ma non certo per questo poco significativi – riferimenti e rimandi.

Proveremo a questo punto a descrivere alcuni mutamenti linguistici e poetici significativi avvenuti tra CN1 e CN2,[7] con l'obiettivo di fornire spunti utili agli studiosi di letteratura, che potranno analizzarli sul versante della stilistica o della critica, ma anche agli storici della lingua, che se ne avvarranno nella riflessione sulla lingua dannunziana in un'epoca di evoluzione decisiva per la lingua poetica italiana. Per fare questo si partirà dal testo definitivo, analizzato in maniera più sistematica, mettendo in luce le novità apportate da ARC 21/63 nei casi significativi.[8]

La struttura definitiva di CN2 è completamente diversa da CN1: il testo si apre con la prima delle tre *Offerte votive* (d'ora in avanti = OV), in distici elegiaci, che incastonano l'intera raccolta; *Sole* è l'ultima parola di questo primo componimento, in funzione introduttiva del *Canto del Sole* (= CS), formato da dodici componimenti in vari metri, tutti barbari, di lunghezza anche molto diversa. Di seguito la seconda delle *Offerte*, che nel suo ultimo verso presenta

[7] Per il quadro completo delle pubblicazioni antecedenti CN1 conviene rifarsi a I. CIANI, *La nascita dell'idea di* Canto Novo, in *Canto Novo - nel centenario della pubblicazione*, Centro Studi Dannunziani (CSD), Pescara 1983, pp. 15-34, in cui si trovano diverse testimonianze dell'autore. Molto utile, nello stesso volume, anche E. De Michelis, *Canto novo, vient de paraître* (pp. 101-19), che offre un'analisi completa del rapporto tra CN1 e la letteratura coeva; per l'attività del poeta tra CN1 e CN2 cfr. G. Beniscelli Guarneri, *Appunti sul Canto novo*, «Quaderni del Vittoriale», V-VI, 1977, pp. 225-47. Per l'epistolario che precede CN1 cfr. D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a c. di Ciani, Centro Studi Dannunziani (CSD), Pescara 1985. Nel complesso siamo lontani da un regesto completo delle lettere; tra i lavori più ampi vanno ricordati: D'Annunzio, *Il fiore delle lettere: epistolario*, a c. di E. Ledda, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004; e poi D'Annunzio, *Lettere d'amore*, a c. di Andreoli, Mondadori, Milano 2001. Meno avanzato è invece lo stato di pubblicazione dei taccuini, per cui è opportuno rifarsi sempre a D'Annunzio, *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1976 (1976). Un quadro sintetico delle fonti dannunziane per CN1 e CN2 si trova infine in *Note* a *Canto novo*, in D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a c. di Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2006, pp. 829-908.

[8] A questo proposito valga quanto scritto in L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009, p. 145: «Appare sufficientemente chiaro il punto d'arrivo della tradizione poetica, che si spegne tra Otto e Novecento pur sopravvivendo in filoni marginali. (…) Il poeta – rinunciando alla lingua che per secoli ne ha sancito la separatezza rispetto al comune parlante – rinuncia di conserva a sé stesso (ovvero, invertendo i termini, rinuncia a quella lingua perché è mutato radicalmente il suo rapporto con la società o con la cultura e vacilla la stessa persuasione di svolgere una funzione quale che sia)». Per quel che riguarda proprio CN1, Serianni fa l'esempio di *alma*, che d'Annunzio non usa dopo averla ampiamente adoperata in *Primo vere*. È certamente significativo che l'autore recuperi questa parola in CN2 – con un movimento quindi in senso contrario – sebbene la ripresa della tradizione rappresenti nel Nostro un'operazione totalmente e consapevolmente anticlassicistica.

invece l'*Ospite*, cui è dedicato il secondo *Canto* (= CO), anch'esso di dodici poesie, generalmente più brevi. L'ultima delle *Offerte*, il cui tema è invece il sacrificio ad Apollo da parte del poeta (sull'esempio di un cantore mitico), è invece anticipata nell'ultimo verso di COXII. Come si vede, in CN2 viene completamente accantonata la scansione stagionale che, pur tra le tante deroghe, aveva informato CN1, e il numero complessivo delle poesie scende da 63 a 27. Completamente inedito, oltre ai tre componimenti che incorniciano il libro, COXI, che può essere considerato una sorta di manifesto della *Weltanschauung* dannunziana a quest'altezza. Studiando le carte del cofanetto, si scopre che in una fase precedente il poeta ha in mente un diverso progetto di rinnovamento: permane la partizione in libri, dal momento che compaiono due carte, la 6 (= c. 6) e la 38, che recano quest'indicazione; fanno inoltre ancora parte del testo finale il Preludio di CN1, che troviamo tra le ultime carte del cofanetto, e CN1 II, 4, mentre CSII è ancora molto più lunga di quello che poi sarà nella versione definitiva.

Il primo elemento di novità in CN2 è l'esclusione dei metri tradizionali (sonetti o sonetti raggruppati), ben rappresentati nella *princeps* e legati a tematiche realistiche, sociali o psicologiche. Viene esclusa l'unica saffica[9] (la II, 4), mentre si insiste sull'asclepiadea, che rimane comunque minoritaria rispetto ai distici elegiaci e alle strofe alcaiche. Il fatto che nel 1896 d'Annunzio rinunci alla commistione tra i due generi metrici, ci induce a due considerazioni complementari: certamente in quegli anni, in buona misura grazie alle prove di Carducci, Pascoli e dello stesso d'Annunzio, lo *status* della poesia barbara aveva acquisito una dignità ed una statura che le consentivano un'esistenza autonoma nella raccolta poetica; d'altra parte proprio il successo raggiunto riduceva il carattere dirompente di questo dato, relativo già all'altezza di CN1 in virtù del precedente carducciano.

Se a Carducci venne rimproverata l'eccessiva irregolarità, il Nostro appare ancora più spregiudicato nel combinare i versi poetici tradizionali per riprodurre i metri classici. Larghissimo è il ricorso agli sdruccioli, che imitano la struttura del dattilo, spesso in *enjambement*.[10] In linea generale si noti che le

[9] Secondo il modello del Carducci, composta da tre endecasillabi e un quinario. Sulla metrica di CN1 utile anche A. ROSSI, *Presupposti e metamorfosi del* Canto novo, in *Canto Novo* 1983, cit.

[10] A. MENICHETTI, *Metrica italiana - fondamenti metrici, prosodia, rima*, Editrice Antenore, Padova 1993, pp. 478-9: secondo lo studioso i tre tipi di inarcatura sono quella molto forte quando la divisione taglia in due la parola (*enjambement* lessicale) o un sintagma assolutamente inseparabile o monoaccentuale; forte quando la separazione cade in mezzo a un'unità logico-sintattica stretta, che consente però con naturalezza un'esecuzione biaccentuale; di media intensità oppure debole quando la scansione non contrasta o contrasta appena col

parole proparossitone simboleggiano a livello onomatopeico un superamento del limite (anche per via dei superlativi assoluti in *–issimo*). Si vedano alcuni casi nel dettaglio:

> **ovi** (v. 1: *Cìpride*, Meleagro di *Gàdara* cinto di Croco); **csi** (tutti in clausola: v. 1: *destasi*; v. 2: *palpita*; v. 4: l'*alighe*; v. 5: *queruli*; v. 6: *passano*; v. 8: *cullandosi*; v. 9: *floridi*; v. 10 *imagini*; v. 12 *edere*; v. 13 *balzino*; v. 14 *zampillino*; v. 15 *pirrichii*; v. 16: *Asclepiade*; v. 20 *sfolgori*); **csii** (vv. 1-2: … a te l'*anima*/s'apre …; v. 4: *sentomi* vigorire; vv. 5-8: … per tutto l'*essere*/un vigor novo *spargesi*; *rapide*,/io sento, *gorgogliano* e rosse/le *scaturigini* della vita.); **csiii** (vv. 2-3: … *innumerevole*/diffonde …; vv. 5-6: … *lunghissime*/coorti; vv. 6-7: … *esercito*/di libri…; vv. 10-1: … ma non un'*anfora*/di *cecubo* vecchio; vv. 13-4: … l'*indica*/bevanda …; vv. 70-1: … *calice*/profondo …); **csv** (vv. 1-4: … *pallido*/ nel ciel *verdognolo*… *Sospirano*/ … *novilunio*/ … o *giovini* forti, le *vergini*; vv. 6-7: … *sospirano*/l'acque …; vv. 9-16 tutte le clausole: *argenteo*, *paiono*, *cadaveri*, *zefiri*, *pollini*, *fervido*, *libellula*, *pispigliano*; vv. 20-1: … *pallido*/raggio …; vv. 19-20: … *alighe*/destate …; vv. 30-1: … *fremiti*/d'amore …); **csvi** (v.1: Da l'argentina volta de' *nugoli*; vv. 2-3: … *illustrano*/i *culmini* …); **csvii** (vv. 3-4: … m'ascondo / *platano* sacro…; v. 12 su 'l capo ove *nitida ridemi l'imagine*); **csix** (v. 20 verso intero: *voluttuosamente dileguandosi*); **csx** (v. 4 in clausola: … bella *stornellatrice*); **csxi** (v. 24: una *indocile menade*); **csxii** (v. 13: … *Balzami libero* vivo nel seno; v. 15: che *palpita* al bosco, che *palpita* al mare;…); **coi** (vv. 6-7: … *surgono: brividi*/e *fremiti increspano* l'acque; vv. 12-3: senton la linfa *conquistatrice*; … *prorompere*; vv. 25-6: … *numine*/tuo sacro …); **coii** (v. 5: o che nel *distico s'odano fremere*; v. 10: … i *crepuscoli* cinser di *Fiesole*!); **coiii** (v. 5: e i fior femminei *avidi emergono*; v. 6: su le *volubili* spirali ai *pollini*; v. 8: lussurïosi i *calici*); **coiv** (v. 2: … *salsedine*; v. 5:… *occhieggino*; v. 6: … l'*Adriatico*; v. 9:… *pallide*; v. 10:… *calici*); **cov** (vv. 5-6: *Nuvole* vaste siccome *talami*/*pendono* a sommo del cielo: *attendono*; vv. 9-10: … Le acque destate un *fremito*/*recano* lungo; su 'l vento *palpita*); **covi** (v. 8: d'*aliti* feminei); **coix** (v. 12: *candide* di *nautili*!); **coxi** (vv. 1-2: … Io voglio *cingerti*/ … perché tu *celebri*); **coxii** (v. 8: cupe *caligini* di viola; v. 17: *rendono* i rami piccoli *crepiti*).

Le numerose dieresi[11] assumono una funzione radicalmente diversa da quella che avevano nelle *Barbare*, accentuando la fluidità di un verso dalla trama più complessa. Di segno parzialmente opposto, perché stranianti, alcuni casi di falsa ricostruzione (dal punto di vista etimologico o della prassi della tradizione letteraria), come per esempio *lïeve* (**csiv** 20). Significativi due

respiro naturale del discorso. Se se eccettua l'inarcatura lessicale, in CN2 abbiamo esempi per tutte le tre tipologie.

[11] Su questo argomento, cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., in particolare alle pp. 182-241.

veri e propri errori del poeta: *voglïo* (**coxi** 25) e *speglïo* (**csv** 22), in cui si dà consistenza reale a un'*i* diacritica.[12]

Nel corso della rielaborazione dannunziana si assiste a una forte selezione lessicale e tematica rispetto all'edizione 1882:[13] in CN1, infatti, il poeta ha esplorato molti possibili territori di espressione linguistica – anche grazie all'autorizzazione fornita dal ricorso alla metrica barbara e agli abbondanti elementi della tradizione lirica – sebbene le varie opzioni fossero talvolta addirittura in contrasto tra loro. Giunto invece al rifacimento di CN2, d'Annunzio ha chiari quali debbano essere i principi ispiratori della sua creazione, evolutisi successivamente nelle opere della maturità: essi compongono una poesia che non vuole rimodellare la realtà, ma mira invece a rappresentarla letterariamente, in modo raffinatissimo, grazie alla disponibilità di elementi preziosi e all'utilizzo continuo di specifici meccanismi sintattici, ritmici e retorici.[14]

Dal punto di vista lessicale, un osservatorio interessante è costituito dai settori del lessico animale,[15] naturale e, in misura minore, del corpo umano; le tre categorie di parole sono predominanti in CN1 – anche per ovvie ragioni tematiche – e rimangono importanti anche in CN2, ma assumono sfumature diverse. Partiamo da un quadro completo per quel che riguarda la fauna:

---

[12] I tre esempi in MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., rispettivamente alle pp. 191 e 197 (per gli ultimi due).

[13] Per i confronti lessicali tra CN1 e CN2 cfr. G. SAVOCA - E. D'AQUINO, *Concordanza del «Canto novo» di Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 2001.

[14] Sul punto cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo 1971, pp. 11-106 (i saggi *Le invenzioni sperimentali del* Canto novo e *La storia interna del* Canto novo). In particolare il critico osserva come CN1 sia un tentativo di percorrere tutte le strade disponibili a un giovane poeta di fine Ottocento: l'autorizzazione all'esperimento era garantita dal modello del Carducci che, riprodotto nelle strutture e nella metrica, rappresentava la massima autorità dell'epoca. D'Annunzio muove però subito in una direzione personale: le descrizioni di impianto carducciano, i momenti maggiormente realistici (o addirittura veristici) e quelli più marcatamente negativi sono già, ad un'analisi più attenta, testimonianze letterarie di un poeta cui non interessa l'«apprensione del sensi», ma che costruisce nella struttura una realtà tutta scenografica, fittizia, sempre più raffinata. La maggiore consapevolezza del poeta nel 1896 non fa che stabilizzare più chiaramente questi tratti, escludendo quegli aspetti che, fondamentalmente estranei già nel 1882, gli sono ormai divenuti insopportabili.

[15] A proposito della fauna in CN1 cfr. GIBELLINI, *Logos e Mythos*, cit., pp. 155-81: le immagini esotiche di CN1, ma anche della contemporanea *Terra vergine*, testimoniano il rapporto con l'arte del Michetti (non a caso illustratore della *princeps*) ma anche quello con pittori stranieri, come per esempio Rousseau il Doganiere (p. 162). La zoologia di CN1 contempla «i più selvatici tra gli indigeni, i più esotici tra i selvatici».

csi (v. 6: gabbiani[16]); **csiii** (v. 8: larve; v. 78: passeri[17]; v. 95: gabbiani); **csiv** (v. 12: delfini); **csv** (v. 15: libellula[18]); **csvii** (v. 13: bisce); **csxi** (v. 3: alcèdini[19]); **csxii** (v. 2: serpentelli[20]; v. 23: germi); **coii** (v. 8 antilope[21]); **coiii** (v. 17: antilope); **oviii** (vv. 2, 17, 26, 39: cicala; v. 35: cavalli; v. 43: testudine).

Rispetto a CN1 le novità sono poche: *passeri*, *alcèdini*, *germi*, *testudine* e *serpentelli*. Sono termini acclimati nella tradizione lirica, con l'eccezione di *serpentelli* (già però attestato in Dante), e di *alcèdini*, episodio significativo proprio perché, grazie a CN2, acquisisce una cittadinanza poetica. Parecchi sono invece i lemmi esclusi, molti dei quali connotati in senso troppo realistico, tecnico, esotico o affettivo: *cefalo*, *ceràmbici*, *carpe*, *rane*, *boa*, *merli*, *folaghe*, *aquila*, *pardo*, *vipere*, *pecchie*, *serpi*, *pantera*, *tortore*, *giaguaro*, *falchi*, *rondini*, *dàina*, *tigre*, *insetti*, *diomedée*, *ramarro*, *gufi*, *naje*, *onza*, *api*, *coccodrilli*, *crotali*, *polipo*, *scarabei*, *ranocchi*, *anatre*, *porco*, *polpi*, *cetaceo*, *jene*, *alligatori*, *dromedari*, *procellarie*, *vermi*, *grilli*, *condore*, *sparvieri*, *usignoli*. Non mancano, come si vede, movimenti in senso opposto, ma è possibile comunque affermare che in questo ambito la lingua tende a ridurre la rosa dei suoi *realia* e a sceglierli sulla base di una maggiore ricercatezza: occorre a questo proposito sottolineare che l'utilizzo della terminologia tecnica – recuperata nei vari manuali di cui d'Annunzio dispone negli anni del Cicognini – in CN1 è uno degli strumenti necessari per sfuggire dalla tentazione del bozzettismo.

Leggermente meno definito appare il quadro per quanto riguarda i termini legati alla natura, complessivamente più numerosi di quelli specificamente faunistici; pare confermata comunque la tendenza all'esclusione degli elementi più legati ad un vocabolario specificamente botanico. Questo il dettaglio:

ovi (v. 1: croco, v. 2: violette, giunco); **csi** (v. 4: alighe[22]; v. 11: edere), **csiii** (v. 29: edera; v. 34: linfa; v. 54: vetrici[23]; vv. 58, 82 e 85: pioppi; v.

[16] Nel corso di tutto il paragrafo ci si fonda, per quel che riguarda le occorrenze nella tradizione poetica italiana, sull'Archivio della *LIZ 4.0* (*Letteratura italiana Zanichelli*, a c. di P. Stoppelli ed E. Picchi), Bologna 2001: in linea cronologica ci si è soffermati dalle prime attestazioni fino al Pascoli, tralasciando quindi tutti gli autori novecenteschi. *Gabbiani* era comparso, in poesia, prima di d'Annunzio già in Belli, Carducci e poi nel Pascoli.

[17] Nell'Ottocento attestato anche in Leopardi, Aleardi, Praga e Pascoli.

[18] Presente in precedenza già in Aleardi, Boito, Camerana, Praga e poi in Pascoli.

[19] In poesia è solo dannunziano.

[20] Già in Dante, Chiabrera e Marino.

[21] Solo dannunziano.

[22] L'allotropo colto è attestato in prevalenza in testi poetici ottocenteschi. In CN2 si registrano 4 occorrenze a fronte di un'unica occorrenza come *alga*. In M. Arcangeli, *La scapigliatura poetica milanese e la poesia italiana fra Otto e Novecento: capitoli di lingua e di stile*, Aracne, Roma 2003, p. 131: *aliga* è già trecentesco.

[23] Come sostantivo femminile si trova anche in Pascoli. In CN1 due occorrenze come sostantivo maschile.

66: olivi[24]; v. 80: cipressi); **CSIV** (v. 10: alghe; v. 17: attinie[25]; v. 19: astree[26], madrépore[27]); **CSV** (v. 13: pollini[28]; v. 14: rugiade; v. 19 e 23: alighe; v. 29: radici); **CSVI** (v. 7: radici; v. 9: gran); **CSVII** (v. 4: platano; v. 7: cortice; v. 16: salsedine; v. 25: cortice[29]); **CSVIII** (v. 4: papaveri; v. 6: grappoli; v. 11: pioppi; v. 16: alighe); **CSIX** (v. 5: tronchi, linfa); **CSX** (v. 2: prunaie; vv. 6 e 7: olivi; v. 11: acacie[30]; v. 18: linfa); **CSXI** (v. 10: ulivi; v. 15: maggiorane[31]); **CSXII** (v. 18: pollini); **OVII** (v. 1: melagrana; v. 4: fico; v. 5: oliva, salamoia[32]; v. 6: mallo[33], noce; v. 7: racemo[34], acini; v. 9: mele cotogne[35]; v. 10: cetriuolo[36]; v. 11: pere; v. 13; mandorle; v. 14: pina; v. 15: résina[37]; v. 16: miele; v. 17: nardo, argilla; v. 18: caprino latte; v. 26: cera); **COI** (v. 10: cortici; v. 12: linfa; v. 15: pollini; v. 16: antére[38]; v. 26: tronchi); **COIII** (v. 3: vallisneria[39]; v. 6: pollini); **COIV** (v. 2: salsedine; v. 4: aranci; v. 16 polpa); **COVI** (vv. 1 e 10: verzieri); **COX** (v. 11: radici; v. 14: stelo; v. 15: linfa; v. 36: rugiada); **COXII** (vv. 2 e 9: ciliegi[40]; v. 34: grandine); **OVIII** (v. 8: oleastri[41]; v. 17: rugiade).

Rispetto a CN1 vengono introdotte *croco*, *violette*, *vetrici*, *platano*, *cortice*, *fico*, *oliva*, *salamoia*, *mallo*, *noce*, *racemo*, *mele cotogne*, *cetriuolo*, *pere*, *mandorle*, *pina*, *résina*, *miele*, *nardo*, *argilla*, *caprino latte*, *cera*, *cortici*, *polpa*, *stelo*, *ciliegi*, *grandine*, *oleastri*. Da notare come una parte consistente di questi nuovi elementi si concentri in OVII (per ragioni tematiche) e, sempre per lo stesso motivo, nel settore più legato all'alimentazione.

Vengono invece esclusi da CN2 *alveare*, *muschio*, *salci*, *vetrici*,[42] *nenufari*, *ellera*, *creta*, *canne*, *salici*, *jungla*, *viti*, *rovi*, *bacche*, *roveri*, *tùbere*, *stami*, *frutici*, *cespuglietto*, *caprifogli*, *luppoli*, *lemne*, *nespoli*, *loto*, *datteri*, *limo*, *sicomori*, *palmizii*, *gramigne*, *caprifichi*, *musco*, *limone*, *pineta*, *pini*, *ninfea*, *more*, *cárici*, *brughiera*, *tigli*, *mirti*, *quercia*, *mandorli*, *peschi*, *scopeti*, *roveti*.

---

[24] La variante *ulivo* è prevalente in CN1 per 3-1; il quadro si rovescia in CN2 con 3 occorrenze della variante con *o* e solamente una con l'allotropo.
[25] Si trova solo in d'Annunzio.
[26] Solo in d'Annunzio.
[27] Solo in d'Annunzio.
[28] Già in Burchiello, Aleardi e Pascoli.
[29] Già in Niccolò da Correggio e Carducci.
[30] Già in Aleardi, Carducci e Pascoli.
[31] Già in Aleardi, Praga, Boito e Pascoli.
[32] Già in Burchiello e Rosa.
[33] Già in Burchiello e Pulci.
[34] Già in Correggio, Marino, Monti, Manzoni e Tommaseo.
[35] Nella lirica precedente solo in A. Pucci.
[36] Solo dannunziano.
[37] In poesia è una novità dannunziana.
[38] Solo dannunziano.
[39] Solo in d'Annunzio.
[40] Già in Carducci e Pascoli.
[41] Altrimenti solo in Pascoli.
[42] Come detto in precedenza, si tratta in questo caso di un sostantivo maschile.

Interessante è la terminologia dei minerali preziosi, ben presente in entrambe le fasi dell'opera. In CN2 abbiamo *alabastri*, *coralli*, *ambre*, *topazii*[43] e *smeraldi*, mentre vengono eliminati i *lapislàzuli* e gli *opali*: va sottolineato che in questo ambito specifico il tasso di usi metaforici è, evidentemente e inevitabilmente, assai elevato.

Per quel che riguarda invece il lessico del corpo umano, l'unico termine relativamente estraneo alla tradizione poetica che non viene espulso è *fibrilla*,[44] mentre spariscono invece per effetto della selezione *cérebro*, *reni*, *ossa*, *narice*,[45] *coscia*, *unghie*, *occhione*, *polsi*, *tosse*.

Nel complesso i settori maggiormente ridotti dal poeta nella seconda edizione sono il lessico veristico, quello scientifico, sentimentale con tutti gli alterati, i termini esotici e le parole che afferiscono maggiormente all'ambito del degrado.[46] Molto ridotti sono anche il vocabolario impressionista, il linguaggio ricercato e quello arcaizzante.

Un ulteriore settore di sicuro interesse è costituito dalla gamma cromatica, dove pure si possono registrare differenze significative tra il 1882 ed il 1896. Analizziamo il quadro in CN2:

> **CSI** (v. 4: amor verdi; v. 7: fulve e nere vele); **CSIII** (v. 29: tavole d'oro; v. 44: vesperi biondi; v. 55: argini verdi; v. 58: cielo di perla; v. 59: verghe d'argento; vv. 65-6: cinerei[47]/olivi; v. 84: verdissima terra toscana; v. 86: vel cinereo; v. 91: rosse mie vele); **CSIV** (v. 3: gli azzurri del cielo latino; vv. 3-4: soli/flavi; v. 15: rossi coralli; v. 28: glauco talamo; v. 19: porpora son le vele; bagliori vermigli d'incendio); **CSV** (v. 2: ciel verdognolo; v. 10: ceruli monti; v. 18-9: gemmee/faville; vv. 34-5: violaceo/fondo); **CSVI** (v. 1: l'argentina volta de' nugoli; vv. 11-2: la speme d'ariste flaventi/tutt'oro a' raggi canicolari); **CSVII** (v. 2: verde-azzurrina conca solitaria; v. 13: cerulee bisce lascive; v. 18: verdi cupole; v. 22: verdi occhi tuoi; **CSVIII** (v. 6: gemmanti grappoli; v. 10: l'alban vermiglia); **CSIX**: (v. 7: voi, verdi atleti, protesi le braccia a l'azzurro); **CSX** (vv. 7-8: splendidamente azzurro s'affaccia il gran mar tra gli olivi/cinerei, argentei …; v. 12:

[43] Rispetto a CN1 viene escluso l'allotropo *topazzo*.

[44] Già in Monti, Boito e Praga.

[45] Dal punto di vista semantico la variante meno poetica viene interamente coperta da *nari*.

[46] Su tutto ciò cfr. Savoca - D'Aquino, *Concordanza*, cit., pp. XXX-I: solamente per fare alcuni esempi, vengono espunti: *monade*, *nafta*, *catrame*, *asfalto*, *acquitrino*, *tifo* e *trogoletto*; *etiope*, *moka*, *funereo*, *livido*, *putrido*, *viscido*, *viscidume*, *torbido*, *tragico*. Da 11 occorrenze ad una passa il verbo *nuotare*, centrale a livello poetico in CN1, mentre esordiscono in CN2 i termini adatti a descrivere l'eccezionalità dell'esperienza conoscitiva del poeta: *oltremirabile*, *fuoco*, *favola*, *metamorfosi*, più tutta una serie di termini afferenti alle sfere semantiche del fuoco, della gioia (3 occorrenze della parola in CN1, 17 in CN2), della giovinezza, della vita che si trasforma in favola. Per un quadro completo occorre rifarsi all'*Introduzione* della *Concordanza*.

[47] Secondo la LIZ al plurale si trova solo ne *Il tamburo di Novara* in unione con *pioppi*; al singolare, nella lirica, anche in Carducci in unione con *mal* e *cielo*.

verde intrico; v. 15: vermiglie stille di nostro sangue; v. 21: fulvi capelli); **CSXI** (v. 13: verdi e cerulei flutti …); **CSXII** (v. 16: verde messe; v. 17: glauchi cieli); **OVII** (vv. 1-2: …numeroso/riso vermiglio …; vv. 16-7: …miel /flavo …); **COI** (v. 2: verde Adriatico); **COIII** (vv. 13-4: … gemmeo/fulgor …); **COIV** (v. 6: verde fosco; v. 8: vele rosse; v. 11: roseo fior; v. 12: occhi fulvi); **COIX** (v. 5: chiaror d'ambra); **COX** (v. 2: dita d'oro; v. 15: linfa vermiglia; vv. 17-8: rosee/gemme; v. 22: corolle ampie di porpora; vv. 34-5: calici/purpurei); **COXI** (v. 8: bianchi denti[48]; v. 14: occhi fiammei; v. 22: veste cinerea; v. 26: rossa porpora); **COXII** (v. 3: giallore dei liti; v. 8: cupe caligini di viola; v. 11: frutti vermigli; vv. 18-9: … i frutti piovono/purpurei; vv. 34-5: … grandine/vermiglia); **OVIII** (v. 7-8: rosso velario, raggiando/cerulo …; v. 30: giogo eburno; v. 40: celeste rugiada).

Rispetto alla grande ricchezza di CN1 il ventaglio coloristico rimane ampio – a parte l'ovvia riduzione legata al venir meno della scansione stagionale – seppure non mancano significative esclusioni: vengono in gran parte eliminati i giustappositivi bimembri (rimane solo *verde-azzurrina*[49]) di gusto impressionistico e le gradazioni particolari (*azzurrognolo*, *giallognolo*, *nerastro*, *paonazzo*, *rossastro*,[50] *rossiccio*, *rossigno*,[51] *verdastro* ma rimane *verdognolo*).[52] L'enorme attenzione dannunziana a questo elemento è testimoniata anche dal numero elevato di epiteti in posizione marcata o addirittura in *enjambement*.

In alcune varianti di ARC 21/63, è possibile riscontrare le medesime direttrici descritte fin qui nelle modifiche di sostantivi, aggettivi e sintagmi, che paiono orientate in direzione di una maggiore ricercatezza:

CSIII (v. 74 c. 15 recto: *contemplammo* > *mirammo* > *riguardammo* > *rimirammo* cc. 12-13 e CN2; v. 76 c. 15 recto: *da la dolcezza* > *d l languore* > *dal lung languor* CN2); **CSIV** (v. 24 c. 21 verso: *splendori* > *connubii*); **CSVII** (v. 21: *Vergilio* > *Menalio*; v. 17: *riecheggianti per le verdi cupole* > *commuove gli echi de le verdi cupole*); **OVII** (vv. 3-4 c. 39: *la rugosa/pelle* > *l'aggrinzita/pelle*; v. 8 c. 39: *di giovinetto* > *d'efebo*; v. 11 c. 40: *pere, sono quelle che tolgon la sete* > *pere, sono quelle che estinguon la sete* > *pere, sugosa l'una che estingue la sete, aspra l'altra/che eccita al bevere il bevitore* CN2; v. 16 c. 40: *un po' di miele* > *alquanto miele*; v. 20 c. 41: *agitar la botte* > *turbar la botte* CN2; v. 25 c. 41:

[48] Cfr. c. 53: < denti candidi.

[49] Questo genere di aggettivi composti è un tratto tipico della lingua dannunziana: su questa e altre caratteristiche fondamentali della lingua del Nostro cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento - prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 221 e ss.

[50] Su *rossastro* cfr. anche SERIANNI, *«De micis quae cadunt de mensa». Le varianti decidue delle* Odi Barbare, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci* - Atti del Convegno (Milano, 6-7 novembre 2007), Mucchi, Modena 2009, p. 150.

[51] Vedi nota 50.

[52] Anche per questo mi sono rifatto a SAVOCA - D'AQUINO, *Concordanza*, cit., pp. XXII-III.

odorante cera > *redolente cera*); **coxii** (v. 27 c. 62: *le sue innumerevoli pieghe* > *le sue innumerevoli fibre*); **ovIII** (v. 7 c. 70: *ardeva il giorno estivo* > *alto estuava il giorno*; v. 8 c. 70: *oleandri* > *oleastri*).

Non mancano tuttavia, sempre tra i fogli manoscritti, testimonianze di segno opposto: è il caso, tra gli altri, di **csx** 29 c. 32 recto (*Meravigliosa pugna* > *meravigliosa lotta*[53]); di **coIII** 19 (*alenando* > *anelando*[54]); o di **ovIII** 7 c. 70 (*auba* > *alba*).

Dal punto di vista semantico rilevanti i casi di *innumerevole* (**csIII** 2: *il sole classico – Apolline/Febo – un sorriso innumerevole/diffonde su l'acque*), che in questa accezione, e sempre in riferimento all'acqua marina, si trova in precedenza solo in Pascoli (che però usa *riso*), e di *numeroso* (**ovII** 1: *numeroso/riso*) che con questo significato è registrato in precedenza solo nelle *Poesie giovanili* di Manzoni (*numeroso portamento*).

Significativa la presenza di numerosi participi presenti con valore verbale, che talvolta permangono tra CN1 e CN2 indipendentemente dall'evoluzione del rapporto modellizzante tra Carducci e d'Annunzio, talaltra vengono esplicitati con un modo finito nell'esito finale di CN2:

csI (v. 10: poggi *specchiantisi*); **csIII** (vv. 7-8: notti/*popolanti* di larve la stanza!); **csIV** (v. 9: *surgente*; v. 19-20: chiome/*fuggenti*); **csV** (v. 47: l'*aspettante* cuor mordemi); **csVI** (v. 11: la speme d'ariste *flaventi*/tutt'oro…); **csVII** (v. 11: … pioggia *lucente* di schegge e di squame); **csVIII** (v. 3: *nuotante*); **csIX** (vv. 1-2: … selva/*dormente* ...); **csx** (v. 1: *frenante* la foga > che freni il ritmo); **csxII** (vv. 19-20: … *esultante squillante/tonante* …); **ovII** (v. 5 c. 39: *natante* nel liquido sale > che sta nella sua salamoia); **coxI** (vv. 18-9: … immagine/*vanente* …); **coxII** (… *fiammante*/al sol di giugno tremulo mare); **ovIII** (v. 15 c. 71: pel *vigilante* orecchio > pei delicati orecchi).

Vanno segnalate alcune parole scritte con grafia arcaizzante, probabilmente ancora per effetto del modello carducciano,[55] come *conspetto* (**ovIII**) e *ebre*[56] (c. 74). Elementi, o varianti, foneticamente più interessanti sono invece: *nugole* > *nuvole* (**csIV** c. 21 recto, **csV** 1; però *nugoli* in **csVI** 1); *ulivi* > *olivi* (**csx** 6 e

[53] La parola è parte della tradizione lirica a tutti gli effetti. Nell'Ottocento, però, la distribuzione con *pugna* sembra decisamente chiara, con *lotta* relegata alla prosa, tranne rare eccezioni in Leopardi, Aleardi, Carducci, Praga, Camerana e poi in Pascoli.

[54] La variante *alenare* è attestata un'unica volta nelle *Elegie romane*, mentre è ben rappresentata nella prosa dannunziana.

[55] Sul punto cfr. Praz, *D'Annunzio e l'amor sensuale della parola*, cit., p. 427.

[56] In CN2, nelle 4 occorrenze, la parola è sempre scempia. Per *ebrezza*, invece, il rapporto tra CN1 e CN2 è di 2-3.

8); *strumento* > *stromento* (**OVIII** 16 c. 71); *deserto* > *diserto* (**OVIII** 16 c. 71) e *surgono*[57] (**CSIV** c. 21 recto, **COI** c. 42 recto).

Generalmente (tranne in un caso) la variante *spirito* viene preferita a quella sincopata *spirto*,[58] mentre *fantasimi* continua a coesistere con l'allotropo più d'uso *fantasmi*,[59] e *carco* (già petrarchesco) viene sempre utilizzato a scapito della forma non sincopata; sistematica è la preferenza accordata a *giovine* su *giovane*. Rimangono, per quel che riguarda le singole parole, da segnalare alcune emergenze decisamente arcaizzanti, come: *straniò*[60] 'straniero' (**CSV** 35 c. 25 recto), *citaredo*[61] (**OVIII**) e il latinismo *precordii* (**CSIII** e **CSVIII**, cc. 19, 22 e 37).

A proposito dell'alternanza tra forme dittongate e non dittongate sul tipo *core/cuore*, in CN2 prevalgono le forme dittongate con l'eccezione di *novo*, che a partire dal titolo è sempre con il monottongo.[62]

Nella stragrande maggioranza dei casi tra CN1 e CN2 si assiste alla riduzione delle preposizioni articolate dalla forma analitica a quella sintetica.[63] In particolare mi pare si possa affermare che l'intenzione su questo aspetto sia di alleggerire e semplificare: diventano sintetici quasi tutti i casi di preposizione più articolo maschile (*de 'l* > *del*; *a 'l* > *al*; *da 'l* > *dal*; *ne 'l* > *nel*; *a li* > *agli*; *a i* > *ai*), mentre tendono a conservare la forma analitica le preposizioni in unione con gli articoli femminili anche plurali (*ne la*, ma anche *a l'aure*). Più resistenti a questo criterio uniformante, sia in ARC 21/63 sia in CN2, sono *su 'l* e *pe 'l*, ancora prevalenti.

---

[57] Su questo tema cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 51-2: la variante colta ricorre prevalentemente in posizione libera, perché quella popolare ha più funzionalità rimica. Si tratta di un esito colto della U breve del latino volgare. Utili su questo argomento anche ARCANGELI, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., pp. 84-7, e, per le occorrenze nella poesia di Carducci (in cui prevale complessivamente la variante popolare), SERIANNI, *«De micis quae cadunt de mensa»*, cit., p. 152.

[58] Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 107, e anche ARCANGELI, *La scapigliatura poetica milanese e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, cit., pp. 125-6.

[59] Cfr. ARCANGELI, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., pp. 287-8.

[60] Cfr. ARCANGELI, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., pp. 117-8.

[61] Cfr. ARCANGELI, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., pp. 152-3.

[62] Cfr. sulla questione specificamente nel *Canto novo* ARCANGELI 2003, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., p. 226.

[63] Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 149-51: il tratto è tipico già in Petrarca e resiste fino a Carducci. Il fenomeno viene analizzato anche BÁRBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile*, cit., pp. 24-5: il segnale di omaggio al Carducci in CN1 avviene in un contesto formalmente e contenutisticamente già irrimediabilmente mutato. Analogo discorso per l'apocope postvocalica nelle preposizioni articolate. Nel complesso Bárberi Squarotti mette in evidenza tutta un'altra serie di debiti formali che il d'Annunzio contrae col Carducci, mostrando però quanto la carica innovativa renda incolmabile già nel 1882 la distanza concettuale, poetica ed etica tra i due autori.

L'articolo maschile plurale *li* viene trasformato pressoché sempre in *gli*,[64] mentre frequenti sono i casi di apocope postvocalica nelle preposizioni articolate maschili plurali: *ne'*, *pe'*.[65]

Molto praticato è il ricorso all'enclisi libera, spesso per specifiche esigenze metriche; non si registrano casi di imperativo tragico.[66]

Da segnalare anche, seppure il tema non sia di esclusivo interesse lessicale, la reintroduzione in CN2 dell'elemento mitologico, che era stato espunto da CN1 dopo la prima esperienza di *Primo vere*. Di seguito il quadro dei casi in CN2:

> **OVI** (v. 1: Cìpride, Meleagro di Gàdara …; v. 3: l'ultimo de le Grazie figliuolo…; vv. 16 e 18: o grande Cìpride, o Anadiomene); **CSIII** (vv. 1-2 … il sole classico – Apolline/Febo …); **CSVII** (vv. 21-2: – O bella driade, o cara al Menalio, o bionda/di Cintia alunna, fortissima amatrice,); **CSVIII** (consueta identificazione tra Apollo Febo ed il sole, ripetuta per tutto il componimento); **CSX** (v. 13: Piè d'Atalanta non fu sì veloce…; vv. 19-20: … Non fu sì veloce/la vergine scheneia quando scagliava il dardo; vv. 21-2: né a me soccorre con gli aurei pomi Afrodite/come a l'ardente figlio di Macareo); **CSXII** (vv. 3-4: … un fanciullo/di Venere prole, bello feroce nume); **OVII** (4 richiami a Pan, che è il destinatario della composizione); **COVIII** (vv. 7-8: scintillano l'Orse nel cielo profondo:/da presso è Boote che in ciel le guidò; vv. 11-2: scintillano l'Orse nel cielo profondo/e il Cigno che l'alma Testìade amò); **COXII** (vv. 56-60: e l'una in voto offriva a Venere/Cipria lo specchio il cinto il pettine,/e l'altro sacrava ad Apollo/Delio la rete l'arco la lira.; vv. 55-6: costei si nomava Ioessa/ed io nomavami Dorione); **OVIII** (vv. 23-4: Onde, Re Apolline, o Arco d'argento, figliuolo/di Leto immortale,…).

L'evoluzione della sintassi in CN2 richiederebbe una trattazione a parte. In via provvisoria si può affermare che d'Annunzio accentua il carattere spezzato e frammentario del suo periodo, riducendo significativamente il ricorso all'ipotassi.[67] Per ciò che riguarda le figure retoriche di CN2, essendo impossibile – e forse anche poco utile – offrire un quadro completo, mi limiterò a quelle che mi paiono più significative nel contesto del nostro discorso: certamente ben rappresentate sono le allitterazioni, che possono essere anche ulteriormente complicate. Si pensi al secondo verso di **CSI** (*fresca a' freschissimi favonii*), o ai versi 10 e 11 sempre di **CSI** (*poggi specchiatisi paiono imagini/ di piramidi vinte…*). Talvolta il meccanismo allitterativo è svolto con chiaro

[64] Cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 143-5.

[65] Cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 129-30

[66] Cfr. Serianni, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 178, ed anche Arcangeli, *La scapigliatura poetica milanese*, cit., pp. 319-34.

[67] Sulla sintassi dannunziana cfr.: Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 223 e ss., e Bárberi Squarotti, *Il gesto improbabile*, cit., pp. 11-57.

intento onomatopeico: *un crepitìo fresco propagasi* (**CSV** 5). Interessanti sono quei casi in cui la struttura allitterativa viene complicata da un chiasmo: *versi tenui come tenui vesti* (**OVI** 4), ma anche *le fulve e nere vele* (**CSI** 7). Non mancano, tra i tratti evidenziati anche da Mengaldo, le rime interne: *L'igneo tuo spirto accenda il giovine sangue; risplenda* (**OVI** 19), e le consonanze *diffonde su l'acque, e m'accende* (**CSIII** 3).

Ben rappresentati sono gli accusativi alla greca: *schiusa le nari ferine* (**CSX** 3), *protesi le braccia a l'azzurro* (**CSIX** 6), *immersi il piede* (**CSIX** 7). In un caso d'Annunzio adopera un arcaismo sintattico nella costruzione latina del *timeo ne*: *temendo/non mancasse la giusta nota* (**OVIII** 13-4), e assai frequenti sono le serie accumulative; in **CSIX**, per esempio, abbiamo in un unico verso ben quattro aggettivi (vv. 4 e 12): *pieno di suoi profondi muti lontani amori*, preceduti peraltro da un verso anch'esso fortemente frammentato: *Parlano i vènti. Dormon le selve. Da presso, il mar tace*.

Tra le figure topologiche, molto numerose, rilevante mi sembra la tmesi complicata da un'inversione in **CSII** (vv. 6 e 89: *rapide/io sento, gorgogliano e rosse le scaturigini della vita*, e anche alcune inversioni nell'ordine degli aggettivi: *venne a posarsi un' ebra di rugiade cicala canora* (**OVIII** 17).

Infine la punteggiatura: tra CN1 e CN2 si assiste a un cambiamento significativo se non sistematico che ricalca l'opzione frammentarizzante cui si è accennato: le virgole tendono a essere sostituite dal punto e virgola, che in un meccanismo di slittamento viene a sua volta cambiato nel punto fermo. Vengono cassate parecchie virgole (spesso per favorire serie di sostantivi senza punteggiatura) e vengono eliminati frequentemente i puntini di sospensione, che in CN1 si trovavano spesso anche dopo il punto fermo ed il punto esclamativo o interrogativo.

La rinnovata concezione filosofica dell'autore, permeata dalla lettura di Nietzsche e dal viaggio in Grecia, si fonde con la maturazione stilistica di cui si è parlato, e raggiunge la consapevolezza che la risposta nei confronti del mondo non può che essere letteraria. Il d'Annunzio, dunque, incurante della rappresentazione del mondo nei suoi elementi reali, elimina da CN2 tutto, o comunque moltissimo, quel materiale che da molti commentatori viene ricondotto di CN1 alla dimensione del panismo,[68] in favore di un raffinato

[68] Cfr. GIBELLINI, *Logos e Mythos*, cit., pp. 174-81: secondo l'autore nel passaggio tra CN1 e CN2 si assiste al passaggio dalla «metamorfosi pànica» alla «metamorfosi mitica»; significativamente si tenga presente che non rimangono che due cenni allo zoomorfismo che occupava enormemente CN1: la donna-antilope e le *nari ferine*.

Molti commentatori hanno rilevato che, se per passare dagli ultimi libri di CN1 a CN2 la

anti-realismo: è così che il *sole di maggio, il classico/sole, barbagli aurei di làmine* (**csiii** 1-2) si trasforma, grazie anche al ricorso all'immagine mitica ne *il sole classico – Apolline/Febo – un sorriso innumerevole*; sempre in **csiii** 13-4 viene cassato il sostantivo borghese e realistico in *spandeva il moka fumante effluvii/su da la tazza*, che diventa *su da la tazza spandeva l'indica/bevanda effluvi*. Una sorte simile spetta a tutti quei momenti in cui la metamorfosi del giovane in CN1 viene descritta con eccessiva dovizia di termini tecnici: *il cérebro, vibrane il sangue, fin l'ima fibrilla/ne vibra, zampillane forte una vita nova?* (**csxii** 23-4) si trasforma infatti in *non vivono forse i germi di tutte le vite/nella mia vita umana? Sento il prodigio instare*, con un verbo finale particolarmente impegnativo dal punto di vista concettuale; simile ciò che accade poco dopo, ai versi 29 e 30: a fronte di *Guizzate. Da me inconscio rampollino erbe e virgulti…/voi guizzatemi intorno, sì come pesci, o strofe* abbiamo nella seconda edizione *Da le mie membra, fatte giganti, rampolli una selva./Scorgeranno l'ignota isola i nauti a sera*, con un'immagine conclusiva che si pone programmaticamente lontana dalla realtà naturale. Talvolta l'effetto straniante è reso con piccole modifiche, come l'abbandono di sostantivi che indicano oggetti concreti (*melagrana* e *arancia*) e il ricorso a un unico aggettivo iperbolico (*infinito*): in **coiv** 14-6 *melagrana… Ch'io senta fremerti/la bocca odorosa di arancia/fresca, vermiglia, ne 'l bacio mio!* si trasforma in *un succulento frutto… Oh delizia/sentire in un bacio infinito/strugger la fresca polpa soave!* con l'utilizzo di un termine volutamente vago come *polpa*. Per concludere con questa sommaria esemplificazione si osservi anche **cov** 2-4: *ritte su la darsena/le antenne stan come sottili/fantasimi a 'l nivëo chiarore* > *I grandi scogli rilucono,/chiudendo nel tacito sasso/la sconosciuta vita del mare*; l'immagine di CN1 è già abbastanza distante dal mero descrittivismo, grazie alla metafora in posizione centrale e all'aggettivazione colta; nella rielaborazione, tuttavia, aumenta ancora il grado di separazione, con l'abbandono dei termini più legati ai *realia* (*darsena*), e con un' immagine che si fa ermetica.

Un secondo aspetto importante da evidenziare è quello legato alla dimensione superomistica, all'esperienza assoluta ed inarrivabile del poeta, che solo immedesimandosi nella natura, dominandola, può arrivare a conoscerla. In alcuni casi i medesimi sostantivi di CN1 vengono variati graficamente con l'uso della maiuscola iniziale, in funzione assolutizzante: **csi** 20 *giovinezza* > *Giovinezza*, **csiii** 91 c. 18 *chimera* > *Speranza*, **csv** 39 *di sirene* > *la Sirena*, **csvii** 31 c. 28 *un giovine* > *il Giovine* e addirittura, con un'evoluzione anche dal

condizione è quella dell'espunzione dell'elemento negativo, il presupposto per passare dai primi libri di CN1 a CN2 è l'eliminazione dell'elemento pànico.

punto di vista semantico, **CSXII** 21 *il palpito eterno de la materia* > *il palpito eterno del Mondo*.

In alcuni casi la mutazione è data dal cambio di un'unica parola: **CSII** 6 *tepor novo* > *vigor novo*; **COI** 19-20 *canzoni / voluttuose* > *canzoni/meravigliose*; **COXII** 41-2 c. 66 *delizia/selvaggia* > *delizia / suprema* oppure, nello stesso componimento (51-2 c. 68) e con funzione di ricongiungimento all'ideale del mondo greco *i tuoi cieli sereni* > *gli antichi tuoi cieli*.

Né possono essere tralasciati i moltissimi inserti, assenti in CN1, che esprimono questa concezione in tutta la sua forza; senza citare l'intera poesia-manifesto **COXI**, basterà rileggere **COX** 36-44 *Ebra cantavi le metamorfosi/ misteriose. Ed io immemore/de' fati umani era, e d'ogni altra/cosa mortale, nel mio fiorire./E il canto e il fiore, prodigio duplice/sagliente, il cielo sommo attingevano…/Ah, tutta la gioia del mondo/nel tuo cantare, nel mio fiorire!*.

In una concezione del mondo, e poetica, come quella del *Canto novo*, è evidente che un aspetto fondamentale è rappresentato dai meccanismi analogici[69] (d'Annunzio è stato definito «inventore dell'analogia»), introdotti da connettivi, o anche direttamente. Alcune metafore sono particolarmente insistite, come quella di nuvole 'talami', ma complessivamente è l'inesausto gioco di rimandi tra elementi naturali, lessico del corpo e termini mitici a rendere l'universo di CN2 una vera e propria enciclopedia simbolica a «circuito chiuso», spesso resa possibile dall'emergere del tema erotico, motore determinante nella concezione dell'autore.

Anche in quest'ottica andranno lette le numerose sinestesie, che agevolano indirettamente e implicitamente il consueto gioco di richiami; in **CSVIII** il Digenza (fiume di memoria oraziana) *dava murmuri freschi*, mentre in **CSX** a vibrare è una *forte fiamma sonora*.

Inoltre, anche se ciò non riguarda direttamente questa ricerca, giova segnalare alcuni dei momenti più alti della produzione poetica dannunziana, che in questi frangenti raggiunge vette davvero significative: mi riferisco a **CSV**, per esempio, quando, all'interno del medesimo componimento, l'artista riesce a descrivere la luna (uno dei suoi soggetti preferiti) addirittura con sei immagini diverse, ognuna straordinariamente fortunata: *corno d'oro pallido*, *semicerchio argenteo, diadema fulgido*, *gran falce ferrea*, *la luna come un' ancora*, *un grande arco amazonio*. Oppure quando, forse con eccessivo compiacimento, dipinge il sole pomeridiano come *occhio di ciclope nuotante nel sonno e nel vino*.

La luna viene descritta in più occasioni in unione con l'alba; vediamo nel

[69] Da tenere presente già in CN1 (SAVOCA - D'AQUINO, *Concordanza*, cit., p. XXVII), l'enorme frequenza di *come* (o di *quale*, *simile a*) in funzione comparativa.

dettaglio dunque quali sono, in CN2, le realizzazioni concrete di questi due temi così suggestivi:

> **CSIV** (vv. 9-10: Oh fresca surgente dal grembo divino de l'acque/alba di maggio tra' salsi odor del l'alghe; vv. 27-8: Ma ecco il sole, il sole! Egli strugge il bel sogno marino. Nel sogno il glauco talamo dileguasi); **CSV** (tutto sulla luna; v. 1: Un corno d'oro pallido; v. 9: Un semicerchio argenteo; v. 17: Un diadema fulgido; v. 25: Una gran falce ferrea; v. 33: La luna come un áncora; v. 41: Un grande arco amazonio); **CSIX** (vv. 1-2: Pronubi i vènti parlano a la freschissima selva/dormente ne la vasta luce plenilunare,); **COI** (vv. 5-7: Da l'infecondo sale fraschissime/l'albe di giugno surgono: brividi/e fremiti increspano l'acque; vv. 17-20: ecco, e felici di tutti i gaudii/del verde nembi d'effluvi spargono/a l'albe. Con quali canzoni/meravigliose risponde il mare!); **COIII** (vv. 1-2: Quale, se i giovini raggi tripudii/ne l'acque torpide aurei accendono,); **COV** (vv. 1-2: Dormono l'acque nel plenilunio/di giugno…); **COVII** (v. 1, 3 e 11: "falce di luna calante", "falce d'argento" e "falce calante"); **COVIII** (v. 4: scintillano l'Orse nel cielo profonde/un filo di luna su 'l mar tramontò; vv. 15-6: Son pallide l'Orse nel cielo profondo/è il segno de l'alba che già si destò.); **COIX** (vv. 3-4: … per l'ampia calma/van de l'interlunio.).

È impossibile, per quanto riguarda l'alba, non pensare anche alla dimensione simbolica della rinascita primigenia, della riscoperta della vita dopo il sonno notturno.

Altra dinamica forte in CN2 è quella tra elemento solare ed elemento marino, a cui si intrecciano (seppure in misura minore rispetto a CN1), il languido e il voluttuoso.[70] Anche qui si ha che fare con esempi estremamente diversi tra loro, che converrà però tenere presenti:

> **OV1** (vv. 13-6: pallida fronte china su pallidi libri, per lungo/ordine di notti, mentre la Terra e il Mare/esalavano ai cieli la lor voluttà infinita,/pieni di te, o grande Cìpride, o Anadiomene!; e poi vv. 19-20: L'igneo tuo spirto accenda il giovine sangue; risplenda/su l'ardua fronte, unica lampa, il Sole.); **CSI** (v. 13: Thàlatta! Thàlatta!...; vv. 17-20: O Mare, o gloria, forza d'Italia,/alfin da' liberi tuoi flutti a l'aure/come un acciar temprata/la Giovinezza sfolgori!); **CSIV** (vv. 31-2: … O fremiti freschi de l'acque/riscintillanti d'ambre e di topazii!); **CSVII** (vv. 1-2: Sta il gran meriggio su questa di flutti e di piante/verde-azzurrina conca solitaria; vv. 9-10: … mentre il sole a le foglie ed a l'onde/tutti i suoi ori parte innumerabili); **COXII** (vv. 2-8: … Lungi sta l'arido/giallore dei liti, e il fiammante/al sol di giugno tremulo mare./Lungi ed intorno le solitudini/regna il Meriggio, atroce despota,/mentre errano per gli orizzonti/cupe caligini di viola.).

[70] Sul rapporto in CN1 tra elemento solare ed elemento notturno da vedere P. Pinagli, *Lettura del Canto novo*, «Quaderni dannunziani», XXXIV-V, 1966, p. 542.

È innegabile che quest'ultimo aspetto in CN2 sia assai ridimensionato rispetto all'opera giovanile; ma è altrettanto vero che dal punto di vista tematico, seppure in un contesto mutato, sole e mare mantengono una centralità anche simbolica decisiva in CN2. Un dato tipico di CN1 che invece viene ridotto in maniera sensibile è il dialogo tra selve/boschi e mare, sempre nell'ottica dell'unità indistinta tra natura, poeta/donna e poesia che caratterizzava la prima raccolta. Tuttavia, anche in questo caso, non sarà fortuito il fatto che proprio a conclusione di CN2, quindi in uno dei momenti di più alta attenzione formale (si ricordi che OVIII è di prima stesura), in una poesia che non è descrizione della natura, il poeta inserisca ai vv. 37-8, tra parentesi, due versi che si ricongiungono, a un livello stilisticamente elevatissimo, con questa dinamica come appare in CN1:

(ansio respira il bosco; di lungi corruscano i golfi
che la divina curva fingon de l'Arco tuo).

Giorgio Cavallini

Tecnica e Arte della Ripetizione, Variamente Modulata, nel 'Poema Paradisiaco'

1. *Premessa*

Il *Poema paradisiaco*, alla cui composizione Gabriele d'Annunzio attese negli anni 1892-3, è giudicato sotto il profilo critico non solo un momento importante dell'esperienza poetica dell'autore, ma anche "un alto esercizio di modulazione stilistica" da collocare nell'ambito del suo manierismo inteso come "volontà di aprirsi su tutto, in tutte le direzioni".[1] Tra i molteplici elementi, ricchi al contempo di seduzione e di artificio, che concorrono a un siffatto risultato, ho già avuto occasione di segnalare l'uso vario e sapientemente calcolato dell'imperativo: "modo verbale, ora suasivo ora perentorio, che d'Annunzio qui impiega più duttilmente ed affina, grazie anche al suo prodigioso dominio dell'arte della parola, dopo averne già fatto alcune prove non episodiche nella precedente produzione poetica".[2]

Altro elemento, che mi sembra degno d'attenzione e di esame, è il ricorso continuo, insistente, quasi ossessivo del poeta alla ripetizione: ripetizione, si badi, non mai casuale o episodica, ma sempre ricercata e scelta dall'autore con il preciso, consapevole intento di modularla sia verbalmente sia metricamente nelle maniere e forme più diverse, fino al punto di farla così diventare un ricorrente stilema espressivo.

Prima di proporre una serie di esempi tratti dai vari componimenti raccolti nel *Poema paradisiaco*, accenno brevemente all'articolazione e alla struttura di questa raccolta. Introdotta dalla lirica *Alla nutrice*, essa presenta nell'ordine la seguente partizione interna: *Prologo* (con cinque poesie); *Hortus Conclusus* (con nove); *Hortus Larvarum* (con diciassette); *Hortulus Animae* (con diciassette);

---

[1] Cfr. L. Anceschi, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta dallo stesso, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1982 e 2006, I, p. lxxiii. Da p. 597 a p. 702 di questo volume, a cui ci si rifà per tutte le citazioni seguenti, è compresa la raccolta *Il poema paradisiaco*, oggetto del presente studio.

[2] G. Cavallini, *Modulazioni dell'imperativo nel "Poema paradisiaco"*, in *Parole d'autore. Usi stilistici da Boccaccio a oggi*, Bulzoni, Roma 1995, p. 166.

Epilogo (con cinque). Il totale, dunque, è di cinquantaquattro poesie, distribuite in modo abbastanza omogeneo – si potrebbe dire: quasi a raggiera - data la loro equivalenza numerica registrabile nella sezione iniziale e in quella conclusiva.

2. *Copia e varietà di esempi*

Ad attestare la scelta, stilistica ed espressiva al contempo, della ripetizione fatta dall'autore, basterebbe un semplice elenco degli esempi offerti, in proposito, dalle liriche della raccolta. Questi, infatti, sono molto copiosi e, per di più, si trovano diffusi in quasi tutti i testi. Degna, inoltre, di nota è anche la loro varietà, così grande da riflettersi tanto sul piano del lessico quanto su quello metrico-strutturale. Ciò premesso, procedo all'esemplificazione annunciata, seguendo l'ordine delle poesie.

a) In *Alla nutrice* si registra un'alternanza tra ripetizione ravvicinata e ripetizione distanziata. Esempio della prima è la frase "E tutta la freschezza del tuo latte/ne le mie vene!" (vv. 25-6), ripresa letteralmente, ma da esclamativa mutata in discorsiva, nei vv. 28-9. Della seconda l'esempio è fornito dalla frase "fili con dita provvide la lana/de la tua greggia" (vv. 4-5), ripresa anch'essa alla lettera nei vv. 39-40 con lieve variazione: quella iniziale è inserita nel *continuum* dei versi, come mostra la minuscola del suo *incipit* "fili" e la determinazione successiva, preceduta da virgola, della sua durata temporale ("sin che l'olio dura/ne la lucerna", vv. 5-6); quella ripetuta, invece (la sua prima lettera è scritta con la maiuscola; la sua ultima parola, "greggia", è seguita da punto e virgola), risulta più staccata sintatticamente rispetto ai versi che la precedono e la seguono: "Fili con dita provvide la lana/de la tua greggia" (vv. 39-40). Inoltre le parole "sin che l'olio dura" vengono riprese, sempre in posizione di rima con "pura" (v. 2 e v. 41), nel v. 43, penultimo della lirica. Verso iniziato da "E fili, e fili"– detto della nutrice –, duplice forma verbale che, a sua volta, riecheggia e prolunga il "Fili" precedente, sopra citato. Sotto il profilo metrico, la lirica si compone di sette sestine di endecasillabi chiuse da un distico: ebbene tutti i versi finali, sia delle sestine sia del distico, presentano la medesima rima in -ende: "splende" (v. 6), "scende" (v. 12), "s'accende" (v. 18), "orrende" (v. 24), "orrende" (v. 30), "s'attende" (v. 36), "splende" (v. 42), "pende" (v. 44). Come si può constatare, alcune di queste parole sono usate due volte, così come si ripete testualmente o con lieve variazione la conclusione della strofa siglata da entrambe: "e il ceppo a tratti splende" (vv. 6 e 42); "e lungi queste cose orrende!" (vv. 24 e 30).[3] Infine, ci si limita ad accennare soltanto ad altre ripetizioni, tra espressive e musicali,

[3] Ma il secondo dei due "orrende" fa parte di una frase assertiva e non più esclamativa.

sparse nei quarantaquattro versi: "prima" e "primo!" (vv. 8 e 9); "ove" (vv. 15 e 18); "tutta" (v. 25, v. 28 e v. 29); "lungi" (vv. 24 e 30, sopra citati, e v. 31). Disposte in maniera circolare, alcune rime, già presenti nella prima sestina, ritornano nell'ultima: oltre a quelle già segnalate, esse sono "pura" (vv. 2 e 41), che rima dapprima con "dura" (v. 5) poi con "ventura" (v. 38), e "lontana" (vv. 3 e 37), che rima, nella sestina iniziale, con "cristiana" (v. 1) e "lana" (v. 4) e, nell'ultima, con "lana" (v. 39) e "vana" (v. 40).

b) Il breve ciclo del *Prologo* comprende cinque poesie: *In vano*; *Esortazione*; *Il buon messaggio*; *In votis* e *Nuovo messaggio*.

La prima, composta di nove strofette di tre settenari, presenta sempre la medesima rima nel verso finale di ciascuna di esse. Poiché la rima – eco del *vanitas vanitatum* dell'*Ecclesiaste* - coincide con il titolo, l'effetto che ne deriva è quello di una iterazione al contempo insistita e ogni volta lievemente modulata. Al centro, inoltre, della lirica, e precisamente nei versi iniziali di due terzetti contigui, si registra la seguente ripresa con duplice variazione: "Nessun dolente al mondo/da noi fu consolato." (vv. 13-4); "Nessun oppresso al mondo/da noi fu vendicato." (vv. 16-7).

La seconda poesia, *Esortazione*, è un sonetto il cui titolo "ripropone un'omonima lirica di Mendès, *Exhortation*" e il cui *incipit* è costituito da "il vocativo *Anima*, di derivazione petrarchesca".[4] L'esortazione, rivolta all'anima[5] perché non "indugi" più oltre "fra il tedio della vita e la paura/de la morte" (vv. 2-3), si avvale della ripetizione per rendere più suadente l'invito a preferire la "grande pace", che la seconda promette e concede. Ripetizione distribuita, con intervallo sapientemente calcolato e con incitamento via via crescente, ad attraversare le due quartine, per essere poi ripresa nella prima delle due terzine: "Anima, a che t'indugi […]" (v. 1); "A che dunque t'indugi?" (v. 5); "a che indugi omai?" (v. 10).

La terza poesia, *Il buon messaggio*, composta di nove quartine di endecasillabi e rivolta alla sorella ("Dunque aspettami, sorella",[6] v. 18), preannuncia fin dal titolo il tema cosiddetto del 'd'Annunzio buono' che avrà ulteriore sviluppo anche in due altre liriche della raccolta: in *Nuovo messaggio*, facente parte di questo stesso ciclo, e nella famosa *Consolazione*. Eccone le citazioni

[4] Lorenzini, *Note*, in d'Annunzio, cit., p. 1154 *passim*.

[5] Da notare che "anima" è il sostantivo di cui si registrano più numerose occorrenze, ben cinquantadue, in questa raccolta poetica (cfr. G. Savoca, *Concordanza del "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze 1988).

[6] Il suo nome, Anna, ricorrerà in vari versi della quinta poesia: come semplice vocativo (v. 4 e v. 48) oppure come vocativo accompagnato anche là da "aspettami": "Ma aspettami, Anna, aspettami" (v. 32); "Aspettami, Anna" (v. 37).

relative: "Son queste, è vero?, cose ancora buone." (v. 10); "[…] Oggi tutta la bontà s'aduna/in quel cuore che seppe ogni disgusto://tanta bontà che parmi smisurato/il cuore… […]" (vv. 31-4). Nei versi sopra citati viene replicata, oltre a "bontà", anche la parola "cuore". Un'altra e più significativa ripetizione, incentrata su "Tornerà" ma modulata in varie forme quasi a produrre una sorta di partitura musicale, ha la sua cifra nell'annunzio – per "la madre" (v. 12) che così non dovrà più piangere – del ritorno a casa del "figliuolo" (v. 13), il quale,"stanco di mentire" (v. 14), non "vorrà più mai partire" (v. 15):

> Non pianga. Tornerà quel suo figliuolo
> a la sua casa. È stanco di mentire.
> Tornerà. Né vorrà più mai partire:
> certo, più mai. Da troppo tempo è solo.
> Domani tornerà… – Vuoi tu che torni
> domani? […] (vv. 13-7)

La quarta poesia, *In votis*, di quarantasette versi senari, presenta un numero minore di iterazioni sparse senza un ordito preciso: "al fine" (v. 2 e v. 5); "odor" (v. 10 e v. 119, con la variante "odore" (v. 13) che rima con "cuore" (v. 14); "lente" (v. 16 e v. 17), in riferimento prima alle "sere" (v. 15) poi alla "preghiere" (v. 16), e infine, con una terza ripresa (v. 28) alle "stelle" (v. 29). Da rilevare il ritmo martellante di una serie di forme tutte tronche dell'indicativo futuro, che si registra nella seconda metà della lirica: "trarrò" (v. 24), "si spanderà" (v. 28), "si scioglieran" (v. 31), "seguirà" (v. 33), "verrà" (v. 37), "udrà" (v. 39), "salirà" (v. 30), "udrà" (v. 45).

La quinta e ultima poesia del breve ciclo, *Nuovo messaggio*, riprende il metro della terza con l'aggiunta di tre quartine. La continuazione del colloquio con la sorella, iniziato ne *Il buon messaggio*, è evidente fin dall'inizio: "Perdonami, tu buona. Io dissi, è vero,/dissi: – Domani tornerò, domani/ vi rivedrò. – E siamo ancor lontani,/Anna, e tu credi che non sia sincero/il mio vóto! Oh, perdonami! […]" (vv. 1-5). Dove si coglie, oltre a una serie di iterazioni[7] proprie dell'oralità, l'accenno all'annuncio del ritorno, fatto nella poesia precedente, e dove soprattutto spicca l'aggettivo "buona", detto della sorella. La strofa iniziale è riecheggiata largamente in una delle seguenti, l'ot-

[7] A proposito della loro distribuzione "assai complessa", è stato osservato che il loro "incalzare è rallentato dai fitti *enjambements* («Io dissi, è vero,/dissi: – Domani tornerò, domani/ vi rivedrò», vv. 1-3; «e non su quello smorto/viso, su quell'estenuato viso», vv. 13-4), talora duplicati a chiasmo: «le sue mani più pure delle rose/nuove […] E le coglierebbe ella, le nuove/ rose» (vv. 17-9)." (LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, cit., p. 1156).

tava: "Aspettami, ti prego! Io dissi, è vero,/dissi: – Domani tornerò, domani/ vi rivedrò. – E siamo ancor lontani./Ma aspettami, Anna, aspettami. […]" (vv. 29-32). Seguono altre ripetizioni colloquiali: "Ma non vedi, non vedi tu che io sogno/la mia casa? Non vedi tu che io sogno/i tuoi rosai? […]" (vv. 34-6). E ancora: "Aspettami, Anna. E dille, dille/che m'aspetti. […]" (vv. 38-9). Dove, mentre il "dille" è riferito alla madre, alla sorella tocca un ultimo, quasi assurto ormai al rango di *Leitmotiv*, "Aspettami".

c) Le nove poesie del ciclo successivo sono aperte da quella che dà titolo allo stesso: *Hortus Conclusus*. Essa si compone, sul piano metrico, di nove strofe: le prime otto sono formate da sette endecasillabi variamente rimati (*a*, *b*, *c*, *a*, *b*, *c*, *a* oppure *a*, *b*, *c*, *c*, *c*, *b*, *a* oppure *a*, *b*, *a*, *b*, *c*, *a*, *c* oppure *a*, *b*, *a*, *c*, *a*, *b*, *c* eccetera); l'ultima da tre versi, anch'essi endecasillabi, che riprendono le rime della penultima. Del tutto assenti le ripetizioni, se si eccettuano due versi della seconda strofa, il quarto e il quinto, nei quali sono riuniti tre "oltre": "oltre l'ora, oltre l'ora fuggitiva,/oltre la luce della sera estiva" (vv. 11-2). Più significativa la ripresa con *variatio*, nell'ultimo verso, dell'espressione usata come *incipit*: "Giardini chiusi, appena intraveduti" (v. 1); "[…] Voi, signora,/ siete per me come un giardino chiuso." (vv. 58-9). Difatti la sua ripresa, mentre concorre alla circolarità alla lirica, sembra anche volerne motivare il titolo con un riferimento concreto all'atteggiamento non indulgente della donna. E il verso finale, sopra citato, tornerà ben due volte ed a stretto contatto nei versi 50 e 51 de *La passeggiata*.

In questa lirica, ispirata a d'Annunzio dalla nobildonna Maria Gravina[8] e ricca di immagini languidamente estenuate, ricorre "costante il segno della negazione" quasi a caratterizzare il sottile gioco di seduzione tra amore e disamore, simboleggiato "nella totale clausura del giardino".[9] Si veda, innanzi tutto, il primo verso: "Voi non mi amate ed io non vi amo. […]", ripreso, con lievi variazioni, nel v. 27: "Pure, voi non mi amate ed io non vi amo", e infine nel v. 101 ed ultimo: "perché voi non mi amate ed io non vi amo". Altre negazioni: "Parea che io non avessi alcun pensiero./Non pensava. […] (vv. 21-2); "[…] È vero/che nulla al mondo, nulla è più soave?" (vv. 24-5); "Pure,

[8] Vi sono, infatti, ricordati il suo nome ("[…] E il vostro nome è quel de l'Ave", v. 29) e la sua folta, ammaliante capigliatura bruna con una ciocca rossa come una fiamma: "[…] e dei capelli//vostri, dei grandi medusèi capelli/bruni come le brune foglie morte/ma vivi e fieri come l'angui attorte/de la Górgone, io temo, se ribelli,/e pieni del terribile mistero." (vv. 60-5); "Dicono che nel folto de le chiome/voi abbiate una ciocca rossa come/una fiamma: nel folto chiusa. […]" (vv. 67-9).

[9] O. Macrì, *Simbolo e ritmo nel "Poema Paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1997, p. 37 e p. 39.

quando vi chiamo, io non vi chiamo/per nome […]" (vv. 28-9); "Quando parlate, io non guardo la bocca/parlare, o al men non troppo guardo. […]" (vv. 31-2); "[…] Il vostro volto/non muta se la mia mano vi tocca./La vostra mano è quella che non dona.//Nulla di voi, nulla di voi si dona./Però, nulla io vi chiedo, nulla attendo/se bene, debolmente sorridendo/come chi langue e pur non s'abbandona…/Oh, no! […]" (vv. 33-40); "dove nessuno è penetrato mai." (v. 52); "Non ad altro la nostra anima aspira" (v. 56); "Me non avvolgerà tanto mistero." (v. 66); "[…] Tutte le corone/de la terra non possono oscurare/ quel segno unico. […]" (vv. 73-5); "Siete come una spada senza l'elsa,/pura e lucente e non brandita mai…" (vv. 79-80); "Voi vedete: non è lo stesso mare/di ieri. […]" (vv. 86-7); " – o voi dal dolce nome che io non chiamo! –" (v. 100). Come si può constatare anche da molti dei versi citati, riprese e ripetizioni di vocaboli o di intere espressioni ricorrono assai di frequente. Se ne vedano altre: "qualche dolcezza è ne la nostra vita/da ieri: una dolcezza indefinita" (vv. 2-3); "mentre io parlava, mentre io v'ascoltava" (v. 7); "Come leggero ai lidi andava il mare!/Il vostro passo diventò più lento./Come leggero anche! […]" (vv. 16-8); "[…] È vero / che nulla al mondo, nulla è più soave?" (vv. 24-5); "Oh, no! Voi eravate, ieri, stanca.//Voi eravate ieri molto stanca,/oh tanto che vi caddero di mano/i fiori. Non è vero che di mano/vi caddero le rose, tanto stanca/eravate? […]" (vv. 40-5); "un'altra volta, un'altra volta sola" (v. 47); "e pieni del terribile mistero.//Me non avvolgerà tanto mistero" (vv. 65-6); "come un segno fatale. […] quel segno unico. Voi siete l'Eccelsa.//Voi che passate, voi siete l'Eccelsa./E passate così, per vie terrene!/Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene?" (vv. 72-8); "[…] Perdonate/chi sogna. Perdonate, perdonate." (vv. 82-3); "Voi vedete: non è lo stesso mare/di ieri. Voi vedete: è un altro cielo." (vv. 86-7); "queste cose rispondon meglio a noi,//meglio a le nostre anime stanche. Noi" (vv. 90-1); "[…] Ed abbia i suoi/cieli velati Aprile, come ieri,/i suoi mari quieti, come ieri" (vv. 94-6). Infine si segnala che la lirica è composta di venti strofe – ciascuna delle quali formata da cinque endecasillabi – e chiusa da un endecasillabo finale staccato. Ebbene: ogni strofa riprende in rima, nel suo verso iniziale, l'ultima parola di quella precedente, istituendo così un più stretto legame, iterativo e musicale insieme, dell'una con l'altra. La successione delle rime è la seguente: *lontane-lontane* (vv. 5-6); *cielo-cielo* (vv. 10-1); *mare-mare* (vv. 15-6); *pensiero-pensiero* (vv. 20-1); *soave-soave* (vv. 25-6); *bocca-bocca* (vv. 30-1); *dona-dona* (vv. 35-6); *stanca-stanca* (vv. 40-1); *ancóra-ancóra* (vv. 45-6); *chiuso-chiuso* (vv. 50-1); *aspira-aspira* (vv. 55-6); *capelli-capelli* (vv. 60-1); *mistero-mistero* (vv. 65-6); *fiammeggiare-fiammeggiare* (vv. 70-1); *l'Eccelsa-l'Eccelsa* (vv. 75-6); *mai-mai* (vv. 80-1); *mare-mare* (vv. 85-6); *noi-Noi* (vv. 90-1); *ieri-ieri* (vv. 95-6). L'endecasillabo finale, benché non

riprenda la parola terminale dell'ultima strofa, fa però rima con essa: "– o voi dal dolce nome che io non chiamo! –//perché voi non mi amate ed io non vi amo." (vv. 100-1): ne scaturisce una variazione che si addice alla serie quasi ininterrotta di modulazioni ed echi musicali di cui la lirica è ricca.

Anche ne *La sera* si ha la ripresa delle medesime rime, questa volta però disposte a collegare non più ogni singola strofa con quella successiva bensì il primo e l'ultimo verso di ciascuna. Ognuna di esse – in tutto undici, composte di quattro endecasillabi e distinte in tre sezioni (I, II e III) – ha il seguente schema metrico: *a*, *b*, *b*, *a*; *c*, *d*, *d*, *c*; *e*, *f*, *f*, *e*, eccetera, con l'avvertenza che le rime esterne presentano sempre la medesima parola. Ecco la loro successione: "rimanete"-"rimanete!" (vv. 1-4); "dardo"-"dardo" (vv. 5-8); "occhi"-"occhi" (vv. 9-12); "più"-"più" (vv. 13-6); "profondi"-"profondi?" (vv. 17-20), "cosa"-"cosa" (vv. 21-4); "vita"-"vita!" (vv. 25-8); "forma"-"forma" (vv. 29-32); "fiume"-"fiume" (vv. 33-6); "mia"-"mia" (vv. 37-40); "tristezza"-"tristezza" (vv. 41-4). Degna di nota è, inoltre, "l'intonazione suadente e galante"[10] impressa alla strofa iniziale dalle sapienti iterazioni dell'imperativo,[11] alternate con il ricorso alla negazione: "Rimanete, vi prego, rimanete/qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno/di luce? No. Fate che questo sogno/duri ancora. Vi prego: rimanete!" (vv. 1-4).

Nel sonetto *Sopra un "Erotik" (di Edvard Grieg)* sia le due quartine sia le due terzine sono aperte dalla parola "Voglio". Altre ripetizioni, atteggiate musicalmente in omaggio al compositore norvegese, si affollano nella prima quartina: "Voglio un amore doloroso, lento,/che lento sia come una lenta morte,/e senza fine (voglio che più forte/sia de la morte) e senza mutamento". Il "senza" è poi ripreso nel verso successivo ("Voglio che senza tregua […]", mentre nei versi 9 e 10 si registrano due "alta". Nel secondo sonetto sul medesimo tema, *Ancóra sopra l'"Erotik*", si registrano l'espressione "una fiamma fiammando" (v. 6) e l'iterazione ravvicinata dell'aggettivo "bianca", riferito alla dea della vendetta: "Ma tu sei bianca questa notte, Erinni./Oh come bianca! […]" (vv. 9-10). Nella poesia *Sopra un "adagio" (di Johannes Brahms)* si possono cogliere le vibrazioni di due lievi rintocchi, dislocati l'uno

[10] Lorenzini, *Note*, in d'Annunzio, cit., p. 1159.

[11] Sul suo frequente uso espressivo nel Poema, mi permetto di rinviare a Cavallini, *Modulazioni dell'imperativo nel "Poema paradisiaco"*, in *Parole d'autore: usi stilistici da Boccaccio a oggi*, cit.; ivi, a proposito dell'importanza che per l'autore ha l'*incipit* del testo, si cita (pp. 167-8 nota) il seguente giudizio di Giuseppe Antonio Borgese: il "segreto" del "periodo canoro" dannunziano "consiste nel calcare l'accento sulla prima o sulle primissime parole del periodo in modo che il lettore sia subito affascinato dalla gigantesca importanza delle cose che nel seguito si diranno" (G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Introduz. di A.M. Mutterle, Oscar Saggi Mondadori, Milano 1983, p. 131). Quanto al "Rimanete" iniziale, si ricorda che esso riprende a sua volta l'*incipit* ("Reste") di un sonetto di E. Mendès (1842-1909) intitolato *Le soir.*

all'inizio l'altro alla fine, i quali coincidono rispettivamente con le parole "silenzio", soprattutto, e "paradiso": "Tutto è silenzio, lugubre infinito/silenzio […]" (vv. 1-2); "[…] Sta un lugubre infinito/silenzio sul lontano/regno che regnerai; ed un mistero/profondo, come in un sepolcro aperto,/troverai tu nel trono, o spiritale/regina di quel morto paradiso/che tace eternamente,//o vana luce di quel paradiso/morto ne la mia mente!" (vv. 22-30).

In *Autunno* la parola-titolo torna due volte come *incipit*, nella forma di vocativo, a improntare di sé le due quartine iniziali della lirica. Nella terza si registra la ripresa di "come ieri" in *enjambement* e di "mai", oltre alla variazione di "suprema" in "supremo": lievi tocchi quasi musicali, intesi ad accentuare la "tristezza" (v. 6) che affiora già dalla ripetizione della parola "morte" nel verso precedente ("son cose morte tra le foglie morte! –", v. 8): "come ieri. Fu ieri la suprema/tristezza e fu l'amor supremo. Ah mai,/ne l'ore più segrete, mai l'amai/come ieri. […]" (vv. 9-12).

Ancora l'imperativo è scelto dal poeta per imprimere un'effusione tra perentoria ed affabulatrice alle ampie nove strofe di *Nell'estate dei morti*, ciascuna delle quali formata da sette versi. Effusione che ha inizio fin dalla prima parola, più volte ripresa, della lirica. Essa è "Guarda.", seguita da punto fermo nel v.1, accompagnata da complemento oggetto nel v. 8 ("Guarda le nubi."), di nuovo staccata e sempre in posizione di *incipit* nel v. 22. Il quarto e ultimo "Guarda", invece, è inserito nel ritmo continuo del verso e regge un breve discorso colloquiale: "[…] Guarda come ella s'addorme/ne' suoi pensieri. […]" (vv. 27-8). Ne risulta una sorta di lieve movimento propulsivo, come da minore a maggiore o come, sul piano musicale, da una nota ferma a una frase. Altri imperativi: "Lèggi." (v. 23); "Or tu m'odi ne l'atto che mi piacque,/t'inclina al verso come a quel sussurro" (vv. 43-4); "Odimi, reclinata verso il suono." (v. 57). Dove si può notare l'analogia con la modulazione precedente: da "m'odi" a "Odimi" e da "t'inclina" a "reclinata".

d) Il secondo ciclo, composto di diciassette poesie, è aperto come il primo da quella che gli dà il titolo, *Hortus Larvarum*. Il collegamento col ciclo precedente è costituito dalla presenza costante del "giardino" (*hortus*), là rappresentato come muto e chiuso, mentre qui esso, accompagnato dall'aggettivo "bel" ("Il bel giardino", v. 1), "pare lontanare" (v. 2). Di qui il legame, ma anche la differenza tra le due sezioni (si vedrà più avanti quella ulteriore della terza, *Hortulus Animae*, in relazione a queste): "la prima è tutta centrata sul tema dell'amor sensuale; la seconda sulla rievocazione di amori infelici, di passioni svanite, larvali".[12]

[12] L. TESTAFERRATA, *D'Annunzio "paradisiaco"*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 98. Di

Ogni strofa della lirica *Hortus Larvarum* trasmette a quella successiva echi e cadenze che si annunciano nel primo verso di ciascuna per addensarsi e chiudersi con perfetta circolarità nei rispettivi tre ultimi. Ecco la successione dei primi: "Il bel giardino in tempi assai lontani" (v. 1); "O danze, arie di tempi assai lontani" (v. 9); "O profumi di tempi assai lontani" (v. 17); "O figure di tempi assai lontani" (v. 25); "E tu vissuta in tempi assai lontani" (v. 33). Ed ecco quella dei tre versi finali: "[…] quasi non odoran più./L'Anima langue. I nostri sogni vani/chiamano i tempi che non sono più." (vv. 6-8); "[…] non amata più:/e voi movete questi sogni vani,/arie di tempi che non sono più!" (vv. 14-6); «[…] non vanisce più):/e voi guidate i nostri sogni vani,/profumi, ai tempi che non sono più!" (vv. 22-4); "[…] non dormiva più):/e voi ridete in questi sogni vani,/come nei tempi che non sono più!" (vv. 30-2); "[…] non amata più,/oggi tu passa in questi sogni vani,/morta dei tempi che non sono più!" (vv. 38-40).

L'immagine del "giardino" contrassegna l'inizio sia di *Climene* (v. 1) sia di *Aprile* (v. 1). Nella prima lirica (in dodici quartine di endecasillabi) le uniche riprese riguardano le parole "ombra" (v. 17 e v. 32) e "mormora" (v. 41 e v. 45), la variazione tra "sepolcrale" (v. 23) e "sepolcro" (v. 27), l'espressione interrogativa "Non fu ieri?" che, ripetuta nel verso 45 ("Non fu ieri? Non fu ieri?"), trapassa in affermazione posta come *explicit* del testo (v. 45). Invece *Aprile* (in nove strofe di cinque endecasillabi ciascuna) presenta eguale parola in rima nei versi primo e quinto di ogni strofa, cioè in quelli collocati ai due estremi di essa: "giardino" (vv. 1 e 5); "pietra" (vv. 6 e 10); "sonno" (vv. 11 e 15); "male" (vv. 16 e 20); "ieri" (vv. 21 e 25); "tardi" (vv. 26 e 30); "quasi" (vv. 31 e 35); "mai" (vv. 36 e 40); "giardino" (vv. 41 e 45). In particolare la parola-rima "giardino", ricorrente sia in inizio sia in conclusione per un totale di quattro occorrenze, conferisce andamento circolare alla lirica, che insiste sul decadimento fisico della donna[13] ("Ella non è più giovine", vv. 26 e 31; "[…] L'abbandono/(ella è supina e immota), l'abbandono/fa sembrar morte le sue mani, quasi.", vv. 33-5) e sulla fugacità del tempo ("Troppo tardi! Troppo tardi!", v. 30). Nelle ventiquattro quartine di settenari de *L'ora* risuona più volte la parola del titolo, scritta sempre con la lettera maiuscola (vv. 5, 32, 49,

qui la diversità, messa in rilievo dal critico, di quest'opera dell'autore rispetto alle sue precedenti raccolte poetiche: "Il *Poema Paradisiaco* – in obbedienza precisa alla sua definizione di Poema – appare costruito su una specie di trama, sviluppa una storia: la storia di un progressivo distaccarsi dalla sensualità e di un progressivo riavvicinarsi alla bontà, all'innocenza, all'infanzia." (*ibid.*).

[13] Si tratta di Barbara Leoni – alla quale si riferiscono anche le quattro liriche seguenti –, incanutita precocemente come si legge in una lettera inviatale dall'autore il 27 marzo 1891 (cfr., in proposito, Lorenzini, *Note*, in d'Annunzio, cit., p. 1166).

78 e 89). Tema: l'attesa della morte per "Ella" (vv. 5 e 90) o "ella" (vv. 7, 10, 28, 44 e 46), mentre "Passano l'ore." (v. 1), "[…] E passano l'ore,/passano l'ore. […] (vv. 11-2), e "Tutto è pace." (vv. 4, 52 e 88). Echi verbali e sillabici si colgono anche in *Sopra un'aria antica* ("Dicevi: – Io ti leggo/nel cuore. Non mi ami./Tu pensi che è l'ultima volta! – /La bocca riveggo/un poco appassita. – Non m'ami./È l'ultima volta –.", vv. 13-8) e, soprattutto, in *Invito alla fedeltà* ("Amare, amare ancóra/come amammo, ancor dire/quelle parole, udire/quelle parole, e l'ora//attendere con quelle/ansie […]", vv. 45-50), di cui si citano le strofette finali di settenari, dove gli echi interni al verso si fanno ancora più fitti: "Siamo dunque fedeli/poi che tanto ridemmo,/poi che tanto piangemmo/ sotto immutati cieli!//Per l'amor che rimane/e la vita resiste,/nulla è più dolce e triste/de le cose lontane.//Ed io le amo lontane/ne' tuoi occhi velati/come in laghi velati/apparenze lontane.//E tu, lascerai tu/dunque ne l'abbandono/ le cose che non sono/più, che non sono più!" (vv. 77-92).

In *Vas mysterii* si riscontra un sottile gioco di contrappunto intessuto fra i tempi verbali del presente e del futuro, aventi tutti per soggetto "Ella" o "ella", cioè la donna delle precedenti liriche. Poi, dopo che è entrato in azione anche il poeta, la conclusione avviene nel segno dell'imperativo: "[…] Apriti al fine, o tu che l'urna/sei del Mistero! –" (vv. 67-8). Ma vediamo come si articola il contrappunto sopra indicato, a partire dai verbi di tempo presente: "Ella piange da ieri il suo defunto/amore. […]" (vv. 1-2); "Ed ella piega il suo volto consunto,/senza parola." (vv. 3-4); "E piega ella il suo volto doloroso/e piange ella ne l'anima immortale/il suo defunto amore. […]" (vv. 9-11); "ella pensa: – Che è mai questa luce?/Forse il mattino? –" (vv. 19-20); "ed ella pensa: – Chi mai ne la notte/incendia i boschi? –" (vv. 23-4); "Ella pensa, temendo i malefici:/ – Chi è che parla?"(vv. 27-8); "ella pensa con subita paura:/ – Chi è che chiama? – //E sorge; e viene su la soglia. […]" (vv. 31-3). Si registrano ancora, a chiusura della decima strofa, due verbi di tempo presente: "Ma in vano ella ripugna. Ella è promessa/al letto ignoto." (vv. 39-40). Quindi, con la strofa seguente, ha inizio la serie più breve dei futuri: "Lei trarrà […]" (v. 41); "Ed ella incederà tra i luminari/meravigliosi, per giardini immensi./Quasi alata, verrà senza calzari/ sopra gli incensi." (vv. 45-8); "Salirà l'alta scala, entrerà sola/ne l'alta stanza, andrà verso il mio letto/ come verso una tomba. […]" (vv. 49-51); "[…] (dentro i neri/occhi ella avrà la sua favola oscura,/tutti i misteri),//Attenderà silenziosamente/il fato. […]" (vv. 54-8). Tale contrappunto, inoltre, è arricchito di echi fonici e timbrici, più o meno ricorrenti, che concorrono a variarne con sapiente artificio la tessitura e la modulazione.

In parecchie delle liriche seguenti si attenua fino a scomparire quasi del

tutto la presenza di ripetizioni o, comunque, di riprese verbali o foniche. In *Psiche giacente*, poesia ispirata da un disegno del pittore preraffaellita Burne-Jones, ricorre tre volte la parola "vergine", riferita appunto a Psiche sorpresa da Cupido mentre dorme sul "marmoreo bacino" di una fontana: il sostantivo è accompagnato ogni volta da un aggettivo diverso (posposti i primi due, prolettico il terzo): "la vergine giacente" (v. 3), "la vergine sublime" (v.11); "L'alta vergine" (v. 44). Ne *La Napea* e ne *La Naiade*[14] una sola eco lega le due strofe disuguali (rispettivamente di otto e di sei endecasillabi) di cui ciascuna lirica è composta: nella prima l'*incipit* "Lentamente" ("Lentamente dai cieli il Giorno inclina", v. 1) è ripreso anche all'inizio della strofa successiva ("Lentamente la curva ombra si stende", v. 9); nella seconda è nominata "Selene", cioè la luna, nei versi contigui (l'uno terminale, l'altro iniziale) delle due strofe: "[…] riguardò Selene." (v. 8); "Morta è Selene […]" (v. 9). Il sonetto mediano dei tre intitolati *La statua* offre, invece, più numerosi esempi di ripetizione espressiva variamente articolata. Spicca su tutti quella della parola "muta", ricorrente in posizione di rima (vv. 1, 4, 5, 8, 11 e 13) sia come sostantivo ("[…] correa la muta / de' veltri in caccia dietro il capriolo", vv. 1-2) sia come aggettivo ("[…] verso l'ombra muta", v. 5; "[…] verso un'ombra muta", v. 11) sia come verbo ("la statua dal gesto che non muta.", v. 8; "sta forse nel gesto che non muta.", v. 14). Da notare che questa rima, trapassando dalle quartine alle terzine, apre e chiude in maniera circolare il sonetto. Altra ripresa ripetitiva si registra nei versi 5, 7, 9 e 12 (tre di essi sono collocati all'inizio della seconda quartina e delle due terzine): "E piange e ride […]"; "E v'è […]"; "E v'è […]"; "E su […]". Per non dire del "gesto che non muta" che, dopo aver concluso le quartine, fa altrettanto con le terzine, con l'effetto così di siglare l'intero componimento. Anche in *Romanza della donna velata* si ripete la medesima rima in tutti i versi finali delle sei strofe, composte di sette endecasillabi: la parola-rima è "più" (vv. 7, 14, 21, 28, 35 e 42). Inoltre, nell'ultima strofa, arricchita di una ripresa ed eco interna in *enjambement*, spicca la parola "anima":[15] "[…] Ed un oblio profondo/de la vita mi trasse in un lontano/mondo. Ah perché di quel lontano mondo,/anima mia, non ti sovviene più?" (vv. 39-42).

Ne *Le mani*, dove è sviluppato un motivo assai frequente nell'opera dannunziana, il dosaggio accorto e variato della ripetizione costituisce uno degli strumenti, per così dire, orchestrali della raffinata partitura musicale che connota la lirica. Delle undici strofe di cui essa è composta (ciascuna formata

[14] Secondo la mitologia greca e romana, le Napee erano ninfe dei boschi e le Naiadi ninfe delle acque.

[15] Vedi nota 5.

da cinque endecasillabi, per un totale di cinquantacinque versi ai quali se ne deve aggiungere ancora uno, il cinquantaseiesimo ed ultimo, staccato dagli altri), se ne vedano le prime due, fittissime di rimandi interni ed esterni: "Le mani de le donne che incontrammo/una volta, e nel sogno, e ne la vita:/oh quelle mani, Anima, quelle dita/che stringemmo una volta, che sfiorammo/con le labbra, e nel sogno, e ne la vita!//Fredde talune, fredde come cose/morte, di gelo (tutto era perduto);/o tepide, e parean come un velluto/che vivesse, parean come le rose:/rose di quel giardino sconosciuto? –" (vv. 1-10). Tra le parole e le espressioni riprese o ripetute ("mani", "una volta", "nel sogno", "ne la vita", "quelle", "fredde", "parean", "come", "rose"), la prima di tutte, "Le mani", ritorna anche in altri versi successivi, una volta al singolare e più spesso al plurale: "piccola mano" (v. 17), "mani alabastrine" (v. 31), "le mani mozze" (v. 37), "le mani entro ancóra vive" (v. 39). Oppure si continua a parlare di esse senza nominarle, come nella seconda strofa sopra citata, ricorrendo al pronome indefinito "talune", ripreso anche all'inizio della terza, oppure al pronome anch'esso indefinito "altre", opportunamente variato: "Da altre […]" (vv. 16 e 21); "Altre (o le stesse?) […]" (vv. 26 e 31); "Altre, quasi virili […]" e "Altre ancóra […]" (vv. 46 e 51). L'ultimo verso – "Anima, e tutto il Bene e tutto il Male." – riprende, a sua volta, la parola "Anima" del v. 3 e l'espressione "e tutto il Bene e tutto il Male" del penultimo: quasi che il poeta abbia voluto privilegiarlo, grazie al suo stretto legame (indicato dai due punti) con la strofa che lo precede e nonostante il suo stacco metrico rispetto ad essa, come degno sigillo dell'intera partitura.

Pamphila, ossia la donna "da tutti posseduta" (vv. 9 e 19), è il soggetto-oggetto dell'ultima poesia del ciclo, composta di dieci strofe di sei endecasillabi. L'autore, che ne "l'artefice superbo" (v. 2) adombra forse se stesso, decide di amare lei "Poi che" (v. 1) non si sente appagato da "nessun amore umano" (v. 1), "poi che la donna è impura" (v. 4) e "poi che nessun cielo" (v. 5) gli offre "[…] quella che non fu mai vista" (v. 6). Decisione espressa con risolutezza: "Quella amerò." (v. 25). L'energica asserzione volitiva, posta in apertura di strofa, trascina con sé una serie di altri futuri, che rimano tutti internamente con il primo: "coglierò" (v. 26), "conoscerò" (v. 27), "inseguirò, udrò" (v. 29), "bacerò" (vv. 31, 38 e 46), "trarrò" (v. 48), "apprenderò" (v. 50), "berrò" (v. 52), "inseguirò, udrò" (v. 56), "E l'amerò!" (v. 58), "coglierò" (v. 59), "conoscerò" (v. 60). Anche qui si può registrare una sorta di movimento circolare, che collega la serie dei futuri. Difatti, esso si sviluppa, con un'unica lieve variazione incipitaria, tra i primi tre versi della quinta strofa, introdotti da "Quella amerò!" ("Quella amerò! Ne le sue membra impure/io coglierò tutto il desìo terreno,/conoscerò tutto l'amor del mondo", vv. 25-7), e i tre

ultimi della strofa finale, introdotti da "E l'amerò!": "E l'amerò! Ne le sue membra impure/io coglierò tutto il desìo terreno,/conoscerò tutto l'amor del mondo." (vv. 58-60).

e) La terza sezione, *Hortulus Animae* – ricca anch'essa, come la seconda, di diciassette titoli –, è centrata "sulla volontà di un ritorno, dopo il disgusto, all'innocenza primitiva":[16] in ciò il suo intrinseco legame, come si è già visto, con le altre due sezioni o cicli. La lirica iniziale, *Hortulus Animae*, riprende l'espressione "e lungi questa cose orrende" di *Alla nutrice* (prima esclamativa, v. 24; poi assertiva, v. 30): "Anima, lungi queste cose orrende!" (v. 1); "[…] E lungi queste cose orrende!" (vv. 7 e 13). La sua collocazione all'inizio, al centro e alla fine – rispettivamente, nel primo verso isolato dai seguenti e nei due ultimi dell'una e dell'altra strofa (ognuna formata da sei endecasillabi) – produce una modulazione che ha il suo contrappunto nell'*incipit* comune ad entrambe le sestine: "Ti sieno cari gli umili sentieri" (v. 2): "Ti sieno cari i vecchi lauri […]" (v. 8).

Se *Ai lauri* offre soltanto due minimi echi iterativi ("parlatemi di lui […]", v. 3: "Parlatemi di lui […]", v. 4; "[…] io son colui. […]", v. 19: "Io son colui […]", v. 20), *Consolazione*, la poesia forse più famosa del *Poema*, ne è invece piuttosto prodiga. In essa – collegata, a partire dal suo esordio ("Non pianger più. […]"), con la lirica precedente, conclusa dal seguente verso staccato: "la triste casa ove mia madre piange.", v. 31 – si sviluppa il motivo, già presente ne *Il buon messaggio* e in *Nuovo messaggio*, del ritorno del figlio alla madre e alla casa natale. Già nella prima delle diciassette quartine di endecasillabi vibra il primo rintocco: "Vieni; usciamo. […]", destinato ad essere ripetuto come *incipit* della seconda strofa (v. 5) e a riecheggiare più avanti (v. 18) senza il "Vieni". Il tono colloquiale scelto dal poeta favorisce la pronuncia di frasi analoghe o parzialmente identiche sia per struttura sia per inflessione: per esempio, i due versi "Ti dirò come sia dolce il mistero/che vela certe cose del passato." (vv. 7-8) sono ripresi, con qualche lieve variazione, a breve distanza,: "Ti dirò come sia dolce il sorriso/di certe cose che l'oblìo afflisse." (vv. 13-4). Un esempio musicalmente diverso è fornito dalla terza strofa, nella quale il ritorno di alcune parole, come "ancóra", "qualche" e due forme del verbo 'sorridere', concorre alla creazione di un'atmosfera di tenerezza: "Ancóra qualche rosa è ne' rosai,/ancóra qualche timida erba odora./Ne l'abbandono il caro luogo ancóra/sorriderà, se tu sorriderai." (vv. 9-12). E a questa si confà la richiesta, fatta alla madre, dal "figlio", presentato all'inizio come "diletto" e

[16] Testaferrata, cit., p. 98.

poi definito "buon" (v. 22): "Bisogna che tu prenda un po' di sole,/un po' di sole su quel viso bianco.//Bisogna che tu sia forte; bisogna/che tu non pensi a le cattive cose…" (vv. 23-6). Richiesta modulata con le riprese di "Bisogna", di "che tu" e di "un po' di sole". Altra modulazione è suscitata dallo svariare di "Sogna, sogna!" (v. 33) in "Sogna, ché il tempo di sognare è giunto" (v. 37) ed ancora in "Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare." (v. 45). Senza elencare qui ogni altra eco, registrabile nella lirica, si segnala un'ultima parola – l'aggettivo "semplice", riferito prima a "una vita" ("In una vita semplice e profonda/ io rivivrò. […]", v. 34) e poi a "L'anima" –, scelta dall'autore quando, dopo essersi rivolto ancora alla madre in prima persona ("Poi per te sola io vo' comporre un canto", v. 61), ricorre a un'immagine, tanto nitida quanto pura nella sua semplicità, per esprimere la propria aspirazione intima:

> "L'anima sarà semplice com'era;
> e a te verrà, quando vorrai, leggera
> come vien l'acqua al cavo de la mano." (vv. 66-8).

Esempio, questo appena citato, di un rintocco che da uno dei versi centrali si propaga, quasi inavvertito, fino a quelli conclusivi di *Consolazione*.

Nella lirica *L'inganno*, composta di quattro quartine di endecasillabi, si registrano alcune iterazioni. La prima è posta a chiusura della seconda quartina: "(giorno e notte un pensiero mi divora/l'anima, senza posa, senza posa)", vv. 7-8; le altre sono riunite nei versi finali: "[…] Sii benedetta./(L'anima non avrà giammai l'oblìo,/giammai l'oblìo, giammai.) Sii benedetta.", vv. 14-6. La stessa iterazione si rinviene, come è stato osservato,[17] "in una lettera a Barbara" del 28 aprile 1891: "che tu sii *benedetta*! Benedetta! Benedetta!". Da rilevare, inoltre, la parola "l'anima", che, collocata ogni volta in inizio di verso, precede le une e le altre. Due poesie contigue, intitolate entrambe *Un sogno* ma differenti sotto l'aspetto metrico, si avvalgono dello stilema della ripetizione. Nella prima l'espressione "come un'ombra" connota ben tre versi, sul principio in posizione di *enjambement* e poi – sempre più accentuata, con effetto di *climax* – come rima: "[…] Io sono come/un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;/è tutta la mia vita come un'ombra/vaga, incerta, indistinta, senza nome." (vv. 13-6). Nella seconda c'è un serie di "dormi" che ritornano più volte interrogativamente: "[…] Io le dicea: – Ma dormi? –" (v. 10); "io ripetea, da presso: – Dormi? Dormi?/Dormi? – […]" (vv. 12-3); "– Dormi? Dormi? – Ella non rispose mai." (v. 22). Ma la nota che rintocca di più, affidata alla ripresa e alla variazione dell'aggettivo "bianco", attraversa tutta

[17] LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, cit., p. 1176.

la "costruzione sintattica" del testo[18] e ne costituisce, per così dire, la cifra stilistica: "Il lenzuolo pareva assai men bianco/del cadavere. Mai nessuna cosa/vedran gli occhi più bianca di quel bianco." (vv. 4-6); "Il lenzuolo parea di lei men bianco./Su la terra nessuna cosa mai//vedran gli occhi più bianca di quel bianco." (vv. 23-5).

Il sonetto *Un ricordo* presenta parole-rima rovesciate tanto nelle due quartine quanto nelle due terzine: "malore" (vv. 1 e 8), "giorno" (vv. 2 e 3), "in torno" (vv. 3 e 6), "stupore" (vv. 4 e 5); "infinito" (vv. 9 e 14), "solo" (vv. 10 e 13), "si udiva" (vv. 11 e 12). Nel sonetto *L'erba* la parola tematica rintocca più volte: in apertura e, dopo una ripresa con lieve variazione, in chiusura della lirica: "Erba che il piede preme, o creatura/umile de la terra […]" (vv. 1-2); "erba immortale, o tu che il piede preme" (v. 9); "ove l'erba germoglia umile in pace." (v. 14).

Delle sedici strofe, di quattro endecasillabi ciascuna, di *O rus!* ben sette e tutte di fila, dalla seconda all'ottava, hanno come *incipit* la congiunzione "e" (vv. 5, 9, 13, 17, 21, 25 e 29); mentre in altre due, l'undicesima e la dodicesima, è l'imperativo "Datemi" (vv. 41 e 45) ad essere scelto per la medesima funzione.

Maggiormente complessa e polifonica è l'orchestrazione de *Le foreste* (quindici strofe di tre endecasillabi e un quinario). La parola più ricorrente con effetto di musicale ripresa è "bionde" (compresa la sua variazione in "bionda"), riferita sempre a "foreste" (o a "foresta"): "Foreste bionde come donne bionde" (v. 1); "bionde con un pallor roseo […]" (v. 5); "O tu, bionda foresta, amante immensa" (v. 35); "come te bionda" (v. 40); ""foreste bionde come donne bionde" (v. 50). Altre parole ripetute almeno una volta: "e taciturne" (vv. 2 e 9); "d'oro" (vv. 8 e 24); "Splende" (vv. 23 e 25); "Guardano", poi variata in "Guardan" (vv. 27 e 29). Ancor più frequente è, infine, il sintagma "come" che attraversa tutta la lirica:[19] si vedano – oltre i già citati vv. 1, 40 e 50 – anche i seguenti: "voluttuoso come di chi gode" (v. 10), "come ne l'Ade ove discese Orfeo" (v. 18); "Splende come non mai […]" (v. 25); "Oh chiome armoniose come lire" (v. 55); "e dolci come amanti abbandonate" (v. 59).

Le tristezze ignote è ricca di varie modulazioni sparse, prima in lieve crescendo poi in diminuendo, nelle sue quattro strofe di nove settenari ciascuna. Il verso incipitario annuncia il *Leitmotiv*: "E sia pace al defunto." (v. 1), ripreso

[18] Essa, infatti, come Valeria Giannantonio fa notare, "risulta improntata a un procedimento stilistico di ferma sottolineatura delle sensazioni di forte allucinazione che definiscono l'atmosfera specifica del componimento." (V. Giannantonio, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2001, p. 156).

[19] Ricca, peraltro, anche di alcuni preziosismi verbali, come il latinismo "cesarie" (folta capigliatura) e il verbo "aquilonare", riferito allo spirare del vento Aquilone.

con *variatio* identica nei due versi che aprono e chiudono la seconda strofa: "Sia pace a chi sofferse." (vv. 10 e 18). Identica è anche la coppia di versi che rispettivamente segue e precede quello appena citato: "Oggi tutto è pacato./ Io non son triste, quasi." (vv. 11-2 e 16-7). Nella terza strofa risuonano altri, variamente ripetuti, rintocchi: "Le suore, a le finestre/del convento, sul fiume/ guardan passar le barche:/guardano mute e sole,/mute e digiune, al sole./ Giungono a le finestre/(come tarde le barche!)/un odor di bitume,/un odore silvestre." (vv. 19-27). La quarta e ultima strofa non riprende alcuna parola di quelle precedenti (l'unico riecheggiamento interno è tra "falci" e "falciano", vv. 29-30), ma indica il luogo ("l'ospedale", v. 36, con gli "infermi", v. 32, ivi ricoverati) in cui "il giorno", che ora "inclina" (v. 32), è trascorso da quando "[…] il sole/sul davanzale è giunto" (vv. 5-6) e alla sua luce ("al sole", v. 23) le suore si sono affacciate "a le finestre/del convento" (vv. 19-20) per guardare la scena sottostante. Anche ne *L'incurabile* (sei strofe di sei endecasillabi più un distico finale) si rileva una serie di ripetizioni e di risonanze più o meno fitte e continue. Macroscopica è quella circolare tra le due strofe estreme, perfettamente uguali: "Bianco è il letto, che fu già nuziale,/ove giace l'infermo sopra un fianco./ed il volto di lui non è men bianco,/forse; che si profonda nel guanciale,/appesantito d'un peso mortale./E non mai volto d'uomo fu più stanco." (vv. 1-6 e 31-6). Nella quarta strofa si registrano due "Ella" come *incipit* e due "continuamente" come rima: "Ella non soffre. Continuamente/quante d'innanzi a lei passano vite!/Ella muove le labbra scolorite/ne la preghiera continuamente." (vv. 21-4). Nella quinta strofa la parola "Silenzio." (vv. 25 e 26) dapprima si accampa solitaria all'inizio del verso iniziale e al centro di quello immediatamente successivo , per dilatarsi poi nel penultimo verso (ancora al centro di esso) in "Silenzio immenso." (v. 29). Da citare, altresì, il distico finale, dove, a parte le parole-rima "t'assale", ritorna anche il vocativo "Anima": "Ma perché quest'immagine t'assale,/Anima? Che tristezza oggi t'assale?" (vv. 37-8).

La poesia *Un verso* è dedicata a quello, citato nell'epigrafe (*E colei che non dorme è mia sorella*), di Francesco Vannozzo, poeta trecentesco amico del Petrarca e "sovran maestro d'ogni melodia" (v. 9). Motivo della scelta è il seguente: "Solo e misterioso oggi risale/quel verso da la mia melanconia./ Solo e misterioso il musicale/spirito il mio pensiero ha in signoria;/ha tutta in signoria l'anima mia/ch'è insonne […]" (vv. 10-5). D'altra parte l'autore dice di non ricordarsi d'altro: "Non d'altro verso né d'altre parole/mi sovviene. Io non so altro pensiero/di quell'antico, né so altra imago" (vv. 19-21). Fin qui varie riprese di parole e di espressioni, intramezzate e sigillate dalla citazione del verso stesso, che si addice alla "notte infinita" (v. 16) dell'insonne: "E colei che non dorme è mia sorella." (vv. 18 e 28).

Molteplici, quasi ininterrotte, le ridondanze sonore e ritmiche riscontrabili in *Suspiria de profundis*: il loro semplice elenco sarebbe interminabile e tale da mettere in risalto la capacità di artificio dell'autore sottesa a tanto virtuosismo.[20]

f) L'ultimo ciclo – composto, al pari del primo, di cinque componimenti, quattro dei quali sonetti – esibisce poche ripetizioni ed echi espressivi.

Il sonetto iniziale *O giovinezza!* presenta due volte il vocativo del titolo: come *incipit* dei vv. 1 e 10. Le riprese, a parte quella di due"assai" intervallati (v. 8), si addensano tutte nella terzina finale: "Odo altro suono, vedo altro bagliore./Vedo in occhi fraterni ardere vive/lacrime, odo fraterni petti ansare." (vv. 12-4). Nel terzo sonetto, *L'esempio*, si registrano due "mi guardò" (vv. 1 e 5: il secondo con l'iniziale maiuscola), due "in torno" (vv. 7 e 8) e altrettanti "a quando" posti l'uno di seguito all'altro (v. 10: con variazione da maiuscola a minuscola). Il quarto sonetto, *La parola*, insiste anch'esso, come il primo, sul vocabolo scelto come titolo, espressione sia di "amor" (v. 1) sia di "odio" (v. 3) sia di "cosa mistica e profonda" (v. 8): sicché essa "Parola" coincide con l'*incipit* di ben tre endecasillabi (vv. 1, 3 e 8) su un totale di quattordici. Nella terzina finale risuona un unico rintocco in *enjambement*: "ma fossi tu per me fiume tra i grandi/fiumi più grande […]" (vv. 12-3).

La lirica conclusiva *I poeti*, articolata in sei ampie strofe, alterna una serie di interrogazioni, che si infittiscono nella terza strofa, per approdare a un'esclamazione finale. La parola "udimmo", due volte scritta con la minuscola ed una con la maiuscola, apre i vv. 31, 34 e 37. Tre settenari rimati tra loro: "dei misteri veduti,/degli amori goduti,/degli aromi bevuti." (vv. 16-8) ritornano, a guisa di ritornello e sempre in chiusura di strofa, anche nei vv. 43-5. Ma la nota forse più suggestiva, legata alla ripresa ravvicinata e variata della parola "silenzio", risuona in apertura dell'ultima strofa: "Or conviene il silenzio: alto silenzio. Oscuro/è il sogno del futuro." (vv. 46-7).

3. *Conclusione*

Su molte delle liriche trattate potrei aggiungere altre osservazioni al fine di precisarne le occasioni o di illustrarne ulteriormente il contenuto; ma, in ragione del tema stilistico da me scelto e preso in esame, ritengo opportuno non allargare oltre il discorso, condotto in modo più descrittivo che critico,[21]

[20] Se ne vedano vari esempi illustrati e discussi, con riferimento a relativi giudizi critici, in Lorenzini, *Note*, in d'Annunzio, cit., pp. 1182-3.

[21] Ma, sotto questo profilo, ho tenuto presenti i principali saggi in materia, dei quali qui,

anche perché i singoli testi del *Poema paradisiaco* sono stati già oggetto di utili commenti.[22] Analogamente la riconosciuta, in sede critica, centralità di questa raccolta nella storia della poesia dannunziana mi esime da giudizi di merito sia generali, cioè sull'opera presa nel suo insieme, sia particolari sull'una o sull'altra delle numerose liriche considerate.

S'intende che le ripetizioni e riprese e modulazioni e risonanze qui segnalate[23] non possono essere paragonate a quelle più essenziali, più precise, verrebbe da dire più pure, che, a distanza di un decennio, imprimeranno di sé la trama e la partitura squisitamente musicali di molte poesie di *Alcyone*, il terzo libro delle *Laudi*. Si pensi, per esempio, a *La pioggia nel pineto*, dove la successione alternata di pause e di riprese[24] concorre mirabilmente all'armonia del tutto[25] e alla fusione della persona del poeta con l'ambiente fisico, vegetale ed animale, che lo circonda. Mi rendo conto, altresì, che l'attenzione da me rivolta in modo quasi esclusivo ad un singolo elemento o aspetto stilistico possa far apparire settoriali e non abbastanza significativi i risultati della

per esigenze di spazio, mi limito a citare soltanto alcuni dei più importanti. Studi di carattere generale: W. BINNI, *La poetica del decadentismo* (1936), Sansoni, Firenze 1949²; E. RAIMONDI, *Gabriele d'Annunzio*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. IX, *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1969 (dello stesso, cfr. anche *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980); G. OLIVA (a c. di), *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*, Solfanelli, Chieti 1992; studi particolari: AA.VV., *Poema paradisiaco*, a c. del CENTRO NAZIONALE DI STUDI DANNUNZIANI E DELLA CULTURA IN ABRUZZO, XVI Convegno Nazionale (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993), Ediars Oggi e domani, Chieti-Pescara 1993 (con contributi di G. Bárberi Squarotti, F. Iengo, G. Conte, P. Cantini, M. Bardi, M.G. Balducci, S. Costa, A. Zollino, V. Giannantonio, M. Della Sciucca).

[22] In proposito, cfr. – oltre l'edizione commentata fin qui seguita (vedi note 1, 4, 7, 10, 13, 17 e 20) – anche D'ANNUNZIO, *Elegie romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, a c. di E. PALMIERI, Zanichelli, Bologna 1959 e ID., *Versi d'amore*, a c. di P. GIBELLINI, Einaudi, Torino 1995 (in questo volume la Prefazione e le Note sul *Poema* sono di D. Martinelli). A Pietro Gibellini si deve anche l'importante volume *Logos e mithos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985.

[23] Sulla musica del *Poema*, "fatta di assonanze, riprese, indugi, spezzature, sospiri ed esclamazioni", cfr. BÁRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio,* Mursia, Milano 1982, p. 102.

[24] Le prime sono generate da imperativi, tutti incipitari, seguiti in genere da punto fermo, cioè isolati, oppure ripetuti: "Taci. […] (v. 1), "Ascolta. […]" (v. 8), "Ascolta. […]" (v. 40), "Ascolta, ascolta. […]" (v. 65), "Ascolta." (v. 88); le seconde ricevono impulso e slancio dai frequenti "Piove" o "piove" (vv. 8, 10, 20, 22, 97 e 116) e dall'interrogativo "Odi? […]" (v. 33). Difatti, come è stato rilevato, "tutta la partitura nasce […] e prende valore, da quel silenzio che le è sotteso, e che dà la risonanza lucida e precisa alle singole note" (A. NOFERI, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Vallecchi, Firenze (1946), p. 333).

[25] Altrettanto non si può dire, invece, per il *Poema*, nel quale appare non ancora o non sempre acquisita la dote della misura, propria invece di quel d'Annunzio "più asciutto" che influirà – come ritiene Pier Vincenzo Mengaldo – su alcuni poeti liguri novecenteschi e soprattutto su Montale (P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1980², p. 25).

ricerca a causa dei suoi stessi limiti intrinseci. Tuttavia, ciò detto, mi auguro che le indicazioni proposte, fondate tutte sui testi del *Poema paradisiaco*, contribuiscano a gettare qualche luce, non importa se parziale, sull'intera opera di cui tali elementi ed aspetti, per quanto piccoli o addirittura minimi, sono pur sempre parte integrante.

In conclusione, comunque si voglia giudicare la tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, di Gabriele d'Annunzio nel *Poema* (soltanto tecnica? soltanto arte? oppure tecnica e arte insieme?), ritengo che si debba riconoscergli l'indubbia capacità o, meglio, la padronanza assoluta di qualsivoglia soluzione verbale, sintattica, metrica e ritmica: propria – non è dote da poco – di un autentico *artifex* della parola.

Bruno Gallotta

Intorno a una Poesia di Gabriele d'Annunzio

Nella vasta produzione poetica di d'Annunzio, si trovano spesso autentici capolavori trascurati dalle antologie, e quindi poco noti a livello di grande pubblico. Da parte sua, la critica dà a volte l'impressione di focalizzarsi sull'inquadramento complessivo di carattere storico, strutturale e stilistico delle diverse raccolte, piuttosto che sul piano estetico delle singole liriche.[1]

Naturalmente la conoscenza complessiva di un'opera, aiuta a collocare e a comprendere meglio ogni brano al suo interno. Chi abbia letto l'intero Canzoniere di Petrarca, possiede certo una visione generale della poetica e dei sentimenti dell'autore, che può risultare importante per interpretare e inquadrare esteticamente i singoli sonetti e canzoni. Lo stesso può valere, sconfinando in campo musicale, per le trentadue sonate per pianoforte di Beethoven.

Detto questo però, resta per noi essenziale che un singolo brano, poetico o musicale, venga in primo luogo goduto esteticamente per quello che esso è; vale a dire, letto o ascoltato nella sua specifica realtà di simbolo d'arte, senza scopi immediati che non siano quelli di coglierne l'efficacia espressiva e di apprezzarne gli effetti a livello di emozioni e sentimenti.

Questo ci sembra anzitutto di particolare attinenza per la lettura di una poesia, troppo spesso concepita in chiave culturale piuttosto che estetica. Un testo poetico deve poter essere letto così come un appassionato (e non necessariamente un critico o uno studioso) ascolta un pezzo di musica, assiste a una rappresentazione teatrale, o ammira una pittura. Fondamentale è il conseguimento di un piacere che possiamo definire estetico, e che si determina esclusivamente nel rapporto fruitore-testo.

Le più recenti acquisizioni della semiotica, infatti, hanno notevolmente spostato l'attenzione, soprattutto in ambito artistico, sul versante estesico, cioè

[1] Esclusi alcuni 'classici', come per esempio, sempre riguardo a d'Annunzio, *La Pioggia nel Pineto* o *La Sera fiesolana*.

della ricezione, rispetto a quello poietico (mittente). Il destinatario o fruitore di una poesia (o di altra forma artistica) non svolge un ruolo meramente passivo o di semplice decodificazione, ma può interpretare il testo interessato,[2] stabilendo un rapporto diretto con lo stesso secondo la propria sensibilità, esperienza e formazione culturale. Purché questo avvenga nell'ambito della realtà formale e strutturale di un'opera d'arte, e secondo il ventaglio di possibilità espressive e interpretative che essa offre (cioè il suo grado di entropia), si tratta di cosa del tutto legittima. Un testo, infatti, diviene sostanzialmente tale all'atto della fruizione, senza la quale il processo di semiosi, cioè di comunicazione, non potrebbe attivarsi.

Per un testo artistico in particolare, per il quale si pone come fine ultimo, riguardo al fruitore, il conseguimento di un piacere estetico (vale a dire, coglierne o sentirne la bellezza), questo è ancora più vero. Nel caso di una poesia, oltretutto, il singolo lettore non è soltanto un destinatario, ma in senso tecnico anche un esecutore, sia pure per se stesso. A maggior ragione, quindi, egli stabilisce un rapporto diretto col testo, relegando sullo sfondo l'autore con le sue motivazioni e le sue intenzioni, che a rigore possono costituire dei suggerimenti o degli indirizzi, ma non delle prescrizioni. In sostanza, il poeta svolge il suo compito creando la poesia, e si tratta certo del dato fondamentale, l'inizio di tutto. Nel momento in cui il suo lavoro entra nel circolo di fruizione, il vero confronto si pone fra testo e destinatario. Questo non significa sminuire il ruolo dell'autore, ma soltanto precisare che egli, da un certo momento in poi, viene rappresentato dal suo testo artistico per ciò che il medesimo testo, nella sua realtà formale e strutturale, suggerisce o può suggerire all'interprete-destinatario.

Abbiamo svolto questa lunga premessa, perché è secondo le sue linee che intendiamo procedere nell'interpretazione e commento di una bellissima poesia di d'Annunzio, a nostro avviso trascurata come singolo brano poetico, a tutto vantaggio della visione complessiva dell'opera cui appartiene, *Il Poema paradisiaco* (1893). Si tratta della prima delle due liriche intitolate *Un sogno*, e settima delle diciassette che compongono la sezione *Hortulus animae*. Quest'ultima, con le due precedenti, *Hortus conclusus* e *Hortus larvarum*, viene a costituire una sorta di trittico inserito fra un *Prologo* e un *Epilogo*; così strutturato, il *Poema* si apre con l'ode introduttiva, *Alla nutrice.*

[2] La definizione di *testo* deve qui essere intesa nella sua più ampia accezione semiotica, cioè di struttura espressiva organizzata, applicabile anche alle opere d'arte. Queste ultime sono da considerarsi, a tutti gli effetti, dei «testi artistici» (Vedi S. GENSINI, *Manuale di semiotica*, Carocci, Roma 2004, pp. 138, sgg.).

Un sogno

Io non odo i miei passi nel viale
muto per ove il Sogno mi conduce.
È l'ora del silenzio e de la luce.
Un velario di perle è il cielo, eguale.

Attingono i cipressi con oscure
punte quel cielo: immoti, senza pianto;
ma sono tristi, ma non sono tanto
tristi i cipressi de le sepolture.

Il paese d'in torno è sconosciuto,
quasi informe, abitato da un mistero
antichissimo, dove il mio pensiero
si perde, andando pe 'l viale muto.

Io non odo i miei passi. Io sono come
un'ombra; il mio dolore è come un'ombra;
è tutta la mia vita come un'ombra
vaga, incerta, indistinta, senza nome.

Chiaramente, la lirica può essere letta nel contesto dell'*Hortulus animae*, a sua volta sezione del Poema che vuole narrare «la storia del progressivo distaccarsi dalla sensualità e di un progressivo riavvicinarsi alla bontà, all'innocenza, all'infanzia».[3] Questo, attraverso un percorso che riflette la vita e le esperienze del poeta, soprattutto in materia di rapporti femminili, ed espresso in uno stile filtrato dalle diverse correnti culturali ed artistiche dell'epoca, in primo luogo decadentismo e simbolismo.[4] *Un sogno* rientra quindi, in quanto appartenente all'*Hortulus animae*, nella visione dannunziana del 'ritorno', della nostalgia di un tempo migliore e incontaminato, della presa di coscienza dei propri errori e del desiderio di innocenza.

Lasciamo comunque ad altri questa chiave di lettura, peraltro del tutto legittima. Il nostro obiettivo è di stabilire un rapporto diretto con la lirica, estrapolandola dal contesto e leggendola per quello che essa è: una poesia che per risultare efficace deve trasmetterci emozioni e quindi suscitare sentimenti, dei quali avvertiamo l'universalità. In sede di fruizione estetica, le vicende personali di d'Annunzio possono anche non interessarci. Ciò che importa

[3] F. RONCORONI (a c. di), *D'Annunzio. Poesie*, Garzanti, Milano 1978, p. 159. Un'edizione integrale del *Poema paradisiaco* si ritrova in G. OLIVA (a c. di), *Tutte le poesie di D'Annunzio*, Grandi tascabili economici Newton, Roma 1995, vol. I.

[4] Per una disamina completa dal punto di vista culturale, formale e contenutistico del *Poema paradisiaco*, vedi O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1997.

è che esse abbiano consentito al poeta di creare un testo che noi cogliamo come simbolo d'arte, capace di trasportarci in una realtà virtuale con tutto il nostro bagaglio di esperienza vissuta, per recepire immagini, sensazioni e sentimenti; per provare in sostanza ciò che si può definire «piacere estetico», e che si traduce nel sentimento della bellezza.[5]

Ad una lettura attenta, si coglie subito quella che è la principale caratteristica espressiva della lirica: un senso di incorporeità, di stupore e di indeterminatezza, che soltanto nella quartina finale sembra risolversi. Sul piano figurativo-concettuale, infatti, per quanto riguarda le prime tre strofe, si potrebbe senz'altro parlare di simbolismo; nel senso che, pur in un quadro di coesione e coerenza testuali, il referente concettuale complessivo a livello profondo si mostra evanescente, impalpabile, quasi in dissolvenza, senza sbocchi precisi. Immagini e concetti sono chiari e trasmessi mediante una struttura sintattica lineare, ma il significato generale risulta inesplicabile, con una sottilissima vena d'angoscia o di inquietudine. Il titolo, certo, e anche il primo verso, ci dicono che si tratta di un sogno; anzi, del Sogno, che in veste allegorica ci conduce quasi per mano nell'ambiente circostante. Ma, almeno a parere di chi scrive, lo stato di sconcerto e di stupore dell''Io' protagonista, che nella fattispecie può identificarsi con ognuno di noi, sembra quello di chi si ritrova in un mondo sconosciuto, del quale non sa darsi ragione. Il brivido che sentiamo scorrere nelle vene, è determinato dalla rappresentazione in termini simbolici, di aspetti ed immagini già presenti nel nostro inconscio,[6] e avvolti in un'aura chiaramente sinistra.

C'è un viale con cipressi, tristi come non sono quelli dei cimiteri. Il silenzio che avvolge l'ambiente è incommensurabile, totale, mentre «il paese d'in torno»[7] si presenta in una veste ignota e indecifrabile, dove aleggia un mistero che sembra perdersi nell'eternità. Non sono gli «interminati spazi» dell'*Infinito* di Leopardi, ma certo il richiamo ai «sovrumani silenzi» e alla «profondissima quiete» sembra evidente. Qui però c'è qualcosa di più. Non si tratta del frutto di un'immaginazione consapevole, ma di qualcosa che è sentito come vero, vissuto allo stesso modo in cui si possono vivere i sogni. Soprattutto, quel tremendo silenzio dei propri passi («Io non odo i miei passi») ci comunica l'assenza di ogni residuo di vita materiale, a fronte di

[5] Per il simbolo d'arte, e in generale per i diversi aspetti di fruizione e apprezzamento di un testo poetico, vedi B. Gallotta, *Manuale di poesia e musica*, Rugginenti, Milano 2007.

[6] Cioè elementi archetipici avvertiti come primordiali (alle origini della vita e della morte), e che inconsciamente si rappresentano in noi nel corso della nostra esperienza umana (vedi sempre Gallotta, cit., pp. 157-9).

[7] «Paese» secondo noi qui sta per paesaggio o ambiente circostante.

un'assoluta incorporeità; e questo in un paesaggio notturno nel quale non manca la luce, ma dove lo scenario è fisso e quasi estraneo («Un velario di perle è il cielo, eguale»), come filtrato appunto da un velario, che richiama in sé l'idea (e l'archetipo) di morte.

Non vi è da stupirsi se il «pensiero» del nostro «Io» si perde in questo «viale muto» dove tutto è immobile, privo di vita. Lo sbigottimento, lo stupore che avvertiamo, uniti a un sempre più insinuante senso d'angoscia, sembrano quasi lasciare il campo alla cruda realtà delle cose. D'Annunzio vuole forse gettare uno sguardo 'oltre', immaginando, così come una volta possiamo averlo fatto tutti noi, 'ciò che segue', cioè la graduale presa di coscienza dell'evento fatale, dopo il primo impatto con il mistero della morte.

Tutto però si risolve nell'ultima strofa, ed è la ragione per cui non parleremmo di simbolismo compiuto. Nella quartina conclusiva, infatti, è stabilito con una certa chiarezza un paragone. Il Sogno ci ha condotto nel «viale muto» per uno sguardo al mistero che ci attende, ma al fine di stabilire un confronto con la nostra vita reale. L'impalpabilità e l'incorporeità del nostro 'Io' possono essere ritrovate nella nostra esistenza quotidiana, così come d'Annunzio, per ragioni sue, sembra voler fare con la propria. È la nostra vita dunque, che alla fine si rivela come un'ombra, senza meta e senza contorni, pura illusione destinata a dissolversi nell''ineffabile'.

Naturalmente si tratta di una nostra interpretazione, o meglio ancora, è la spiegazione di ciò che noi avvertiamo e sentiamo a livello di sentimento e di fantasia, leggendo questa lirica. Non si deve dimenticare che l'interpretazione vera e propria avviene all'atto della fruizione, cioè della lettura; il resto è solo un commento al modo d'intendere il brano poetico, che può essere condiviso o meno da altri. Fondamentale è in ogni caso la pertinenza, quindi la plausibilità di tale interpretazione, nell'ambito di quelle che sono le diverse possibilità espressive del testo. Quanto abbiamo affermato può anche non coincidere con gli obiettivi e le intenzioni dell'autore, che comunque è sempre bene conoscere. Ma il dato importante è che la poesia ci consente, attraverso la sua realtà formale ed espressiva, di applicare ad essa la nostra chiave di lettura.[8]

A tale riguardo può essere molto interessante esaminare subito le modalità espressive del testo. La lirica si manifesta in apparenza come una forma del tutto regolare, in quartine di versi endecasillabi con rime incrociate o chiuse

[8] Per quanto riguarda una possibile, anzi, possibilissima pluralità d'interpretazioni, noi siamo dell'opinione che in un'opera d'arte non possa e non debba sussistere una sola chiave di lettura. A parte ogni altra considerazione (per esempio, la necessità della continua riscoperta e quindi 'ricreazione' dell'opera stessa), essa condannerebbe il testo artistico all'usura del tempo.

(ABBA), variate nel suono per ogni strofa. Nell'ultima quartina si nota la presenza di una rima-parola, o rima identica. L'effetto delle rime tuttavia, è in parte attenuato dalla ricorrente presenza di *enjambements*, che vengono dunque a costituire delle forme espressive nelle quali le linee sintattico-concettuali si sovrappongono a quelle metriche. A questo si deve aggiungere l'impiego di un eloquio *parlato*[9] e di andamento prosastico, che rende improponibile ogni scansione metrico-sillabica.[10] Nessuna intonazione enfatica o caricata si registra, nessuna solennità o pesantezza, mentre la sintassi si caratterizza, soprattutto nelle prime due strofe, per periodi brevi e quasi sempre giustapposti, costituiti in qualche caso (strofa prima, versi tre e quattro) da una sola frase aderente al verso. Anche quando il periodare sintattico si distende, come nelle ultime due quartine, esso non deborda dai limiti strofici, e risulta privo di eccessive dilatazioni di arsi e tesi,[11] pur in un quadro di maggior respiro.

Il ritmo complessivo che ne scaturisce, è quindi piuttosto articolato ma nello stesso tempo statico, a fronte anche dell'accento espressivo piano ed intimistico. Una cosa oltretutto deve sempre essere ricordata in termini generali. Le strutture metriche e sintattiche sono importanti, ma in ultima analisi è pur sempre il contenuto lessicale-concettuale a decidere l'andamento ritmico di un testo poetico. È questo contenuto che determina l'accento espressivo (concitato, colloquiale, ecc.) con il relativo movimento, e spesso il grado d'incidenza della stessa scansione metrica.[12]

D'altro canto gli elementi fonologici e sintattico-concettuali contribuisco-

---

[9] Vale a dire con un lessico avvertito sempre come colloquiale, nonostante un registro espressivo elevato e, in una certa misura, estetizzante.

[10] L'andamento prosastico è dettato dal fatto che sin dal primo verso non s'impone una cadenzalità ritmica tipica della poesia più tradizionale, vale a dire con appoggi forti scanditi secondo i piedi metrici (nel primo verso, per esempio, vi sarebbe in teoria una sequenza dattilico-trocaica, o semplicemente dattilica catalettica, vanificata però anche dall'*enjambement* con «muto»). Non si creano attese di questo genere nel lettore, che si sente indotto a seguire l'articolazione prosodica suggerita dai segmenti sintattici, strutturati al loro interno in modo del tutto regolare, e dallo stesso lessico, per nulla enfatico o solenne. Ciò non significa che il ritmo metrico non svolga una sua funzione, facendo sentire anche qualche rima; tuttavia esso è soprattutto un fattore organizzativo di superficie, a fronte di una forma ritmico-espressiva più complessa (vedi GALLOTTA, cit., pp. 66-8).

[11] Vale a dire, inizio, svolgimento e conclusione del pensiero, con i relativi effetti di attesa e risoluzione, o di tensione e distensione. Si deve osservare però che per quanto riguarda la quarta strofa, il periodo può considerarsi certamente unico, nonostante il punto fermo nel primo verso, ma articolato in segmenti più brevi che ne frammentano il ritmo.

[12] L'importanza di lessico e concetti per il ritmo, può essere verificata in presenza di versi di uguale struttura metrica e sintattica, ma con diverso contenuto concettuale. Anche nel caso di forte scansione sillabica con accenti in uguale posizione, vi può essere differenza d'intensità e di tempo. Basti pensare a un decasillabo con parole d'amore, e a un altro che intona un inno di guerra (vedi sempre GALLOTTA, cit., pp. 64-5).

no in misura determinante anche alla dimensione simbolica, e con essa alla proiezione di tutte quelle rifrangenze, evocazioni, sensazioni, che nel lettore si trasformano poi, attraverso le emozioni, in immagini e sentimenti.[13]

Di particolare rilievo, nel *Sogno*, è l'elaborazione simbolica dell'archetipo *silenzio* (citato direttamente nel terzo verso), attraverso espressioni come «non odo», «viale muto», «senza pianto».[14] Insieme con «ombra», esso rafforza l'effetto concomitante di vuoto incorporeo, se così si può dire.[15] A questo si aggiunge l'assoluta immobilità del paesaggio circostante, con i cipressi «immoti», oltre che «senza pianto», e il senso di ignoto che da esso promana, dettato in particolare dal «mistero antichissimo» che lo rende «sconosciuto» e «quasi informe».

Unita al silenzio è la «luce», altro archetipo diretto, così come lo è il «cielo». Ma entrambi, si è accennato sopra, sembrano espressi in una sorta di fissità mortuaria, quasi fossero all'esterno di quel velario che evoca molto l'idea di un sudario o di una bara. D'altra parte, silenzio e luce sono legati nel testo all'archetipo del tempo, dipendendo sintatticamente da «È l'ora». Si tratta però di un tempo che, proprio per la modalità simbolica impiegata (la parola «ora»), sembra indicare un punto d'arrivo, una chiamata del destino o una chiusura senza appello, sottolineata anche dal verbo essere.

Non vi è luna, non vi è chiarore riflesso, e tutto è fermo, avvolto nel silenzio, mentre le punte dei cipressi che si fanno oscure proiettandosi verso «quel cielo», sembrano quasi spegnere o rendere fioca quella strana luce. Il cuore pare stringersi nella morsa dello scoramento e del dolore, quando questi cipressi si rivelano di una tristezza disumana;[16] e tuttavia nell'ultima

---

[13] GALLOTTA, cit., pp. 176-9. Sia chiaro che parlare di simboli non significa necessariamente riferirsi al simbolismo. Quest'ultimo è una corrente culturale che vuole ricondurre l'espressione poetica alla pura dimensione simbolica (libera da precisi condizionamenti referenziali e concettuali; vedi per esempio alcune liriche di Mallarmé come *L'après-midi d'un faune*, o il *Gelsomino notturno* di Pascoli), con una valorizzazione massima di singole parole e sintagmi (per il simbolismo, M. LUZI, *L'idea simbolista,* Garzanti, Milano 1976). La dimensione simbolica in quanto tale, con la sua elaborazione degli archetipi, è presente invece in ogni manifestazione artistica, sia come simbolo d'arte (un testo artistico in quanto tale) sia come simbolo in arte (il tessuto di simboli presenti nel testo; vedi sempre GALLOTTA, inizio nota), ed è ciò che determina il piacere estetico, o sentimento della bellezza, presso il fruitore.

[14] Tali espressioni in realtà affermano letteralmente l'assenza di suono (che è un archetipo di vita).

[15] La parola «ombra» acquista forza particolare attraverso la figura retorica di ripetizione (o elocuzione) dell'ultima strofa, che dà luogo a quello che si può definire un epanodo con una forte intonazione di *climax* (o *gradatio*).

[16] L'effetto è ottenuto, dopo avere introdotto la frase con un'avversativa («Ma sono tristi»), grazie a una sorta di *praeteritio* («ma non sono tanto/tristi i cipressi de le sepolture»). Da una parte con la ripetizione in epanalessi dell'aggettivo «tristi», si accresce il senso di oppressione e scoramento; dall'altra, pur con la negazione che sembra quasi voler scacciare ogni idea al riguardo, la parola «sepolture» fa inevitabilmente irrompere l'archetipo della morte.

strofa il sintagma «mia vita» ci riporta in termini archetipici alla vita stessa e al confronto con la morte, di cui si è detto sopra.

Con maestria retorica d'Annunzio rende questa conclusione particolarmente dolorosa, quasi un 'guardare dentro se stessi' dal sapore estremamente amaro. All'epanodo-climax centrato sulla parola «ombra», che si collega in crescendo con «Io» e «dolore», segue repentinamente una vera e propria *anticlimax* («è tutta la mia vita come un'ombra/vaga, incerta, indistinta, senza nome»), che ha sempre come protagonista il semema «ombra» nel paragone con «vita». Un autentico finale in dissolvenza, in un ritmo sempre piano e dilatato, che ci obbliga a confrontarci con uno stato d'animo e un sentimento che effettivamente possono presentarsi in una certa fase della nostra vita reale.[17]

Forse d'Annunzio potrebbe non essere d'accordo con la nostra interpretazione, ma come abbiamo anticipato nella prima parte del nostro intervento, il confronto che ci siamo proposti non è con le idee e le intenzioni dell'autore, ma col testo nella sua realtà concreta. D'altra parte, se in tale testo il poeta vuole esprimere un proprio stato d'animo maturato a un certo punto della sua esistenza, è altrettanto naturale che ogni fruitore si impossessi dei versi adattandoli alle proprie esperienze e ai propri sentimenti. Libero poi lo stesso destinatario di inserire o no questa lettura nel contesto dell'intero *Poema*; cosa che in ogni caso non impedisce di godere delle singole liriche come simboli d'arte autonomi, cogliendovi il sentimento della bellezza (o semplicemente, «bellezza») che deriva dalla loro forza espressiva.[18]

---

[17] La lirica presenta indubbiamente altri aspetti interessanti sul piano formale e retorico. La costruzione complessiva del testo può avvicinarsi a quella di un rondò poetico, con i ritorni di espressioni come «viale muto» e «Io non odo i miei passi» rispettivamente in chiusura di terza strofa e in apertura della quarta. L'effetto è un richiamo all'archetipo del silenzio e al senso d'incorporeità spettrale che ne deriva. Inoltre viene ulteriormente enfatizzato l'«Io» dell'inizio, ripetuto in anafora («Io sono come un'ombra») immediatamente dopo. Altro aspetto di rilievo è la presenza di un'epifrasi alla fine della prima strofa («eguale»), e al secondo verso della seconda quartina («immoti», senza pianto»). Si può anche osservare come la conclusione in *climax* e *anticlimax*, poggi sostanzialmente su una vera e propria *accumulazione*.

Questo impianto retorico, oltre a quanto si è osservato sul ritmo, lento, quasi 'cauto' grazie alla scrittura paratattica e per giustapposizione, si avvale, come detto, di uno stile lessicale raffinato e nello stesso tempo (ed è qui secondo noi, uno dei segreti della lirica), assolutamente aperto e colloquiale. Se «perle» (per «stelle«) costituisce una metafora ricorrente in d'Annunzio, così come classica è la parola «mistero», altrettanto significativi sono la *fractio* delle preposizioni articolate «de la» (I, 3) e «de le» II, 4), e l'arcaismo «d'in torno», preziosismi che hanno comunque il fine espressivo di rallentare il ritmo e il succedersi delle immagini.

[18] Senza dimenticare, naturalmente, che apprezzando il testo attraverso una certa interpretazione, si apprezza e si elogia in ogni caso l'autore che lo ha creato in tutte le sue potenzialità comunicative (entropia).

Giuseppe Russo

Elementi di Antropologia del Sacro nel 'Poema Paradisiaco'

1. Da quando si sono affermate anche negli ambienti accademici le discipline gemmate dalla fenomenologia delle religioni nata nel periodo interbellico in Europa settentrionale, si può considerare scientificamente accettata una convenzione linguistico-normativa che vede il sostantivo "sacro" come iperonimo di "divino", almeno quanto "abitazione" lo è di "casa", "villa", "baracca" etc. Ciò, tuttavia, ha condotto solo in maniera occasionale e non sistematica ad analisi interdisciplinari aventi l'antropologia del sacro come fulcro, mentre le occasioni possibili per realizzare studi di questo tipo sono innumerevoli, poiché spaziano in tutti i campi della produzione culturale: dalla letteratura al cinema, dalla musicologia ai serial televisivi. Mentre infatti il discorso teologico è, in molti sensi, "costretto" nei binari linguistici e concettuali di una tradizione rigorosa e deve districarsi in quello spazio angusto per porre la riflessione su Dio o sul divino costantemente al centro della propria argomentazione, l'antropologia del sacro è libera di spaziare sui più diversi territori, anche molto lontani tra loro, purché riesca a condurre la propria analisi in direzione del reperimento di tracce del sacro in una qualsiasi tra le sue numerose accezioni e in una qualsiasi delle sue espressioni circostanziate. In queste pagine vogliamo svolgere proprio un'operazione del genere, prendendo come oggetto di osservazione il *Poema paradisiaco* (1893) di d'Annunzio e come strumenti d'indagine alcune categorie sviluppate dallo studio fenomenologico della religione, in seguito ereditate dall'antropologia del sacro. Poiché non sono note a tutti, ed in genere hanno prodotto solo rare analisi incrociate con l'ermeneutica letteraria, chiariamo il significato dei concetti di base.

La nozione stessa di "sacro" (*das Heilige*) – almeno, nella sua accezione fenomenologica – non è così antica come si potrebbe pensare. Per prassi, la si considera introdotta da Rudolf Otto nel suo libro omonimo del 1917, scritto sulla scia delle conquiste husserliane e dell'adozione del principio

comparatistico nelle scienze religiose da parte di N. Söderblom, H. Haas e G. Mensching delle università di Lipsia e di Bonn, ma anche anticipatore dei corsi friburghesi di Heidegger nei primi anni Venti.[1] Animato dal desiderio di creare una categoria interpretativa che non potesse confondersi con quelle teologiche, alle quali non era minimamente interessato, Otto distinse il "sacro" dal "santo" sotto il profilo logico, pur riconoscendo l'esistenza di una certa confusione semantica. Iniziò la sua ricognizione dalla cultura semitica, retroterra del linguaggio biblico, e notò che il sostantivo generalmente adoperato è *qadosh*, «che corrisponde a *hagios* e a *sanctus* e più precisamente ancora a *sacer*. È certo che tali denominazioni comprendono in tutte e tre le lingue l'idea del "Buono", del buono puro, considerato cioè nello stadio del suo più pieno ed alto sviluppo. Sicché la rendiamo con la parola "Santo"».[2] Ma proprio questa parola ha subìto un'elaborazione storica da parte della teologia che l'ha privata del suo significato primordiale, a favore di un «senso prettamente figurato, che non è affatto il suo senso originario»[3] bensì l'esito di un processo della cultura cristiana che aveva come scopo l'indirizzamento morale per i fedeli, la precisazione delle condotte perfette apparentemente a disposizione di tutti ma di fatto praticabili solo dai santi, appunto, ossia dagli incarnatori della perfezione. Ad Otto interessa invece ciò che sta a monte di quell'esperienza: lo stupore di fronte alla manifestazione di potenze superiori ed incomprensibili, uno stupore che attrae l'uomo nello stesso momento in cui gli fa avvertire la sua piccolezza, la sua fragilità. Perciò elaborò l'espressione *mysterium tremendum et fascinans* intendendo con questa formula il clima psicologico caratterizzante l'esperienza del sacro nella sua essenza primordiale, e definì «il numinoso» (*hapax* di sua creazione) tanto l'oggetto di una manifestazione del sacro quanto «il sentimento che ne emana»: un *Gefühl* che «può penetrarci come un dolore, flusso di armonioso, riposante, vago raccoglimento. Oppure può trapassare l'anima di una fluente risonanza che vibra e perdura lungamente per riabbandonare l'anima al suo tono profano

[1] Prima che da Roger Caillois e da Georges Bataille, la lezione di Otto venne sviluppata da Heidegger nel corso del semestre invernale 1920/1 dedicato ad una *Einleitung in die Phänomenologie der Religion*, poi confluito nel vol. LX della *Gesamtausgabe* (Vittorio Kostermann, Frankfurt a.M. 1995) insieme ad altri testi, tra cui proprio una riflessione sul libro di Otto; trad. it.: M. HEIDEGGER, *Fenomenologia della vita religiosa*, a c. di F. VOLPI e G. GURISATTI, Adelphi ("Biblioteca Filosofica", 23), Milano 2003. Husserl non dedicò mai alcun testo specifico all'argomento, ma ne impostò compiutamente la metodologia lungo la linea ideale del proprio sistema, ad esempio nella terza sezione del libro II delle *Ideen*: cfr. E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a c. di E. FILIPPINI, vol. II, Einaudi ("Reprints Einaudi", 73), Torino 1976.

[2] R. OTTO, *Il Sacro*, a c. di E. BUONAIUTI, Feltrinelli, Milano 1984², p. 18.

[3] *Ibid*.

[…] Può precipitare in un orrore spettrale e pieno di raccapriccio […] Può divenire la silenziosa e tremante umiltà della creatura al cospetto di chi – di che cosa? Al cospetto di quel che è il *mistero* ineffabile, superiore ad ogni creatura».[4]

Pur senza mai giungere ad una definizione precisa e stringente di tale nozione, Rudolf Otto fornì ai continuatori di questi studî l'orizzonte di ricerca sul quale operare. Solo dodici anni dopo, infatti, Mircea Eliade (1907-86) pubblicò la prima edizione del suo *Traité d'histoire des religions* (1948), che si apre proprio con il riconoscimento della difficoltà di formulare una definizione precisa di "sacro": «Infatti, per definire e delimitare il sacro è necessario avere a disposizione una quantità sufficiente di "sacralità", cioè di fatti sacri. L'eterogeneità di questi "fatti sacri", conturbante all'inizio, diventa a poco a poco paralizzante […] Ci troviamo così di fronte ad un materiale documentario immenso ed eteroclito [nel quale] ogni categoria ha una morfologia propria, densa, ricca e lussureggiante».[5] Insomma, la classica impotenza del ricercatore fatalmente disorientato dalla vastità del suo campo d'indagine. Eliade risolse il problema creando una nozione di supporto di importanza fondamentale, quella di "ierofania", letteralmente: manifestazione (φανεια) del sacro (ιερός). «Ogni documento», precisa Eliade immediatamente, «può considerarsi una ierofania, nella misura in cui esprime a modo suo una modalità del sacro e un momento della sua storia, vale a dire un'esperienza del sacro fra le innumerevoli varietà esistenti. Ogni documento prezioso per noi, grazie alla duplice rivelazione che compie: 1) rivela una modalità del sacro, in quanto ierofania; 2) rivela, in quanto momento storico, una posizione dell'uomo rispetto al sacro».[6] Questi due elementi formano una coppia concettuale la cui dialettica è decisiva perché si possa comprendere cosa sia concretamente una ierofania e come risulti strutturata la sua articolazione interna.

Poco più avanti lo studioso romeno è molto chiaro a tale riguardo: «il sacro si manifesta sempre per mezzo di qualche cosa», e qualsiasi "cosa" può ospitarne una manifestazione: «un oggetto del mondo immediato o un oggetto dell'immensità cosmica, una figura divina, un simbolo, una legge morale o perfino un'idea».[7] Ciò vale a precisare sia la natura sempre mediana dell'esperienza religiosa (che necessita di elementi da porre tra la propria ulteriorità e il piano umano, ontico) che la sua inesorabile ineffabilità logica

[4] OTTO, *Il Sacro*, cit., p. 23, corsivo dell'autore.

[5] M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, a c. di V. VACCA, Boringhieri ("Universale Scientifica Boringhieri", 141-2), Torino 1984³, p. 4. Le virgolette sono dell'autore.

[6] *Ibid*.

[7] ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 32.

e linguistica. Eliade confermerà le difficoltà nella formulazione di una definizione dizionaristica del sacro anche nel suo celebre testo del 1957 *Le sacré et le profane*, dove non farà altro che declinarla – sebbene con numerosi esempi ed illustrazioni – *per viam negationis*: la sola definizione chiara del sacro «è che esso si oppone al profano [e] si mostra come qualcosa del tutto diverso dal profano».[8] Affermazione ovvia e certo non conclusiva.

D'altra parte, neanche il principale teorico sistematico di questa materia, Gerardus Van der Leeuw, riuscì ad articolarne una definizione chiara, e in chiusura della sua fondamentale *Phänomenologie der Religion* (1933, 1956²) si limitò a ribadire che *das Heilige* di cui parla Otto rappresenta «la designazione esatta»,[9] sebbene il suo attributo di "numinoso", in sé e per sé, «non affermi niente»[10] ed anche le caratteristiche di "misterioso", potente e *fascinans* tendano a sfuggire alla definibilità scientifica. Né seppe sciogliere questo nodo Roger Caillois, preferendo soffermarsi nel suo classico *L'Homme et le sacré* (1939) sull'inesorabile dinamica del sacro: «Se ne ha paura e si vorrebbe utilizzarla. Respinge e affascina a un tempo»;[11] osservazione che ci riporta semplicemente sulla linea interpretativa di Rudolf Otto. Una panoramica esauriente delle sfumature che le varie accezioni di "sacro" hanno avuto nello sviluppo storico di queste discipline è stata fornita da Julies Ries, esponente di punta della più recente antropologia del sacro, nella prima parte del suo *Le sacré et les religions* (1978): un testo di grande interesse anche se meno neutrale dei suoi predecessori, dato l'orientamente cattolico dell'autore.[12]

In ogni caso, qui non ci interessa certo colmare i vuoti lessicali lasciati da una disciplina ma piuttosto ribadire come il sacro, tanto nell'orizzonte della fenomenologia delle religioni quanto in quello dell'antropologia culturale derivata da Frazer, abbia l'inclinazione a manifestarsi all'uomo prevalentemente attraverso un livello mediatore, creando così delle conseguenze rappresentate dalla tendenza a:

- individuare e registrare il momento in cui la manifestazione è avvenuta, separandolo dal flusso temporale comune (elaborazione di tempi sacri);
- isolare la porzione di spazio in cui è avvenuta, nei casi in cui la ierofania ha avuto carattere spaziale (creazione di spazi sacri);

---

[8] M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, a c. di E. FADINI, Boringhieri, Torino 1984³, p. 14.

[9] G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, a c. di VACCA, Boringhieri ("Universale Scientifica Boringhieri", 133-5), Torino 1975, p. 537.

[10] *Ibid*.

[11] R. CAILLOIS, *L'uomo e il sacro*, a c. di U.M. OLIVIERI, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 30.

[12] Cfr. J. RIES, *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, a c. di F. MARANO, Jaca Book ("Di fronte e attraverso", 89), Milano 1995³, in particolare i capp. I-III.

- provocare – per timore, per auspicio o solo per quieto vivere – il gesto che tende a ripetere sotto sembianze parzialmente diverse, l'avvenuta manifestazione (ritualizzazione).

Questi tre gruppi di conseguenze – sui quali tutti gli studiosi del settore si sono cimentati con lunghe, e spesso ripetitive, argomentazioni – sono decisivi per misurare la capacità di penetrazione del sacro nei tessuti culturali, e quindi la sua disponibilità ad essere rielaborato anche dalla letteratura o dalle arti figurative. In particolare il meccanismo ritualizzatore risulta decisivo, in quanto la ripetizione periodica di un gesto implica la sensazione per l'uomo di essere in grado di tenere sotto controllo gli elementi che riguardano l'esperienza collegata a quel gesto. Tale sensazione può anche risultare in parte illusoria, ma è in grado di fornire un'elementare sicurezza nei confronti di qualcosa che altrimenti ha la tendenza ad apparire pericoloso. Una volta raggiunta una certa garanzia di continuità nei rapporti uomo-evento tramite la ripetizione, la cultura vi sviluppa intorno quanto basta per poter definire "rito" il gesto,[13] e l'aura di sacralità che circonda i suoi attori e i rispettivi attributi è fenomenologicamente instaurata. Vedremo che molte di queste caratteristiche sono sostanzialmente rispettate nel poema dannunziano scelto come oggetto di osservazione.

2. Il *Poema paradisiaco* è stato stampato insieme alle *Odi navali* per la prima volta in un volume in 24° nella "Collezione Bijou" dei F.lli Treves a Milano all'inizio di luglio del 1893. La raccolta contiene 54 liriche composte tra il 1890 e il 1893 (nonostante il frontespizio originale segnali come arco cronologico interessato il biennio 1891-3), ossia contemporanee alla stesura del *Giovanni Episcopo* e dell'*Innocente*. In buona parte, queste poesie erano state pubblicate sul «Mattino» di Napoli e sul «Giornale di Napoli»; alcune erano apparse in stesure provvisorie su «Nuova Antologia». Il testo è diviso dallo stesso autore in tre sezioni (*Hortus conclusus*, *Hortus larvarum* e *Hortulus animae*) precedute da un Prologo e seguite da un Epilogo, sempre in versi. All'intera raccolta fa da introduzione la breve ode *Alla nutrice*, scritta il giorno di Natale del 1892.

La corrispondenza con i Treves testimonia di un certo conflitto nella scelta

[13] Su questo tema, cfr. tra gli altri: MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, a c. di F. ZANNINO, Einaudi ("Biblioteca Einaudi", 80), Torino 2000; E. MUIR, *Riti e rituali nell'Europa moderna*, a c. di L. MELISSARI, La Nuova Italia, Firenze 2000; I. BUTTITTA, *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi, Roma 2002.

del titolo. Il poeta, che in quel periodo stava vivendo una delle fasi di alta marea della sua compulsione scandalistica, voleva infatti intitolare la raccolta *Margaritae ante porcos*, con immediato richiamo al versetto di Matteo sul pericolo che gli *stulti* si macchino di profanazione per la loro incapacità di rispettare l'alone di sacralità che circonda le offerte.[14] Come è caratteristico del fare dannunziano, il richiamo voleva avere soprattutto un valore strumentale a scopi pubblicitari. Emilio Treves, preoccupato delle possibili conseguenze, ritenne del tutto inaccettabile un simile titolo e, dopo una serie di scambi piuttosto accesi col poeta, suggerì di mutarlo e di adottarne uno italiano. D'Annunzio per qualche settimana si oppose a questa idea, quindi accettò di assecondare la richiesta del suo editore e pensò al titolo con cui conosciamo l'opera, lamentandosene in una lettera del 3 maggio 1893 a Georges Hérelle:[15]

> Je vous enverrai dans quelque jours, mon nouveau volume de vers. Il n'est pas intitulé *Margarite ante porcos*, parce que l'éditeur a fastidieusement insisté pour que je change ce titre que lui parâit trop belssant pour les lecteurs Pour n'être pas ennuyé davantage, j'ai consenti. Le livre maintenant s'intitule *Poema paradisiaco*.

Ancora per qualche tempo, finse anche di riservarsi l'eventualità di mutare il titolo non appena se ne fosse presentata l'occasione:[16]

> Ah, come mi pento di non aver mantenuto il titolo: *Margarite ante porcos*! Ma lo restituirò in una prossima apologia.

Ma non era vero. D'Annunzio aveva ormai accettato il titolo proposto dal suo editore e, poiché la raccolta incontrò giudizi positivi sia in Italia che all'estero, si sarebbe guardato bene dal rinominarla. Lo dimostra il fatto che, unito alle *Odi navali* e a *L'armata d'Italia* col sopratitolo *L'orto e la prora*, l'opera è rimasta con questo titolo anche nell'edizione del Vittoriale (1930) e in quella del sodalizio «L'Oleandro».[17]

---

[14] «Nolite dare sanctum canibus, neque mittatis margaritas vestras ante porcos» (*Mt* 7,6), nella *Vulgata* moderna; cfr. *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 1995, p. 968. Tradizionalmente questo passo è considerato una revisione di un distico dei *Proverbi* contro gli stolti (23,9), messo in relazione logica con un passo del *Siracide* (22,7-8) sulla vanità degli sforzi per educare chi preferisce vegetare.

[15] Cit. da F. RONCORONI in: G. D'ANNUNZIO, *Poesie*, Garzanti, Milano 1982, p. 158.

[16] Missiva del 22.07.1893 in: D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a c. di G. OLIVA, Garzanti, Milano 1999, p. 114.

[17] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" ("Opere di Gabriele D'Annunzio", 4), Roma 1934; questa è anche l'edizione di riferimento per la nostra trattazione.

I pochi studi condotti su questa raccolta si soffermano principalmente su questioni riguardanti la stilistica e la poetica d'ispirazione simbolista sottostante alla sua elaborazione,[18] oppure insistono sulla sua posizione all'interno della parabola di un improbabile avvicinamento dell'autore ad una visione dell'esistenza basata sul primato morale dell'innocenza puerile[19] provocata dalla lettura di Dostoevskij e dell'ultimo Tolstoj, disponibili in francese prima che in italiano. Pertanto, questi lavori sono privi di elementi utili alla nostra analisi interdisciplinare. Per inciso, risulta davvero arduo sostenere un parallelo di d'Annunzio, in qualsiasi periodo della sua vita, con il Tolstoj anziano della *Confessione* (1880) o de *La potenza delle tenebre* (1886, tradotto in francese già nel 1889), il quale si era convertito ad una particolare variante mortificazionista dell'ortodossia oppositiva dei "vecchi credenti" – eternamente nostalgici dell'arciprete Avvakum – ed aveva ceduto tutti i diritti d'autore delle sue opere per aiutare i contadini di Jasnaja Poljana ad affrancarsi dalla condizione servile. A maggior ragione sembra davvero improbabile che le riflessioni letterarie provenienti da un percorso spirituale di questo tipo possano aver determinato influenze significative sul poeta ancora trentenne, che passava gran parte del suo tempo a collezionare relazioni d'amore e di potere.

Ed è proprio dalle turbolente vicende passionali giovanili che proviene il primo elemento del *Poema paradisiaco* che qui ci interessa: il soggetto femminile. Pur non essendo in ogni momento al centro dell'oscillazione lirica della raccolta, non ci possono essere dubbi sulla rilevanza della donna più volte lirizzata in questa opera, e che secondo i biografi[20] è una elaborazione basata su Maria Gravina, che da qualche tempo aveva rimpiazzato Barbara Leoni nelle attenzioni del poeta, al punto che dalla loro relazione era nata anche una bambina, Renata. Allineandosi al gusto simbolista di quegli anni, d'Annunzio lavora molto sul personaggio in una duplice direzione: conferendole alcuni attributi (il mistero, l'eccellenza sulle altre donne, una certa aura da vestale) generalmente riservati agli agenti del sacro, e allo stesso tempo dissolvendone i tratti un un procedimento di crescente rarefazione. Nel componimento *La passeggiata* della sezione *Hortus conclusus* la presenta in questi termini:[21]

---

[18] Cfr. O. MACRÌ, *Simbolo e ritmo nel «Poema paradisiaco» di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1997.

[19] Cfr. L. TESTAFERRATA, *D'Annunzio «paradisiaco»*, La Nuova Italia, Firenze 1972, secondo il quale il *Poema paradisiaco* narra sostanzialmente la storia di un «progressivo distaccarsi dalla sensualità e di un progressivo riavvicinarsi alla bontà, all'innocenza, all'infanzia» (p. 31).

[20] Cfr. RONCORONI in: D'ANNUNZIO, *Poesie*, cit., p. 166.

[21] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 29 (vv. 71-7).

La veggo stranamente fiammeggiare
come un segno fatale. – O passione
arsa a quel fuoco! – Tutte le corone
de la terra non possono oscurare
quel segno unico. Voi siete l'Eccelsa.
Voi che passate, voi siete l'Eccelsa.
E passate così, per vie terrene!

Fin dall'adozione della maiuscola risulta evidente in questi versi la volontà di porre la creatura oggetto delle attenzioni poetiche al di sopra del livello comune (profano) di realtà, in un contesto ambientale molto stilizzato il cui modello di riferimento è probabilmente *Les serres chaudes* (1889) di Maurice Maeterlinck, che d'Annunzio doveva aver letto in francese. Da notare che, poche immagini prima, il poeta l'aveva già definita «Górgone» (v. 63) dai «medusèi capelli […] pieni del terribile mistero» (vv. 61, 65). Questo uso sincretico di elementi mitologici classici e di attributi assegnati spontaneamente alla figura femminile (in particolare la carica misterica e la facoltà di attraversamento di mondi diversi) testimonia in modo piuttosto evidente del desiderio di creare una frattura ontologica fra il livello di realtà cui appartiene il poeta-osservatore e quello trascendente nel quale proietta la donna osservata. Siamo insomma di fronte ad una teofania femminile, sebbene lirizzata in forme, immagini e sfumature di senso caratteristiche dell'estetica simbolista.

Poco più avanti, in due quartine di *Climene* (sezione *Hortus larvarum*), assistiamo ad una enumerazione di similitudini che insistono molto su alcune peculiarità dell'aspetto perfettamente compatibili con la descrizione di una sacerdotessa germanica o ugrica:[22]

Chiari come i topazi e lunghi, gli occhi,
come le mandorle; umidi ma d'una
lacrima che non sgorga. Non la luna
è così dolce, se un vapor la tocchi.

Ondeggiano sul feltro i nastri ad ogni
passo, e la cipria vola da la nuca
bionda. Ella viene, par che la conduca
un ricordo nei luoghi, e par che sogni.

Al di là delle clausole tecniche (metafore volutamente rarefatte, cattura dell'attenzione tramite disposizione in serie di *enjambements*, etc.), la direzione

[22] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., pp. 52-3 (vv. 33-40).

in cui procede il poeta non è quella del mero esotismo *à la* Nerval, poiché a lui non interessa "orientalizzare" i tratti della donna ma piuttosto avvicinarsi a delineare una sua fisionomia fatta di essenze, di odori, di complementi sensoriali. Ed è particolarmente importante nell'ultimo verso l'individuazione di una relazione multilaterale tra la realtà, il sogno e la memoria: facoltà che l'antropologia religiosa assegna a figure sacerdotali in grado di svolgere una funzione mediatrice con il sacro.[23]

E poi c'è il momento della mera accettazione dell'insondabilità del *mysterium* femminile, che è presente in più luoghi della raccolta ma trova nei versi conclusivi di *Vas Mysterii* (ancora nella sezione *Hortus larvarum*) la sua più significativa concretizzazione poetica:[24]

> Tutto è profondo nel profondo impero
> del sogno. Apriti al fine, o tu che l'urna
> sei del Mistero!

A questo punto è chiaro che nel *Poema paradisiaco* la figura femminile viene, non esattamente divinizzata, ma piuttosto sacralizzata attraverso l'assegnazione di una serie di attributi caratteristici delle ierofanie, sviluppate secondo le evanescenze e le strategie liriche praticate dal simbolismo del bacino francofono (Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, etc.), che il d'Annunzio trentenne aveva abbracciato con entusiasmo.

3. Ma il testo è ricco anche di altre suggestioni facilmente ascrivibili ai campi d'indagine dell'antropologia del sacro. Sono reperibili tracce di manismo e di animismo in diversi punti, come in queste due quartine centrali de *L'ora* (sezione *Hortus larvarum*), lessicalmente spezzate e con il nucleo decisivo evidenziato in parentesi:[25]

> … il sorriso
> tenue ch'è in un viso
> d'infermo. (Non si duole
>
> forse un'anima in ogni
> cosa?) …

[23] Cfr. ELIADE, *Miti, sogni e misteri*, a c. di G. CANTONI, Rusconi, Milano 1976, in particolare i capp. V-VI.

[24] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 73 (vv. 66-8).

[25] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 60 (vv. 64-6).

Al quale fa da contrappunto stilistico ma non tematico l'immagine sviluppata nella prima terzina del secondo sonetto intitolato *La statua*:[26]

> E v'è (però che l'anima risponda
> sempre a le cose) e v'è qualcuno ancora,
> solo, che piange verso un'ombra muta

che elabora in forme solo leggermente diverse il medesimo principio manistico. Ebbene, l'antropologia religiosa ha da molto tempo stabilito che i segmenti di realtà (oggetti, animali, uomini) che possiedono il *mana* lo possiedono solo perché l'hanno ricevuto da «esseri superiori, in altre parole perché partecipano misticamente al sacro e [solo] nella misura in cui vi partecipano».[27] Ed è facilmente intuibile come l'impossibile reversibilità del principio del movimento applicato ad una statua rappresenti un episodio idealmente gravido di numinosità.

Nel sonetto *L'erba* (sez. *Hortulus animae*) sono poi elaborati spunti tipici della mitopoiesi sulla primavera, che rappresenta una delle più comuni espressioni del tempo sacro, nonché una di quelle maggiormente rilevanti sul piano dei processi storico-culturali. Nella seconda quartina, in particolare, si insiste sul tema della rinascita del creato:[28]

> e sempre viva attendi la futura
> primavera nei geli orridi, e pasci
> l'armento innumerevole, e rinasci
> pur sempre viva dopo mietitura

che l'antropologia del sacro ha abbondantemente analizzato nei suoi studî come «eterna ripetizione dell'atto cosmogonico che trasforma ogni anno nuovo in inaugurazione di un'era»,[29] in modo da permettere il rinnovamento della vita vegetale e animale, fenomeno la cui ciclicità non intacca il suo carattere profondo di *mysterium*.

Il giardino monumentale del già citato componimento *Climene*, invece, rappresenta un'epifania morbida e preraffaellita della nozione di "spazio sacro", che in questo caso ha lo scopo di trasformarsi in teatro all'aperto per la *promenade* dell'amata in forma di teofania femminile. Ed è anche da questa

---

[26] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 81 (vv. 9-11).
[27] ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 24.
[28] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 109 (vv. 5-8).
[29] ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, a c. di CANTONI, Borla, Roma 1989, p. 89.

dinamica che riceve la sua ulteriorità, poiché «uno spazio sacro trae la propria validità dalla permanenza della ierofania che una volta l'ha consacrato»[30] e, come abbiamo sostenuto nelle pagine precedenti, nel *Poema paradisiaco* è soprattutto la figura femminile a venire trattata come concentrato di sacralità. Pertanto, anche una sola passeggiata della donna «Eccelsa» nel giardino è sufficiente ad isolare quest'ultimo dall'ambiente circostante e "marcarlo" come spazio sacro. Anche nell'*Alcyone* e in altre sezioni della produzione poetica di d'Annunzio è possibile individuare elaborazioni tipiche dell'individuazione di spazi e tempi sacri ma, per ragioni facilmente comprensibili, in queste pagine era preferibile limitare l'analisi ad una sola opera significativa.

Infine, non mancano momenti nei quali il poeta conferisce alla parola un valore tipico della magia orale. In particolare, nel sonetto intitolato *La parola* (nell'*Epilogo*) assistiamo ad una personificazione di questa facoltà:[31]

> o seme indistruttibile ne' cuori,
> Parola, o cosa mistica e profonda;
>
> ben io so la tua specie e il tuo mistero
> e la forza terribile che dentro
> porti e la pia soavità che spandi

perfettamente compatibile con quanto studiato da Marcel Mauss sulle tradizioni della magia orale, nelle quali la parola è sempre investita della facoltà «di evocare un potenza e di specializzare un rito».[32]

Né deve sorprendere l'ennesima associazione tra il misterico (v. 9) e l'oralità di stampo magico, poiché il sostantivo «mistero» (talvolta con la maiuscola) e l'aggettivo «misterioso» sono forse i termini più spesso adoperati nel *Poema paradisiaco*, al punto da ricorrere decine di volte nel corso del testo. Ed anche questo particolare testimonia della legittimità della ricerca di elementi del sacro in quest'opera: elementi che quasi mai hanno le desinenze della rivelazione giudaico-cristiana e della relativa teologia, mentre risultano perfettamente inquadrabili nell'orizzonte analitico della fenomenologia delle religioni e dell'antropologia del sacro.

D'altra parte, si potrebbe condurre il medesimo studio su altre opere cruciali del Simbolismo europeo[33] – da *L'aprés-midi d'un faune* (1876) di

[30] ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 378.

[31] D'ANNUNZIO, *L'orto e la prora*, cit., p. 134 (vv. 7-11).

[32] MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, cit., p. 54. Su questo argomento cfr. anche la recente raccolta: RIES, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, a c. di R. NANNINI, Jaca Book ("Opera Omnia", IV, t. II), Milano 2008.

[33] Su questo aspetto, cfr. tra gli altri: AA.VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo.* Atti del

Mallarmé alle *Wesele* (1901) di Wyspianski – con identici risultati, poiché l'intera stagione simbolista fu estremamente sensibile alle istanze spirituali e magico-esoteriche che il Positivismo del secondo Ottocento aveva relegato nella cassapanca delle cose dismesse insieme ad altre anticaglie ritenute indegne dell'arredamento razionalista della società borghese. Particolare, semmai, è la colorazione della figura femminile nel *Poema paradisiaco*, che viene rivestita di un'aura ieratica come in pochi altri casi letterari omologhi, in parte anticipando sviluppi decisivi come quelli della raccolta *Versi sulla bellissima dama* (1904) del giovane Aleksandr Blok, poeta poco simile a d'Annunzio e col quale si entra nel XX secolo da una porta totalmente diversa rispetto a quella che varcherà il pescarese.

convegno di studio di Gardone Riviera (1973), a c. di E. MARIANO, Il Saggiatore, Milano 1976; G. POSSEDONI (a c. di), *Simbolismo e simbolismi. Raffronti, analogie e differenze*, Metauro Edizioni, Pesaro 2002; T. TODOROV, *Symbolisme et interpretation*, Editions du Seuil, Paris 1978.

Luigi Torraca

Le «Conche Virenti» di Colono: d'Annunzio e Sofocle

Molto è stato scritto sulla diffusa e feconda presenza della classicità greca e latina, soprattutto greca, nell'opera di d'Annunzio;[1] ma le pagine più belle e pertinenti restano ancora quelle che scrisse, nel secolo scorso, il principe dei filologi classici italiani, e non solo, Giorgio Pasquali.[2] A proposito del prevalere del greco o del latino nella cultura e nella poesia dell'Ottocento e del primo Novecento, egli osserva:[3]

> Il greco […] alla maggior parte degli Italiani rimane un libro chiuso a sette suggelli. Il d'Annunzio l'imparò bene. Non dev'essere del tutto leggenda, benché l'abbia narrata in una prosa che è insieme autobiografica e agiografica, non deve essere leggenda ch'egli una volta, quindicenne, servendo messa, abbia risposto in greco con stupore e sdegno del celebrante: il Fatini ha ritrovato nella libreria del collegio l'esemplare della Liturgia di San Giovanni Crisostomo con la versione latina, con mancanti parecchi fogli, come mancavano al tempo del d'Annunzio, e con in margine i segni di lapis che il d'Annunzio dice di averci fatto.[4]
> […] il Carducci, quale classicista, rimase esclusivamente latino; io oserei asserire che tutta la poesia greca è sentita da lui attraverso Orazio. Non ostante la ribellione satanica e i contatti, del resto non precoci, con i poeti inglesi e

[1] Cfr. C. Diano, *D'Annunzio e l'Ellade*, in E. Mariano (a c. di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio* (Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, Gardone Riviera, Peschiera 7-13 ottobre 1963), Mondadori, Milano 1968, pp. 51-66; E. Paratore, *Studi dannunziani*, Morano, Napoli 1966; Id., *Nuovi studi dannunziani*, Ediras, Pescara 1991; Aa. Vv., *D'Annunzio e il classicismo* (Atti del Convegno, Gardone Riviera 20-1 giugno 1980), «Quaderni del Vittoriale» n. 23, 1980.

[2] G. Pasquali, *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Terze pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1942, pp. 273-95. Il saggio, nato come lettura tenuta al Lyceum di Firenze, fu stampato, un po' abbreviato, anche in «Nuova Antologia», 74, 1939, pp. 386-97.

[3] Pasquali, *Terze pagine stravaganti*, cit., pp. 275-9, 281.

[4] Cfr. G. d'Annunzio, *Il secondo amante di Lorenza Buti: La messa di conversione*, in d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti. Saggio introduttivo di Andreoli, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2005, tomo I, pp. 1356-61. La menzione di G. Fatini è da riferire al suo volume intitolato *Il cigno e la cicogna: d'Annunzio collegiale*, La Nuova Italia, Firenze 1935 (poi: Edizioni Aternine, Pescara 1959).

> tedeschi, il Carducci restò sempre l'alunno della scuola della Controriforma, che, in Italia con ancor meno eccezioni che altrove, ebbe a fondamento unico il latino. Dall'illuminismo in poi le persone colte imparano per lo più fuori della scuola, per proprio conto, anche il francese […]. Ma del greco non si curano. Per questo rispetto il Carducci, quantunque gli sarebbe dispiaciuto sentirselo dire, era più vicino al Manzoni che al Foscolo e al Leopardi. È vero, venne un momento del suo sviluppo nel quale egli cercò il contatto coi Greci; non giurerei che l'avesse trovato, tranne forse con uno, certo il maggiore di tutti, Omero. Gabriele d'Annunzio appartenne a una generazione che, come noi, studiò a scuola il greco quasi contemporaneamente col latino; sicché non ebbe neppure la possibilità di colorare di latinità, di romanità la sua visione della poesia greca. […] il greco del d'Annunzio è di prima mano: egli ha bevuto alla fonte.
> […] a me par qui di asserire qualcosa che è essenziale per l'intelligenza del gusto del d'Annunzio: i carmi giovanili, come ancora parecchie delle *Laudi*, sono ellenistici, perché tutta l'arte moderna europea è più vicina all'ellenismo che alla classicità, è congiunta con quello da un'affinità essenziale.

Se è vero che d'Annunzio si sentì spiritualmente vicino ai moduli poetici ed espressivi della poesia ellenistica, della grande poesia ellenistica, quella degli epigrammatisti in primo luogo, non minore sensibilità ebbe per la poesia tragica del quinto secolo, in particolare per Sofocle, per la poesia omerica *lato sensu*, dall'epica agli inni pseudo-omerici, per la melica monodica e corale. Di Sofocle egli sentì vivo il fascino dell'*Edipo a Colono*, soprattutto del primo stasimo, di cui tradusse in *Maia* la prima strofe, la prima antistrofe e una parte della seconda strofe, componendo le varie tessere in un arazzo variegato di versi originali e di versi tradotti. I versi dannunziani presi in esame appartengono al XIV componimento della raccolta, in cui è cantato il demo attico di Colono attraverso la potente suggestione della poesia sofoclea:

> «Figlia del cieco vegliardo,/Antìgone, dove siam giunti?/in quale città di mortali?» (= *Oed. Col.* vv. 1-2).[5]
> «Padre miserabile Edipo,/torri di città sono lungi,/quanto veggo.» (= *Oed. Col.* vv. 14-5).
> All'ottima delle contrade/terrestri, Ospite, sei giunto,/di bei cavalli feconda, al biancheggiante Colòno/ove plora in conche virenti/il melodioso usignolo/ piacendosi della vinata/edera e della sacra selva/molto fruttifera, immune/dal sole e dai vènti iemali,/che Dionìso effrenato/ama trascorrere, e intorno/gli sono le iddie sue nutrici.» (= *Oed. Col.* vv. 668-80, prima strofe).

[5] Per il testo dannunziano, cfr. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, ediz. diretta da L. Anceschi, a c. di Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1995 (III edizione I Meridiani), II, pp. 143-5, vv. 22-4, 51-63, 72-84. Cito il testo greco dalla seguente edizione: Sophocles, *Oedipus Coloneus*, ed. R.C. Jebb, Cambridge University Press, Cambridge 1928 (ristampa anastatica: Hakkert, Amsterdam 1965).

Nella traduzione di questa strofe d'Annunzio, con felice intuito poetico, coglie il difficile significato di due epiteti greci, ἀργῆτα e οἰνῶπα, riferiti rispettivamente a Colono (Κολωνόν) e all'edera (κισσὸν). I commentatori spiegano il primo aggettivo variamente: Colono è detto ἀργής o per la qualità del terreno cretaceo o per la roccia biancheggiante o per le sue costruzioni marmoree o, più semplicemente, per creare un contrasto con χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις del v. 673, le «conche virenti».[6] Il dannunziano «biancheggiante» copre tutto lo spettro semantico, volutamente ambiguo, del termine greco. Ancora in una «favilla» del *Venturiero senza ventura* ritorna l'immagine luminosa del «biancheggiante Colono», in una pagina in cui lo scrittore, con finissima sensibilità critica, osserva che la celebrazione del luminoso e fiorito paesaggio del primo stasimo dell'*Edipo a Colono* tempera la cupa atmosfera della tragedia: «La Tragedia ha un sorriso aeroso come quando Sofocle interrompe il cozzo dei fati con la lode corale al biancheggiante Colono».[7]

Analogamente, problematico è l'aggettivo οἰνῶπα riferito a κισσὸν: edera che ha il colore dell'uva, quindi oscura, cupa (Untersteiner), oppure purpurea (Romagnoli), oppure accesa ebbra, come traduce Savino.[8] Anche in questo caso, la traduzione dannunziana «vinata edera» non solo è filologicamente corretta, ma conserva la suggestiva ambiguità dell'aggettivo greco, che non solo indica lo specifico del colore, ma rinvia altresì al vino e, attraverso l'immagine del vino, al dio del vino, Dioniso, a cui l'edera è sacra.

I versi 64-71 della lirica dannunziana,[9] con gusto squisitamente alessandrino, costituiscono un commento tra poetico e critico della prima strofe sofoclea e preannunciano l'antistrofe, paragonando, con ardita e scultorea immagine, la corresponsione delle due unità metriche alla simmetrica posizione dei monti attici Imetto e Parnete, che si profilano l'uno di fronte all'altro:

> Modi della strofe perfetta/apparvero i culmini i lidi/i templi gli arbori. Il velo/
> della Càriti effuso/era in cerchio a guisa di benda/lieve sul crinale dei monti./E
> come l'Imetto che guarda/il Parnète fu l'antistròfe.

L'Untersteiner, nella scia del Masqueray, sottolinea il perfetto parallelismo che lega la strofe all'antistrofe non solo metricamente, ma anche sul piano

---

[6] Cfr. SOPHOCLES, *Oedipus Coloneus*, ed. JEBB, cit., p. 115, *ad* v. 670; SOFOCLE, *Edipo a Colono*, a c. di M. UNTESTEINER, S.E.I., Torino 1929, *ad loc.*.

[7] *La maschera aerea*, in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e ZANETTI. Saggio introduttivo di ANDREOLI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2005, tomo I, p. 1089.

[8] SOFOCLE, *Edipo a Colono. Antigone*, Introduz. di U. ALBINI, Nota storica, traduz. e note di E. SAVINO, Garzanti, Milano 1999.

[9] D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., II, p. 145.

del contenuto. «Da una parte è rappresentato un paesaggio dove scalpitano dei cavalli su di un terreno biancheggiante, delle valli verdi ove cantano gli usignoli, edere oscure, boschi spessi, alberi carichi di frutti sotto un cielo luminoso e stellato; in mezzo Dióniso, il dio delle sacre orgie folleggia con le sue divine nutrici. Dall'altra parte, fioriscono nell'erba umida i grappoli del narcisso e lo zafferano dorato. Le acque fecondanti del Cefiso serpeggiano inesauribili nel largo seno della pianura; nel centro sorride Afrodite, la dea dalle auree redini, circondata dal coro delle Muse». E, citando i vv. 70-1 della lirica dannunziana, aggiunge: «Il d'Annunzio, con intuito di poeta, ha sentito viva questa corrispondenza».[10]

Segue la traduzione dell'antistrofe:

> Sotto l'urania rugiada/quivi continuo fiorisce/di bei corimbi il narcisso,/delle Magne Dee molto antica/ghirlanda, e il croco aureo splendente;[11]/né mai languono le insonni/fonti del Cefiso errabonde,/ma continue rigano l'acque/limpide fecondatrici/la terra dal sen spazioso; né mai si dipartono i cori/delle Muse, e non Afrodite/che tratta le rèdini d'oro. (=*Oed. Col.* vv. 681-93).

Sono variamente interpretati dai filologi i vv. 685-7 della tragedia: οὐδ'ἄυπνοι/κρῆναι μινύθουσιν/Κηφισοῦ νομάδες ῥεέθρων. Alcuni studiosi[12] danno a νομάδες il significato di «dispensatrici» e intendono ῥεέθρων come genitivo oggettivo: «e non diminuiscono le insonni fonti distributrici delle correnti del Cefiso», ossia «che alimentano le correnti del Cefiso». Altri ritengono che νομάς abbia qui il significato di «errante»,[13] con riferimento ai canali di irrigazione che si disperdono nella campagna da Atene ad Eleusi. La stessa spiegazione, per altro, è addotta anche dagli studiosi che intendono il termine nel primo significato.

L'interpretazione data da d'Annunzio può essergli stata suggerita dall'edi-

---

[10] Sofocle, *Edipo a Colono*, a c. di Untersteiner, cit., pp. 158-9.

[11] Sull'ambiguo significato poetico del narciso e del croco, rispettivamente metafore della morte e della vita, cfr. D. Del corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca,* R. Cortina Editore, Milano 1998, p. 67.

[12] Cfr. Sophocles *Edited with English Notes and Introduction by* L. Campbell, vol. i, Clarendon Press, Oxford 1879; Sophocles *erklärt von* F.W. Schneidewin und A. Nauck. 3. Bändchen: *Oedipus auf Kolonos, 9.* Auflage, neue Bearbeitung von L. Radermacher, Weidmann, Berlin 1909; J.C. Kamerbeek, *The Plays of* Sophocles, *Commentaries*, Part vii: *The Oedipus Coloneus*, Brill, Leiden 1984, p. 107 (Kamerbeek ritiene che κρῆναι possa significare «rills, rivoli» piuttosto che «springs, sorgenti»). Anche Liddell-Scott-Mckenzie (*A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford 1996, *s. v.* νομάς) non escludono che νομάς possa significare «distributing».

[13] Cfr. Sophocles, *Oedipus Coloneus*, ed. Jebb, cit. p. 117; Sophocles, tome iii. *Philoctète – Oedipe à Colone*, Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, «Les Belles Lettres», Paris 1960, p. 107.

zione didotiana,[14] che egli, con ogni probabilità, utilizzava,[15] ma certamente il fine intuito del poeta, più che la *ratio* filologica, ha aperto la via alla splendida traduzione «le insonni/fonti del Cefiso errabonde», non meno corretta che suggestiva.

I versi 698-701 della seconda strofe sono così tradotti da d'Annunzio:

> Arbore è quivi/cui non pose man d'uomo, germe/da sé medesimo nato,/che grandemente fiorisce,/di glauca fronda l'Olivo….

Al v. 698 la tradizione manoscritta presenta varie lezioni: il più autorevole codice, il Laurenziano 32,9, ha ἀχήρητον, corretto in ἀχείρητον da una mano recenziore; gli altri codici hanno ἀχείρωτον, che è la lezione accolta nel testo dagli editori più recenti,[16] ἀχείρητον, che è un *apax*, non registrato dal lessico di Liddell-Scott-McKenzie, è la lezione accolta nell'edizione didotiana, tradotta in latino: «humana non satum manu». Il confronto del testo greco del v. 698 e della sua traduzione latina nella didotiana con la traduzione dannunziana mostra chiaramente che d'Annunzio aveva sott'occhio quella edizione: φύτευμ ἀχείρητον αὐτόποιον – «humana non satum manu, germen, sponte sua natum» – «Arbore è quivi/cui non pose man d'uomo, germe/da sé medesimo nato».

Dalla traduzione latina d'Annunzio prende solo l'abbrivo; poi, con alata e geniale fantasia, riesce a trasporre in italiano tutto l'incanto del verso sofocleo, in una parafrasi poetica che concilia la musicale eleganza dell'espressione con la correttezza linguistica. I versi «Arbore è quivi/cui non pose man d'uomo» richiamano con trasparente evidenza il mito antico, secondo cui la dea Atena, quando venne a contesa con Posidone per la sovranità sull'Attica, vinse la gara facendo spuntare il primo ulivo nel paese.[17] Il «germe/da sé medesimo nato», preziosa e melodica trasfigurazione della traduzione didotiana, traduce

---

[14] AESCHYLI et SOPHOCLIS *tragoediae et fragmenta*, Firmin Didot, Parisiis 1886. La traduzione latina di Sofocle è quella di Brunck, riveduta da L. Benloew. I vv. 685-7 sono così tradotti: «nec perennes agrum pererrantes deficiunt fontes Cefisi fluentorum».

[15] Cfr. PASQUALI, *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 388.

[16] ἀχειτούργητον è interpretato in due modi: o col significato di *ἀχειρούργητον* («non lavorato da mano umana»), come suggerisce l'*Onomastico* di Giulio Polluce (II 154), o nel senso di «invitto». In questo secondo caso, l'ulivo è detto pianta «vittoriosa, indomita», perché, come riferisce lo scoliaste *ad v.* 698, il re spartano Archidamo II, quando invase l'Attica, risparmiò gli olivi sacri ad Atena, che sorgevano nel santuario dell'eroe Academo. Cfr. SOPHOCLES, *Oedipus Coloneus*, ed. JEBB, cit., pp. 118-9; KAMERBEEK, *The Plays of* Sophocles, *Commentaries*, Part VII: *The Oedipus Coloneus*, cit., pp. 108-9; *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*, recensuit V. DE MARCO, Bretschneider, Romae MCMLII, p. 38.

[17] Cfr. IGINO, *Miti*, a c. di G. GUIDORIZZI, Adelphi, Milano 2000, pp. 108-9, 441-2.

felicemente il greco αὐτόποιον.[18] e suggerisce con immediatezza la storia, raccontata da Erodoto, dell'ulivo sacro piantato sull'Acropoli dalla stessa dea Atena: l'albero, bruciato dai Persiani, prodigiosamente rinacque da se stesso il secondo giorno dopo l'incendio.[19]

D'Annunzio, elegante lettore e finissimo critico dei poeti greci, ha riconosciuto in questo stasimo uno dei vertici della lirica corale dorica e attica, su cui, come osserva il Pasquali,[20] non cessò mai di meditare. Nella «favilla» *Della malattia e dell'arte musica* scrive: «Ma se tu paragoni la più ricca stanza d'una canzone petrarchesca, perfetta nella sua fronte e nella sua sìrima, nei suoi piedi nelle sue volte e nella sua chiave, se tu la paragoni a una strofe logaedica di Pindaro o a uno *stasimon* eschilèo, ti appare tutta la diversità che corre tra la dura costrizione del rimatore e la libera creazione ritmica del cantore. La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria. È difficile dir quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione dei ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore se bene tu senta nel tuo occhio la molteplicità della gioia. La stanza, al confronto, pur quella che a Dante intonava il Casella, non è se non un organo meccanico duramente articolato».[21]

Il riconoscimento dannunziano dell'altissima poesia del primo stasimo dell'*Edipo a Colono* trova piena conferma nel giudizio di uno dei più sensibili e attenti grecisti del Novecento, Gennaro Perrotta, che, a proposito di questa lirica sofoclea, richiama quello stesso Dante che, attraverso il riferimento a Casella, compare nella citata «favilla»: «Dagli allori, dagli ulivi, dalle viti di Colono, dal canto dei suoi usignoli, emana la serenità dolce che è l'aura poetica della parte più bella del dramma. […] Antigone, che soltanto dall'aspetto del luogo ne immagina la santità e che soltanto a quell'aspetto invita il padre a riposare, dà al prologo dell'*Edipo a Colono* un'atmosfera così pura e leggera, che è paragonabile solo a quella del primo canto del *Purgatorio* di Dante. Anche in Dante sorride di eterna dolcezza un paesaggio: a quella dolcezza, al tremolar della marina sorrisa dalle stelle del cielo australe, si adeguano mirabilmente i sentimenti dei personaggi del Canto».[22]

---

[18] Per la questione dell'accentazione di questo aggettivo, propriamente «nascente da se medesimo», cfr. SOPHOCLES, *Oedipus Coloneus*, ed. JEBB, cit., p. 119, *ad l.*

[19] Cfr. ERODOTO, VIII 55.

[20] *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 395.

[21] *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, cit., tomo I, pp. 1645-6.

[22] G. PERROTTA, *Soofocle*, Principato, Messina-Milano 1935, p. 575. Su analoga linea critica, più recentemente, DEL CORNO, *I narcisi di Colono*, cit., pp. 63-4.

D'Annunzio, certo, non era filologo; ma il suo sentimento della grecità era così vivo e così profondo che egli, guidato dal suo infallibile gusto di artista, seppe riconoscere le voci più belle della poesia tragica attica e felicemente combinarle con il canto delle sue liriche in un contrappuntistico intreccio di melodie e armonie.

Giulia Belletti

Nuove Carte di 'Alcyone': Note sull'Elaborazione

> Un'edizione critica è come un edificio che, per quanto solido, ha bisogno di una continua manutenzione, ordinaria e straordinaria.[1]

Nel 1988 Pietro Gibellini pubblicò il testo critico di *Alcyone* per la nuova «Edizione Nazionale delle opere di Gabriele d'Annunzio»;[2] negli ultimi anni, però, stanno riaffiorando ulteriori autografi di «Alcyone» e, più in generale, dell'opera dannunziana, dispersi o ignoti quando venne approntata l'edizione critica.

Già nel 1990 Pietro Gibellini aveva dato conto dell'acquisizione di nuovi autografi[3] recanti due componimenti epistolari che testimoniavano l'elaborazione di «Alcyone»: la prima lettera, scritta a Giuseppe Treves il 20 novembre 1899, confermava l'iniziale intenzione del Poeta di articolare le Laudi in un ciclo di sette libri in tre tomi, mentre la seconda, destinata a Edmondo De Amicis e datata 3 agosto 1902, era una lettera di accompagnamento alla minuta del poemetto l'*Otre*, per il quale Gibellini aveva proposto per congettura la data del 21-30 giugno, che veniva così precisata al «27 giugno 1902 - a mezzogiorno».

Dal 1999 sono inoltre consultabili presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele di Roma nuove carte autografe, rinvenute nella collezione Gentili, tra le quali sono presenti due belle copie («Le Ore marine», «Versilia») e tre minute («La tenzone», «Bocca d'Arno», «Il novilunio») di «Alcyone».

Nel fondo dannunziano della Fondazione Giorgio Cini di Venezia sono infine oggi rinvenibili le stesure in pulito delle due liriche alcionie «La tenzone» e «La loggia».

---

[1] P. Gibellini, *L'officina di "Alcyone": nuove carte*, in *Da Foscarina a Ermione. "Alcyone": prodromi, officina, poesia, foruna,* Atti del xxvii convegno di studio, Francavilla 25-7 maggio 2000, Centro Nazionale di Studi Dannunziani-Ediars, Pescara 2000, pp. 99-110, p. 99.

2 G. d'Annunzio, *Alcyone*, ed. critica a c. di Gibellini, Mondadori, Milano 1988.

[3] Gibellini, *Due lettere sulle Laudi e una minuta dannunziana*, in *Per Giorgio Petrocchi*, num. spec. di «Critica letteraria», a. xvii, fasc. i-ii, n. 66-7 (1990), pp. 385-95.

L'apparato variantistico dei nuovi autografi emersi è stato recentemente fornito da Gibellini in «L'officina di "Alcyone": nuove carte».[4]

A seguito della scoperta di ulteriore minute dei «Madrigali dell'estate», dei quali Annamaria Andreoli presentò i facsimili nei «Quaderni del Vittoriale»,[5] è stato proposto uno studio filologico oggetto di una tesi di laurea.[6] Le acquisizioni più recenti, provenienti da collezioni private e oggetto del nostro studio,[7] invece, riguardano minute o copie calligrafiche di ulteriori liriche alcionie: «Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia», «Pace», «Intra du' Arni», «L'acerba», «Nico», «Gorgo», «A Gorgo», «L'auletride», «Baccha», «Feria d'agosto», «Il Policefalo», «Il Tritone», «L'arca romana», «L'alloro oceanico», «Il Prigioniero».

I nuovi autografi emersi, non disponibili né conosciuti al momento in cui fu approntata l'edizione critica apparsa nel 1988, consentono di seguire l'elaborazione correttoria di alcune liriche di «Alcyone» e in alcuni casi di aggiungere dati cronologici sulla loro composizione. Nella maggioranza dei casi le carte recano scritte apografe in margine alle liriche; si tratta, probabilmente, di indicazioni numeriche riferite alle pagine delle «Laudi», edite da Treves nel 1904, il cui secondo volume era costituito da «Elettra» e da «Alcyone». In altri casi, invece, le postille apografe servono a decifrare l'autografo in punti particolarmente oscuri a causa delle numerose fasi correttorie. Nel margine destro delle carte spesso compare una numerazione autografa, assente nel caso di liriche brevi contenute in un solo foglio. Il titolo dei componimenti è quasi sempre sottolineato, mentre la fine della lirica è segnata da un tratto orizzontale.

Il caso più interessante è costituito dalla minuta della lirica «Feria d'agosto», vergata in sette carte spesso di difficile decifrazione per le molteplici fasi correttorie; grazie all'indicazione cronologica posta in calce, il componimento è databile con sicurezza al 13 settembre 1903. In merito a tale poesia, si sapeva solo che il titolo definitivo compariva nel ms. 396, ascrivibile al settembre-ottobre 1903. Per quanto riguarda le altre liriche, invece, non è possibile aggiungere informazioni cronologiche ulteriori rispetto alle ipotesi formulate quando erano disponibili solo le copie calligrafiche autografe.

L'esame dei nuovi autografi dannunziani permette di rinvenire le consuete modalità correttorie dell'autore, solito procedere per lezioni cassate e

[4] GIBELLINI, *L'officina di "Alcyone"*, cit., pp. 99-110.

[5] «Quaderni del Vittoriale», nuova serie n° 1, Electa 2002.

[6] Tesi di laurea di Sara Campardo, *I Madrigali dell'estate di Gabriele D'Annunzio*, discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia il 4 novembre 2004, relatore Prof. Pietro Gibellini.

[7] Per cui si veda la tesi di laurea di Giulia Belletti, *Lungo l'Affrico e dintorni. Edizione critica e commentata di alcune liriche di «Alcyone»*, discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia il 6 novembre 2007, relatore Prof. Pietro Gibellini.

soprascritte o per ricalchi. Numerosi sono gli interventi sulla punteggiatura, soprattutto a scopo di espansione sintattica, o mirati alla modifica di maiuscole e minuscole, ma non rara è la cancellazione di interi versi, soprascritti o sottoscritti. Consultando un autografo dannunziano ci si trova di fronte ad una grafia larga ed elegante, ad una fitta rete di correzioni che rivelano un grande travaglio artigianale non rinnegato dal Poeta, cultore della parola e dell'ardita ricerca stilistica. Osservando le carte più emendate, è possibile trarre alcuni dati sul metodo di lavoro dannunziano e avanzare ipotesi sul significato delle diverse lezioni.

Dobbiamo fare innanzitutto qualche commento in merito alle varianti tra l'autografo da noi considerato e l'edizione definitiva dell' «Alcyone», che può essere conseguita dal Poeta già a livello della minuta oppure nella bella copia, nelle pubblicazioni in rivista o nelle stampe. Nella maggior parte dei casi la minuta o la copia calligrafica autografa raggiungono già la 'lectio ne varietur' e dunque, dal confronto con l'edizione definitiva, recata da altri testimoni, riscontriamo solo correzioni a livello di punteggiatura, come in «Nico», nel passaggio da «-Bada» a «Bada» del v. 12, o in «Baccha», dove al v. 2 la lezione «di te!» lascia posto a «di te». Tali modifiche sono sovente mirate a dilatare la frase (ad esempio in «Feria d'agosto» d'Annunzio amplia il v. 34 con la variante «monda.» divenuta «monda:») e spesso si accompagnano ad un'accentazione divergente dall'autografo come nel caso di «Intra du' Arni» (v. 31 «venti» → «vènti») o di «Gorgo» (v. 12 «mastice» → «màstice»), con una spiccata preferenza per le soluzioni parossitone o proparossitone.

Il passaggio dalle minuscole alle maiuscole è un espediente non privo di valore semantico e risponde all'esigenza del Poeta di ricorrere alle personificazioni: si vedano a proposito le liriche «Il Policefalo» (v. 19 «mille teste» → «Mille teste») o «Il Prigioniero» (tit. «Il prigioniero» → «Il Prigioniero»).

Non sempre, tuttavia, gli scarti rispetto all'autografo risultano minimi; sebbene d'Annunzio fosse solito apportare correzioni 'currenti calamo', non sono rari ripensamenti cospicui in fasi successive alla minuta, come nel caso della lirica «Gorgo», nella quale il passaggio da «ghirlanda» del v. 9 a «corona» comporta uno spostamento di significato verso l'atto di incoronazione poetica; o ancora, nella lirica «Il Prigioniero», la scelta definitiva «Mare ignoto» del v. 6 presenta un'indeterminatezza maggiore rispetto alla precedente «nume ignoto», recata dalla minuta. Considerazioni a parte merita la lirica «Baccha», di cui possediamo ora sia la minuta autografa, abbastanza travagliata, sia la copia calligrafica. Quest'ultima, però, non riporta la lezione definitiva della lirica, per la quale, invece, vengono riprese soluzioni rinvenibili nella minuta.

Esaminando, dunque, le varianti tra la bella copia e i testimoni che at-

testano la versione definitiva del sonetto, riscontriamo al v. 9 la scelta della baccante di appellarsi «femmina *glauca*», piuttosto che «femmina *azzurra*», probabilmente per l'intento del Poeta di mantenere un preziosismo, anche se la lezione definitiva riportata dai testimoni posteriori recupera «azzurra», che figura come scelta definitiva della minuta rispetto a «glauca», forse per conservare l' assonanza con «notturna» del v. 12. Lo stesso accade, infatti, proprio per «notturna» del v. 12, lezione ultima della minuta, dopo che era stato provato l'attributo «rauca», scelto, invece, dalla copia calligrafica. Gli altri testimoni recano, infine, come volontà ultima, «notturna», confermando il recupero parziale della minuta attuato da d'Annunzio. Ma il caso più eclatante è dato dal titolo. La minuta testimonia la scelta definitiva di «Baccha», dopo aver cassato «Nunc feror», aggiunto nel margine sinistro. La copia calligrafica, invece, presenta come unico titolo scelto proprio «Nunc feror», con tutta probabilità desunto da Ovidio (Ovidio, «Heroides», IV, 47 ss.: «nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleides actae,/quaeque sub Idaeo tympana colle movent,/ aut quas semideae Dryades Faunique bicornes/numine contactas attonuere suo»). Si può ipotizzare che il Poeta fosse interessato all'inizio dal paragonare, tramite la citazione, l'invasamento della baccante al furore quasi dionisiaco al quale si richiama Fedra stessa, nel descrivere il proprio amore incestuoso in un' epistola ad Ippolito, secondo la versione ovidiana. La dissimulazione della fonte alla fine prevalse, tanto che la forma definitiva del sonetto non si basò sulla bella copia, ma sulla minuta e assunse «Baccha» come titolo; ciò risulta tanto più probabile considerando la ricchezza di citazioni che già intessevano la lirica (basti ricordare l'«Ars amatoria» e le «Metamorfosi» di Ovidio o i «Carmina» di Catullo dai quali il Poeta trasse ispirazione per il furore bacchico).

Passando ora a considerare le cospicue varianti interne all'autografo, si nota la tendenza dell'autore, nella fase di ideazione del verso, a stendere soltanto un emistichio, oppure indicare con un punto in alto lezioni incomplete o mancanti di una sola parola. Gli esempi in tal proposito si riscontrano in varie liriche: in «Intra du' Arni» il v. 24 dimostra un'elaborazione difficile, che parte da una prima stesura di due soli termini («giacigli» «folle»), separati da uno spazio destinato al completamento in «giacigli all'amor folle». In «A Gorgo» il v. 12 riportava all'inizio la lezione «tra Luni e Populonia», annotata sui taccuini, preceduta da uno spazio bianco; alla fine il verso divenne «L'Ellade sta tra Luni e Populonia» per sottolineare il manifestarsi della grecità e del mito nei luoghi amati dal Poeta.

Le correzioni interne all'autografo possono riguardare soltanto la punteggiatura come in «Gorgo» dove, al v. 10, la sottrazione di una virgola («piac-

que,» → «piacque») reca fluidità al verso, mentre in «A Gorgo» («pube.» → «pube» al v. 3) o in «Baccha» («fronda.» a «fronda» al v. 2) un punto fermo cassato permette l'ampliamento sintattico non di rado perseguito dal Poeta. Si osserva che tali correzioni espansive avvengono in genere in maniera immediata, prima che il verso o il periodo siano conclusi; per questo, nell'apparato variantistico, si considera opportuna la distinzione tra varianti evolutive e sostitutive.

Varianti di congiunzione, come al v. 5 di «Gorgo» («Glauco, ti reco» → «Glauco, e ti reco»), rispondono all'usuale volontà di dilatare il verso o creare contrasti, come in «L'auletride» dove, al v. 13, «e» viene sostituito da «ma». Uno stilema molto amato da d'Annunzio, presente anche in altre opere, si riscontra al v. 9 di «Feria d'agosto»: alla congiunzione «o» d'inizio verso subentra «or sì or no» che conferisce un andamento ritmico più lento. In «Il Policefalo», al v. 27, il passaggio da «e cercatemi» a «Cercatemi» è finalizzato, invece, a rompere la continuità col verso che precede. Si rinvengono anche negli autografi modifiche volte ad introdurre maiuscole, come in «Il Policefalo», dove la presenza di una minuscola in prima stesura è forse da imputare ad una svista momentanea, dato che il termine in questione è un nome proprio (v. 16 «steno» → «Steno»); in altri casi tali scelte sono dovute ad un cambiamento del periodo, come nella lirica «Nico» (v. 9 «ingrata! Con» → «ingrata, con») o in «Baccha» (v. 13 «Il tonante» → «il tonante»).

Le minute considerate non attestano la diffusa pratica del Poeta di ricorrere alle maiuscole per personificare gli oggetti. Al contrario, al v. 11 di «Il Policefalo», la prima stesura «Melodia» viene sostituita da «melodia», probabilmente per posticipare al v. 19 («Melodia di Mille Teste») la precisa denominazione del carme, designato in maniera ancora generica al v. 11. Per quanto riguarda le preposizioni, d'Annunzio tende a passare, in seconda stesura, da espressioni sintetiche ad analitiche, come riscontrabile al v. 17 di «Pace» («nell'estremo» → «in su l'estremo»), spesso per ottenere un ritmo più cadenzato e solenne, anche se può servirsi dell'espediente stilistico inverso, come in «Nico»(v. 12 «per il» → «pel»), velocizzando il ritmo.

Le scelte ritmiche o allitterative possono infatti condizionare il sistema correttorio, come si riscontra al v. 16 di «Intra du' Arni»: la variante definitiva «la riviera» permette di ottenere una rima con «leggiera» del v. 18, rispetto a «stoppia» della prima stesura; o ancora, in «Feria d'agosto», la travagliata ideazione del v. 33 consente di inserire al termine del verso la parola «scerre», in rima con «Cinque Terre» del v. 35. Per quanto riguarda le assonanze, sempre nella medesima lirica la lezione «tenue» del v. 19, preferita a «pallido», è funzionale alla ripresa del profondo e avvolgente suono «u» («Feria

d'agosto», vv. 18-20, «Tutto avvolve l'immensa pace urania./Fin, nell'aere tenue, si spetra/la cruda Pania»). Al v. 66, invece, la scelta di «bisso», rispetto a «peplo» di prima stesura («Feria d'agosto», v. 66, «bisso, e i sandali scopre è maraviglia») rende possibile mantenere l'allitterazione della sibilante «s», che predomina in tutta la lirica insieme alle liquide.

Le varianti dannunziane rispondono talvolta anche ad esigenze metriche: in «Feria d'agosto» la correzione del v. 9 dall'iniziale «o l'odore della ragea e della cuora» in «Or sì or no la ragia con la cuora» permette di ottenere un endecasillabo, nel rispetto del metro di tutta la lirica. Allo stesso modo nella lirica «Gorgo» le correzioni dell'ultimo verso mirano a conservare lo schema metrico del componimento, realizzando alla fine un endecasillabo («l'ode con le settemplici sampogne» → «l'ode fiumale al suono delle sampogne» → «l'ode fiumale al suon delle sampogne»). L'aggettivo «settemplici», assai prezioso e amato dal Poeta, lascia posto a «fiumale», che meglio esplicita il riferimento alla lirica «Intra du' Arni», dedicata al fiume.

Nel realizzare i componimenti di «Alcyone», d'Annunzio è guidato dalla volontà di rendere chiaro anche a livello stilistico il processo metamorfico che si attua soprattutto nelle liriche centrali del Libro. A tale proposito la ricerca di espressionismo visivo mira a conferire maggior vivacità alle immagini e alle circostanze descritte; anche il semplice cambiamento di uno stilema come «e lungi» («Feria d'agosto», v. 15) in «ed ecco» trasmette l'idea di una manifestazione repentina. In «L'auletride», per esempio, è evidente l'effetto di maggior vigore sensivo ottenuto con la modifica di una sola parola: «Ma non *distolgo* il mio labbro fasciato» → «Ma non *mi trema* il mio labbro fasciato».

L'uso dei deittici può servire alla resa in concretezza del dettato, come al v. 4 di «Gorgo», dove la lezione «in *questo* lino aereo» è dotata di più visibilità rispetto a «nel lino inconsistente» di prima stesura. Un altro esempio: in «Nico» la variante cassata «i pollici ti colora» del v. 10 viene sostituita da «ti rilieva le vene», più forte dal punto di vista espressivo. Inoltre, viene in questo modo evitata una ripetizione col termine «pollice» del v. 11; tale esigenza non è rara in d'Annunzio, attento sempre ai rapporti tra i versi (in «A Gorgo», per esempio, «E il cor mi gode» del v. 13, rispetto a «e il mio danzare è», evita la ripresa del verbo «danzare», già usato al v. 9). O ancora in «Il Prigioniero» si nota come al v. 1 Ardi, definito «bello» in una prima fase della minuta, diventi «triste» secondo la lezione definitiva, mentre la sua bocca, al v. 7, venga denotata con l'aggettivo «bella» che si sostituisce a «triste», altrimenti ripetitivo; inoltre l'attributo «triste» reca segno di una poesia incompiuta, che nei taccuini dannunziani era intitolata «La tristezza di Ardi».

L'autore è interessato in tutta la vicenda alcionia da un processo di enorme

coinvolgimento personale, fino alla trasfigurazione metamorfica, tendendo a far percepire in maniera preponderante la propria presenza nelle liriche. Lo studio delle varianti testimonia il suo finalizzare i mezzi stilistici a tale scopo, come si nota ad esempio nel «Tritone»: al v. 4, inizialmente, la squama fumante del tritone era il soggetto della lezione «lenta nel sole e odora di salmastro»; la variante sostitutiva e definitiva «Giùngogli ov'é tra il pesce e il dio l'incastro» rende il Poeta soggetto della frase, facendo sentire in maniera più forte la propria presenza di fronte a colui che gli fornisce l'ispirazione ditirambica.

Grande cultore della parola, d'Annunzio amava intessere la propria opera poetica di preziosismi, sia per la musicalità che essi erano in grado di evocare, sia per l'innalzamento stilistico che comportavano. Come dimostrato soprattutto dallo studio di Donatella Martinelli e Cristina Montagnani in un articolo apparso nel 1979 sui «Quaderni del Vittoriale»,[8] il costante esame di dizionari, anche specialistici, forniva all'autore un importante strumento per arricchire le proprie liriche con lemmi ricercati e di difficile comprensione; l'interesse per le voci rare e spesso desuete era poi maggiore nel momento in cui i termini o la sua stessa "memoria poetica" segnalavano fonti illustri per i vocaboli di cui si accingeva a servirsi.

L'analisi delle varianti degli autografi di cui disponiamo dimostra dunque la frequente propensione a nobilitare il dettato con il ricorso a voci preziose che si sostituivano ai vocaboli scelti all'inizio. Gli esempi in proposito non mancano: in «Il Policefalo», l'aggettivo «consecrata», riferito alla vittima-Prigioniero, è certamente più ricercato rispetto a «consacrata» di prima stesura; in «L'auletride» interessante è il ricorso a «son osa» del v. 7, che sostituisce «mi ardisco». Si tratta, infatti, di un latinismo («ausa sum») arcaicizzante già dantesco, rinvenibile sia nel «Convivio» (IV, 6), sia nel «Paradiso» (XXXII, v. 63), ed usato da d'Annunzio anche nella «Figlia di Iorio» (atto III, ultima scena). Un altro latinismo, sempre riferito ai tentativi musicali della suonatrice, si trova al v. 8, «carmi dedurre», scelto rispetto al precedente «carmi dedurne» forse per rispettare meglio il calco latino «carmina deducere». «Feria d'agosto» è ricca di preziosismi, che nobilitano dal punto di vista sintattico una lirica raffinata anche tematicamente. Al v. 11 all'«odore» salmastro che si diffonde nella sera d'agosto viene preferito l'«agrore», anche per poter mantenere la lezione «l'odor silvano» del v. 12. Al v. 13 viene scelto un latinismo, «Àlbica», per sostituire il «biancheggia» che rimandava alle striature biancastre della superficie del mare. Al v. 18

[8] D. Martinelli-C. Montagnani, *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di «Alcione»*, «Quaderni del Vittoriale», n. 13, 1979, pp. 5-79.

la pace urania tutto «avvolve» (piuttosto che «avvolge»), mentre al v. 23 il Poeta, per suggerire al fanciullo di alimentare la lampada con l'olio di Buti, preferisce ricorrere ad una voce più rara («e versa» → «rinfondi»). Lo esorta poi a chiamare a raccolta altri suonatori di flauto per predisporre l'atmosfera all'arrivo della propria ospite: l'iniziale lezione «chiama a raccolta» del v. 25 viene così sostituita dal più raffinato «fa grido e aduna». La donna che giunge, meravigliosamente adornata, porta «anelli d'ambra» (v. 67) secondo la prima stesura, mentre in quella definitiva all'ambra subentra l'ellenizzante elettro («porta anelli d'elettro»), preziosismo che richiama anche gli «occhi d'elettro» della lirica «L'ippocampo» (v. 12).

Un ulteriore sguardo alla lirica «Feria d'agosto» può essere utile per fornire un esempio sul frequente uso di dizionari specialistici. Al v. 47, infatti, troviamo la variante «giunco» alla quale il Poeta sostituisce «cùnzia», meno generica e più esatta dal punto di vista botanico. Come messo in luce da Gibellini,[9] d'Annunzio consultava soprattutto il «Prodromo della flora toscana»[10] del Caruel per la ricerca di lemmi specialistici. Possiamo trarre un'importante conferma dall'osservazione di un'altra lirica, «L'alloro oceanico», in particolare dalla travagliata stesura del v. 10. Gibellini[11] ha dimostrato che la disposizione contigua dei due termini «lentisco, terebinto», al v. 10 della lirica considerata, riproduce la successione di tali voci nel «Prodromo» del Caruel. D'Annunzio fissò in un appunto i termini consultati (ms. 11729), per utilizzarli poi nella lirica «L'alloro oceanico» e nel «Fanciullo». L'apparato variantistico testimonia il procedere per stadi successivi all'inserimento di tali lemmi nel v. 10, operato dal poeta per fare sfoggio di competenza botanica. All'inizio, dunque, d'Annunzio provò il verso con «lentisco, orgoglio», preceduti da parole per noi purtroppo illeggibili nella minuta; cambiò poi il dettato con «lentisco, caprifoglio», termini separati da un'altra parola non leggibile. Infine, giunse a sfruttare pienamente le indicazioni dei suoi taccuini, approdando alla forma definitiva «lentisco, terebinto, caprifoglio».

L'uso di preziosismi botanici viene anche legittimato dal rimando offerto nei dizionari ad autori che se ne servirono nelle loro opere. Ecco allora che, relativamente ai due termini in questione, d'Annunzio, trovava sul Tommaseo-Bellini, alla voce «terebinto», un rinvio a Crescenzio e a Palladio. Riportiamo, per maggior chiarezza, la voce del dizionario che d'Annunzio con tutta probabilità poteva consultare:

Terebinto. Crescenzio, Agric. 9.98.1 "I frutti sieno... roveri, bossi, terebinto,

[9] GIBELLINI, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, p. 134 ss.
[10] T. CARUEL, *Prodromo della flora toscana*, Le Monnier, Firenze 1860.
[11] GIBELLINI, *Logos e mythos*, cit., p. 137.

lentischio..."; Palladio, Agric. 38 "...cerro, tiglio, lentischio, terebinto...".[12]

L'intera opera dannunziana è intessuta di citazioni da varie fonti alle quali il Poeta si rifà apertamente o che talvolta cela senza attenervisi con rigore. A titolo esemplificativo, un breve sguardo alla lirica «Il Prigioniero» rivela l'utilizzo soprattutto di fonti classiche, come confermato dai ritocchi autografi. Al v. 5, per esempio, troviamo la lezione «Constretto», scelta rispetto alla precedente «Avvinto», cassata: la variante definitiva rimanda infatti ad un autore molto amato da d'Annunzio, Orazio («Saturae», I, 6, v. 23: «fulgente trahit constrictos Gloria curru»). Un rinvio al medesimo autore si riscontra anche al v. 3, particolarmente travagliato dal punto di vista delle correzioni autografe, con tutta probabilità per i tentativi successivi di inserirvi l'aggettivo classicheggiante «àvio» (Orazio, «Carmina», I, XXIII, v. 2: «montibus aviis»). I numerosi ripensamenti che interessano i versi 10-11 («atleta-re nell'ode pitia? Schiavi/traesti > da < e narmi da Tespe alla sua Tebe? → nell'ode pitia re? Traesti schiavi/da Tespe > gli < uomini e narmi alla tua Tebe?») sono dovuti invece alla difficoltà di sfruttare nella propria poesia importanti citazioni classiche, in particolare la prima «Pitica» pindarica, nella quale si parla della vittoria di Gelone, tiranno di Siracusa, contro i Cartaginesi. Inoltre è evidente il richiamo a Tucidide («Historiae, IV, 133) e Pausania («Periegesi della Grecia», IX, 27, vv. 3-5) nel citare la vittoria dei Tebani contro la città di Tespia, distrutta e spogliata delle statue di cui era ricca.

Un breve accenno merita «Il Policefalo», il cui apparato variantistico autografo risulta particolarmente ricco per il tentativo del Poeta di modellare la propria lirica sulla XII «Pitica» di Pindaro, celebrante la vittoria di Mida d'Agrigento ai giochi pitici del 490 a.C. Le lezioni successive del v. 15 («per la stra | verso la strage della sua sorella | verso la strage; udì l'arcano ploro → verso la strage; udì l'orrendo ploro») testimoniano per esempio la volontà di riprendere il motivo pindarico della decapitazione della Medusa e della nascita della melodia di Mille Teste dai gemiti dei serpenti. Inoltre, la scelta definitiva dell'aggettivo «orrendo» fornisce un rinvio sia a Virgilio («Eneide», II, v. 222: «clamores […] horrendos»), sia ad Ovidio («Metamorfosi», III, v. 38: «serpens orrenda […] sibila misit»). Anche la preferenza dello stilema «sonno lieve» del v. 6, rispetto al precedente «molle sonno», sembra un'evidente citazione classica da almeno due autori: Orazio («Carmina», II, 16, v. 15 ed «Epodon libri», II, v. 28) ed Ovidio («Fasti», IV, v. 332)

L'eccessivo ricorso a latinismi viene sovente evitato dal Poeta con correzioni che prediligono termini più comuni. Per esempio nella lirica «Gorgo»

[12] *Ibid.*

viene preferita la lezione «nuda» al v. 12 rispetto alla precedente «ignuda», più ricercata dal punto di vista stilistico; in «Il Policefalo», il Poeta dichiara il suo disappunto per le melodie di inesperti auleti che desiderano solo procurare divertimento o favorire il sonno: sceglie prima l'espressione «*captare* il sonno», con un latinismo, ma opta poi per il più semplice «cattare». In «Intra du' Arni», per descrivere l'incalzare dell'ombra serale che copre la spiaggia dell'isola di Progne, d'Annunzio preferisce la lezione «si copra d'ombra» (v. 15) riferita alla riviera, piuttosto di «annotta» precedentemente scelto, del resto troppo simile all'«aggiorna» del v. 10. O ancora l'aggettivo ricercato «garrula» (v. 22) riferito alla rondine trace viene sostituito da «migrante», rinunciando all'effetto onomatopeico ed allitterante per prediligere una notazione di movimento.

L'analisi dei nuovi autografi consente, dunque, di verificare ancora una volta il metodo di lavoro del poeta di «Alcyone» e di avanzare ipotesi sul significato delle varianti, sia in merito al Terzo Libro delle «Laudi» sia nel contesto dell'intera opera dannunziana, senza dimenticare che «le correzioni formano una rete, in cui il tutto spiega la parte».[13]

[13] GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, p. 38.

Michele Bianco

Figure di Suono e di Senso nell'"Alcyone", tra Musicalità e Panismo*

Introduzione

Scopo del presente saggio, in una plurima lettura delle liriche (analisi panica, lettura fonica delle poesie e analisi retorica), sia pure in misura proporzionale, selezionando quelle più antologizzate – in tutto dieci –, è quello di cogliere in una sinossi comparatistica, realizzata con acribia e rigore filologico, il profondo rapporto che intercorre, nella poesia dannunziana, tra la sfera del senso e quella dell'udito, prevalendo affatto la seconda sulla prima. Nelle liriche esaminate si perviene al risultato sorprendente di cinquecentosette figure di suono su trecentoquattordici figure di senso. Si può e si deve parlare di panismo nell'"Alcyone", ma non si può prescindere dalla nota musicale, ancor più presente, che informa e sustanzia l'intera raccolta.

Invero, l'amico professor Carlo Santoli, mi aveva dichiarato, *expressis verbis*, non v'ha guari, in modo secco: "Nell'Alcyone la nota musicale delle parole prevale *affatto* su quella del senso in maniera considerevole!".

Prima facie, pensai che la sua fosse un'affermazione incontrollata, ma poi, spinto da quella *curiositas* intellettuale alla quale non può sottrarsi lo studioso, ho voluto verificare, giungendo alle conclusioni *supra* specificate.

Mettendo volontariamente da parte la copiosa mèsse bibliografia su d'Annunzio,[1] che s'accresce vie più cotidianamente, procedo a un vero e proprio

[1] Si riportano, qui di séguito, alcune, tra le più importanti, rassegne bibliografiche dannunziane, senza pretesa di esaustività; N.U. Gallo, *Guida al d'Annunzio. D'Annunzio uomo e artista*, *d'Annunzio lirico, narratore e drammaturgo*, Gallo, Barletta-Bologna 1900; E.D. Petrella, *Contributo a una bio-bibliografia d'annunziana*, Società Editrice Dante Alighieri, Milano 1927; F. Neri, *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio*, Fondazione Leonardo, Roma 1928; G. De Medici, *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni del Centauro, Roma 1929; A. Pagliarini, *Bibliografia delle opere di Gabriele d'Annunzio*, Associazione Librai Italiani, Milano 1932; M. Parenti, *Bibliografia dannunziana essenziale*, Sansoni, Firenze 1940; M. Vecchioni, *Bibliografia critica di Gabriele d'Annunzio*, Editrice Italica, Pescara 1989, e, per venire a quelle a noi più vicine: M. Papalia, *Bibliografia dannunziana completa* (1879-999), Montedit, Melegnano 2001 e C. Pisani, *Bibliografia della critica dannunziana* (1995-2000), «Quaderni del Vittoriale», i, Electa, Milano 2002.

esperimento concettuale, a diretto contatto con le liriche scelte come campionatura, per l'analisi del presente saggio. *Brevibus verbis* accenno alla poliedrica e complessa personalità dell'autore e alla silloge esaminata al solo scopo di determinare il *Sitz im Leben* della sua opera, quantunque circoscritta e limitata all'esegesi, in chiave comparatistica, che tenterò *infra*, di dieci poesie, fra le più note, tratte dall'*Alcyone*, il libro più bello delle *Laudi* e il capolavoro della poesia dannunziana:[2] il poeta s'immerge nella natura e sogna – lo dice nel *Fanciullo*, ghirlanda di sette ballate – che *Natura ed Arte sono un dio bifronte/che conduce il tuo passo armonioso/per tutti i campi della Terra pura./Tu non distingui l'un dall'altro volto/ma pulsare odi il cuor che si nasconde/unico nella duplice figura*.

Nel poema in vario metro (saffiche, canzoni, ballate, strofe libere, sonetti, madrigali, quartine, e via enumerando), che comincia con *La tregua* e finisce con *Il commiato* a Giovanni Pascoli, l'"ultimo figlio di Virgilio", prima del *Ditirambo I*, s'incontrano le dolci e suggestive liriche fiorentine, ispirate dal paesaggio fiesolano e settignanese (*Lungo l'Affrico*, *La sera fiesolana*, che sono veri capolavori, *L'ulivo*, *L'opere e i giorni*, *L'aedo senza lira*, *Beatitudine*, *Furit aestus*). Dopo il primo ditirambo, celebrazione della mèsse e della mietitura nella campagna romana, fino al quarto, dedicato al mito di Icaro – il secondo è intitolato a Glauco, il pastore mutato in dio marino; il terzo alla *grande Estate, delizia grande tra l'alpe e il mare* –, si respira l'estate che domina tra Marina di Pisa e la Versilia, tra le Alpi Apuane e il mare Etrusco (e ricordiamo qui talune liriche meravigliose – alcune delle quali saranno oggetto di indagine *infra* –, vale a dire: *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Innanzi l'alba*, *I tributarii*, cioè gli affluenti dell'Arno, *I camelli*, quelli della foresta di S. Rossore, *Meriggio*, *L'alpe sublime*, *L'oleandro*, *Bocca di Serchio*, *L'onda*, *Versilia* e *La morte del cervo*). Anche l'ultima parte, soffusa della melanconia settembrina, contiene capolavori quali *Tristezza*, *Le ore marine*, *Undulna*, *L'otre*, *Sogni di terre lontane* e *Il novilunio. Mèrope*, il quarto libro delle *Laudi*, consta di dieci *Canzoni delle gesta d'oltremare*, specie di poema epico-lirico in terza rima ispirato dalla guerra contro la Turchia per la conquista della Libia nel 1911. I componimenti risultano ampollosi ed eruditi; eccezion fatta per la *Canzone d'oltre mare*, la *Canzone dei Dardanelli* e la *Canzone di Umberto Cagnio*, conquistatore di Tripoli. Enfatico e non altamente poetico è anche il quinto libro di *Astèrope*, che raccoglie i *Canti della guerra latina*, di cui i migliori sono la *Preghiera per i combattenti* e la *Preghiera per i cittadini*.

[2] Si vedano A. JACOMUZZI, *L'«oratio perpetua» delle Laudi, in una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio*, Einaudi, Torino 1974; F. GAVEZZENI, *Le sinopie di Alcyone*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980; M.A. BALDUCCI, *Il sorriso di Ermes. Studi sul metamorfismo dannunziano*, Vallecchi, Firenze 1989, ecc.

Già da una lettura cursoria delle poesie succitate, si può ricavare un profilo articolato dell'autore,[3] che, fin da giovane, aspirò a grandi cose, a essere uguale, e nel contempo, diverso, semplice e complesso; e fu, infatti, insofferente a qualsiasi giogo, impetuoso quanto inquieto, amante appassionato dell'*ars nova*, vagheggiatore di una concezione aristocratica ed estetizzante della vita destinata ad influenzare non poco la storia successiva,[4] e cultore della classicità, di gusti affatto personali e singolari, per non dire eccessivi, scialacquatore incontrollato ed entusiasta per ogni novità. Al senso morale intese sostituire quello estetico; la libertà fino all'ebrezza lo spinse ad *habere non haberi*,[5] cioè a possedere e a non essere posseduto, alfine di vivere in continua pienezza e dar libero sfogo alle passioni e agli istinti, per esaltare la forza, il pericolo e la guerra.[6]

Egli non si pose interpellanze filosofiche o etiche, sociali o spirituali a cui dare risposte, ma, novello Prometeo e novello Ulisse, fu colpito dalla febbre di agire, di un "vivere inimitabile", che lo spinse ad osare l'impossibile, ad andare oltre i limiti per divenire un eroe, una creatura perfetta ed eslege, libera da ogni vincolo etico e sociale. Ben di lui scrisse il Croce: "E si guarda ammirati questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita cultura, che, per nulla mortificato dalla scienza e dalla riflessione, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti, quasi quello sia il suo mezzo vitale, il suo ambiente nel quale possa respirare e muoversi".[7] Dotato di prodigiosa facoltà assimilatrice, che gli permise di passare dal classicismo carducciano al verismo verghiano, zoliano e russo, al parnassianesimo, al superomismo, all'estetismo, al simbolismo decadente, il d'Annunzio impresse a tutte le sue esperienze artistiche la sua potente personalità. "Ma un chiaro legame di parentela psichica congiunge il d'Annunzio coi Baudelaire e coi Verlaine, coi Barrès e con gli Huysmans, e con altri".[8]

Il Poeta dev'essere considerato decadente[9] perché rivela soggettivismo esa-

[3] V. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000; L. Battaglia, *Un superuomo troppo umano*, in *D'Annunzio e il suo tempo*, a c. di P. Perfetti, Sagep, Genova 1992.

[4] V. J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Arcangelo ribelle*, Carocci, Roma 1999.

[5] Insieme con l'altra famosa locuzione in lingua latina, *memento audere semper*, è coniata dallo stesso D'Annunzio. Con questa massima intendeva celebrare l'acronimo *MAS*, Motoscafo Armante Silurante, che deriva dalla Motobarca Armata *SVAN*. Tale imbarcazione sarà usata soprattutto durante la seconda guerra mondiale; mentre l'espressione riportata nel testo, era un incitamento degli animi dei soldati alle prische virtù dell'eroismo e del coraggio.

[6] Per una visione complessiva v. B. Croce, *La letteratura italiana per soggetti storicamente disposti*, a c. di M. Sansone, Laterza, Bari 1960, pp. 112-87.

[7] *Ivi*, p. 113.

[8] *Ivi*, p. 118.

[9] Cfr. C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli*, *Fogazzaro e Pirandello*, Feltrinelli, Milano 1960.

sperato, ecolatria ipertrofica, superomismo, ricca esuberanza panica, eccessiva preoccupazione ad analizzare, fin nelle più recondite latebre, ogni sensazione ed impressione, con preziosità verbali, virtuosismo stilistico, e musicalità delle parole, come s'evincerà dall'analisi che si effettuerà in séguito. Egli vuole penetrare nelle infinite manifestazioni dell'universo, trasformarsi nella terra, negli alberi, nell'onda, nella pioggia, moltiplicarsi nelle cose e rinnovarsi in esse, ma da superuomo.[10] E, mentre il Nietzsche concepisce il suo superuomo o oltreuomo come un uomo perfetto che esalta la propria volontà di potenza di là dal bene e dal male e si pone di fronte agli altri uomini come un modello ideale, il d'Annunzio ispirandosi a un naturalismo panico ed estetizzante eleva l'istinto ferino primordiale a legge universale e spietata a cui però viene a soggiacere lo stesso oltreuomo. Creatore raffinato delle eleganze più ricercate, egli descrive corpi femminili, vesti, acconciature, gioielli, episodi amorosi, cose squisite, frivole e mondane, città, mari, golfi, laghi, boschi, ville, fontane, statue, quadri, animali, fiori, miti ornamentali, medievali e classici, e ancora, stragi, crudeltà, ferite sanguinolenti, scene d'orrore e di morte, portando in arcione le donne seminude attraverso le lingue innumeri dell'incendio, come avviene ne *Le vergini delle rocce*. Fra tante sensazioni, rappresentazioni violente, colori e suoni c'è, però, anche spazio per l'interiorità e per una maggiore sensibilità al dolore, come avviene negli scritti della maturità che ci rivelano un d'Annunzio più melanconico. Certamente non tutta la vasta produzione dannunziana ha resistito al tempo trovando pari accoglienza; ma molte pagine della sua prosa – in ispecie quelle autobiografiche della *Contemplazione della morte*, del *Notturno*, delle *Faville del maglio* – e numerose poesie, alcune del *Canto novo*, molte delle *Laudi* e particolarmente dell'*Alcyone*, e un dramma, *La figlia di Iorio*, avranno diritto di cittadinanza in ogni tempo. D'Annunzio, allora, occupa un posto importante nella nostra letteratura che liberò dai residui dell'accademismo e del classicismo tradizionale e collegò con quella d'oltralpe del secondo Ottocento, e dev'essere, perciò, considerato come uno dei maggiori rappresentanti del movimento decadente europeo.

La musicalità della parola è la caratteristica principale della poesia dannunziana, nota Antonio Pagliaro: "Il linguaggio poetico è l'assunzione della lingua in funzione di poesia, così come il linguaggio logico è l'assunzione della lingua in funzione concettuale e razionale. Della funzione conoscitiva della lingua e del potenziale poetico che in essa è racchiuso, pronto a liberarsi al tocco della fantasia creatrice, Gabriele d'Annunzio ebbe un senso così vivo, immediato,

[10] V. P. SORGE, *D'Annunzio. Vita di un superuomo*, Lucarini, Roma 1988; G. SOZZI, *Gabriele d'Annunzio nella vita e nell'arte*, La Nuova Italia, Firenze 1964.

primordiale, da potersi dire, che questa sia la sua dote nativa preminente, quasi un istinto del suo temperamento poetico".[11] Per il citato studioso "d'Annunzio ebbe una vocazione nativa per la parola sia parlata, sia scritta, tanto da avere e da riconoscere in essa la forza e al tempo stesso, la condizione della sua arte. La verbalità è l'atmosfera in cui egli respira, come l'antico officiante vedico […] La lingua per d'Annunzio è lo strumento di un più pieno possesso del reale, di una conquista delle cose, nelle quali, per usare una insostituibile espressione vichiana, egli come poeta «diventa». L'uomo, dice G. B. Vico, diventa nelle cose; il poeta diventa nelle parole, che delle cose sono il segno conoscitivo".[12] L'elemento volitivo e musicale è collegato a un chiaro e dichiarato intento dello stesso poeta: "In un altro punto il poeta ammonisce, a proposito della sua prosa e dello studio in essa riposto, che il ritmo interno che la muove non è se non il ritmo del suo respiro, l'estensione alla parola del suo stesso ritmo vitale".[13] Riguardo al d'Annunzio, ci dice Mazzali, che "Di lui abbiamo due facce, quella dell'artefice immaginifico al servizio di una borghesia assetata a un tempo di estetismo e di demonismo, e quella dell'artefice che, sazio di tanta opulenza e aggressività vitalistica, conosce alla fine la delusione amara, la rinuncia triste, il ripiegamento e l'auscultazione sottile e ravvicinata di se stesso, nel mentre, assai più consapevolmente del Pascoli, propone per primo o fra i primi la parola – suono, nella quale il significante prevale sul significato, la realtà musicale ed evocativa su quella concettuale".[14]

Per Contini l'*Alcyone* "il libro generalmente più celebrato, è in sostanza l'alto diario lirico, ma quasi di continuo cristallizzato in elaborazioni mitologiche, dei soggiorni toscani, a Settignano e in Versilia […] in larga parte dedicato a cantare estate e mare; purché però s'intenda, nonostante talune apparenze, di un diario non impressionistico e nemmeno descrittivo, bensì suggestivo".[15] Con l'*Alcyone*, per Guglielmino, viene meno il superomismo tipico del primo d'Annunzio e vi è "un rapporto con la natura realizzato con una sensualità «fuori dai sensi» mercé la quale ogni dato sensoriale si alleggerisce e trascolora e il paesaggio diventa stato d'animo, lo spettacolo della sera diventa suggestivo volto femminile. L'*Alcyone* segna quindi il venir meno della tensione che ha caratterizzato tutta la fase superomistico-tribunizia, è un momento di tregua; ed è significativo che così si intitoli la lirica che apre la

[11] *Il linguaggio poetico di Gabriele D'Annunzio*, «Filologia e Letteratura», IX (1963), fasc. IV, p. 338.

[12] *Ivi*, p. 340.

[13] *Ivi*, pp. 346-7.

[14] E. Mazzali, *La triade Carducci Pascoli D'Annunzio e il Novecento*, Società Dante Alighieri, Quaderno n. 7, Milano 1989, p. 45.

[15] G. Contini, *La letteratura Italiana. Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze 1974, p. 176.

raccolta",[16] per concludere che "d'Annunzio è un poeta che nella grandissima maggioranza dei casi si esaurisce tutto nel gioco della squisitezza impressionistica che si traduce in scaltrita letteratura: con una disponibilità eccessiva per essere autentica egli accoglie ogni sollecitazione sensoriale, ma proprio in questo è il suo limite; la sua parola è povera di interiorità, non ha nel lettore quelle risonanze proprie della parola poetica, la sua consumata perizia lascia – tranne qualche raro momento – il sospetto che tutto per lui si risolva in una perenne sperimentazione sensoriale e letteraria".[17] Nella scia di Praz[18] ed Elwert,[19] il presente saggio pone l'enfasi sull'amore sensuale della parola, celebrato dallo stesso poeta e rinvenibile nella tradizione linguista aulica e raffinata, contaminata da un realismo descrittivo tipicamente parnassiano, a cui s'aggiunge l'influenza del decadentismo d'oltralpe, ma si spinge oltre e pone l'enfasi sulla musicalità del verso,[20] che prevale punto sull'aspetto sensoriale, come si dimostrerà *infra* nella disamina.

Presentazione

Tutto il libro è mitico, ad iniziare dal *titolo*.

La giovinetta Alcyone, infatti, era figlia di Atlante e di Pleione (a sua volta figlia di Oceano) e fu trasformata in stella da Zeus per essere messa in salvo dal gigantesco cacciatore Orione, bello e possente, che la perseguitava ed inseguiva insieme con le sue sorelle: Elettra, Maia, Taigeta, Celeno, Asterope e Merope.

Tutt'e sette queste figlie oggi stanno nel cielo, nella costellazione del Toro e costituiscono un ammasso stellare aperto e visibile ad occhio nudo: le Pleiadi. Guardando il cielo, esse sembrano essere ancora inseguite dalla costellazione di Orione, il cacciatore che in vita aveva tentato invano di sedurle.

Mitica è pure la *scansione* del libro.

Apparentemente «Alcyone» è la storia di un'estate, una sorta di "diario

[16] S. GUGLIELMINO, *Guida la Novecento*, Principato, Milano 1974, p. 56.

[17] *Ivi*, p. 57.

[18] M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, La Cultura, Milano-Roma 1930, pp. 423 ss.

[19] W. TH. ELWERT, *La crisi del linguaggio poetico nell'Ottocento*, «Anales de l'Instituto de linguistica» (1950), p. 36 ss. e pp. 63-73.

[20] Al linguaggio dannunziano ha dedicato puntuali studi P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in «*Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*», Liviana, Padova 1966, pp. 163-259 e ID., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, «Cultura e Scuola», n. 36 (ottobre-dicembre 1970), pp. 5-23. V. anche, N.F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio*, Centro Internazionale del Libro, Firenze 1959.

lirico", per dirla col Solmi, diviso in mesi: nel mese di giugno si percepisce la suggestione per l'imminente arrivo dell'estate; nel mese di luglio si celebra il trionfo estivo per l'esplosione della calda stagione; nel mese di agosto, nella piena maturità dell'estate al culmine, si presenta l'estate «ardente»[*Ditirambo III*, 48] e «selvaggia»[*Ditirambo III*, 52, 66]; nel mese di settembre si presagisce il ripiegamento dell'estate che va a finire, col suo ineluttabile declino.

In realtà, però, «Alcyone» non è tanto lo sviluppo diacronico di una meteorologia estiva, quanto la dinamica evoluzione del mito supeomistico della gioia di vivere in sintonia con la natura, anche selvaggia, come risulta dalla sua divisione in *ditirambi*.

A ciascun mese estivo, infatti, corrisponde una sezione che contiene un ditirambo: nel primo si celebra il tempo della mietitura; nel secondo si presenta la trasformazione del pastore Glauco in dio marino; nel terzo si trasforma l'estate in donna da amare e da possedere da parte del poeta; nel quarto si sviluppa il tema "icario" , cioè del fallimento dell'uomo nel suo sogno di volare.

Il ditirambo, si sa, è un componimento poetico legato al culto di Dioniso e nella sua varietà dialogata a struttura drammatica, con un coro che danzava in cerchio al suono del flauto, al ritmo sfrenato e spumeggiante, esso è stato all'origine della tragedia classica.

Il ditirambo è il veicolo del "dionisiaco" nell'arte, in contrapposizione all'"apollineo", che è espressione propriamente dell'eleganza, della compostezza, della serenità, dell'equilibrio e della pulitezza emozionale. Con la sua celebrazione del vino, il ditirambo esaltava, invece, l'ebbrezza scomposta, la passione profonda, la violenza sfrenata e l'audacia emozionale.

La scansione di «Alcyone» in quattro ditirambi (uno per sezione) è, dunque, mitica e, riconduce il poeta nell'orbita nietzschiana, non solo per il "dionisiaco", ma anche per il "superomismo" del mito classico.

Mitici sono, inoltre, i *personaggi*, per esempio Glauco ed Icaro.

Glauco è un personaggio ovidiano, che in «Alcyone» rappresenta la proiezione dell'autore.

Pescando un giorno lungo il mare della Beozia, egli aveva depositato i pesci sulla riva, adagiandoli sull'erba.

Con stupore, però, li vide guizzare e ritornare nel mare, dove sparirono.

Attribuendo il prodigio all'erba, Glauco ne masticò alcuni fili e subito si sentì attratto anche lui dal mare dove corse e si tuffò.

Glauco assunse, allora, l'aspetto di un vecchio dalla barba e dai capelli color del mare, dal busto ricoperto di alghe e dalle gambe riunificate a coda di pesce.

Nel mare egli finì per divulgare gli oracoli ai marinai.

Icaro era, invece, il figlio dell'architetto Dedalo, al quale Minosse aveva commissionato di edificare un inestricabile labirinto per rinchiudervi un mostruoso suo figlio, il Minotauro.

Violata da Teseo l'impenetrabilità del sotterraneo, l'architetto, per punizione, vi fu rinchiuso insieme col figlio.

Per fuggire con le ali di cera, era, però, necessario che Icaro si tenesse ad una altezza utile per volare evitando sia i flutti sia il sole. Eccitato dall'ebbrezza del volo, si spinse sempre più in alto, il sole fuse la cera ed egli precipitò in un braccio di mare che ancora oggi si chiama "Mare Icario" (Turchia).

Significativo è che, come si infrange il sogno divino del volo precluso all'uomo, punito con la morte, così nel libro finisce l'estate e si approssima l'autunno. L'estate cantata in «Alcyone» è, quindi, una stagione mitica.

Mitica è, infine, l'*ideologia* pànica che pervade le liriche del libro.

Come mitica è pure l'estate, vissuta in una dimensione dionisiaca inimitabile, e che, per esempio, è trasformata in modo da esser posseduta; come mitici sono i personaggi, non esclusa Ermione, eroina che richiama l'epica greco-troiana; come mitico è il titolo dell'opera («Alcyone» [si noti l'esotica – *y* –, inserita dallo stesso autore nell'edizione definitiva del 1931]); come mitico è il progetto di intitolare ciascuna delle altre raccolte delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* alla rispettiva Pleiade (Elettra, Maia, Taigeta, Celeno, Asterope e Merope), così è mitico anche il dio Pan, dal quale si denomina il *panismo*, la concezione che permea l'opera.

Pan, infatti, era figlio di Zeus e della ninfa Callisto, era un uomo assai villoso con la barba, le zampe forcute e le corna di capro, il naso adunco e la coda. Era il dio della natura, delle selve, dei campi e dei pascoli, protettore dei contadini e dei pastori. Per il suo aspetto selvatico spaventava le ninfe, che, alla sua vista, fuggivano.

Dal culto del dio Pan deriva l'atteggiamento di: amare la natura fino fondersi con essa; di annullarsi come individuo ed immergersi nel Pan, vale a dire nel "tutto", della vita vegetale, ma anche animale e minerale; di celebrare la pura forza naturale in sintonia con gli altri elementi circostanti immedesimandosi con essi e riducendosi a puro istinto cieco e bestiale; di umanizzare, per converso, la natura attribuendole connotazioni antropomorfiche.

Tutte queste trasformazioni costituiscono pertanto il contenuto ideologico di «Alcyone», appunto il panismo, il che risulta dal seguente primo capitolo.

1. *Analisi «panica» delle liriche*

«La sera fiesolana»

Il motivo «pànico» è presente in questa lirica in senso unidirezionale, in quanto è solo la natura che si trasforma, acquistando connotati specifici dell'uomo, mentre il poeta rimane estraneo a questo processo, sia pur in direzione inversa. Il paesaggio, allora, come i tre regni della natura alle origini della vita primordiale, tende a fondersi in un tutto unico o pànico e perciò si antropomorfizza, diventando umanizzato. Il che si vede nei seguenti passi:

a) la personificazione della "Sera" [15-33-50], la quale ha un «viso»[15], egli «occhi»[16], delle «vesti»[32] e una vita che declina nella «morte»[49];
b) la pioggia («l'acqua del cielo»[17]) che «si tace»[16], come se le fosse proprio l'esercizio della facoltà della parola;
c) l'apposizione di «fratelli» rivolta ad «olivi»[29];
d) le fonti del fiume che «parlano»[38];
e) le colline che somigliano a «labbra»[41] chiuse che mostrano «la volontà di dire»[42], in una prepotente tensione dinamica.

Soltanto le parole, del poeta, si potrebbero intendere "naturalizzate", in quanto sono «fresche»[1], come fresca è la sera, ma c'è alquanta forzatura nell'interpretare l'attributo in questo senso specifico. In ogni caso l'omologazione delle parole del poeta al carattere della sera, collocandosi sulla stessa sintonia dei suoi elementi naturali testimonierebbe lo slancio gioioso ed istintivo di immedesimarsi con il resto del contesto naturale della sera.

«Furit aestus»
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

Il motivo «pànico» in questa lirica è addirittura impetuoso e violento. Sconvolgente masochismo, infatti, ed inquietante turbamento provoca nel poeta l'esperienza preparatoria della mietitura. La vitalità delle messi, denotata dalla loro maturità, favorisce la mietitura, cioè il taglio mortale. La vita cede alla morte.

Questa antitetica situazione di contrasto tra vita e morte viene interiorizzata dal poeta che, assorbendo dionisiacamente la selvaggia e crudele forza della natura, la trasferisce anche ineluttabilmente nella propria esistenza vitale.

In questa lirica, dunque, è il poeta che si modella nel suo spirito, a costo di soffrire, nella selvaggia e violenta vita naturale. Per esempio: egli ama la «tagliente pietra»[15] pronta a ferirgli il piede; egli ama la crudele arsura della

«sete»[17] e non la cambierebbe con nessuna acqua «dei ruscelli»[18]; egli si lascia condizionare nel suo animo dalla inquieta «febbre»[20] delle paludi ed è disposto persino a distruggere la sua tranquilla «pace»[19] interiore; egli avverte, infine, la lacerazione della sua condizione di riposo, a causa delle eccitanti moltitudini «di grida»[21] che si introducono nel suo animo, così come si agitano nella natura, ed è pronto a riempirsene il petto.

In definitiva l'io del poeta, in netta metamorfosi panica, si identifica con la natura impetuosa e furibonda, sotto l'incubo dell'imminente falce e però carica di contraddizioni.

Le esplicite identificazioni del poeta con la natura sono due: coi «mari d'estate»[5], inquieti prima del temporale; con «le paludi»[20], sofferenti di concitazione selvaggia («febbre»[20]).

Pur di allinearsi con la dimensione naturale, «immensa»[7] e potente, il poeta è pronto a mutare persino le sue abituali percezioni: considera lontano quello che prima era vicino [13]; si acquieta quello che prima gli pareva «vivo»[14].

Tutto questo perché egli deve rispettare le antitesi della violenza naturale, tremenda e seducente, che gli apre il mistero dell'«Ignoto»[12] e cioè: il contrasto tra il prepotente desiderio di vita della sfera agreste ed il «silenzio»[9] abissale che soffoca quella dinamica «nascosta sotto la terra»[7] ed estirpa ogni progetto futuro; il contrasto tra la maturità della «Messe»[24] e la «terribile»[23] «ora»[22] della sopravvenuta mietitura.

«La tenzone»

Il motivo «pànico» è insito nell'intima fusione del poeta e della donna amata con la natura: nel sorriso della donna che ride coi «raggi in bocca»[16]; nel vento che investe le «vene delicate»[22] della donna; negli occhi della donna che sono pervasi dal desiderio di riposo ristoratore e che diventano freschi «come rugiade»[24] all'alba sull'erba, come fresco e vivificatore è il «sopor»[23] del sonno; nel «sangue»[26] della donna che diventa azzurro come il mare;

e) nell'«anima»[27] della donna che si circonda di «pace»[27] come di una ghirlanda: nel gorgoglio della vita quotidiana del poeta che svanisce nel «silenzio»[28] quando si placano le onde del fiume che sfocia nel mare; nella smemoratezza di ogni ansia e desiderio, che né lo «tocca» [35] né gli «nuoce»[34] ; e infine, nell'abbandono totale alla placida calma del paesaggio circostante che è «paga»[36] «come l'acqua»[37].

«La pioggia nel pineto»

Il motivo «pànico» in questa lirica è doppio, in quanto esercitato sia da parte della natura che si umanizza, sia da parte delle creature umane che si vegetalizzano.

Che la natura si antropomorfizzi si vede nelle seguenti trasformazioni: «gocciole e foglie»[6] «parlano»[6] con «parole più nuove»[5] rispetto a quelle umane; le «cicale»[42] e «la rana»[92] cantano, mentre il «pino»[46], «il mirto»[47] e «il ginepro»[48] sono trasformati in «stromenti/diversi»[49/50] che suonano ciascuna la propria sinfonia, colpiti, come sono, nelle foglie «più rade, men rade»[39] dalle gocce della pioggia; la vegetazione erbacea, «il verde vigor rude»[112] contatta le creature umane con perentorietà, fino a bloccarle nel loro vagare tra gli alberi e gli arbusti avviluppandole in una morsa che loro «allaccia i malleoli»[113] e «intrica i ginocchi»[114].

La metamorfosi delle creature umane, specialmente della donna, in elementi vegetali, è, invece, ancora più articolata. Infatti: i loro volti diventano «silvani»[21 e 117]; esse iniziano ad assorbire lo «spirto/silvestre»[53/4] che le pervade fino al punto che persino la loro vita diventa «arborea»[55]; il volto di Ermione, figura mitologica greca (figlia di Elena di Troia e di Menelao, re di Sparta) è bagnato «come una foglia»[58]; i suoi capelli profumano come le «ginestre»[61]; la carnagione non è più «bianca»[99], ma verde, come se ella uscisse da una «scorza»[101]; il cuore di Ermione - addirittura il centro nevralgico del suo organismo - è diventato, poi, una «pèsca»[104]; le palpebre sono diventate «erbe»[107], all'interno delle quali i suoi «occhi»[106] si sono trasformati in bolle d'acqua; i denti sono diventati «mandorle acerbe»[109].

Queste trasformazioni fanno piangere Ermione «di piacere»[99] e la vita di entrambi è «fresca/aulente»[103], di modo che essi, oltre ad avere quasi le radici, attorcigliati e trattenuti come sono dagli arbusti alle caviglie [113] - il che costituisce la sostanza della metamorfosi - acquistano pure gli accessori della trasformazione in vegetali, come il profumo[60 e 103], il colore[100] e persino lo «spirto»[53] della natura boschereccia, in una vita a dimensione vegetale: a questo punto il cambiamento è davvero totale.

«Le stirpi canore»

Il motivo «pànico» in questa lirica è reciproco, perché l'immedesimazione poeta-natura, e viceversa riguarda entrambi.

Da parte sua, infatti, la natura palesa una irresistibile necessità di esprimersi, come se i suoi vari elementi avessero bisogno di una voce per parlare. Pure ne *La sera fiesolana* le colline di Fiesole erano «labbra»[41] chiuse che stavano lì lì per rivelare un misterioso segreto nella sera.

Se la natura, dunque, da un lato si affida direttamente alla voce canora del poeta, questi per un altro verso è debitore della natura, alla quale è opportuno che si adegui per modellare le sue confezioni verbali e creare composizioni poetiche sempre più in sintonia con le variegate analogie musicali che riproducono l'essenza stessa della natura.

Venti sono le similitudini della parola poetica con gli elementi naturali. I «carmi»[1] dell'autore rievocano, infatti:

le «foreste»[2]	le «onde»[3]	la «sabbia»[4]	il «Sole»[5]
il maestrale[6]	«le radici»[9]	il cielo[12]	il sangue[13]
i rovi[15]	il fumo[16]	il «monte»[19]	le foglie[20]
il «pioppo»[21]	i «cavalli»[23]	il profumo[25]	i fiori[27]
la rugiada[29]	«gli asfodeli»[31]	«i salici»[33]	le ragnatele[35]

Il poeta esplicitamente riconosce che le sue poesie sono direttamente figlie («prole»[1]) dei sopraccitati elementi.

«Meriggio»

Il motivo «pànico» in «Meriggio» è bilaterale, cioè reciprocamente ambivalente, tanto per il poeta che si trasforma in elemento immerso nel contesto naturale del paesaggio marino circostante, quanto per gli elementi del regno vegetale e minerale che si antropomorfizzano assumendo connotazioni corporee dell'uomo.

Infatti la metamorfosi dell'uomo in natura si riconosce nei seguenti passi:

a) «il mio volto/s'indora dell'oro/meridiano» [69-71];
b) «la mia bionda/barba riluce/come la paglia marina» [72-4];
c) «io sono nel fiore/della stiancia» [89-90];
d) «[sono] nella scaglia/della pina» [90-1];
e) «[sono] nella bacca/del ginepro» [91-2];
f) «io son nel fuco» [92];
g) «[io son] nella paglia marina» [93];
h) «[io son] nella sabbia contigua» [96];
i) «[io son] nelle vette lontane» [97];
j) «il mio nome/è Meriggio»[106-7];
k) «la mia vita è divina» [109].

Come divina è la vita del poeta, così è quella naturale: nell'una e nell'altra dimensione, quella umana e quella naturale, in entrambe avviene una sostanziale sublimazione verso una sfera "divina" e il poeta, partecipando del "divino" insito nella natura, acquista una trasfigurazione superomistica.

Le trasformazioni della natura risultano dai seguenti passi:

a) il «vento» [7] che ha la «bava» [6];
b) l'aria che non ha la «ruga» [40];
c) «le canne» [45] che non sussurrano;
d) «il lido» [75] che è come il «palato» [79] del poeta;
e) «il lido» [75] che è come il palmo della «mano» [80] del poeta;
f) «il fiume» [85] è la «vena» [85] del poeta;
g) «il monte» [86] è la «fronte» [86] del poeta;
h) «la selva» [87] è la peluria del poeta;
i) «la nube» [88] è il «sudore» [88] del poeta.

Entrambe le sfere, dell'uomo e della natura, quindi, perdono i propri connotati originari e si fondono l'uno nell'altra, reciprocamente.

«Albasia» [="*Bonaccia*"]

Il motivo «pànico» di questa lirica è addirittura coniugale. Molti sono, infatti, gli elementi che si "sposano" tra loro.

Eccoli a coppie:

a) «il Mar pisano» [2] e «l'Alpe lunense» [3];
b) la «nube» [6] e «il monte» [8];
c) «l'ombra» [9] e «il piano» [9];
d) l'«acqua» [10] e «il sale» [10].

Questi nel regno minerale, ma ce ne sono pure in quello vegetale:

a) «la canna» [11] e «il tralcio» [11];
b) «il salcio» [12] e la «stiancia» [13];

… ed umano:

a) «l'argano e la bilancia» [14];
b) l'«arena» [18] e i piedi di Ermione;
c) la «rima» [16] e il «giòlito» [16].

E, per finire, pure nel regno animale tra l'«Alcyone» [38] e il suo compagno c'è sposalizio, il che determina, poi, la covata nel «nido» [36].

Tutti i regni della natura, dunque, si pongono in sintonia sulla stessa lunghezza d'onda armonica per godere e consumare insieme la medesima sensazione di obliosa pace.

Il poeta non è coinvolto direttamente in questi rapporti nuziali come la sua donna Ermione [19], ma pure lui assorbe dall'ambiente tranquillo della bonac-

cia («albàsia» [34]) quella calma estatica, quel senso di gioia e di beatitudine che egli definisce: «giòlito» [16], e che gli consente di comporre le sue rime.

«L'onda»

Il motivo «pànico» de «L'onda» emerge nella seconda parte dell'ode.

L'antropomorfizzazione dell'onda risulta dal fatto che essa possiede una «favella» [62], grazie alla quale essa «ride, canta,/accorda, discorda» [65/6], perché è una «creatura viva»[74] «che gode» [75] e per di più essa ha una «sorella» [79], una ninfa «asciutta» [96] che non è bagnata come lei, ma che possiede un «viso d'oro» [87] e «gambe lisce» [81], grazie alle quali cammina «scalza» [79] e muove un «passo leggero» [80].

La «sorella» [79] dell'onda si chiama: «Aretusa» [82] ed è una ladra («fura» [97]) «che rapisce le frutta» [83] e le reca sul «grembo» [84] e siccome possiede anche «il cor» [86], è sensibile «al richiamo canoro» [90] dell'onda, sua canterina («numerosa» [72]) sorella, perciò «s'inclina» [89] ad ascoltarla e, dimenticando persino la sua preziosa refurtiva («rapina» [92]), «anch'ella si gode/come l'onda» [95/6] «la freschezza marina» [98].

Più umane di così queste due sorelle, anche se una è un elemento marino e l'altra mutata in sorgente a Siracusa, non potrebbero essere!

Dal canto suo il poeta, pur senza subire metamorfosi precise in quest'ode, cerca di imitare il moto ondoso del mare con la sua «Strofe Lunga» [102], grazie alla quale egli dimostra che la propria composizione poetica, creata per gareggiare col ritmo dell'onda, è debitrice in ogni caso alla natura, in quanto questa costituisce il modello al quale egli si ispira per confezionare con unanime tensione espressiva quest'ode. Solo che alla fine la sua competitiva opera risulta per lui una vittoria dinamica come quella del discepolo che supera la maestra.

«Nella belletta»

Il motivo «pànico» di «Nella belletta» sta nelle sentite condoglianze che il poeta porge cordialmente alla natura in disfacimento dopo i primi acquazzoni di agosto. La mitica estate, infatti, volge ineluttabilmente al declino e il poeta, sensibile a questo fenomeno naturale, si addolora e si inquieta, come se stesse di fronte ad un processo di morte, a tu per tu con la natura guasta che, progressivamente e sempre più irreparabilmente, cammina verso l'estinzione.

Egli è spettatore e testimone di questo processo, perché è presente in prima persona nell'ambiente in corrosiva decomposizione ed in avanzato stato di putrefazione, che produce già «le bolle d'aria» [8] ed è emotivamente coinvolto.

La sua presenza, dunque, non soltanto è fisica, in quanto si accosta personalmente alla «palude» [4] e questo suo movimento induce «la rana» [7] al «silenzio» [8], ma è anche psichica, perché il poeta si lascia andare a confronti, a paragoni, a osservazioni, a giudizi personali e a valutazioni che egli non potrebbe assolutamente esprimere, se a questo spettacolo di disfacimento restasse completamente estraneo ed indifferente.

Infatti egli scopre che «i giunchi hanno l'odore/delle persiche mézze e delle rose/passe, del miele guasto» [1/3]; egli poi giudica che «la palude è come un fiore/lutulento» [4/5] che è appassito al «sol d'agosto» [5].

Tutti e tre i regni della natura: quello minerale, con l'«aria» [8] e «la palude» [4]; quello vegetale con «i giunchi» [1], le «persiche» [2], le «rose» [2] e «un fiore» [4] e quello animale col «miele» [3] e con «la rana» [7] si preparano alla «morte» [3 e 6] e questa prospettiva li accomuna col regno umano; pertanto il poeta li sente vicini alla propria esistenza, vivi di una vita primordiale comune ed estasiante; perciò egli stesso conduole con essi.

«I pastori»

Il motivo «pànico» di questa lirica risulta evidente sia nei pastori sia nelle pecore.

Anche se la mitica estate è ormai terminata, specialmente «in terra d'Abruzzi» [2], perché è già «Settembre» [1], il poeta non rinuncia definitivamente al rapporto con la natura e lo affida appunto ai pastori e alle pecore.

A.*a*) I pastori, innanzitutto, cercano un contatto permanente con la vegetazione, da cui ricavano per esempio anche il bastone («verga» [10]) a cui appoggiarsi lungo il cammino;

b) essi, poi, non riescono a ragionare in termini diversi da quelli vegetali. I pastori, infatti, (e, nascosto dietro di loro, il poeta) concepiscono l'Adriatico «verde» [5] «come i pascoli dei monti» [5] e le sue coste selvagge [4];

c) i transumanti considerano, ancora, il tratturo, il largo sentiero in cui passano, un'ampia via d'erbe, come se si trattasse del percorso silenzioso di un «fiume» [12] erbaceo;

d) i pastori, inoltre, in questo loro lungo viaggio che compiono per trasferirsi dal monte al piano, non riuscirebbero a sopravvivere senza un contatto diretto e permanente con la loro terra d'origine e per entrare con essa in intima comunione, bevono «profondamente» [6] alle sorgenti delle montagne, perché l'acqua che da esse scaturisce possa permeare la fibre del loro essere ed accompagnarli nel loro esilio («ne'

cuori esuli» [8]), per confortarli e conservare in loro il mistero primordiale dei monti da cui si distaccano;

e) il rapporto, infine, dei pastori con la propria terra di origine è sacro e solenne come quello che con essa stabilirono gli «antichi padri» [13], non soltanto per motivi economici, per trarne il sostentamento, ma anche morali, come con la terra che rappresenta la propria patria, ricca di primitiva santità e con la quale si entra in intima sintonia di emozioni, di ritmi, di leggi, di vita e di affetti.

B. Il rapporto di fusione con la natura rivierasca (mare e sabbia) è, invece, affidato alle pecore:

a) il gregge cammina, infatti, lungo «il litoral» [16], da dove si scorge «il tremolar della marina» [15] e il movimento dell'incedere dei dorsi delle pecore imita il moto ondoso del mare, in continua e progressiva alternanza di saliscendi;

b) la «lana» [18] delle pecore è, poi, bionda e coincide («non divaria» [19]) col colore della «sabbia» [19], anche se la lana è «viva» [18] e la «sabbia» [19] è, per così dire, morta, perché inerte.

In definitiva la nostalgia che il poeta esprime per il mondo pastorale e l'esplicito rammarico di non poter essere assieme con loro [21], scaturiscono entrambi dal desiderio di eseguire pure da parte sua un tuffo, un ultimo tuffo, nel tutto primitivo e primordiale della vita naturale.

2. *Lettura fonica delle poesie*

ALLITTERAZIONE = ripetizione a breve distanza di fonemi uguali

ALLITTERAZIONI («*La sera fiesolana*»)

in – *f* – : «*f*ruscìo che *f*an le *f*oglie» [2];
in – *r* – : «anco*r* s'atta*r*da all'op*r*a» [4];
in – *s* – : «*s*u i gel*s*i e *s*u gli olmi e *s*u le viti/e *s*u i pini dai novelli ro*s*ei diti» [22/3];
in – *l* – : «g*l*i o*l*ivi, su i frate*ll*i o*l*ivi/…pa*ll*idi i c*l*ivi» [29/30];
in – *c* – : «pel *c*into che ti *c*inge come il sal*c*e» [33];
in – *r* – : «di*r*ò ver*s*o quali *r*eami/d'amo*r*» [35/6];
in – *l* – : «ne*l* si*l*enzio *l*or sempre nove*ll*e» [45];
in – *m* – :«l'ani*m*a le possa a*m*are/d'a*m*or» [47/8];

ALLITTERAZIONI («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

in – *s* – : «*s*otto la terra *s*ta na*s*costa e immen*s*a» [7];
in – *t* – : «so*tt*o la *t*erra s*t*a nascos*t*a e immensa» [7];
in – *l* – : «*l*a pietra bri*ll*a più d'ogni a*l*tra inerzia» [8];
in – *r* – : «la piet*r*a b*r*illa più d'ogni alt*r*a ine*r*zia» [8];
in – *t* – : «*T*'amo, o *t*aglien*t*e piet*r*a che suler*t*a» [15];
in – *r* – : «b*r*illi p*r*onta a fe*r*i*r*e» [16];
in – *l* – : «*l*e do*l*ci acque dei rusce*ll*i» [18];
in – *p* – : «*P*ieno di grida è il ri*p*osato *p*etto» [21];
in – *r* – : «Ter*r*ibili nel cuo*r*e del me*r*iggio» [23];

ALLITTERAZIONI («*La tenzone*»)

in – *r* – : «p*r*eto*r*a/di S. *R*osso*r*e» [3/4];
in – *l* – : «i*l* mattino per *l*a do*l*ce *l*anda» [9];
in – *l* – : «*l*'acqua tra *l*'una e *l*'a*l*tra» [11 e 37];
in – *l* – : «*l*ento i*l* fiume, i*l* navig*l*io è ve*l*oce» [14];
in – *n* – : «mi *n*ocque, *n*o*n* mi *n*uoce» [34];

ALLITTERAZIONI («*La pioggia nel pineto*»)

in – *l* – , in – *g* – e in – *n* – : «*l*e *gin*estre fu*lgen*ti» [16];
in – *v* – : «pio*v*e sui nostri *v*olti/sil*v*ani» [20/1];
in – *r* – : «solita*r*ia/ ver*d*u*r*a/c*r*epitio che du*r*a/e va*r*ia nell'a*r*ia»[34-7];
in – *c* – : «né il *c*iel *c*inerino» [45];
in – *s* – : «E immer*s*i/ noi *s*iam nello *s*pirto/*s*ilve*s*tre» [52-4];
in – *k* – : «As*c*olta, as*c*olta. L'a*cc*ordo» [65];
in – *l* – : «Asco*l*ta, asco*l*ta. *L*'accordo» [65];
in – *r* – : «ancor t*r*ema, …/*r*iso*r*ge, t*r*ema» [78/9];
in – *l* – : «*L*a fig*l*ia de*ll*'aria/…*l*a fig*l*ia/de*l l*imo *l*ontana,/*l*a rana» [89-92];
in – *k* – : «par da s*c*orza tu es*c*a» [101];
in – *c* – : «*c*i alla*cc*ia i mallèoli/*c*'intrica» [113/4];

ALLITTERAZIONI («*Le stirpi canore*»)

in – *r* – : «A*r*geste./Le mie pa*r*ole/sono p*r*ofonde/come le *r*adici/ter*r*ene,/alt*r*e se*r*ene/come i fi*r*mamenti,/fe*r*vide» [6-13] ;
in – *l* – : «cava*ll*i/a ga*l*oppo,/*l*abi*l*i» [23-5];
in – *t* – : «dello s*t*agno,/*t*enui come i *t*eli/che fra due s*t*eli/*t*esse» [34-7];

ALLITTERAZIONI («*Meriggio*»)

in – *r* – : «Non t*r*ema canna/su la solita*r*ia/spiaggia asp*r*a di *r*usco,/di ginep*r*i a*r*si» [8-11];
in – *s* – : «Non *s*uona/voce, *s*e a*s*colto» [11-2];
in – *r* – : «*r*egnano il *r*egno ama*r*o/dal lo*r*o o*r*goglio» [26-7];
in – *r* – : «segno non most*r*a/di co*rr*ente, non *r*uga/d'au*r*a» [39-41];
in – *s* – : «circon*s*crive/l'oblìo *s*ilente; e le canne/non han *s*u*s*urri. Più fo*s*chi/i bo*s*chi di *S*. Ro*ss*ore/fan di *s*é cupa chio*s*tra» [44-8];
in – *p* – : «sul mio ca*p*o come un *p*omo/che *p*romesso» [58-9];
in – *s* – : «Voce non *s*uona,/*s*e a*s*colto» [65-6];
in – *d* – : «s'in*d*ora *d*ell'oro/meri*d*iano,/…la mia bion*d*a» [70-2];
in – *r* – : «s'indo*r*a dell'o*r*o/me*r*idiano» [70-1];
in – *b* – : «*b*ionda/*b*ar*b*a» [72/3];
in – *k* – : «è *c*ome/…è *c*ome/il *c*avo» [78-80];
in – *m* – :«co*m*e/ il *m*io palato, è co*m*e/ il cavo della *m*ia *m*ano»[78-80];
in – *s* – : «*s*upina/*s*i *s*tampa…/diffonde*s*i» [82-4];
in – *l* – : «E *l*'a*l*pi e *l*'iso*l*e e i go*l*fi» [100];
in – *n* – : «*n*omai/*n*o*n* ha*n* più l'usato *n*ome/che suo*n*a i*n* labbra uma*n*e» [102-4];
in – *n* – : «*No n* ho più *n*ome *n*é sorte/tra gli uomi*n*i» [105-6];
in – *m*– : «Non ho più no*m*e…/tra gli uo*m*ini; *m*a il *m*io no*m*e/è *M*eriggio» [105-7];

ALLITTERAZIONI («*Albasia*»)

in – *l* – : «*l*'A*l*pe *l*unense» [3];
in – *l* – : «*l*a do*l*ce acqua i*l* sa*l*e» [10];
in – *l* – : «*l*a canna i*l* tra*l*cio,/i*l* sa*l*cio» [11-2];
in – *m* – : «la *m*ia ri*m*a il *m*io giòlito» [16];
in – *m* – :«co*m*e i *m*ari dell'Asia,/i*mm*oto albore/di ge*mm*e» [26-8];
in – *l* – : «a*l*bàsia/da *l*ido a *l*ido,/come a*ll*or che fa i*l* nido» [34-6];

ALLITTERAZIONI («*L'onda*»)

in – *l* – : «Ne*ll*a ca*l*a tranqui*ll*a/scinti*ll*a» [1/2];
in – *s* – : «*S*embra tra*s*colorare./*S*'argenta? *s*'o*s*cura» [8/9];
in – *k* – : «co*m*e *c*olpo» [11];
in – *m* – :«co*m*e colpo dis*m*aglia/l'ar*m*e» [11/2];
in – *r* – : «*r*iviene,/*r*incalza, *r*idonda» [24/5];
in – *v* – : «*v*entre *v*irginale» [29];
in – *s* – : «*s*ale/*s*i gonfia, *s*'incurva,/*s*'alluma» [30/2];

in – *r* – : «leggi*er*a/s'a*rr*uffa/come c*r*ini*er*a» [35-7];
in – *v* – : «ni*v*ea di ca*v*allo./Il *v*ento la sca*v*ezza» [38-9];
in – *p* – : «si s*p*ezza,/*p*reci*p*ita» [40/1];
in – *l* – : «*l*'a*l*ga e *l*'u*l*va;/s'a*ll*unga,/roto*l*a, ga*l*oppa» [46/8];
in – *s* – : «diver*s*a;/l'avver*s*a,/l'a*ss*alta, la *s*ormonta,/vi *s*i me*s*ce, *s*'accre*s*ce» [51/4];
in – *r* – : «*r*omba, *r*ide, canta,/acco*r*da, disco*r*da» [65/6];
in – *k* – : «*c*anta,/a*cc*orda, dis*c*orda,/tutte a*cc*oglie» [65/7];
in – *l* – : «*l*ibera e be*ll*a,/numerosa e fo*ll*e,/possente e mo*ll*e» [71-3];
in – *l* – : «per *l*a riva *l*'ode/*l*a sua sore*ll*a sca*l*za/da*l* passo *l*eggero/e da*ll*e gambe *l*isce» [78-81];
in – *r* – : «A*r*etusa *r*apace/che *r*apisce le f*r*utta» [82/3];
in – *r* – : «il co*r*, le *r*aggia/il viso d'o*r*o» [86/7];
in – *l* – : «*L*ascia e*ll*a i*l l*embo,/s'inc*l*ina/ a*l* richiamo canoro;/e *l*a se*l*vaggia» [88-91];
in – *k* – : «s'inc*l*ina/al ri*ch*iamo *c*anoro» [89/90];
in – *l* – : «ob*l*ia ne*ll*a me*l*ode» [94];

ALLITTERAZIONI («*Nella belletta*»)

in – *s* – : «per*s*iche mézze e delle ro*s*e/pa*ss*e» [2/3];
in – *m* – :«del *m*iele guasto e della *m*orte» [3];
in – *l* – : «*l*utu*l*ento che i*l* so*l*» [5];
in – *l* – : «*l*e bo*ll*e d'aria sa*l*gono in si*l*enzio» [8];
in – *s* – : «*s*algono in *s*ilenzio» [8];

ALLITTERAZIONI («*I pastori*»)

in – *m* – :«Sette*m*bre, andia*m*o. È te*m*po di *m*igrare» [1];
in – *r* – : «O*r*a in te*rr*a d'Ab*r*uzzi i mie pasto*r*i» [2];
in – *l* – : «*l*ungo i*ll*uda *l*a *l*or sete» [9];
in – *n* – : «Ri*nn*ovato ha*nn*o verga d'avella*n*o» [10];
in – *v* – : «*v*erga d'a*v*ellano./E *v*anno» [10/1];
in – *m* – :«pri*m*a*m*ente/conosce il tre*m*olar della *m*arina» [14/5];
in – *l* – : «*l*ung'esso i*l l*itora*l* cammina/*l*a greggia» [16/7];
in – *l* – : «Il so*l*e imbiondì sì *l*a viva *l*ana» [18];

ANADIPLOSI = ripresa all'inizio del verso successivo
di una parola finale del verso precedente

ANADIPLOSI («*La tenzone*»)

«Il vento che le tocca/tocca anche…» [20/1];

ANAFORA = ripetizione dello stesso segmento fonico
all'inizio di enunciati successivi

ANAFORE («*La sera fiesolana*»)

«e … » [25, 26, 27, 28, 29];

ANAFORE («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«Quel che mi fu da presso, .../Quel che vivo mi parve, …» [13/4];

ANAFORE («*La tenzone*»)

«Sopra di noi…» [18, 19];
«tocca anche…/tocca anche» [21/2];

ANAFORE («*La pioggia nel pineto*»)

«Piove sulle tamerici/…piove su i pini/…piove su i mirti/…piove su i nostri volti/…piove su le nostre mani» [10, 12, 14, 20, 22];
«altro suono,…/altro ancóra» [48/9];
«ci allaccia…/c'intriga» [113/4];

ANAFORE («*Le stirpi canore*»)

«altri dell'onde,/altri delle arene,/altri del Sole,/altri del vento» [3, 4 , 5, 6];

ANAFORE («*Meriggio*»)

«Non bava/…Non trema…/…Non suona» [6, 8, 11](sintattica);
«che cogliere…/che suggere» [60, 62];
«con la mia mano,/…con le mie labbra» [61, 63];
«in ogni cosa esigua,/in ogni cosa immane» [94/5];
«E…/E…/e…/e…» [99-102];

ANNOMINAZIONE = ripresa a breve distanza di un lessema variato nella forma

ANNOMINAZIONI («*La sera fiesolana*»)

«pel cinto che ti cinge» [33];
«che ogni sera l'anima le possa amare/d'amor più forte» [47/8];

ANNOMINAZIONE («*La tenzone*»)

«per la dolce landa/quinci è un cantare e quindi altro cantare» [9/10];
«Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce» [34];
«quello che mi toccò, più non mi tocca» [35];

ANNOMINAZIONE («*La pioggia nel pineto*»)

«la favola bella/che ieri/t'illuse, che oggi m'illude» [29-31];
«noi siam.. /d'arborea vita viventi» [53/5];

ANNOMINAZIONE («*Le stirpi canore*»)

«confuse come i fumi confusi» [16/7];

ANNOMINAZIONE («*Meriggio*»)

«Le grandi Alpi Apuane/regnano il regno amaro» [25/6];
«il mio vólto/s'indora dell'oro/meridiano» [69-71];
«le foci ch'io nomai/non han più l'usato nome» [102/3];

ANNOMINAZIONE («*Albasia*»)

«O mattin nuziale/…O nozze immense» [1-4];
«la mia rima il mio giòlito» [16];

ANNOMINAZIONE («*L'onda*»)

«il vento riviene,/…ridonda./Altra onda s'alza» [24-6];
«Ariosa rapace/che rapisce le frutta» [82/3];

ANTANACLASI = ripetizione di una stessa parola ripresa con senso diverso

ANTANACLASI («*Albasia*»)

«il monte che a lei sale,/…la dolce acqua il sale» [8-10];

ASSONANZA = coincidenza fonica delle sole vocali in fine di due versi

ASSONANZE baciate

«*La pioggia nel pineto*»:	pino-mirto [46/7];	pianga-bianca [98/9];
«*Le stirpi canore*»:	monte-fronde [19/20];	profumi-diffusi [25/6];
«*Meriggio*»:	golfi-boschi [100/1];	
«*L'onda*»:	ulva-allunga [46/7];	balza-raggia [85/6];
«*Nella belletta*»:	odore-rose [1/2];	rose-morte [2/3];
"	morte-fiore [3/4];	fiore-cuoce [4/5];
"	cuoce-morte [5/6];	appresso-silenzio [7/8];
«*I pastori*»:	aria-lana [17/8];	lana-divaria [18/9];

ASSONANZE interne

«*La pioggia nel pineto*»:	«Più sordo e più fioco» [75];
«*Meriggio*»:	«il cavo della mia mano» [80];

“	«mano/ove il tatto s’affina» [80/1 (al mezzo)];
«*Meriggio*»:	«E la mia vita è divina» [109];
«*L’onda*»:	«Altra onda s’alza» [26];

CONSONANZA = esclusivo mutamento vocalico al termine di due versi

CONSONANZE

baciate:	nomai-nome [102/3];	«*Meriggio*»
“	bella-folle [71/2];	«*L’onda*»
“	pastori-mare [2/3];	«*I pastori*»
interne:	«vi si mesce, s’accresce »[54];	«*L’onda*»
“	«Di spruzzi, di sprazzi» [55];	«*L’onda*»
“	«tace l’acqua tra…l’atra voce» [11];	«*La tenzone*»
“	«promesso mi sia» [59];	«*Meriggio*»
a distanza:	velo-gelo [9, 12];	«*La sera fiesolana*»
“	perde-verde [24, 26];	« *La sera fiesolana*»
“	tocca-bocca [20, 29];	« *La tenzone*»
“	bocca-tocca [29, 35];	« *La tenzone*»

EPANADIPLOSI = ripetizione di una parola
sia all’inizio che alla fine di un verso

EPANADIPLOSI («*Furit aestus*»)

[“*Infuria l’ardore estivo*” oppure: “*Il calore avvampa*”]

«L’ora è giunta, o mia Mèsse, l’ora è giunta!» [22];

EPANADIPLOSI («*La tenzone*»)

«quinci è un cantare e quindi altro cantare» [10 e 40];
«come l’Estate a me, come l’Estate» [17];

EPANADIPLOSI («*La pioggia nel pineto*»)

«chi sa dove, chi sa dove!» [94 e 115];

EPANADIPLOSI («*Albasia*»)

«da lido a lido» [35];

EPANADIPLOSI («*Nella belletta*»)

«Ammutisce la rana, …/in silenzio» [7/8] (assenso);

EPIFORA = analoga terminazione di versi consecutivi

EPIFORE («*Furit aestus*»):

["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«ecco, è lontano./…ecco, ora è spento» [13/4];

EPIFORE («*La tenzone*»):

«le vele bianche/…le vele immacolate/» [18/9];

EPIFORE («*La pioggia nel pineto*»):

«s'allenta, si spegne./…trema, si spegne,/…trema, si spegne» [76, 78, 79];

EPIFORE («*Meriggio*»):

«che cogliere io debba/…che suggere io debba/» [60, 62];
«dal vento è come/…è come/» [78/9];
«l'usato nome/…il mio nome/» [103, 106];

EPIZEUSI = libera ripetizione senza intervalli fissi di un medesimo sintagma fonetico

EPIZEUSI («*La sera fiesolana*»):

«su i gelsi e su gli olmi e su le viti/e su i pini» [22/3];

EPIZEUSI («*Furit aestus*»):

["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]
«L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo!» [12];

EPIZEUSI («*La tenzone*»):

«quinci è un cantare e quindi altro cantare» [10];

EPIZEUSI («*La pioggia nel pineto*»):

«secondo le fronde/più rade,men rade» [38/39];
«Risponde/al pianto il canto/delle cicale/che il pianto australe/non impaura»[40-4];
«E il pino/ha un suono, e il mirto/altro suono» [47/8];
«molle di pioggia/come una foglia,/e le tue chiome/auliscono come/le chiare ginestre» [57-61];
«Ascolta,ascolta. L'accordo/delle aeree cicale» [65-6];
«una nota/ ancor trema, si spegne,/risorge, trema, si spegne» [77-9];
«La figlia dell'aria/è muta, ma la figlia/del limo…/canta» [89-93];
«su le tue ciglia,/Ermione./Piove su le tue ciglia nere» [95-7];
«E andiam di fratta in fratta,/or congiunti or disciolti» [100-1];

EPIZEUSI («*Meriggio*»):

«un cerchio/di canne…/…e le canne» [43-5];
«E l'alpi e l'isole e i golfi/e i capi e i fari e i boschi/e le foci» [100-2];
«non ho più nome» [99]…«l'usato nome» [103]…«Non ho più nome» [105]…«il mio nome» [106];

INARCATURA = sconfinamento di un segmento semanticamente autonomo nel verso successivo

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*La sera fiesolana*»):

le foglie/del gelso [2/3];	a le soglie/cerule [8/9];	reami/d'amor[35/6];
le cui fonti/eterne [36/7];	un divieto/chiuda [41/2];	novelle/ consolatrici [45/6];

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*Furit aestus*»):
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

celi/moltitudini [10/1];

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*La tenzone*»):

folgora/il solleone[1/2];	su le pretora/ di San Rossore[3/4];	i platani/ d'Arno[5/6];
le pretora/di San Rossore [41/2];	su i platani/d'Arno [43/4];	

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*La pioggia nel pineto*»):

le soglie/del bosco[1/2];	odo/parole [4/5];	foglie/lontane [6/7];
le tamerici/salmastre [10/1];	su i pini/scagliosi [12/3];	su i mirti/divini [14/5];
fulgenti/di fiori [16/7];	folti/di coccole [18/9];	volti/silvani [20/1];
mani/ignude [22/3];	vestimenti/leggieri [24/5];	solitaria/verdura [34/5];
Risponde/al pianto [40/1];	il canto/delle cicale [41/2];	stromenti/diversi [49/50];
nello spirto/silvestre [53/4];	L'accordo/delle aeree cicale [65/6];	la figlia/del limo [90/1];
fresca/aulente [102/3];	pèsca/intatta [104/5];	volti/silvani [116/7];
mani/ignude [118/9];	vestimenti/leggieri [120/1];	

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*Le stirpi canore*»):

le radici/terrene [9/10];	le vene/degli adolescenti [13/4];	i fumi/confusi [16/7];
i cristalli/del monte [18/9];	le fronde/del pioppo [20/1];	narici/dei cavalli [22/3];
i profumi/diffusi [25/6];	le rugiade/dei cieli [29/30];	asfodeli/dell'Ade [31/2];
i salici/dello stagno [33/4];		

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*Meriggio*»):

dissepolto/bronzo [4/5];	bava/di vento [6/7];	chiaro/silenzio [15/6];
corona/di…punte [23/4]	salso/stagno [28/9];	
dalla croce/degli staggi [32/3];	ruga/d'aura [40/1];	la fuga/delle…rive [41/2]
un cerchio/di canne [43/4];	Più foschi/i boschi [46/7];	inerti/cumuli [53/4];
traccia/dell'uomo [64/5];	duolo/umano [66/7];	
dell'oro/meridiano [70/1];	bionda/barba [72/3];	
delicato/lavoro [76/7];	nel fiore/della stiancia [89/90];	scaglia/della pina [90/1];
nella bacca/del ginepro [91/2];	io vivo/tacito [107/8];	

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*Albasia*»):

l'algosa/arena [17/8];	la tua guancia/ondata [21/2];	il velo/insolito [22/3];
albore/di gemme [27/8];		

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*L'onda*»):

l'antica/lorica [4/5];	la forza/del vento [12/3];	criniera/nivea [37/8];
nel cavo/del solco [41/2];	fonde/le dissonanze [67/8];	volute/profonde [69/70];
mistero/fugace [76/7];	la selvaggia/rapina [91/2];	l'asciutta/fura [96/7];
tutta/la freschezza [97/8];	la lode/della mia Strofe [101/2];	

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*Nella belletta*»):

l'odore/delle persiche [1/2]; delle rose/passe [2/3]; fiore/lutulento [4/5];

INARCATURE [o: "*ENJAMBEMENTS*"] («*I pastori*»):

ai fonti/alpestri [6/7]; cammina/la greggia [16/7];

Le inarcature [o *enjambements*] servono a conservare intatta la struttura metrica delle poesie e nel contempo a sottolineare con la loro lacerazione del tessuto sintattico, a tutto vantaggio dell'unità ritmica musicale del verso, i concetti espressi dalla poesia.

Si rende, cioè, più evidente il *senso*, perché il *suono* lo violenta, frantumandolo in due distinti versi.

La precedente selezione contiene le più efficaci inarcature, perché insistenti sulla separazione del sostantivo *determinato* dal *determinante* o dall'attributo.

ONOMATOPEA = immagine acustica di una parola creata
su imitazione di un suono naturale

ONOMATOPEE («*La sera fiesolana*»)

«il fruscio che fan le foglie» [2];

ONOMATOPEE («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«Un falco stride» [1];
«o soffio, indizio del … nembo!» [4];

ONOMATOPEE («*La pioggia nel pineto*»)

«La pioggia cade/… con un crepitio» [33-6];
«s'ode su tutta la fronda/crosciare/l'argentea pioggia» [81-3];
«il croscio… varia/secondo la fronda» [85/6];

ONOMATOPEE («*Le stirpi canore*»)

«confuse come i fumi/confusi» [16/7];
«labili come i profumi/diffusi» [25/6];

ONOMATOPEE («*Meriggio*»)

«le canne/non han susurri» [45/6];
«un pomo/… che suggere io debba» [58/62];

ONOMATOPEE («*L'onda*»)

«L'onda…/spumeggia»[40-3];
«Di spruzzi, di sprazzi,/… ferve nella risacca» [55/7];
«Sciacqua, sciaborda,/scroscia, schiocca, schianta,/romba» [63-5];

ONOMATOPEE («*I pastori*»)

«Isciacquìo, calpestìo» [20];

PARONOMASIA = bisticcio di parole accostate per analoga sonorità senza fisse coincidenze

PARONOMASIE

«*La sera fiesolana*»:	*s-k-a/k-s-a*	= «su l'alta scala che s'annera» [5];
"	*s-e-r/r-e-s*	= «o Sera, e per l'attesa» [50];
"	*p-l-r/l-p-r*	= «fa palpitare/le prime stelle» [50/1];
«*Furit aestus*»:	*e-t-r/e-r-t*	= «o tagliente pietra che su l'erta» [15];
«*La tenzone*»:	*l-r-i/i-r-l*	= «la riva come una ghirlanda» [15];
"	*t-k-a/a-k-t*	= «tocca anche le tue …» [21 e 22];
«*La pioggia nel pineto*»:	*l-t-m/l-m-t*	= «le tamerici/salmastre» [10/1];
"	*t-m-r/m-t-r*	= «le tamerici/salmastre»[10/1];
"	*a-s-r/a-r-s*	= «salmastre e arse» [11];
"	*v-l-i/i-l-v*	= «su i nostri volti/silvani» [20/1];
"	*l-a-n/n-l-a*	= «l'anima schiude/novella» [27/8];
"	*m-r-s/m-s-r*	= «E immersi/noi siam nello spirto» [52/3];
"	*s-r-t/s-t-r*	= «nello spirto/silvestre» [53/4];
«*Le stirpi canore*»:	*r-m-l/m-l-r*	= «tremule come le fronde» [20];
«*Meriggio*»:	*d-e-r/e-r-d*	= «dell'oro/meridiano» [70/1];
«*L'onda*»:	*v-n-r/v-r-n*	= «ventre virginale» [29];
«*Nella belletta*»:	*d-o-r/d-r-o*	= «l'odore/… delle rose» [1/2];

REITERAZIONE = generica ripetizione senza schemi fissi di parole in un enunciato

REITERAZIONE («*La tenzone*»)

«Come l'Estate porta l'oro in bocca,/l'Arno porta il silenzio alla sua foce» [7/8 e 28/9](invertita);
«quinci è un cantare e quindi altro cantare» [10 e 40];
«Quel che.. or non mi/quello che … più non mi» [34/5];
«Le lodolette cantan su le pretora/di San Rossore/e le cicale cantano su i platani/d'Arno a tenzone» [3-6 e 41-4];

REITERAZIONE («*La pioggia nel pineto*»)

«Piove/dalle nuvole…/Piove» [8 e 10];
«m'illuse, che oggi t'illude» [31 e 127] (invertita);
«chi sa dove, chi sa dove!» [94 e 115];
«E piove…/piove» [116 e 118];

REITERAZIONE («*Meriggio*»)

«non ho più nome» [99 e 105];

RIMA = coincidenza fonica e tonica all'uscita di due versi

RIME a distanza («*La sera fiesolana*»)

sera [1]-annera [5]; lenta [4]-inargenta [6]; giace[10]-pace[13];
pace [13]-tace [16]; ancora [25]-trascolora [28]; falce[27]-salce[33];
trascolora [28]-odora [34]; monti [38]-orizzonti [40]; segreto[39]-divieto [41];
pare [46]-palpitare [50];

RIME a distanza («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

La lirica non contiene rime a distanza, solo una paronomasia, alla cui sezione relativa si rimanda.

RIME a distanza («*La tenzone*»)

solleone [2]-tenzone [6]; foce [8]-voce [11]; landa [9]-banda [12];
cantare [10]-ascoltare [13]; voce [11]-veloce [14]; banda [12]-ghirlanda [15];
Estate [17]-immacolate [19]; bianche [18]-stanche [21]; immacolate [19]-delicate [22];
Inghirlanda [27]-dimanda [36]; foce [30]-feroce [33]; feroce [33]-voce [37];
Dimanda [36]-landa [39]; mare [38]-cantare [40];

RIME a distanza («*La pioggia nel pineto*»)

soglie [1]-foglie [6]; umane [4]-lontane [7]; sparse [9]-arse [11];
fulgenti [16]-aulenti [19]; folti [18]-volti [20]; ignude [23]-schiude [27];
pensieri [26]-ieri [30]; schiude [27]-illude [31]; fronde [38]-risponde [40];
mirto [47]-spirto [53]; stromenti [49]-viventi [55]; diversi [50]-immersi [52];

silvestre [54]-ginestre [61]; cicale [66]-sale [73]; poco [67]-roco [72];
roco [72]-fioco [75]; remota [74]-nota [77]; mare [80]-crosciare [82];
fronda [81]-monda [84]; monda [84]-fronda [86]; varia [85]-aria [89];
fronda [86]-fonda [93]; virente [100]-aulente [103]; esca [101]-pèsca [104];
intatta [105]-fratta [110]; erbe [107]-acerbe [109]; alveoli [108]-malleoli [113];
rude [112]-ignude [119]; ignude [119]-schiude [123];

RIME a distanza («*Le stirpi canore*»)

foreste [2]-Argeste [6]; onde [3]-profonde [8]; arene [4]-terrene [10];
radici [9]-narici [22]; dumi [15]-profumi [25]; confusi [17]-diffusi [26];
cristalli [18]-cavalli [23]; diffusi [26]-schiusi [28]; calici [27]-salici [33];

RIME a distanza («*Meriggio*»)

giorno [1]-intorno [7]; etrusco [2]-rusco [10]; canna [8]-panna [13];
solitaria [9]-aria [19]; lontane [18]-Apuane [25]; punte [24]-assunte [27];
capanne [30]-canne [45]; tace [33]-pace [35]; rive [42]-circonscrive [44];
rossore [47]-vapore [54]; lontani [49]-Pisani [52]; calura [55]-matura [57];
suona [65]-abbandona [67]; bionda [72]-onda [77]; supina [82]-marina [93];
arena [83]-vena [85]; fuco [92]-riluco [98]; lontane [97]-umane [104];
sorte [105]-Morte [108];

RIME a distanza («*Albasia*») [="*Bonaccia*"]

nuziale [1]-sale [8]; pisano [2]-piano [9]; pescosa [15]-algosa [17];
bilancia [14]-guancia [21]; giòlito [16]-insolito [23]; nivale [20]-opale [24];
insolito [23]-crisòlito [25]; lontano [33]-sicano [37];

RIME a distanza («*L'onda*»)

scaglia [3]-dismaglia [11]; catafratto [6]-tratto [10]; oscura [9]-dura [14];
forza [12]-ammorza [16]; intacca [13]-fiacca [15]; nasce [18]-pasce [20];
balza [23]-s'alza [26]; leggiera [35]-criniera [37]; sonora [42]-cuora [45];

sprazzi [55]-crisopazzi [58]; risacca [57]-sacca [61]; gode [75]-l'ode [78]; fugace [77]-rapace [82]; scalza [79]-balza [85]; frutta [83]-asciutta [96]; grembo [84]-lembo [88]; d'oro [87]-canoro [90]; lembo [88]-nembo [99]; inclina [89]-rapina [92]; canoro [90]-tesoro [93]; rapina [92]-marina [98]; giunga [100]-Lunga [102];

RIME a distanza («*Nella belletta*»)

Trattandosi di un madrigale di due terzine e di un distico, le uniche rime che emergono sono parallele, sia pur nella versione approssimativa delle assonanze.

RIME a distanza («*I pastori*»)

Le rime di questa lirica non risultano "a distanza", perché sono espresse a schema fisso:

a) l'ultimo verso di ciascuna strofa rima col primo della successiva;
b) all'interno di ciascuna strofa esiste una rima alternata o tra il primo e il terzo verso o tra il seconda e il quarto.

RIME al mezzo

«*L'onda*»: «rincalza, ridonda./Altra onda s'alza» [25/6];
" «balza!/… rincalza» [23-5];

RIME alternate («*La sera fiesolana*»)

reami-fonti-rami-monti [35-8]; monti-segreto-orizzonti-divieto [38-41]; dire-belle-desire-novelle [42-5];

RIME alternate («*Le stirpi canore*»)

serene-firmamenti-vene-adolescenti [11-4];

RIME alternate («*Meriggio*»)

Livorno-chiaro-Corvo-Faro [14-7]; esigua-immane-contigua-lontane [94/7];

RIME alternate («*L'onda*»)

nasce-perde-pasce-verde [18-21];

RIME baciate («*La sera fiesolana*»)

foglie-coglie [2/3]; spoglie-soglie [7/8]; vederla-perla [14/5];
bruiva-fuggitiva [19/20]; viti-diti [22/3]; olivi-clivi [29/30];
sorridenti-aulenti [31/2]; pare-amare [46/7]; forte-morte [48/9];

RIME baciate («*La tenzone*»)

persuade-rugiade [23/4]; albeggiare-mare [25/6]; feroce-nuoce [33/4];

RIME baciate («*La pioggia nel pineto*»)

silvani-mani [21/2]; leggieri-pensieri [25/6]; novella-bella [28/9];
cicale-australe [42/3]; cinerini-pino [45/6]; chiome-come [59/60];
cresce-mesce [70/1]; spegne-spegne [78/9]; folta-Ascolta [87/8];
lontana-rana [91/2]; silvani-mani [117/8]; leggieri-pensieri [121/2]
novella-bella[124/5];

RIME baciate («*Le stirpi canore*»)

terrene-serene [10/1]; dumi-fumi [15/6];

RIME baciate («*Meriggio*»)

grava-bava [5/6]; Gorgona-corona [22/3]; ruga-fuga [40/1];
rigato-delicato [75/6]; come-come[78/9]; affina-supina [81/2];
sudore-fiore [88/9];

RIME baciate («*Albasia*») ["Bonaccia"]

lunense-immense [3/4]; formosa-disposa [6/7]; tralcio-salcio [11/2];
stiancia-bilancia [13/4]; fuse-meduse [28/9]; banco-bianco [31/2];
lido-nido [35/6];

RIME baciate («*L'onda*»):

tranquilla-scintilla [1/2]; antica-lorica [4/5]; Mare-trascolorare [7/8];
ammorza-rinforza [16/7]; virginale-sale [29/30]; propende-splende[32/3];
scavezza-spezza [39/40]; odora-cuora [44/5]; galoppa-intoppa [48/9];
diversa-avversa [51/2]; scintilli-berilli [59/60]; folle-molle [72/3];
melode-gode [94/5]; asciutta-tutta [96/7];

RIME baciate («*I pastori*»):

monti-fonti [5/6]; avellano-piano [10/1]; marina-cammina [15/6];
romori-pastori [20/1];

RIME incrociate («*La sera fiesolana*»)

sera-bruiva-fuggitiva-primavera [18-21];

RIME incrociate («*La pioggia nel pineto*»)

pini-irti-mirti-divini [12-5]; fulgenti-accolti-folti-aulenti [16-9];
solitaria-verdura-dura-aria [34-7]; come-ginestre-terrestre-nome [60/3];
virente-esca-fresca-aulente [100/3];

RIME incrociate («*Le stirpi canore*»)

rugiade-cieli-asfodeli-Ade [29-32]; stagno-teli-steli-ragno [34/7];

RIME incrociate («*L'onda*»)

sciaborda-schianta-canta-discorda [63/6]; fonde-acute-volute-profonde [67-70];

RIME interne

«*La tenzone*»:	«quinci è un cantare e quindi altro cantare»[10 e 40];
"	«tocca anche le tue palpebre un po' stanche» [21];
«*La pioggia nel pineto*»:	«e varia nell'aria» [37];
"	«risponde/al pianto il canto» [40/1];
"	«più folta, men folta» [87];
«*Meriggio*»:	«forme d'aria nell'aria» [19];
"	«Più foschi/i boschi» [46/7 (iniziale)];
"	«il monte è la mia fronte» [86];
"	«coperti da inerti» [53];
«*Albasia*»:	«da lido a lido» [35];
«*L'onda*»:	«spumeggia,biancheggia» [43];
"	«s'infiora, odora» [44];

3. *Analisi retorica delle poesie*

ANASTROFE = alterazione dell'ordine della costruzione diretta

ANASTROFI («*La sera fiesolana*»)

«la campagna già si senta/da lei sommersa» [11/2] = "sommersa da lei";
«fan di santità pallidi i clivi/e sorridenti» [30/1] = "fan[no] i clivi pallidi e sorridenti di santità".

ANASTROFI («*La pioggia nel pineto*»)

«non odo/parole che dici/umane» [2, 4] = "parole umane che dici";
«ma un canto vi si mesce/più roco» [71/2] = "vi si mesce un canto più roco";

ANASTROFI («*I pastori*»)

«verde è come i pascoli» [5] = "è verde come i pascoli";

CHIASMO = disposizione incrociata di quattro elementi
a due a due corrispondenti.

CHIASMI («*La tenzone*»)

«È lento il fiume, il naviglio è veloce» [14] = attributo-sostantivo/sostantivo-attributo;

CLIMAX = progressione ascendente del significato.

CLIMAX («*La tenzone*»)

«le vele bianche/… le vele immacolate» [18/9];

ELLISSI = eliminazione di alcuni elementi di una frase

ELLISSI («*La sera fiesolana*»)

«pel cinto che ti cinge come il salce/ [*cinge*] il fien che odora!»[33/4];

ELLISSI («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«sangue mio [*inquieto*] come i mari d'estate» [5];
«la febbre come [*abita*] dentro le paludi» [20];

ELLISSI («*La tenzone* »)

«O Marina di Pisa, [*quanto mi piaci*] quando folgora/il solleone!» [1/2];

ELLISSI («*Le stirpi canore*»)

«altri [*son prole*] dell'onde» [3];
«altri [*son prole*] del Sole» [5];
«altre [*sono*] serene »[11];
«[*sono*] ispide» [15];
«[*sono*] nette» [18];
«[*sono*] tumide» [22];
«[*sono*] vergini» [27];
«[*sono*] funebri» [31];
«[*sono*] tenui» [35];
«altri [*son prole*] delle arene» [4];
«altri [*son prole*] del vento» [6];
«[*sono*] fervide» [13];
«[*sono*] confuse» [16];
«[*sono*] tremule» [20];
«[*sono*] labili» [25];
«[*sono*] notturne» [29];
«[*sono*] pieghevoli» [33];

ELLISSI («*Meriggio*»)

«[*io sono*] nella scaglia/della pina» [90/1];
«[*io sono*] nella bacca/del ginepro» [91/2];
«[*io son*] nella paglia marina» [93];
«[*io son*] in ogni cosa esigua» [94];
«[*io son*] in ogni cosa immane» [95];
«[*io son*] nella sabbia contigua» [96];
«[*io son*] nelle vette lontane [97];
«[*Io*] Ardo, [*io*] riluco» [98];

ENDIADI = coppia di termini coordinati per esprimere un solo concetto.

ENDIADI («*L'onda*»)

«trae l'alga e l'ulva» [46];

IPERBOLE = esagerazione di un concetto oltre i limiti della verosimiglianza

IPERBOLI («*La sera fiesolana*»)

«notturno gelo» [12] = "fresco di una notte estiva";

IPERBOLI («*La tenzone*»)

«un divino sopor» [23] = "meraviglioso";

LITOTE = negazione dell'opposto di un concetto che si vuole affermare

LITOTI («*La tenzone*»)

«Quel che ieri mi nocque, or *non* mi nuoce» [34];
«quello che mi toccò, più *non* mi tocca» [35];

LITOTI («*La pioggia nel pineto*»)

«*non* odo/parole che dici/umane» [2-4];
«il pianto australe/*non* impaura,/*né* il ciel cinerino» [43-5];
«*Non* s'ode voce dal mare» [80];

LITOTI («*Meriggio*»)

«*Non* bava/di vento intorno alita» [6/8];
«*Non* trema canna/su la solitaria spiaggia» [8/10];
«*Non* suona/voce, se ascolto» [11/2];
«segno *non* mostra/di corrente»[39/40];
«*non* ruga/d'aura» [40/1];
«le canne/*non* han susurri» [45/6];
«Voce *non* suona,/se ascolto» [65/6];

«*Non* ho più nome» [68];
«E *non* ho più nome» [99];
«le foci ch'io nomai/*non* han più l'usato nome» [102/3];
«*Non* ho più nome né sorte» [105];

LITOTI («*I pastori*»)

«la viva lana/… dalla sabbia *non* divaria» [18/9];

METAFORA = sostituzione di un significato
con un altro similare paradigmatico

METAFORE («*La sera fiesolana*»)

«soglie» [8] = "orizzonte, che costituisce la porta del cielo";
«beva» [13] = "acquisti, assorba, come quando si beve";
«di perla» [15] = "lucido, chiaro, come quello di una perla";
«occhi» [16] = "specchi lucidi come gli occhi";
«si tace» [16] = "si acquieta, trova pace, come uno che smette di parlare";
«lacrimoso» [21] = "umido, come umide sono le lacrime ";
«diti» [23] = "germogli rosati, simili a dita";
«giocano» [24] = "dondolano, come se giocassero";
«vesti» [32] = "vegetazioni che coprono, come se vestissero";
«cinto» [33] = "orizzonte, linea circolare chiusa, come una cintura";
«parlano» [38] = "gorgogliano, producendo un suono come se parlassero";
«morte» [49] = "fine, lo svanire simile a una morte";
«palpitare» [50] = "brillare di luce intermittente, come se palpitassero";

METAFORE («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«perla» [1] = "luccicante, luminoso come una perla";
«brivido» [3] = "tremolio simile a quello del brivido";
«abissi» [9] = "profondi e immensi come gli abissi";
«Abita» [19] = "è presente, dimora come se abitasse";
«cuore» [23] = "culmine, centro nevralgico simile al cuore";
«pesa» [24] = "condiziona, determina oppressione, come se pesasse per imminente mietitura";

METAFORE («*La Tenzone*»)

«l'oro» [7] = "solarità, splendente come l'oro";
«raggi» [16] = "sorrisi, evidenti come i raggi";
«s'inghirlanda» [27] = "si circonda attorno, come una ghirlanda";

«cade» [32] = “svanisce, si annulla, come se cadesse”;
«S’estingue» [33] = “si perde, si cancella, come se si spegnesse”;

METAFORE («*La pioggia nel pineto*»)

«pianto» [41 e 69] = “pioggia, cioè esternazione di gocce simile al pianto”;
«cinerino» [45] = “grigio, come il colore della cenere”;
«argentea» [83] = “luccicante, luminosa, come l’argento”;

METAFORE («*Le stirpi canore*»)

«prole» [1] = “derivati, come per filiazione”;
«profonde» [8] = “significative, che traggono cioè il significato da evocazioni sommerse”;
«tumide» [22] = “ridondanti, ampollose, ampie, come se si fossero gonfiate”;

METAFORE («*Meriggio*»)

«bava» [6] = “fuoriuscita di vento, come quella della bava”;
«padre» [21] = “maestro, che ci istruisce come un padre predecessore”;
«corona» [23] = “orizzonte, linea curva chiusa simile a una corona”;
«punte» [24] = “cime, vette appuntite, come delle punte”;
«regnano» [26] = “dominano dall’alto, come se regnassero”;
«sorridea» [36] = “si increspava con le onde, come le labbra che sorridono”;
«ruga» [40] = “movimento intermittente e ondulare, come il profilo di una ruga”;
«fuga» [41] = “la linea in movimento, come quello di una fuga”;
«susurri» [46] = “sibili d’aria, come quelli dei sussurri”;
«Dormono» [52] = “giacciono, come se dormissero”;
«dell’oro» [70] = “colore solare della luce del meriggio, simile all’oro”;
«si stampa» [83] = “si imprime, come si stamperebbe un carattere sulla carta”;

METAFORE («*Albasia*»)

«nivale» [20] = “bianco, come la neve”;
«ondata» [22] = “sinuosa, mossa come il profilo di un’onda”;
«opale» [24] = “azzurro latteo, come quello dell’opale”;
«vene» [25] = “fibre, simili a venature”;
«crisòlito» [25] = “dorate, come il colore del crisolito”;

METAFORE («*L’onda*»)

«scaglia» [3] = “luccichio luminoso, come quello di una scaglia”;
«S’argenta?» [9] = “luccica, come risplenderebbe l’argento”;

«dismaglia» [11] = "smonta, disgrega, come si sfilerebbe una maglia";
«fiocco» [22] = "bolla leggera, come un fiocco";
«dorso» [33] = "cresta, curva dell'onda, simile al dorso di un cavallo";
«nivea» [38] = "bianca, come il colore della neve";
«scavezza» [39] = "rompe, disgrega, scioglie, come se la liberasse dal legame di una cavezza";
«galoppa» [48] = "avanza ondeggiante, come un cavallo che galoppa";
«iridi» [56] = "varietà cromatiche luminose, simili a quelle di un iride";
«ferve» [57] = "ribolle, si agita, come se mostrasse fervore";
«crisopazzi» [58] = "colori verdi e chiari, come quelli dei crisopazzi";
«d'oro» [87] = "biondo, giallo, come il colore dell'oro";
«tesoro» [93] = "bottino prezioso come un tesoro";
«melode» [94] = "suono, come quello di una melodia";

METAFORE («*Nella belletta*»)

«cuoce» [5] = "brucia, come quando si compie il processo della cottura";

METAFORE («*I pastori*»)

«illuda» [9] = "inganni, come per illudere";
«tremolar» [15] = "l'ondeggiare, simile al tremolio";

METONIMIA = sostituzione di un significato
con un altro logicamente combinato in sintagma

METONIMIE («*La sera fiesolana*»)

consecutiva: «lenta» [4] = "paziente, il che produce lentezza";
consecutiva: «sperata» [13] = "necessaria, perciò sperata";
concreta: «viso» [15] = "aspetto";
materiale: «acqua» [17] = "la pioggia";
consecutiva: «commiato» [21] = "uscita, partenza, che determina il commiato";
materiale: «l'aura» [24] = "vento";
consecutiva: «biondo» [25] = "maturo, il che determina il colore biondo";
consecutiva: «verde» [26] = "acerbo, il che determina il colore verde";
strumentale: «falce»[27] = "mietitura";
causale: «santità» [30] = "penitenza, sofferenza, che è generata dalla santità";
concreta: «reami» [35] = "domìni, influssi";
causale: «mistero» [38] = "silenzio, che è causato dal senso di mistero";
consecutiva: «divieto» [41] = "segreto, che esige il divieto di svelare";

METONIMIE («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

causale: «nembo» [4] = "temporale causato dalla nuvola, dal nembo";
concreta: «sangue» [5] = "vita che si concretizza nella circolazione sanguigna";
causale: «febbre» [20] = "inquietudine, sconvolgimento causato dalla febbre";
locativa: «petto» [21] = "animo, localizzato nel petto";

METONIMIE («*La tenzone*»)

consecutiva: «folgora» [1] = "splende, perciò abbaglia e folgora";
consecutiva: «sopor» [23] = "sonno, che genera il sopore";
causale: «persuade» [23] = "ti conquista, per effetto della persuasione";
causale: «mal» [32] = "dolore, amarezza, causata dal male";
locativa: «cuore» [36] = "sentimento, che ha sede nel cuore";
consecutiva: «dimanda» [36] = "desiderio, causa di domanda";
strumentale: «voce» [37] = "canto che si esercita grazie alla voce";

METONIMIE («*La pioggia nel pineto*»)

consecutiva: «molle» [57] = "bagnato, il che causa morbidezza e mollezza";
causale: «accordo» [65] = "canto armonioso, che determina un accordo vocale";
strumentale: «voce» [80] = "canto che si esercita grazie alla voce";
concreta: «verde» [112] = "vegetale, percepibile concretamente dal colore verde";

METONIMIE («*Le stirpi canore*»)

locativa: «vene» [13] = "sangue la cui sede è nelle vene";
consecutiva: «confuse» [16] = "mutevoli, tanto da generare confusione";
causale: «nette» [18] = "luminose, splendenti, a causa della nettezza";
consecutiva: «tremule» [20] = "imprecise, approssimative, tanto da produrre instabilità, ondeggiamento e tremore";
causale: «labili» [25] = "evanescenti, delicate, perciò effimere e fragili,";
consecutiva: «diffusi» [26] = "versati, di modo che possono evaporare e diffondersi";
causale: «pieghevoli» [33] = "appropriate, duttili perché si adattano e si piegano";

METONIMIE («*Meriggio*»)

causale: «sdegno» [20] = "invettiva, causata dallo sdegno";
materiale: «Marmorea» [23] = "monti fatti di roccia marmorea";
consecutiva: «orgoglio» [27] = "superiorità che genera orgoglio";
consecutiva: «obliviosa» [38] = "liscia, calma, tanto che procura dimenticanza";
consecutiva: «oblìo» [45] = "pace, calma che determina oblio";
materiale: «vapore» [54] = "nebbia, nuvole costituite di vapore";
causale: «lavoro» [77] = "erosione, modificazione provocata dal lavorio dell'onda";
consecutiva: «forza» [82] = "corpo pesante, che esercita forza di pressione";
locativa: «vena» [85] = "sangue, che scorre nella vena che è la sua sede";
locativa: «pube» [87] = "peluria, che è insediata sul pube";

METONIMIE («*Albasia*»)

locativa: «nido» [36] = "uccellini, nati nel nido";

METONIMIE («*L'onda*»)

consecutiva: «favella» [62] = "voce, suono che produce parola, favella";
causale: «rapina» [92] = "refurtiva, prodotto della rapina";

METONIMIE («*Nella belletta*»)

astratta: «morte»[3] = "realtà morte";

METONIMIE («*I pastori*»)

consecutiva: «profondamente» [6] = "avidamente, il che provoca una lunga e profonda bevuta";
locativa: «cuori» [8] = "animi che hanno sede nei cuori";
strumentale: «voce» [14] = "parola, il cui esercizio richiede la voce";

OSSIMORO = accostamento di significati opposti apparentemente antitetici

OSSIMORI («*La sera fiesolana*»)

«s'annera/… s'inargenta» [5/6]; «parlano nel mistero» [38];
«la volontà di dire/…nel silenzio» [42-5];

OSSIMORI («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«Quel che mi fu da presso, ecco, è «vivo… ora è spento» [14];
lontano» [13];

«T'amo, o pietra…/pronta a ferire» «sete…/…le dolci acque» [17/8]; [15/6];
«selvaggia/pace» [19]; «Pieno di grida è il riposato petto» [21];

OSSIMORI («*La tenzone*»)

«È lento il fiume, il naviglio è veloce» [14];

OSSIMORI («*La pioggia nel pineto*»)

«La figlia dell'aria/è muta; ma …/la rana,/ canta» [89-93];

OSSIMORI («*Meriggio*»)

«in ogni cosa esigua,/in ogni cosa immane» [94/5];
«io vivo/tacito come la Morte» [107/8];

OSSIMORI («*Albasia*»)

«la dolce acqua il sale» [10];

OSSIMORI («*L'onda*»)

«possente e molle» [73];

OSSIMORI («*Nella belletta*»)

«del miele guasto e della morte» [3]; «la palude è come un fiore» [4];
«dolcigna afa di morte» [6];

PARAGONE = associazione di due membri in correlazione tra di essi

PARAGONI («*La tenzone*»)

«Come l'Estate…» [7/8 e 28/9];

PARAGONI («*Meriggio*»)

«come il dissepolto/bronzo dagli ipogei, grava/la bonaccia» [4-6];

PARAGONI («*Albasia*»)

«come… allor che fa il nido» [34-8];

PARAGONI («*L'onda*»)

«come colpo dismaglia/l'arme, la forza/del vento l'intacca» [11-3];

PERSONIFICAZIONE = trasformazione di un essere inanimato in persona umana

PERSONIFICAZIONI

(«*La sera fiesolana*»):	Luna [8];	Sera [16,33,50];
(«*Furit aestus*»):	Ignoto [12];	Mèsse [22,24];
(«*La tenzone*»):	Estate [7,12,17,17,29];	(che) «porta» [7,29];
"	(che) «si china» [12];	(che) «si piega» [13];
(«*Le stirpi canore*»):	Sole [5];	Argeste [6];
"	Ade [32];	
(«*Meriggio*»):	Mare [2];	Estate [57];
"	Meriggio [107];	Morte [108];
(«*Albasia*»):	Mar [2,37];	Alcione [38];
(«*L'onda*»):	Mare [7];	Aretusa [82];
"	Strofe Lunga [102];	
(«*I pastori*»):	Settembre [1];	

SIMILITUDINE = confronto tra due immagini concettuali

SIMILITUDINI («*La sera fiesolana*»)

«le colline …/come labbra» [40/1];

SIMILITUDINI («*Furit aestus*»)

["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

«il cielo si squarcia come un velo» [2];
«sangue mio come i mari d'estate» [5];
«la febbre come dentro le paludi» [20];

SIMILITUDINI («*La tenzone*»)

«La riva è pura come una ghirlanda» [15];
«Tu ridi …/come l'Estate» [16/7];
«fresco… come rugiade» [24];

SIMILITUDINI («*La pioggia nel pineto*»)

«il tuo volto…/è molle…/come una foglia» [56-8];
«le tue chiome/auliscono come/le chiare ginestre» [59-61];

SIMILITUDINI («*Le stirpi canore*»)

«Le mie parole/sono…/come le radici» [9];
«Le mie parole/sono…/come i firmamenti» [12];
«Le mie parole/sono…/come le vene» [13];
«Le mie parole/sono…/come i dumi» [15];

«Le mie parole/sono…/come i fumi» [16];
«Le mie parole/sono…/come i cristalli» [18];
«Le mie parole/sono…/come le fronde/del pioppo »[20/1];
«Le mie parole/sono…/come le narici/dei cavalli» [22/3];
«Le mie parole/sono…/come i profumi» [25];
«Le mie parole/sono…/come i calici» [27];
«Le mie parole/sono…/come le rugiade» [29];
«Le mie parole/sono…/come gli asfodeli/dell'Ade» [31/2];
«Le mie parole/sono…/come i salici dello stagno» [33/4];
«Le mie parole/sono…/come i teli» [35];

SIMILITUDINI («*Meriggio*»)

«come il dissepolto/bronzo» [4/5];
«Come il bronzo sepolcrale» [34];
«si chiude come in un cerchio» [43];
«la mia bionda/barba riluce/come la paglia marina» [72/4];
«tacito come la Morte» [108];

SIMILITUDINI («*Albasia*»)

«il cielo è nivale/come…/il velo» [20-2];
«il mare è…/come i mari dell'Asia» [24-6];
«Brillano le meduse/affiore» [29/30];

SIMILITUDINI («*L'onda*»)

«come l'antica/lorica» [4/5];
«come colpo dismaglia/l'arme» [11/2];
«come agnello che pasce» [20];
«Il dorso ampio splende/come cristallo» [33/4];
«la cima.../s'arruffa/come criniera» [35-7];
«berilli/viridi a sacca» [60/1];
«la freschezza marina/ a nembo/…le giunga» [98-100];

SIMILITUDINI («*I pastori*»)

«verde è come i pascoli dei monti» [5];
«vanno…/quasi per un erbal fiume silente» [12];

SINEDDOCHE = sostituzione di un significato
con un altro sintagmatico quantitativamente variato

SINEDDOCHI («*La sera fiesolana*»)

particolarizzante: «l'anima» [47] = "la persona";

SINEDDOCHI («*Furit aestus*»)
["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

particolarizzante: «soffio» [4] = "vento";
generalizzante: «La forza» [6] = "la coesione";
generalizzante: «pace» [19] = "anima tranquilla";

SINEDDOCHI («*La tenzone*»)

particolarizzante: «in bocca» [7 e 29] = "in sé";
particolarizzante: «vene» [22] = "membra";
particolarizzante: «cigli» [24] = "occhi";
generalizzante: «L'anima tua» [27] = "la tua emotività";

SINEDDOCHI («*La pioggia nel pineto*»)

particolarizzante: «verdura» [35] = "vegetazione";
particolarizzante: «dita» [51] = "mani";

SINEDDOCHI («*Le stirpi canore*»)

generalizzante: «vergini» [27] = "pure";
generalizzante: «teli» [35] = "fili intrecciati in trame";

SINEDDOCHI («*Meriggio*»)

particolarizzante: «labbra» [104] = "bocca";

SINEDDOCHI («*L'onda*»)

particolarizzante: «verde» [21] = "erba";

SINEDDOCHI («*I pastori*»)

particolarizzante: «stazzi» [3] = "ovili recintati";

SINESTESIA = accostamento di termini appartenenti a sfere sensoriali diverse

SINESTESIE («*La sera fiesolana*»)

tatto-udito: «Fresche le mie parole» [1];
udito-vista: «le mie parole ne la sera» [1];
vista-tatto: «nel notturno gelo» [12];

tatto-vista: «pe' tuoi grandi umidi occhi» [16];
gusto-udito: «Dolci le mie parole» [18];
udito-vista: «le mie parole ne la sera» [18];
udito-tatto: «la pioggia che bruiva/tepida e fuggitiva» [19/20];
cenestesi-tatto: «commiato lacrimoso de la primavera» [21];
tatto-olfatto: «per le tue vesti aulenti» [32];
tatto-vista: «l'attesa che in te fa palpitare/le prime stelle!» [50/1];

SINESTESIE («*Furit aestus*»)

["*Infuria l'ardore estivo*" oppure: "*Il calore avvampa*"]

udito-vista: «Un falco stride nel color di perla» [1];
tatto-udito: «O brivido su i mari taciturni» [3];
tatto-vista: «o soffio, indizio del sùbito nembo!» [4];
vista-udito: «La luce copre abissi di silenzio» [9];
tatto-vista: «o tagliente pietra che …/brilli» [15/6];
gusto-tatto: «tutte le dolci acque dei ruscelli» [18];
udito-cenestesi: «Pieno di grida è il riposato petto» [21];

SINESTESIE («*La tenzone*»)

gusto-vista: «per la dolce landa» [9 e 39];
cenestesi-tatto: «un divino sopor…/fresco nei cigli» [23/4];
tatto-vista: «come rugiade/… albeggiare» [24/5];

SINESTESIE («*La pioggia nel pineto*»)

tatto-cenestesi: «sui freschi pensieri» [26 e 122];
tatto-vista: «dall'umida ombra» [74];
udito-vista: «la rana,/canta nell'ombra più fonda» [92/3];
tatto-olfatto: «la vita è in noi fresca/aulente» [102/3];

SINESTESIE («*Le stirpi canore*»)

udito-vista: «I miei carmi son prole/… del Sole» [1-5];
udito-vista: «Le mie parole/sono… serene» [7-11];
udito-tatto: «[Le mie parole/sono]… fervide» [7-13];
udito-tatto: «[Le mie parole/sono]… ispide» [7-15];
udito-vista: «[Le mie parole/sono]… nette» [7-18];
udito-vista: «[Le mie parole/sono]… nottune» [7-29];
udito-tatto: «[Le mie parole/ ono]… tenui» [7-35];

In questa lirica la sinestesia viene espressa "a distanza", per ellissi della prima sfera sensoriale sottintesa, cioè l'udito: «carmi» [1] o «parole» [7].

SINESTESIE («*Meriggio*»)

vista-udito: «Pel chiaro/silenzio» [15/6];
vista-gusto: «regnano il regno amaro» [26];
gusto-vista: «La foce è come salso/stagno» [28/9];
cenestesi-udito: «circinscrive/l'oblìo silente» [44/5];

SINESTESIE («*Albasia*»)

gusto-tatto: «la dolce acqua» [10];

SINESTESIE («*L'onda*»)

tatto-udito: «precipita nel cavo/del solco sonora» [41/2];
udito-tatto: «sonora;/spumeggia» [42/3];
udito-vista: «sonora;/biancheggia»[42/3];
udito-olfatto: «sonora/… odora» [43/4];

SINESTESIE («*Nella belletta*»)

olfatto-gusto: «l'odore/delle persiche mézze» [1/2];
gusto-tatto: «non so che dolcigna afa di morte» [6];
vista-udito: «Le bolle d'aria salgono in silenzio» [8];

SINESTESIE («*I pastori*»)

vista-udito: «quasi per un erbal fiume silente »[12];
gusto-udito: «Isciacquìo, calpestìo, dolci romori» [20];

Conclusioni

a) metriche

Lo schema metrico è in genere libero, perché il poeta punta su altre risorse foniche per ottenere l'effetto desiderato sui lettori. La lunghezza dei versi è, dunque, varia per lo più, ma in «Furit aestus» [= *Infuria l'ardore estivo*], «Nella belletta» e ne «I pastori», il ritmo è più regolare, perché le poesie sono composte da versi endecasillabi tradizionali.

Del resto, neppure gli schemi canonici delle rime trovano posto in queste liriche di versi sciolti, perché il tessuto fonico dei versi, poesia più, poesia meno, è molto fitto di armonie imitative, di assonanze, consonanze, allitterazioni, paronomasie, rime interne e rime a distanza.

Analogamente non vi è regolarità per le strofe, in quanto queste variano da una a quattro per lirica e sono diverse per consistenza numerica dei versi:

da tre versi endecasillabi («Nella belletta») a cento versi di varia lunghezza, oscillanti tra il ternario e il settenario («L'onda»).

Inoltre, per le poesie che ne contengono più di una, solo ne «La sera fiesolana», «Furit aestus» [= *Infuria l'ardore estivo*], «La pioggia nel pineto», «Meriggio», «Albasia», «Nella belletta» e ne' «I pastori», le strofe principali sono uniformi, quando non vi è intervallata una sorta di ritornello in terzine («La sera fiesolana») o una chiusura stroficamente isolata con un verso unico a sé stante («Meriggio», «I pastori») o, al massimo, con un distico («Nella belletta»).

Alla fine, regolari stroficamente risultano soltanto: «Furit aestus» [= *Infuria l'ardore estivo*], che è composta in ottave, «La pioggia nel pineto» e «Albasia», originali queste ultime due per lunghezza, perché contengono rispettivamente trentadue e diciannove versi per strofa.

b) stilistiche

Come risulta dalla seguente tabella statistica, se si eccettuano le liriche «Furit aestus», che è drammatica, e «Le stirpi canore», che è concettosa, le altre poesie mostrano una prevalenza di figure di suono rispetto a quelle di senso.

Il che rivela un poeta che ha abbracciato un'arte espressiva di carattere sensitivo, estroverso ed epidermico. La profondità riflessiva di un Leopardi, l'architettura linguistica di un Manzoni, l'incisività evocativa di un Ungaretti, la dissonante scabrosità essenziale di un Montale, la magica dimensione del mistero di un Pascoli, gli sono per lo più estranee.

Il d'Annunzio ama la musicalità della sua versificazione perché gli procura piacere, ama le sensazioni percettive nella sua ricognizione della realtà, perché è un esteta, ama l'esotismo delle sue esperienze relazionali con l'esterno, perché è un raffinato, ama l'esuberanza della sua vitalità istintiva e naturale, perché è un superuomo dalla vita inimitabile.

Basti riflettere solo su questo particolare: che cosa farebbe un uomo normale quando piove? Aprirebbe l'ombrello e correrebbe al riparo; non si sintonizzerebbe con le voci della cicala né della rana, non indugerebbe ad ascoltare la sinfonia prodotta dalle gocce di pioggia sulla diversa consistenza fibrosa delle foglie del bosco, non si immergerebbe nelle pulsazioni di una vita vegetale come quella degli alberi della pineta, non si sentirebbe scorrere l'acqua piovana addosso per assaporare una esperienza originale non comune, come invece fa il poeta ne «La pioggia nel pineto». L'uomo mediocre rinuncerebbe a tutte queste sensazioni, che invece il d'Annunzio cerca per poter approdare in una dimensione eccezionale di vita, che si adegua e si modella su quella dell'arte pura e musicale della parola.

STATISTICHE RETORICHE – SUONO

POESIE / FIGURE	**«La sera fiesolana»**	**«Furit aestus»**	**«La tenzone»**	**«La pioggia nel pineto»**	**«Le stirpi canore»**	**«Meriggio»**	**«Albasia»**	**«L'onda»**	**«Nella belletta»**	**«I pastori»**	TOTALI FUGURE DI SUONO
Allitterazioni	8	9	5	11	3	17	6	21	5	8	93
Anadiplosi			1								1
Anafore	1	1	2	3	1	5					13
Annominazioni	2		3	2	1	3	2	2			15
Antanaclasi							1				1
Assonanze				3	2	4		3	6	2	20
Consonanze	2		3			2		3		1	11
Epanadiplosi		1	2	1			1		1		6
Epifore		1	1	1		3					6
Epizeusi	1	1	1	9		3					15
Inarcature	6	1	5	23	10	20	4	11	3	2	85
Onomatopee	1	2		3	2	2		3		1	14
Paronomasie	3	1	2	7	1	1		1	1		17
Reiterazioni			4	4		1					9
Rime	23		19	50	14	32	16	43		4	201
TOTALI FIGURE PER POESIE	47	17	48	117	34	93	30	87	16	18	507

STATISTICHE RETORICHE – SENSO

POESIE / FIGURE	**«La sera fiesolana»**	**«Furit aestus»**	**«La tenzone»**	**«La pioggia nel pineto»**	**«Le stirpi canore»**	**«Meriggio»**	**«Albasia»**	**«L'onda»**	**«Nella belletta»**	**«I pastori»**	TOTALI FIGURE DI SUONO
Anastrofi	1			2						1	4
Climax			1								1
Chiasmi			1								1
Ellissi	1	2	1		17	8					29
Endiadi								1			1
Iperboli	1		1								2
Litoti			2	3		11				1	17
Metafore	13	6	5	3	3	12	5	14	1	2	64
Metonimie	13	4	7	4	7	10	1	2	1	3	52
Ossimori	3	6	1	1		2	1	1	3		18
Paragoni			1			1	1	1			4
Personificazioni	2	2	4		3	4	2	3		1	21
Similitudini	1	3	3	2	14	5	3	7		2	40
Sineddochi	1	3	4	2	2	1		1		1	15
Sinestesie	10	7	3	4	7	4	1	4	3	2	45
TOTALI FIGURE PER POESIE	46	33	34	21	53	58	14	34	8	13	314

Sara Campardo

Il Lento Morire dell'Estate: La Vicenda Elaborativa dei 'Madrigali' di 'Alcyone'

Nel 1988 Pietro Gibellini pubblicò l'edizione critica di *Alcyone* per la nuova "Edizione Nazionale delle opere di Gabriele d'Annunzio",[1] lavoro imponente venuto alla luce dopo anni di studi, i cui primi abbozzi risalivano già al 1973. Ma in filologia, si sa, non c'è mai nulla di certo e definitivo. Di *Alcyone* e di tutta l'opera dannunziana in generale, ad esempio, moltissimi sono gli autografi perduti, ma altrettanti sono quelli che stanno riapparendo con gli anni. L'edizione critica andrà, pertanto, rivista ed aggiornata alla luce delle nuove testimonianze manoscritte.

1.1 I *Madrigali dell'Estate*

La più recente scoperta di autografi alcionici risale al 2001. In un articolo del «Corriere della Sera» del 21 ottobre 2001 Annamaria Andreoli ci informava di un folto manipolo di autografi dannunziani, in buona parte afferenti ad *Alcyone*, riemersi dal mercato antiquario: tra questi spiccavano dodici carte contenenti i testi di quelle liriche che in *Alcyone* sono raggruppate sotto il titolo *Madrigali dell'Estate*. Gli autografi sono poi apparsi in fotoriproduzione nei «Quaderni del Vittoriale»[2] e successivamente sono stati acquisiti dalla Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II" di Roma.

Questi nuovi manoscritti rappresentano una redazione dei *Madrigali dell'Estate* precedente la copia calligrafica che si conserva negli Archivi del Vittoriale, la quale era l'unica testimonianza manoscritta di tali testi. I *Madrigali*, mai apparsi in rivista né inseriti dal poeta nel Codice Duse, avviato nel 1899 e probabilmente donato all'attrice nel 1901, erano presenti solo nelle stampe e nella bella copia.

Oggi il ritrovamento di queste dodici carte, che con ogni probabilità sono

[1] G. d'Annunzio, *Alcyone*, ediz. critica a c. di P. Gibellini, Mondadori, Milano 1988.

[2] A. Andreoli, *Fra le nuove carte dannunziane: i Madrigali dell'Estate*, «Quaderni del Vittoriale, nuova serie, 1, Electa 2002.

le minute, rende lo studio filologico molto più interessante, perché, dato che era abitudine del Poeta conseguire la *lectio ne varietur* già nelle brutte copie, in questi manoscritti vi sarebbe gran parte del lavoro di d'Annunzio.

Dei *Madrigali dell'Estate* non si conoscono le date di stesura.

Si sa, però, con certezza che appartengono all'ultima stagione alcionica, dato che non compaiono nell'annuncio a stampa diffuso da Treves nel gennaio 1903, ma solo nell'elenco di titoli G. 50.396, databile al settembre-ottobre dello stesso anno, come liriche autonome, cioè senza l'indicazione *Madrigali dell'Estate*, ma già registrate nell'ordine che sarà loro definitivo.

Tema dei *Madrigali* è il lento morire dell'estate. Il poeta d'improvviso sente la calda stagione allontanarsi e l'autunno ormai prossimo. Con profonda malinconia registra i segni di un'estate che è ormai troppo matura e sta per svanire: il colchico che fiorisce, le giornate che si fanno più brevi, l'uva che diventa matura, i migliarini che sono ormai tinti di gialliccio, il vento che gioca con la sabbia, la bonaccia del mare.

Identico è, dunque, l'argomento degli undici componimenti, identico il tono, identico anche lo stile. Il punto di vista del poeta è costante nei *Madrigali dell'Estate*: d'Annunzio, pur partecipando emotivamente, rifiuta intimismi e soggettivismi preferendo aderire alla realtà.

Ecco, dunque, la perfetta scelta del metro: il madrigale. Dopo aver a lungo sperimentato il verso libero, d'Annunzio sceglie un metro fisso per comporre una corona di liriche. Questi madrigali sono generalmente formati da due o tre terzine di endecasillabi variamente rimate, con un distico finale: si tratta di spazi ridotti, che consentono al Poeta una densa concentrazione di immagini.

Il medesimo metro era già stato utilizzato da d'Annunzio in *Poema paradisiaco* nelle liriche *Un ricordo* e *La buona voce*, nelle tre liriche dell'*Isottèo* intitolate *Madrigali dei sogni* e nella lirica *Il commiato*, scritta in occasione delle nozze della sorella Elvira e poi confluita ne *La Chimera*.

È probabile che d'Annunzio abbia ripreso l'"antico" metro dopo aver letto qualche madrigale pascoliano, ma non è da escludere che abbia attinto direttamente dai classici trecenteschi.

1.2 *Criteri di edizione*

Presenteremo di seguito l'edizione critica, per la quale prenderemo come testo base l'ultima stampa uscita in vita a cura del Poeta, quella pubblicata dalla fondazione dell'Oleandro nel 1934.

In realtà c'è da dire che tra le varie stampe non vi sono molte divergenze,

se non per il titolo (da *Alcione* ad *Alcyone* a partire dall'edizione del 1931) e per alcune varianti grafiche o interpuntive.

I *Madrigali dell'Estate* sono presenti nei seguenti documenti dell'Archivio del Vittoriale:

- elenchi di titoli E 8, 11
- liste lessicali e appunti botanici L I, 4, 5, 6,12,15
- motivi, abbozzi e appunti tematici M 8, 11, 35
- passi dei taccuini T I, III, V, VII,10, XLII
- belle copie autografe B (G 1193j')
- bozze *bz* (per l'edizione Bertieri)

Le minute (A) sono state acquisite dalla Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II" di Roma ed hanno la seguente collocazione: V.E. 1743/23.

Riporteremo, dunque, la redazione definitiva dei *Madrigali dell'Estate* (pubblicata dall'Oleandro, 1934) con l'apparato delle varianti suddiviso in due fasce.

L'apparato registra le correzioni interne all'autografo e tutte le divergenze di lezione fra manoscritto, edizione in rivista e stampa in volume.

Nella resa dell'apparato seguiremo i seguenti criteri:

- in una prima fascia richiameremo elenchi, abbozzi, appunti e passi dei taccuini e differenze tra le edizioni che hanno preceduto la stampa per l'Oleandro del 1934. Le differenze tra le belle copie e le stampe sono minime. (Per i dati contenuti in questa fascia ci soccorrerà l'edizione critica di *Alcyone* a cura di Pietro Gibellini,[3] non avendo oggi a disposizione tutto il materiale necessario.);
- in una seconda fascia studieremo le varianti della minuta (A) e le eventuali differenze con la bella copia (B).

In particolare nella seconda fascia cercheremo di distinguere tra varianti evolutive (per le correzioni avvenute immediatamente, prima della prosecuzione della stesura) e varianti sostitutive (per le correzioni di precedenti lezioni concluse).

In tale apparato si mirerà alla sostanza del testo e non alla collocazione spaziale delle varianti. Un'interpretazione cronologica delle varianti a dispetto di quella topografica permette, infatti, una precisa ricostruzione delle fasi correttorie.

Riportiamo di seguito lo schema di sigle utilizzato nell'apparato.

---

[3] D'Annunzio, *Alcyone*, cit.

→ varianti sostitutive
| varianti evolutive
.,..,… lettera o lettere cassate o illeggibili

Descrizione dei nuovi autografi

A (Roma, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II", V.E. 1743/23): cc.12, mm. 240×170 ca., carta a mano, scritte a penna in inchiostro nero, numerazione a lapis blu di mano incerta. Ogni madrigale occupa una carta, eccetto *All'alba*, che ne occupa due. I titoli delle poesie sono sottolineati (esclusi *La sabbia del tempo* e *In sul vespero*, che reca una linea orizzontale prima del titolo del componimento). Nelle carte 4 e 5 vicino al numero c'è un simbolo, presumibilmente una croce celtica. Nelle carte 5, 6, 9 e 10 un tratto orizzontale indica la fine del componimento.

IMPLORAZIONE

Estate, Estate mia, non declinare!
Fa che prima nel petto il cor mi scoppi
come pomo granato a troppo ardore.

Estate, Estate, indugia a maturare
i grappoli dei tralci su per gli oppi.
Fa che il colchico dia più tardo il fiore.

Forte comprimi sul tuo sen rubesto
il fin Settembre,che non sia sì lesto.

Sòffoca, Estate, fra le tue mammelle
il fabro di canestre e di tinelle.

2-3 L 6 Se…che il mio cuore cada giù dallo mio petto come un frutto imputridito

Tit. Non declinare!→ Implorazione
3 ..| ardore
6 tardivo→ più tardo il
8 il fin Settembre→ Settembre il fin→ il fin Settembre

LA SABBIA DEL TEMPO

Come scorrea la calda sabbia lieve
per entro il cavo della mano in ozio,
il cor sentì che il giorno era più breve.

E un'ansia repentina il cor m'assalse
per l'appressar dell'umido equinozio
che offusca l'oro delle piagge salse.

Alla sabbia del Tempo urna la mano
era, clessidra il cor mio palpitante,
l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.

Tit. Tempo→ tempo *tr1*, *tr2, bz*

1-3, 7-8 M 8 Il giorno si fa più breve! - S'accorcia (torcia) O vita breve!; M 11 Siedi su la sabbia del mare, e fa' scorrere la sabbia tra le dita come in un orologio - ; E 8 Il giorno breve

1 . | Come

7 E la sabbia scorrea nella mia mano→ Alla sabbia del Tempo urna la mano

8 era clessidra→ era, clessidra; palpitante.→ palpitante,

9 Era→ Ed era (cassato); l'ombra d'ogni stelo vano→ l'ombra crescente d'ogni stelo vano

10 come ago di gnomone sul quadrante | era ago di gnomone su quadrante→ quasi ombra d'ago in tacito quadrante

L'ORMA

Sol calando, lungh'essa la marina
giunsi alla pigra foce del Motrone
e mi scalzai per trapassare a guado.

Da stuol migrante un suono di chiarina
venìa per l'aria, e il mar tenea bordone.
Nitrì di fra lo sparto un caval brado.

Ristetti. Strana era nel limo un'orma.
Però dall'alpe già scendeva l'ombra.

Tit. L'Orma→ L'orma E 11*, tr1*, *tr2*, *bz*

6 L 5 brado - (toro, cavallo indomato, che pascola all'aperto) bestiame brado

3 varcare→ trapassare

4 migrante→ di … | migrante

6 Il | Nitrì

8 Già per l'alpe di Luni→ Però dall'alpe già

ALL'ALBA

All'alba ritrovai l'orma sul posto,
selvatica qual pesta di cerbiatto;
ma v'era il segno delle cinque dita.

Era il pollice alquanto più discosto
dall'altre dita e il mignolo rattratto
come ugnello di gàzzera marina.

La foce ingombra di tritume negro
odorava di sale e di ginepro.

Seguitai l'orma esigua, come bracco
che tracci e fiuti il baio capriuolo.
Giunsi al canneto e mi scontrai col riccio.

Livido si fuggì pel folto il biacco.
Si levarono due tre quattro a volo
migliarini già tinti di gialliccio.

Vidi un che bianco; e un velo era dell'alba.
Per guatar l'alba dismarii la traccia.

5 mignolo→ mìgnolo B
9 ese | esigua B

2 salvatica→ selvatica
8 auliva di salsezza→ odorava di sale
11 Giung | Giunsi
15 Vidi un che bianco. Un→ Vidi un che bi..; e .. | Vidi un che bianco; e un Alba→ alba
16 Persi la tracc | Per guardar l'alba abbandonai la traccia→ Per guatar l'alba dismarrii la caccia→ Per guatar l'alba dismarrii la traccia

A MEZZODÌ

A mezzodì scopersi tra le canne
del Motrone argiglioso l'aspra ninfa
nericiglia, sorella di Siringa.

L'ebbi su' miei ginocchi di silvano;
e nella sua saliva amarulenta
assaporai l'orìgano e la menta.

Per entro al rombo della nostra ardenza
udimmo crepitar sopra le canne
pioggia d'agosto calda come sangue.

10 Fremere udimmo nelle arsicce crete
le mille bocche della nostra sete.

Tit. A mezzodì→ A Mezzodì *bz* [ma nell'indice A mezzodì]

3 occhinera (A)→ nericiglia (B, stampe)
8 crepitare su→ crepitar sopra
9 gialla | calda
10 Aprirsi→ Fremere

IN SUL VESPERO

In sul vespero, scendo alla radura.
Prendo col laccio la puledra brada
che ancor tra i denti ha schiuma di pastura.

Tanaglio il dorso nudo, alle difese;
5 e per le ascelle afferro la naiàda,
la sollevo, la pianto sul garrese.

Schizzan di sotto all'ugne nel galoppo
gli aghi i rami le pigne le cortecce.
Di là dai fossi, ecco il triforme groppo
10 su per le vampe delle fulve secce!

2 L 5 brado - (toro, cavallo indomato, che pascola all'aperto) bestiame brado

4 Balzo in groppa, tanaglia alle difese→ Tanaglio il dorso nudo alle difese (A)→ Tanaglio il dorso nudo, alle difese (B)
5 predata→ naiàda
8 gli aghi le pigne secche e le cortecce→ Le pigne secche, gli aghi e le cortecce→ gli aghi i rami le pigne e le cortecce (A)→ gli aghi i rami le pigne le cortecce (B)
9 Vidi, di là dal fosso, tutto il groppo→ Di là dai fossi, ecco il biforme groppo→ Di là dai fossi, ecco il triforme groppo
10 su per le form | su per le vampe delle negre secce→ su per le vampe delle fulve secce→ su per le vampe delle negre secce→ su per le vampe delle fulve secce

L'INCANTO CIRCEO

Tra i due porti, tra l'uno e l'altro faro,
bonaccia senza vele e senza nubi
dolce venata come le tue tempie.

Assai lungi, di là dall'Argentaro,
assai lungi le rupi e le paludi
di Circe, dell'iddìa dalle molt'erbe.

E c'incantò con una stilla d'erbe
tutto il Tirreno, come un suo lebete!

Tit. circeo→ Circeo *tr1*
6 T XLII, 27 Circe abita i luoghi?

Tit. circèo (A)→ circeo (B)
2 che pace→ bonaccia
3 tempie!→ tempie.
7 Ci→ E c'

IL VENTO SCRIVE

Su la docile sabbia il vento scrive
con le penne dell'ala; e in sua favella
parlano i segni per le bianche rive.

Ma, quando il sol declina, d'ogni nota
ombra lene si crea, d'ogni ondicella,
quasi di ciglia su soave gota.

E par che nell'immenso arido viso
della piaggia s'immilli il tuo sorriso.

Tit. vento→ Vento *bz* [ma nell'indice vento]
1-3 T V, 48 Da lungi, montagne azzurrine sorgono dal mare. Si vede su le acque la corsa del vento – (Scrive); T 10, 21 Presso la riva, la sabbia è rigata dall'acqua e dal vento con ondulazioni leggere come quelle di certi palati d'animali.

8 sabbia→ spiaggia→ piaggia

LE LAMPADE MARINE

Lucono le meduse come stanche
lampade sul cammin della Sirena
sparso d'ulve e di pallide radici.

Bonaccia spira su le rive bianche
ove il nascente plenilunio appena
segna l'ombra alle amare tamerici.

Sugger di labbra fievole fa l'acqua
ch'empie l'orma del piè tuo delicata.

1-2 M 35 Le meduse molli che lucono come lampade fievoli
2-3 L I Radici di canne marine simili a canne di cornamusa – senza otro (incontrate su la spiaggia)
7-8 T 10, 67 Il suo piede premendo la sabbia umida ne esprime l'acqua; così che essa brilla vivamente dinanzi all'orma e poi ribeve.

4 Più ansa il mare→ Ansa il | Ansa bonaccia→ Bonaccia spira
5 l'allor del novilunio→ il nascente plenilunio
6 glauche→ amare

NELLA BELLETTA

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.

Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono in silenzio.

2 della persica mézza→ delle persiche mézze
3 disfatte e→ passe,
… | morte
4 E→ Or
5 cuoce.| cuoce,
6 non so che [*spazio*] afa di morte→ non so che dolcigna afa di morte
7 S'ammutisce→ Ammutisce

Ai vv. 5-6 notiamo un'elaborazione piuttosto complessa: pare che d'Annunzio volesse concludere la seconda strofa al v. 5, vista la presenza di un punto, sostituito in una seconda fase da una virgola; cambiato proposito, abbozza il v. 6, lasciando uno spazio vuoto, colmato in una terza fase con l'aggettivo "dolcigna", che, per motivi di spazio, va a finire nell'interlinea superiore.

L'UVA GRECA

Or laggiù, nelle vigne dell'Acaia,
l'uva simile ai ricci di Giacinto
si cuoce; e già comincia a esser vaia.

Si cuoce al sole, e detta è passolina,
anche laggiù su l'istmo, anche a Corinto,
e nella bianca di colombe Egina.

In Onchesto il mio grappolo era azzurro
come forca di rondine che vola.
All'ombra della tomba di Nettuno
l'assaporai, guardando l'Elicona.

2 T III, 161 L'uva di Corinto, dagli acini piccoli e densi, mi ricorda i bei riccioli di Antinoo. ; T I 24 Il frontone occidentale (Alcamene) Apollo…con le ciocche che gli coprono le tempie e la fronte, come giacinti. ; T I, 85 La terza ha i capelli come giacinti che le coprono le tempie. ; T I, 92 …e su la fronte come una folta corona di giacinti. ; T VII, 37 Una statua di pietra grigia-Una donna (…) i capelli su le tempie come grappoli.

3 E 3 e l'uliva comincia ad esser vaia (novembre).

4 T III, 166 Vedremo di nuovo le aje piene di passolina violetta, e il profilo di Zacinto nel Jonio azzurro; T III, 93 È uva dolce profumata. Tutta la campagna di Patrasso ne è ricchissima. In questo mese i mercanti sono nelle loro ville a vigilare la preparazione della passolina.

5 T III, 161 (come al v. 2); T V, 58 Intorno a Corinto le grandi vigne, che si stendono folte e ricche sino al Golfo azzurro, dove le isole si disegnano nette e luminose; T I, 16 L'uva di Corinto densa e grave come i riccioli di Antinoo.

8 T I ,1-2 Il mare azzurro (…) Una frotta di rondinelle brilla nell'aria. La passolina su le aje.

3 ad→ a
7 Da→ In
9 E dall'→ All'

1.3 *L'elaborazione dei 'madrigali dell'estate'. Osservazioni*

Consultando gli originali dei nuovi autografi dei *Madrigali dell'Estate* alla Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II" di Roma, abbiamo potuto stabilire che si tratta di manoscritti che con ogni probabilità sono stati redatti prima di quelli già noti e conservati presso l'Archivio Personale del Vittoriale. I testi dei *Madrigali*, infatti, non inseriti da d'Annunzio nel Codice donato alla Duse, né pubblicati in rivista, erano presenti solo nelle stampe e in quelle undici carte dell'APV che, come stabilito da Gibellini, erano le belle copie.

Bisogna ricordare che d'Annunzio era solito lavorare freneticamente sulle minute per conseguire già la *lectio ne varietur* da riportare poi nelle copie in pulito senza sostanziali variazioni. Questo dato di fatto ci consente di stabilire che i nuovi autografi dei *Madrigali dell'Estate* rappresentano una prima fase redazionale e che, quindi, sono da considerarsi le minute delle liriche.

Studiando le minute, in alcuni passi molto travagliate, abbiamo potuto trarre indicazioni sul metodo di lavoro di d'Annunzio e avanzare ipotesi sul significato delle varianti, sia prese singolarmente, sia considerate nell'insieme, perché, come insegnò Contini, «le correzioni formano una rete, in cui il tutto spiega la parte».[4]

1.3.1 *Varianti tra minute e altri testimoni*

Le varianti tra bella copia e stampa e tra stampa e stampa di tutte le liriche alcionie sono minime: nella maggior parte si tratta di varianti grafiche o interpuntive, peraltro già segnalate da Gibellini nella sua edizione del 1988.

Generalmente, come sappiamo, anche le varianti tra minute e belle copie sono esigue: nel caso dei *Madrigali dell'Estate* sono quattro.

La più evidente è nella lirica *A mezzodì*, v. 3: occhinera (A)→ nericiglia (B). D'Annunzio, ossessionato dalla musicalità dei suoi versi, cambia l'aggettivo in "nericiglia", che indubbiamente risulta più appropriato all'intera terzina, fatta di suoni duri (scopersi, Motrone, argiglioso, aspra).

Altre due varianti sono presenti nella poesia *In sul vespero*: v. 4: Tanaglio il dorso nudo alle difese (A)→ Tanaglio il dorso nudo, alle difese (B); v. 8: gli aghi i rami le pigne e le cortecce (A)→ gli aghi i rami le pigne le cortecce (B). Si tratta di due varianti di poco conto: la prima serve a spezzare il ritmo del verso con l'aggiunta di una virgola, la seconda a rendere l'elenco quasi infinito, a lasciare quasi in sospeso il verso.

---

[4] Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, p. 38.

La quarta ed ultima variante si trova nel titolo della lirica *L'incanto circeo*: circèo (A)→ circeo (B).

1.3.2 *Correzioni interne agli autografi*

Più interessanti e più numerose sono le correzioni interne agli autografi delle minute dei *Madrigali dell'Estate*.

Le correzioni che il Poeta apporta nelle sue minute sono essenzialmente di due tipi: o corregge strada facendo o riprende la poesia in un secondo momento. Per questo motivo nel nostro apparato critico distingueremo tra varianti evolutive (per le correzioni avvenute prima della prosecuzione della stesura), e varianti sostitutive (per le correzioni di precedente lezione conclusa).

In ogni caso d'Annunzio cancella le parole o le porzioni di verso con righe di penna e riscrive nell'interlinea superiore o, più di rado, nei margini.

Il suo correggere è sempre espansivo: il periodo viene ampliato con l'aggiunta di parole o tramite dilatazione paratattica, cioè trasformando il punto in virgola.

L'ampliamento della frase tramite l'aggiunta di un sintagma si può notare ne *La sabbia del tempo*, v. 9 (l'ombra d'ogni stelo vano→ l'ombra crescente d'ogni stelo vano).

Il punto che si fa virgola è una costante in tutto *Alcyone*: ad esempio ne *La sabbia del tempo*, v. 8 (palpitante.→ palpitante,) o *Nella belletta*, v. 5 (cuoce.→ cuoce,).

Spesso per d'Annunzio correggere vuol dire nobilitare il linguaggio, renderlo più elegante, vibrante, emozionante: nobilitato è, ad esempio, il v. 16 di *All'alba*, dove a "guardar" è sostituito il dantismo "guatar", oppure il v. 8 di *Il vento scrive*, dove in luogo di "sabbia" e poi "spiaggia" troviamo come lezione definitiva un ulteriore dantismo: "piaggia".

Altra costante in *Alcyone* è la personificazione mitica delle cose. È interessante che nei *Madrigali dell'Estate* d'Annunzio non sia proprio in linea con questa tendenza. Infatti le personificazioni sono presenti solo nei primi due *Madrigali*: in *Implorazione* "Estate" e "Settembre" e ne *La sabbia del tempo* "Tempo". Già nel terzo madrigale, *L'orma*, non vi sono personificazioni, ma addirittura nel quarto, *All'alba*, il Poeta elimina la personificazione (Alba→ alba) e nei successivi sette non ne troveremo più.

Passiamo ora ad un'analisi più puntuale delle correzioni più significative, prendendo in esame i singoli manoscritti.

IMPLORAZIONE

Il manoscritto appare poco travagliato, dato che è interessato solo da tre correzioni.

Inizialmente d'Annunzio aveva intitolato la lirica "Non declinare!", riprendendo, in linea con le altre che costituiscono la corona, due parole del componimento stesso. È quasi certo che il cambiamento di titolo in "Implorazione" sia avvenuto a poesia conclusa, quando il Poeta pensò di scrivere altri dieci madrigali che riprendessero il tema di questo primo, che funge da introduzione all'intera corona.

Interessante, inoltre, perché tipicamente dannunziana la correzione del v. 8: il Poeta ha un continuo ripensamento, finché decide di riprendere la lezione iniziale (il fin Settembre→ Settembre il fin→ il fin Settembre).

LA SABBIA DEL TEMPO

La minuta appare nitida nelle terzine, mentre molto più elaborata risulta la quartina. Si tratta di una costante in d'Annunzio: parte spedito e deciso, poi, giunto ad un certo punto della lirica (nei *Madrigali*, vista la brevità, solitamente nella quartina o nel distico finali), s'inceppa.

Il v. 7 è quasi completamente variato (E la sabbia scorrea nella mia mano→ Alla sabbia del Tempo urna la mano era): è nobilitato con l'utilizzo del termine "urna", che, per analogia, ricorda anche la forma della clessidra e vede apparire il sintagma "sabbia del tempo", cioè riprende il titolo, che stranamente ancora mancava nei versi precedenti.

Il v. 10 risulta completamente modificato (come ago di gnomone sul quadrante→ quasi ombra d'ago in tacito quadrante). Dal tecnicismo "gnomone", che è l'asta della meridiana, d'Annunzio passa all'allusione: l'ago nel quadrante non può che essere quello della meridiana, ma il verso è reso più dolce con l'eliminzione del termine tecnico e con quel quadrante che diventa "tacito" e non può più dire né fare nulla per fermare il tempo che scorre.

L'ORMA

La minuta presenta correzioni sparse.

Al v. 3, ad esempio, "varcare" è sostituito da "trapassare": la lezione definitiva aggiunge intensità al verso e risponde ad un'esigenza di consonanza con l'intera terzina.

Al v. 4 la correzione consiste in un ripensamento: in luogo di "migrante" il Poeta scrive una parola di difficile decifrazione, per tornare, infine, all'aggettivo iniziale (migrante→ di…→ migrante).

La correzione del v. 8 coinvolge il primo emistichio (Già per l'alpe di

Luni→ Però dall'alpe già). La prima idea di d'Annunzio è specificare il luogo: Luni, antica città etrusca le cui rovine si trovano oggi in provincia di La Spezia, peraltro già citata in altre liriche alcioniche (*L'alpe sublime*, v. 6 «su l'alpe di Luni»; *Il peplo rupestre*, v. 9 «quando sul mar di Luni…»; *Il commiato*, v. 18 «terra di Luni…»). Ma in un secondo momento il Poeta cambia idea e lascia tutto più vago, avendo già nominato un luogo specifico al v. 2 ("Motrone").

ALL'ALBA

Questo madrigale, in quanto doppio, è distribuito in due carte, a differenza di tutti gli altri, che occupano ognuno un solo foglio. La prima carta è soggetta a poche correzioni, a differenza della seconda, che, pur ospitando solo due strofe, mostra un distico finale molto travagliato.

All'alba contiene correzioni che dimostrano come i *Madrigali* contengano tendenze diverse dal resto di *Alcyone*. Innanzitutto al v. 15 d'Annunzio toglie la personificazione (Alba→ alba); ma c'è anche una tendenza a rendere più semplice e sobrio il linguaggio, quando, invece, in tutto il Terzo Libro le correzioni servono a nobilitarlo. Ne sono esempi i vv. 2 e 8: nel primo "selvatica" diventa lezione definitiva in luogo del toscanismo "salvatica", nel secondo "odorava di sale" sostituisce il più ricercato "auliva di salsezza".

Le altre correzioni sono, invece, in linea col resto di *Alcyone*: un punto che si fa virgola al v. 15 e due dantismi al v. 16 che sostituiscono due termini più comuni (guardar→ guatar; abbandonai→ dismarrii).

A MEZZODÍ

La minuta suggerisce un'elaborazione priva di incertezze nelle prime due terzine, dato che le correzioni si concentrano sulle ultime due strofe.

Interessante la correzione al v. 8 (gialla→ calda), che dimostra che d'Annunzio corregge spesso strada facendo. La correzione è, dunque, evolutiva, perché subito segue il paragone tra la pioggia e il sangue, che non avrebbe potuto essere giallo.

Al v. 10 il verbo "fremere" in luogo di "aprirsi" dà maggiore intensità all'intero distico e sottolinea l'atmosfera erotica della lirica.

IN SUL VESPERO

Il manoscritto appare ricco di correzioni, specie nella quartina.

Al v. 5 d'Annunzio preferisce riferirsi alla ninfa che ha rapito utilizzando il dantismo "naiàda", piuttosto che il precedente "predata": nonostante la scena sia impetuosa egli vuole renderla meno dura usando un vocabolo più prezioso.

Alcune correzioni sono volte a dare maggiore velocità al ritmo del verso, dato che il Poeta è al galoppo: ad esempio toglie le virgole al v. 8, oppure al v. 9 l'iniziale verbo "vidi" è eliminato a favore di un "ecco" posto dopo l'indicazione spaziale, con funzione di creare stupore (Vidi, di là dal fosso, tutto il groppo→ Di là dai fossi, ecco il biforme groppo→ Di là dai fossi, ecco il triforme groppo).

Al v. 10 troviamo una serie di ripensamenti sulla notazione cromatica: "negre" diventa "fulve", poi di nuovo "negre" ed infine ancora "fulve".

L'INCANTO CIRCEO

Le correzioni della minuta sono davvero minime.

Al v. 2 in luogo di "che pace", che introduceva un'esclamazione dando un tono più acceso alla terzina, d'Annunzio usa "bonaccia", più tecnico e preciso.

Il v. 7 iniziava direttamente col pronome "ci", ma in un secondo momento il Poeta pensa di fargli precedere la congiunzione "e" con funzione enfatica.

IL VENTO SCRIVE

La minuta mostra un'unica correzione.

All'ultimo verso troviamo: sabbia→ spiaggia→ piaggia. D'Annunzio passa da un termine semplice ad un altro di uso comune e infine ad uno ricercato.

LE LAMPADE MARINE

Il manoscritto possiede qualche correzione nella seconda terzina.

D'Annunzio inizia il v. 4 con "più ansa il mare", successivamente cambiato con "ansa bonaccia", poi sistemato in "bonaccia spira": interessante che riprenda lo stesso termine già utilizzato ne *L'incanto circeo*. Prima la bonaccia "ansa", poi "spira", forse solo per mantenere un gioco di assonanze, dato il secondo verbo non è così appropriato, perché sono i venti che spirano e non la bonaccia, che è assenza di vento.

Al v. 5 il Poeta semplifica il linguaggio (l'allor del novilunio→ il nascente plenilunio). È probabile che con "allor del novilunio" volesse intendere una sorta di vittoria della luna, che dal novilunio comincia a crescere, sottile, producendo poca luce. Da questa situazione si passa al "nascente plenilunio", cioè vicini alla fase di luna piena, al massimo splendore: siamo agli opposti.

Interessante al v. 6 che le tamerici da "glauche" diventino "amare". Dalla notazione cromatica, un po' imprecisa perché si tratta di fiori rosa-viola mentre "glauco" denota qualcosa di azzurrognolo, si passa all'aggettivo sinestetico

"amare", che indica che le tamerici sono salmastre, impregnate di sale, perché in riva al mare.

NELLA BELLETTA

Lo studio dell'autografo fa emergere un'interessante particolarità, oltre a qualche correzione sparsa.

I vv. 5 e 6 sono frutto di un'elaborazione piuttosto complessa, riassumibile in tre fasi. È probabile che in un primo momento d'Annunzio avesse pensato di concludere la strofa al v. 5, vista la presenza del punto. Cambiato proposito e fatto diventare il punto una virgola, in una seconda fase scrive il v. 6, ma lo lascia incompleto, tanto che alla fine il punto, diverso dagli altri, sembra uno di quelli che il Poeta è solito usare per ricordarsi di ritornare sul verso. Ritornerà, infatti, in una terza fase per completare con l'aggettivo "dolcigna" che, troppo lungo rispetto allo spazio lasciato, va a finire nell'interlinea superiore.

L'UVA GRECA

La minuta si presenta piuttosto nitida, con solo tre correzioni che riguardano preposizioni (v. 3 ad→ a; v. 7 da→ in; v. 9 e dall'→ all').

1.4 *Conclusioni*

Studiando le minute dei *Madrigali dell'Estate* ci siamo accorti, accanto alle tipiche correzioni dannunziane, di correzioni in controtendenza rispetto al resto di *Alcyone*.

Infatti troviamo personificazioni mitiche delle cose (costanti in tutto il resto del Libro) solo nei primi due madrigali; addirittura nel terzo e nel quarto d'Annunzio elimina la personificazione (Orma→ orma; Alba→ alba) e nei successivi non ne troveremo più. Questo ci ha fatto ipotizzare che le undici poesie non siano state scritte appositamente per *Alcyone*, ma vi siano confluite in un secondo momento. A sostegno di quest'ipotesi c'è il fatto che nei manoscritti sono liriche autonome, senza la comune denominazione *Madrigali dell'Estate*, ma anche, e soprattutto, leggendo l'intero Libro si può effettivamente notare qualche differenza tra i *Madrigali* e le altre liriche. Innanzitutto il tono risulta più sobrio, anche se sempre raffinato. Inoltre la scelta del metro fisso, quello del madrigale, è assolutamente insolita, dato che il resto di *Alcyone* è all'insegna della variabilità di metro e nel Libro non compaiono altri madrigali oltre a questi undici. Contro questa ipotesi è però doveroso ricordare che i *Madrigali dell'Estate* rappresentano una fase transitoria di *Alcyone*. I *Madrigali* avviano sia l'estate che l'intero Libro alla

loro conclusione, in toni malinconici e languidi. L'estate sta svanendo e il Poeta comincia a rendersi conto che non c'è nulla da fare. Quel dio Pan che all'inizio del Terzo Libro d'Annunzio voleva farci credere solo addormentato, al contrario di Nietzsche che ne affermava la morte, appare ora anche a d'Annunzio definitivamente morto; cade ogni illusione e si fa strada il nichilismo, che toglie all'uomo e al poeta ogni speranza. Il mito, la "favola bella" de *La pioggia nel pineto*, è un'esperienza che l'uomo moderno ha irrimediabilmente perduto. Allo stesso modo l'estate non può essere fermata.

Gabriella Carrano

La 'Sinfonia Equorea' dell''Onda' Dannunziana: Paradigmi Mitici e Tessere Metamorfiche della Parabola Alcionia

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
del catafratto,
il Mare.
Sembra trascolorare.
S'argenta? s'oscura?
A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.
Nasce l'onda fiacca,
sùbito s'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,
come agnello che pasce
pel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene,
rincalza, ridonda.
Altra onda s'alza,
nel suo nascimento
più lene
che ventre virginale!
Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'alluma, propende.
Il dorso ampio splende
come cristallo;

la cima leggiera
s'arruffa
come criniera
nivea di cavallo.
Il vento la scavezza.
L'onda si spezza,
precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora,
travolge la cuora,
trae l'alga e l'ulva;
s'allunga,
rotola, galoppa;
intoppa
in altra cui 'l vento
diè tempra diversa;
l'avversa,
l'assalta, la sormonta,
vi si mesce, s'accresce.
Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazzi
scintilli
e di berilli
viridi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva
che gode
del suo mistero
fugace.
E per la riva l'ode
la sua sorella scalza

dal passo leggero
e dalle gambe lisce,
Aretusa rapace
che rapisce le frutta
ond'ha colmo suo grembo.
Sùbito le balza
il cor, le raggia
il viso d'oro.
Lascia ella il lembo,
s'inclina
al richiamo canoro;
e la selvaggia
rapina,
l'acerbo suo tesoro
oblìa nella melode.
E anch'ella si gode
come l'onda, l'asciutta
fura, quasi che tutta
la freschezza marina
a nembo
entro le giunga!

Musa, cantai la lode
della mia Strofe Lunga.[1]

La lirica è tutta giocata sull' esercizio armonico imitativo[2] dell'onda: vi si descrive l'avventura fonico-timbrica di un'onda che nasce fiacca, rinasce e si perde «come agnello che pasce», «palpita» e «s'alluma […] come criniera/ nivea di cavallo».

[1] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *L'onda*, *Alcyone*, in *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2001[4], p. 536. La lirica, composta a Romena il 22 agosto 1902, ripropone un *leitmotiv* già presente nel taccuino pisano del luglio 1899, come si legge nelle *Note* all'edizione cit., p. 1235: «Il mare è mosso di color misto, tra di perla e di berillo, delicato […] Si vede su l'estrema linea della foce, il biancheggiare *ilare* e *giovane* dei flutti marini. Appaiono, scompaiono, si allungano, balenano, ridono, danzano. Una danza gioconda. Imagine di polledre dalle criniere bianche, che lasciviscono su un prato» (*Altri taccuini* 10, 107-12, in *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1976; il corsivo è del D'ANNUNZIO). Nel 'taccuino' già si avverte la sinfonia panica dell'elemento equoreo antropomorfizzato e vegetalizzato, in un crescendo verbale asindetico («Appaiono, scompaiono, si allungano, balenano, ridono, danzano»), che riassume il baluginio della stilnovistica aura perlacea dei flutti, dell'acquamarina (varietà del berillo), il profluvio luministico del bianco dei flutti 'ilari' e 'giovani', come gli eroi pindarici trasumanati dalla loro stessa forza (particolarmente evocativo è l'uso aggettivale della dittologia sinonimica in ipallage rispetto a 'biancheggiare'), culminando nel menadismo niveo (cfr. «come criniera/nivea di cavallo», vv. 37-8, *L'onda*) delle 'polledre'.

[2] D'Annunzio parla di «imitazione delle acque», in una lettera al Conti nell'estate del 1900.

Il metamorfismo dell'onda attraversa tutte le gradazioni luministiche e auditive di un miracolo che rasenta la «favella» (v. 62): le sue dissonanze, così come i suoi accordi, sono così possenti «nelle sue volute/profonde» (vv. 69-70) da fecondare «la sua sorella scalza» (v. 79), Aretusa[3] che rapisce i frutti del suo grembo in una furia assassina.

[3] «Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,/caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,/quaque pedem movi, manat locus, eque capillis/ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,/in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas/amnis aquas positoque viri, quod sumpserat, ore/vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas./Delia rupit humum, caecisque ego mersa cavernis/advehor Ortygiam, quae me cognomine divae/grata meae superas eduxit prima sub auras», Ovidio, *Metamorfosi*, v, 632-41, UTET, Torino 2005. Si riporta qui in italiano la traduzione dell'intero passo, a cura di Nino Scivoletto per l'edizione cit., dedicato alla metamorfosi di Aretusa nel V delle *Metamorfosi*: «L'alma Cerere, tranquilla ormai per aver recuperato la figlia, domanda quale fu la causa della tua fuga, o Aretusa, e perché sei diventata una fonte sacra. Ammutolirono le acque, quando la loro dea sporse il capo dalla profondità della fonte e strizzati con la mano i verdi capelli cominciò a narrare l'antico amore del fiume dell'Elide. «Io fui una di quelle ninfe – disse – che vivono nell'Acaia: nessuna con maggiore impegno di me percorreva le balze, né con più abilità poteva tendere le reti. Ma, quantunque io non cercassi la lode della mia bellezza, quantunque fossi robusta, avevo la nomea di essere bella. E quel bel viso tanto lodato non mi procurava piacere, e, mentre le altre sanno compiacersene, io inesperta mi vergognavo per le doti fisiche e ritenevo una colpa piacere agli altri. Una volta (me ne ricordo) ritornavo sfinita dalla selva dello Stinfalo: c'era un caldo opprimente, ma la fatica raddoppiava quel gran caldo. Scopro un corso d'acqua che fluiva senza gorghi e silenzioso; quell'acqua era limpida fino al fondo, attraverso la quale si poteva contare dall'alto ogni sassolino; a stento avresti creduto che essa si muovesse; argentei salici e pioppi nutriti dall'acqua spandevano naturalmente le proprie ombre sulle rive in pendio: mi avvicinai e prima bagnai le punte dei piedi, poi fino alle ginocchia e non contenta di ciò mi svesto, appendendo le vesti leggere a un salice ricurvo, e mi immergo nuda nell'acqua; mentre balzando in essa in mille modi la solco e la tiro a me, mentre muovo ritmicamente le braccia, nel mezzo del gorgo percepii non so quale mormorio e atterrita balzo sulla riva più vicina del fiume». – Dove fuggi Aretusa? –, così mi grida Alfeo dalle sue onde e di nuovo con voce rauca – dove fuggi? –. Così com'ero, senza vesti, scappo via: sull'altra sponda erano rimasti i miei abiti. Tanto più quello incalza e brucia di desiderio e mi credeva alquanto disponibile proprio per il fatto di essere nuda. Io scappavo alla stessa maniera delle trepide colombe che fuggono davanti allo sparviero e quello mi incalzava sfrenato, come suole fare lo sparviero quando incalza le colombe impaurite. Riuscii a correre fin sotto Orcomeno e Psofide e fino ai piedi del Cillene e alle valli del Menalo e al gelido Erimanto e fino a Elis, e quello non era più veloce di me; ma, essendo impari nelle forze, non potevo a lungo sostenere la corsa, ché quello era capace di affrontare una fatica più a lungo. Tuttavia, continuai a correre attraverso i campi aperti, i monti coperti di alberi, anche attraverso balze dirupate e anche per luoghi senza sentieri. Avevo il sole alle spalle: vidi davanti ai piedi una lunga ombra precedermi, a meno che non la vedessi per la paura; ma di certo mi atterriva il rumore dei passi e il pesante anelito che soffiava sulle bende dei miei capelli. Stanca per la fatica della fuga – Diana – invocai sono ormai raggiunta, porta aiuto alla tua scudiera, cui spesso hai concesso di portare i tuoi archi e i tuoi dardi raccolti nella faretra. La dea si commosse e, presane una dalla folta massa di nubi, la stese su di me: il dio del fiume punta lo sguardo su di me coperta però dalla caligine e mi cerca aggirandosi intorno alle nubi che mi avvolgevano e due volte si muove senza vedermi lungo il posto dove la dea mi aveva nascosto e due volte mi chiama – o Aretusa! o Aretusa! – Quale allora fu lo stato d'animo di me infelice? Forse quello di un'agnella se ha sentito i lupi ululare intorno alle

La lirica alcionia non presenta una trama narrativa, si tratta di un cifrario di corrispondenze fonosimboliche, di giochi rimici e di concentratissime analogie onomatopeiche ed allitteranti a cavallo dei versi, che trova la sua ragion d'essere nell'armonia equorea della raccolta e di altri luoghi dannunziani.[4]

stalle serrate o quello di una lepre, che nascosta in un cespuglio vede i musi ostili dei cani e non osa fare un movimento con il corpo? Per altro, quello non si allontana; ma non vede più nessuna ormai al di là: resta a guardare la nube e il posto. Un freddo sudore si spande sulle mie membra paralizzate e da tutto il corpo cadono gocce azzurre, e dovunque io muova il piede, quel luogo trasuda acqua e dai capelli stilla rugiada e più presto di quanto ora impieghi a narrarti i fatti mi trasformo in acqua. Ma il dio del fiume riconosce le acque dell'amata e, lasciato il sembiante umano che aveva assunto, ritorna nelle proprie acque, per potersi unire a me. La dea di Delo spaccò il suolo e io, sprofondata in oscure cavità, arrivo a Ortigia, la quale, amata perché porta il cognome della mia dea protettrice, per prima mi riportò alla luce del cielo». Aretusa, Naiade figlia di Nereo e di Doride, era una delle ninfe del corteggio di Artemide amata da Alfeo. Ovido narra che la ninfa, giunta in Elide e stremata dall'inseguimento di Alfeo, fosse trasformata in fonte dalla dea presso l'isola di Ortigia. Ortigia è il primo nucleo abitativo della città di Siracusa: si tratta di un isolotto consacrato al culto di Artemide ivi venerata con l'appellativo di Ortea (regione dell'Arcadia). La fonte Aretusa è tuttora situata a sud-ovest di Ortigia. Alfeo, sempre secondo il mito, fu trasformato in fiume, che oggi attraversa l'Elide, sfociando nel golfo d'Arcadia; non potendo darsi pace per la perdita di Aretusa, Alfeo si gettò nel mare e giunse a Ortigia, mescolandosi alle acque della fonte. L'erranza mitica di Alfeo è oggi connessa a due fenomeni naturali: sia alla peculiarità dell'omonimo fiume del Peloponneso che scorre sotto terra, sia alla presenza, nei pressi della celebre fonte, di una piccola sorgente (l' 'Occhio di Zillica'), che sembra sia la personificazione del mito. Di fronte alla fonte Aretusa c'è il fiume Ciane, che è un altro toponimo mitico: dalla sorgente del fiume ('Testa della Prisma') si ammira un ampio bacino fiancheggiato da rigogliose siepi papiracee, quasi a racchiudere l'intimità dei due amanti. Anche Ciane, come Aretusa, fu tramutata in fonte per aver contrastato il ratto di Proserpina da parte di Plutone. Quando Cerere cominciò a cercare la figlia, ebbe una preziosa indicazione da Ciane che, mutata in fonte, fece ondeggiare il cinto smarrito da Proserpina, attirando l'attenzione della dea. Del ricongiungimento con Aretusa in terra sicula ci parla anche Virgilio: «Sicanio praetenta sinu iacet insula contra/ Plemyrium undosum, nomen dixere priores/Ortygiam. Alpheum fama est huc Elidis amnem/occultas egisse vias supter mare, qui nunc/ ore, Arethusa, tuo Siculis confunditur undis»: «Protesa nel golfo sicanio un'isola giace di fronte/all'ondoso Plemurio; gli antichi la chiamarono con il nome/di Ortigia. Si dice che l'Alfeo, fiume dell'Elide, giunse/qui per occulte vie sotto il mare; ed ora/sulla tua bocca, Aretusa, si mescola con le sicule onde», VIRGILIO, *Eneide*, III, vv. 692-6, introduz. e commento di E. PARATORE, traduz. di L. CANALI, Mondadori, Milano 2001[7], (Fondazione Lorenzo Valla), pp. 51, 53. Nella rivisitazione dannunziana Aretusa è scalza per la sua prima immersione nelle acque del fiume di ritorno dal bosco di Stinfalo, come si legge in Ovidio; successivamente perché 'mette le ali' come le trepidanti colombe inseguite dal rapace avvoltoio; infine per la terza metamorfosi equorea. Nel prisma metamorfico ovidiano Alfeo è rapace, in D'ANNUNZIO la furia dell'amante e la furia di Aretusa nella corsa convergono nella designazione dell'*edax Arethusa* che rapisce le frutta (quest'ultimo lessema arcaico più concreto – le 'frutta' sono i frutti commestibili nella fattispecie – rispetto al plurale più astratto 'frutti').

[4] L'armonia equorea era già fermo proposito dannunziano nel *Trionfo della morte*: «Lo sciacquio fievole della risacca, simile al romore linguale di un gregge che si disseti, – il gran tuono subitaneo del gran fiotto gagliardo che sopraggiungendo dal largo urta e schiaccia l'onda rifratta dalla riva, – la nota più umile e la nota più superba e le innumerevoli gamme intermedie e le diverse misure degli intervalli e i più semplici e i più complessi accordi di tutte le potenze di quella profonda orchestra equorea nel sonoro golfo […] I soffi erranti alzavano sospingevano

L'assenza di qualsivoglia paradigma diegetico si stempera, senza riserve, nella trasumanante esperienza animale, vegetale e minerale dell'alcionia Versilia tirrenica, scenario di un viaggio, quello del poeta e della Duse, diverso dalla trasfigurazione odeporica dell'ulisside in Grecia, tela ideale del dionisismo bellicista e reazionario del primo libro delle *Laudi*.

La lirica si snoda in versi liberi di varia misura metrica, a partire dal settenario; i versi più brevi sono parole-versi trisillabi.

La prima icona semantica è quella del mare corrispondente ad una configurazione strofica di quattordici versi (vv.1-14). Gli enjambements dei vv. 1-2 (tranquilla/scintilla) e 4-5 (antica/lorica) – aggettivo+verbo, aggettivo+sostantivo – sono particolarmente evocativi, perché spezzano la continuità di sintagmi rimati – nel primo caso, la rima coinvolge le liquide (lo scintillio delle onde marine), nel secondo caso le occlusive (il mare luccica di scaglie, come quelle che compongono la corazza di un cavaliere). Sul piano morfolessicale si realizza un processo osmotico ed analogico fra i tecnicismi marinareschi («cala») e quelli militari: le 'scaglie' sono le lamiere metalliche di una corazza o di un catafratto[5] (il «catafratto» è il cavaliere dotato di armatura completa), ma evocano anche l'effetto visivo dell'increspersi luminoso delle onde marine – «scaglia» è dunque analogicamente associato al mare.

---

le onde qua e là, rare da prima, poi più spesse, poi men deboli; alzavano, sospingevano le onde che tenui fiorivano in sommo, rapivano al crepuscolo un bagliore, per un attimo fervevano, languide ricadevano. Talora come un suono di cimbali fioco, talora come un suono di dischi d'argento l'un contro l'altro percossi, talora come un suono di cristalli giù per un pendio precipitanti era il suono che quelle nel silenzio facevano ricadendo, morendo. Nuove onde si levavano da un più lungo soffio generate, s'incurvavano limpide e intere portando nella loro curva l'estrema grazia del giorno, si frangevano quasi con mollezza, simili a grandi rosai mobili che si sfogliassero, lasciando schiume durevoli come petali su lo specchio che si dilatava là dove esse scomparivano per sempre. Altre si levavano, aumentavano di celerità e di forza, tendevano alla riva, l'attingevano con uno scroscio trionfale a cui seguiva uno strepito diffuso come uno stormire di frondi aride. […] Era questa imitativa armonia silvana la trama costante su cui l'onda avversa alla grande scogliera poneva i suoi ritmi interrotti. Arrivava l'onda con una veemenza d'amore e di collera su i massi incrollabili; vi si precipitava rimbombando, vi si dileguava gorgogliando […] Rideva, gemeva, pregava, cantava, accarezzava, singhiozzava, minacciava: ilare, flebile, umile, ironica, lusinghevole, disperata, crudele» (cfr. *Prose di Romanzi,* I, *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1978[9], pp. 970-2). Se nei taccuini abbonda la *visio* panica corroborata dal cesello lessicale sul versante tecnico-specialistico, come nella lirica d'altra parte (iridi, crisopazzi, berilli), qui si avverte la splendida progressione sinestetica della metamorfosi equorea: le onde fervono di luce subitanea al crepuscolo, echeggiano cembali e dischi d'argento nel golfo sonoro, si sfogliano come petali di rose in superficie quando ricadono, in un'armonia silvana che tocca le corde più acute della gioia e della disperazione al contempo.

[5] 'cataphractus' è il soldato corazzato. L'etimo del lessema rinvia, a mio avviso, al verbo *frango*, più che a *farcio*: *frango* evoca i più remoti campi semici dell'ondulazione e dell'increspatura equorea, in corrispondenza semantica con «intesto».

Se l'analogia è dapprima concentrata – «intesto di scaglia»,[6] con la patina arcaizzante di 'intesto' da 'intexere' – , poi si stempera in una similitudine trasparente («come l'antica/lorica/del catafratto»). Sul piano sintattico i primi sette versi sono coinvolti in un iperbato («Nella cala tranquilla/scintilla, […] il Mare»): gli stessi versi sono coinvolti nel gioco assonantico delle/a/ (tranquilla/scintilla/scaglia/antica/lorica).

I vv. 10-4 presentano un cambio di scena: all'olimpica sensazione visiva subentra la dirompente sensazione uditiva del vento che intacca quella calma – «come colpo dismaglia/l'arme»: come nella prima scena si sovrappone il lessico del mare a quello dell'*ars militaris*, anche in questi versi un elemento naturale – il vento – confluisce in un'icona bellica. La metafora del 'catafratto' scivola in quell'obsoleto «dismaglia» (tecnico-specialistico per 'rompere le maglie di un'armatura'), incastonato in un paragone. La scena uditiva del vento si chiude con un «non dura» (v. 14), che ristabilisce l'equilibrio paesaggistico iniziale.

La seconda parte della lirica (vv. 15-29) corrisponde alla descrizione di un triplice movimento ondivago – un'onda fiacca, un'onda più resistente ma transeunte, un'onda 'madre', di cui si tesse l'apoteosi dal verso 30 in poi.

La quartina 15-8 è iconicamente chiastica, nella *dispositio* sintattica – «nasce l'onda fiacca» del v. 15 vs «altra onda nasce» del v. 18 –; il processo di estinzione della prima onda e di rinascita della seconda è reso dai lessemi verbali «s'ammorza» e «rinforza» in rima baciata e con prefissi intensivi. Se «s'ammorza»[7] è un lento 'morire' (latino tardo 'admortiare', da *mors*), «si perde» (v. 19) designa il processo di totale estinzione della seconda onda, assimilata a un agnello che si perde in una verde e sconfinata distesa: la similitudine è trasparente, ma vela un'analogia fra mare, terra e cielo: il mare è come un campo dove pascolano liberi agnelli in corsa, l'onda che si perde è analogicamente associata a «un fiocco di spuma», il «fiocco di spuma» alla nuvola che balza. La fusione degli elementi è totale: «s'ammorza», «rinforza» e «balza» (l'onda, il vento, il fiocco di spuma); «nasce» (v. 15), «nasce» (v. 18), «pasce» (v. 20) (l'onda fiacca, un'altra onda, un agnello). La nascita

[6] «intesto» (lat. 'intextum', participio perfetto da 'intexere') è participio passato obsoleto di 'intessere', nel significato di 'intessuto, intrecciato, variegato'. Il participio aggettivale, incastonato nel sintagma analogico «intesto di scaglia», connota l'incresparsi delle onde e la *varietas* cromatica dell'intreccio acquatico, proprio come nella trafila di un tessuto e di un testo ('textus'). Cfr. anche E. MONTALE, che si avvale della stessa analogia (scaglie-mare) in *Meriggiare pallido e assorto* – «Osservare tra frondi il palpitare/lontano di scaglie di mare» , vv. 9-10.

[7] Cfr. DANTE, *Inferno*, canto XIV, vv. 63-6: «O Capaneo, in ciò che non s'ammorza/la tua superbia, se' tu più punito;/nullo martiro, fuor che la tua rabbia,/sarebbe al tuo furor dolor compito».

della terza onda rappresenta la fusione panica degli *elementa* con la vita umana: è come se fosse l'alba della creazione, pura e lieve («più lene/che ventre virginale!»:[8] il gioco delle assonanze e delle allitterazioni enuclea la semantica dell'apertura dell'onda, dello schiudersi delle cavità marine come di un grembo verginale.

Dal verso trenta si scatena la sinfonia metamorfica dell'onda, antropomorfizzata grazie alle ipallagi verbali: «palpita» (ipallage sinestetica) è la prima di una *climax* acustica, tattile e visiva di sei verbi, tre intransitivi assoluti e tre intransitivi pronominali. («palpita», «sale», «propende»; «si gonfia», «s'incurva», «s'alluma»). «S'alluma»[9] è un francesismo dantesco ricorrente nella *Commedia*. Il tessuto timbrico è ricco di centrali e di palatali. Raggiunta la massima tensione sinestetica nel «propende», l'onda si erge con «il dorso ampio» e adamantino; il mare, prima associato a un campo verde, ora rinvia ad una mandria di cavalli al galoppo dalla nivea criniera. Man mano che aumenta la furia dell'onda, il tessuto timbrico si incupisce (dorso/ampio/cristallo/cavallo). Continua lo scambio fra lessico marino e lessico militare (in successione, dall'inizio della lirica, la corazza, il colpo che dismaglia la corazza, il vento che toglie la 'cavezza' alla criniera del cavallo bardato).

I versi 40-54 descrivono il trionfo rapace dell'onda, che 'sincreticamente' assume tutte le sembianze degli elementi metamorfici di passaggio: «spumeggia» e «biancheggia» riprendono il *leitmotiv* della nuvola («fiocco di spuma»); «s'infiora» e «odora» alludono agli effluvi panici del vento che «ridonda»; «travolge la cuora,/trae l'alga e l'ulva»[10] è dittico che rammemora la vegetazione terrestre dei vv. 20-1 (lì i verdi campi, qui lo strato erboso galleggiante – «cuora»[11] – fatto di alghe e di ulve, quest'ultimo determinazione iponimica

[8] «Gorgo, più nuda sei nel lin seguace./La tua veste ti segue e non ti chiude./Fra l'ombelico e il depilato pube/il ventre appare quasi onda che nasce./Ombra non è su le tue membra caste:/dall'inguine all'ascella albeggi immune./Polita come il ciòttolo del fiume/sei, snella come l'ode che ti piacque./Danzami la tua molle danza ionia/mentre che l'Apuana Alpe s'inostra/e il Mar Tirreno palpita e corusca./L'Ellade sta fra Luni e Populonia!/E il cor mi gode come se tu m'offra/il vin tuo greco in una tazza etrusca», d'Annunzio, *La corona di Glauco*, *A Gorgo*, in *Alcyone*, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 542.

[9] Cfr. Dante, *Paradiso*, canto xv, vv. 73-8: «Poi cominciai così: – L'affetto e 'l senno,/come la prima equalità v'apparse,/d'un peso per ciascun di voi si fenno,/però che 'l sol che v'allumò e arse,/col caldo e con la luce è sì iguali,/che tutte simiglianze sono scarse».

[10] Si confrontino i seguenti versi: «Alghe livide, fuchi ferrugini,/nere ulve di radici multiformi/fanno grande alla morta foce ingombro,/natante prato cui nessuna greggia/morderà, calcherà nessun pastore», d'Annunzio, *Terra, vale!*, in *Alcyone*, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 502.

[11] È un lessema tecnico-specialistico: «strato erboso galleggiante su laghi o paludi»; «terreno prosciugato e coltivabile» in seguito ad operazioni di bonifica; «fondo di stagni o di paludi, coperto da residui di vegetazione palustre durante i periodi di siccità» (latino 'coria' da 'corium', 'superficie, strato'). Cfr. T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia

di 'alga'); «s'allunga,/rotola, galoppa» associano nuovamente il movimento dell'onda ai cavalli. I versi 40-2 sono coinvolti in un iperbato, corroborato acusticamente dall'allitterazione delle /s/ («L'onda si spezza,/precipita nel cavo/ del solco sonora»). In questa progressione panica frequente è la geminazione dei lessemi verbali – «si spezza», «spumeggia», «biancheggia», «s'allunga», «galoppa», «intoppa», «l'avversa», «l'assalta», «s'accresce» –, che diventa il correlativo fonosimbolico di un'accumulazione sintattica asindetica.

I versi 55-61 sono in progressione sinestetica: il gioco paronomastico di «spruzzi» e di «sprazzi» rende la doppia sensazione tattile e visiva; l'immagine iniziale della «cala tranquilla» scivola nel fervore della «risacca» e nel ristagno luminoso («crisopazzi» e «berilli») della «sacca»:[12] abbondano i tecnicismi geologici e minerali (la «sacca» è un'insenatura, ma designa anche un accumulo di acqua salmastra; «crisopazzi» è variante regionalistica di 'crisoprasio', una varietà di calcedonio verde-dorato; «berilli» da 'berillo', che è un minerale molto leggero, di cui lo smeraldo e l'acquamarina sono varietà particolarmente pregiate). Il tessuto fonico-timbrico si 'acutizza' nella trafila delle /i/ («spruzzi», «sprazzi», «fiocchi», «iridi», «crisopazzi», «scintilli», «berilli/viridi», quest'ultimo latinismo).

I versi 62-77 descrivono la trasfigurazione mitica dell'onda, la «creatura viva/che gode/del suo mistero/fugace» (vv. 74-7), che si unisce in un amplesso cosmico alla sorella Aretusa, in un crescendo metamorfico che culmina nella «lode» dell'onda trasfusa nel mare e dell'armonia equorea trasfusa nei versi – il titolo originario della lirica era appunto *Strofe lunga* (vv.101-2).

L'armonia imitativa dell'onda diventa «favella» al verso 62: il lessema ha un'aura favolistica (*fabula* è la matrice latina) che ben si attaglia al mito di Aretusa rispetto al più neutro 'parola'; un'armonia che si stempera in dieci sequenze verbali – le prime sei onomatopeiche («sciacqua», «sciaborda», «scroscia», «schiocca», «schianta», «romba», allitteranti e consonanti al contempo). L'armonia imitativa della materia fonica culmina fisicamente nelle «dissonanze» dell'onda all'interno della sacca: suoni, colori e profumi convergono in un accordo discorde, multiforme e indistinto (cfr. vv. 66-7), in cui è necessario fondersi e al tempo stesso discriminare, come se la fusione implicasse la disgiunzione (polarità icasticamente resa dall'iperbato dei vv. 67-8, «tutte accoglie e fonde/le dissonanze acute»). Se fino a questo momento si riscontra un uso quasi pervasivo della morfologia verbale, i versi 71-4 ruotano intorno ad una sintassi nominale, aggettivale nella fattispecie: tre

Mondadori Editori, Milano 2000.

[12] «Presa e constretta negli intorti gorghi,/come una preda pallida, è la luce.», D'ANNUNZIO, *Terra, vale!*, in *Alcyone*, *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 502.

coppie di aggettivi in corrispondenza chiastica, sul piano semantico, in tre versi sintatticamente paralleli («libera e bella», «numerosa e folle», «possente e molle» – da un lato la forza, la possanza di un'inedita libertà della natura, dall'altro la bellezza molle, languida di un fenomeno ritmico – numerosa è latinismo da 'numerus', ritmo, melodia).

La bellezza dell'onda è come quella di una donna, forte e languida, ma nel binomio risiede il suo «mistero/fugace» (vv. 76-7). Le «volute» (v. 69) sono in corrispondenza semantica con «cala» (v. 1), «ventre virginale» (v. 29), «cavo/del solco» (vv. 41-2), «sacca» (v. 61) e, successivamente, con «grembo» (v. 84), in un crescendo 'uterino' che feconda la ninfa Aretusa.

Dal verso 78 al verso 100 si consuma la vicenda di Aretusa: poche pennellate per tratteggiarne la purezza originaria e la *contaminatio* nell'incontro con la sorella delle cavità marine. E che Aretusa scorra in superficie e attenda di essere fecondata dal suo Alfeo sotterraneo è attestato dal lessema «lembo»: la prima parte di questa figurazione mitica è occupata da una descrizione aurorale della ninfa – «dal passo leggero/e dalle gambe lisce» (vv. 80-1) –, ma subito dopo si avverte il *raptus* della«fura» («Aretusa rapace/che rapisce le frutta», vv. 82-3, «e la selvaggia/rapina», vv. 91-2, con l' annominazione di «rapina» rispetto a «rapace» e «rapisce»).

I versi 85-94 sono articolati in maniera sintatticamente simmetrica, chiastica nella fattispecie: dapprima sintagma verbale+sintagma nominale (vv. 85-8 – «le balza/il cor», «le raggia/il viso d'oro./Lascia ella il lembo»), poi sintagma nominale+sintagma verbale (vv. 91-4 – «e la selvaggia/rapina,/ l'acerbo suo tesoro/oblìa nella melode»). L'anastrofe del verso 93 – «l'acerbo suo tesoro» – mette in rilievo la purezza verginale del grembo di Aretusa, che ora accoglie la furia dionisiaca dell'amplesso equoreo. Spiccano gli usi letterari di «oblìa», «melode», «nembo»,[13] così come la corrispondenza tra «selvaggia rapina» e «asciutta fura»:[14] la «fura», vox aulica, designa l'esaustività dell'amplesso e di una rapina che non è più volontà di riconnettersi al tutto, ma trasfusione, compenetrazione, possesso.

[13] «oblìa» dal latino 'oblitare', che è intensivo di 'obliviscor', attraverso il francese 'oblier'; «melòde», che è 'melodia', ma anche lemma tecnico-specialistico che allude al 'melòdo', poeta liturgico bizantino autore sia del testo sia della musica delle sue opere (in tal senso, il lemma è in piena armonia con il gusto alessandrino del poeta); «nembo», che qui non è propriamente 'nube temporalesca', ma si sovrappone alla locuzione 'a profusione', 'in gran quantità' («a nembo», v. 99).

[14] «fura» è deverbale dal latino 'furari', che veicola l'idea del furto, della rapina.

Antonio Pietropaoli

Lettura di 'Meriggio'

Gli antichi avevano del tempo del meriggio una grande
idea, e lo riguardavano come sacro e terribile
G. Leopardi, *Sopra gli errori degli antichi*

«Morti son tutti gli dèi: ora vogliamo che il superuomo viva»
– questa sia un giorno, nel grande meriggio, la nostra ultima volontà!
F. Nietzsche, *Della virtù che dona*, in *Così parlò Zarathustra*

Ed era il meriggio, l'ora di Pan, l'ora grande
G. d'Annunzio, *Maia*, *Laus Vitae*, V, vv. 9-10

1. *Meriggio* è uno dei testi più intensamente "lavorati" non solo di *Alcyone* ma anche di tutta la poesia dannunziana **–** e questo sia detto di un poeta il cui standard di elaborazione e "costruzione" formale è sempre notoriamente assai alto (si pensi al macro-esempio degli 8400 versi della *Laus vitae*).[1] Questa "cura" strutturale enfatizza i grezzi dati semantici che già da soli fanno di *Meriggio* il testo campione del panismo dannunziano, di quella sua caratteristica pulsione psico-ideologica a superare i limiti dell'umano per provare l'ebbrezza della metamorfosi sia in natura che nel divino (s'intende, in senso paganeggiante). Istanza così antica e radicata in d'Annunzio, com'è noto, da vantare già in *Canto Novo* '82 (CN82) almeno un paio di cartoni imprescindibili, maturati all'interno del «folle amore» dichiarato dal giovane poeta alla Natura («Diritto su 'l monte io t'invoco t'invoco e ti canto/o Natura, o immensa sfinge, mio folle amore»).[2] Il primo consiste nel distico di apertura della V sezione del *Libro Primo* di CN82 (poi confluito nell'attacco della VII sezione del *Canto del sole*, in CN96):

[1] «… questo grande/Inno che edificar ci piacque/a somiglianza d'un tempio…», come si legge ad inizio dell'*Encomio dell'opera*, da *Laus Vitae*, *Maia*, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1984, 2 vv., p. 238 (d'ora in avanti, per i due volumi, VAG, I e VAG, II).

[2] VAG, I (1982), p. 183 (e per le successive citazioni, nell'ordine: pp. 178 e 146-7).

Sta il gran meriggio su questa di flutti e di piante
verde-azzurrina conca solitaria;

Ma la stessa VII sezione si arricchirà di echi più risolutamente panico-superomistici, in CN96:

M'infondon nel sangue non so quale panica ebbrezza
gli odori agresti misti a la salsedine.
(…)
Fa che da la tua pura bocca io con un sorso infinito
beva il respiro de la foresta immensa;

fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narciso nel fonte,
la mia nova bellezza trasfigurato io miri;

oh fa che anche una volta nel mondo il Giovine viva
come un possente dio ne la sua favola!

Il secondo cartone da CN82 merita una citazione più larga per le ampie e profonde risonanze con la situazione di *Meriggio*, fino a contenerlo praticamente *in nuce*, se non fosse per l'eccesso di giovanile baldanza che lo marca – peraltro, correzioni e aggiunte del '96 non ne modificano troppo il quadro dei riferimenti concettuali. Si tratta dei distici conclusivi della XII sezione sempre del *Canto del sole* (CN96), proveniente dalla XIII dello stesso *Libro primo* di CN82, tra i versi più ebbri di sole e di vitalismo panico scritti da d'Annunzio:[3]

… Balzami libero vivo nel seno
il cuore, al gran maggio, al gran selvaggio canto

che palpita al bosco, che palpita al mare, che sale
su da la verde mèsse, su da la vigna in fiore,

che immenso ondeggia pe' glauchi cieli diffusi,
nembo d'effluvii, turbine di pollini,

nel sole nel sole nel sole, esultante squillante
tonante immensa voce di mille iddii.

E non il dio è in me? Il palpito eterno del Mondo
questo non è, che il mio cuore mortale muove?

Non vivono forse i germi di tutte le vite
ne la mia vita umana? Sento il prodigio instare.

Ecco, io distendo nel concavo schifo le membra,
offro al paterno sole tutto il mio corpo ignudo.

[3] *Ivi*, pp. 151-2 e, per la redazione di CN82, 184-5.

Tu cullami, o mare, nel tuo infinito respiro;
compi tu, o sole, l'alta metamorfosi.

Da le mie membra, fatte giganti, rampolli una selva.
Scorgeranno l'isola ignota i nauti a sera.

Ci sono però altri due pezzi di CN82 che vale la pena di citare. Si tratta della prima e terza quartina di *II* e delle prime due di *VI* del *Libro terzo*: e basta leggerli questi versi per capire che idealmente siamo proprio lì, in piena "atmosfera" meridiana, con alcune coordinate essenziali già in bella mostra.[4] L'ora, la calura, il silenzio, l'aria stagnante, i sintagmi difettivi (non + sostantivo):[5] sono tutte precise anticipazioni di *Meriggio* – nonostante, ad esempio, la VI sezione, dopo il pezzo qui citato, continui con un elogio-lamento del lavoro umano di sapore tutto imparaticcio (socialisteggiante e carducciano) che interrompe la surriscaldata fissità della scena:

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi
incendiate da 'l sole, a perdita
di vista, le sabbie; deserto,
triste, metallico bolle il mare.
(…)
a tratti a tratti rompe il silenzio
greve; ne 'l cielo non una nuvola,
non alberi a 'l piano, non vele
spezzano il fascino de l'azzurro…

È mezzogiorno. La strada allungasi
diritta innanzi, larga, bianchissima;
da' lati le stoppie bruciate,
non una pianta là ne 'l giallore.

Non una voce turba l'inerzia
de l'afa; ardente come un incendio
sta l'afa. Silenzio. Ai cavalli
pende la lingua ne 'l trotto stanco.

Come si vede, l'impianto concettuale di *Meriggio* è così ben radicato in d'Annunzio da mescolare le proprie acque paniche con quel «superomismo da sempre» che lo stesso "vate" si riconosceva e che è stato energicamente

[4] *Ivi*, pp. 198 e 201.
[5] Stilema caro a d'Annunzio, come anche nella celebre «O falce di luna calante», ai vv. 7-8: «non canto, non grido/non suono pe 'l vasto silenzïo va» (*ivi*, p. 192).

sottolineato, tra gli altri, da Federico Roncoroni.[6] La matrice psico-ideologica è peraltro ben nota e risulta illustrata, senza residui, da quella dialettica spossessamento/impossessamento che Vittorio Roda ha acutamente individuato nel rapporto tra poeta e realtà.[7]

Ed è questa matrice, ad esempio, a rendere incompatibile, al di là delle innegabili somiglianze, l'esperienza panica di *Meriggio* con il finale di *Uno, nessuno e centomila*.[8] Nel pezzo pirandelliano Vitangelo rinuncia a se stesso e al proprio marchio di fabbrica, il nome, confondendosi di nuovo con la natura, secondo suggestioni "naturistiche" (e già pascoliane). In d'Annunzio il processo di smarrimento dell'identità (a partire proprio dal nome) è insieme regressivo e progressivo, sfocia in una forma di permutazione-espansione assoluta nell'altro (nella Natura, nella sua più occulta e dionisiaca quintessenza di Meriggio), fino alla perfetta metamorfosi identitaria con la Divinità. In Pirandello la dissolvenza è contrassegnata dal segno meno, è un puro minimalistico ritorno alla terra madre, è un "rientrare" di nuovo nella pura ontologia delle cose, nel divenire materiale della realtà, e dunque una forma allegorica di purificazione e palingenesi (non a caso idealmente così vicina all'ipotesi di catastrofe finale della *Coscienza di Zeno*): è una "perdita", insomma, un azzeramento (forse per ripartire daccapo); e non, come in d'Annunzio, un accrescimento e un "guadagno". Essendo l'istanza panica dannunziana non solo intrinsecamente connessa con il suo "erotismo" di fondo ma soprattutto galvanizzata dal mito superomistico del dominatore e del conquistatore.

D'Annunzio è un poeta "sensoriale", di una "sensorialità" quasi tattile, ben testimoniata sin dagli esordi della sua carriera poetica, tra *Primo Vere* e *Canto Novo*. Ma cova nella sua ideologia estetica una tendenza sempre più marcata a trascendere questa caratteristica di base, in qualche modo a spiritualizzarla, a costruire insomma una sorta di mistica dei sensi. Su questa linea di ricerca la scheda certamente più esplicita è quella che si trova tra le riflessioni memoriali di Andrea Sperelli, laddove, — sotto la sferza del «Sommo»,

---

[6] Vedi, per d'Annunzio, la prima pagina delle *Note* di commento a CN della Lorenzini, in VAG, I, p. 829, dove si trovano tutte le indicazioni bibliografiche dannunziane del caso; e F. RONCORONI, *Profilo storico-critico*, in D'ANNUNZIO, *Poesie*, a c. di RONCORONI, Garzanti, Milano 1978, pp. VII-CLXXVIII, alla p. CVIII.

[7] Cfr. V. RODA, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Boni, Bologna 1978, pp. 11-35.

[8] «Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. […] Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento; il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo» (L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, II, a c. di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1973, p. 901).

dell'«Insuperabile», dell'«Inarrivabile» — si teorizza (tramite una estenuazione sensual-concettuale propriamente "decadente") l'ossimorico paradosso di una «"spiritualizzazione" del gaudio carnale».[9] Un movimento analogo si afferma in *Meriggio*, laddove la "fisicità" del soggetto e degli oggetti viene tesa allo spasimo al fine di raggiungere uno stadio superiore, laddove tutto si fonde e si placa in una unità indifferenziata (in una sorta di estasi mitica e mistica).

Ma la trascendenza della fisicità in *Meriggio* non è dello stesso tipo di quella che pervade e giustifica altre famose liriche alcionie come, ad esempio, *La sera fiesolana* e *La pioggia nel pineto*. Lì persone e cose si smaterializzano, si dissolvono per forza di "musica" – e direi: nella prima, la musica della cultura; nella seconda, la musica della natura. Nella *Sera* e nella *Pioggia* vige una musicalità uniforme, duratura, invariabile. Nel *Meriggio* domina invece, come vedremo, un doppio regime fono-ritmico (e qui s'innerva un surplus di esemplarità): frantumazione e rallentamento fino alla fissità, e poi accelerazione progressiva fino alla fusione-orgasmo.

È una sensorialità, infine, che un po' lo apparenta a Pascoli, ma con differenze molto più marcate delle somiglianze. Mentre in Pascoli la natura è notoriamente «madre dolcissima» e nido simbolicamente compensativo, in d'Annunzio è terra di conquista, amante "focosa" (vedi il documento più rappresentativo di *Stabat nuda aestus*). La sensorialità pascoliana risente dell'atteggiamento regressivo-conservativo (quasi di re-infetazione) che caratterizza il poeta romagnolo:[10] ed è perciò femminea, introversa, del tutto scevra di quella volontà di possesso e dominio che sin da subito, ben prima del suo fatidico incontro con Nietzsche, aveva animato la scrittura dannunziana. Non è altro che la ben nota aggressività e "voracità" del Nostro nei confronti della natura e del mondo:[11]

Canta l'immensa gioia di vivere,
d'essere forte, d'essere giovine,
di mordere i frutti terrestri
con saldi e bianchi denti voraci,

di por le mani audaci e cupide
su ogni dolce cosa tangibile,

[9] Cfr. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, I, Mondadori, Milano 1978, 2 vv., pp. 88-9, 92 (d'ora innanzi, abbreviato PdR).

[10] L'obiettivo finale del poeta "fanciullino" è infatti «riconfondersi nella natura».

[11] Da CN96, XI, vv. 5-12, in VAG, I , p. 162. Già Roda suggeriva, spulciando tra le lettere a Barbara, la frequenza di «figure sadiche («assorbire», «bere», «suggere», «invadere»)» (RODA, cit., p. 4). Sul motivo dell'«aspirazione alla *gioia*» si veda anche l'indicazione di Niva Lorenzini tratta dal *Trionfo della morte* (nelle Note di commento a CN, in VAG, I, p. 866).

di tendere l'arco su ogni
preda novella che il desìo miri
…

Meriggio è dunque la scheda esemplare del panismo superomistico di *Alcyone* – e difatti la lirica è inclusa nella seconda sezione dell'opera, quella, appunto, dell'avvento dell'estate e del metamorfismo panico, accanto ad altri testi famosi come *La pioggia nel pineto*, *Le stirpi canore*, *Anniversario orfico*, ecc. Il "lavorio" formale, come si accennava all'inizio, investe tutti i livelli testuali, dal fonico al ritmo-metrico al linguistico-retorico, e ha immediate ripercussioni semantiche come non sempre accade nel Nostro, piuttosto incline a rimirarsi allo specchio della sua vertiginosa abilità.

2. Motivi temi concetti luoghi atmosfera di *Meriggio*, si può ben dire, il poeta li teneva da anni sulla punta della penna – sicché un testo come *Meriggio* non poteva non essere scritto. La ragnatela dei riferimenti, esterni o interni ad *Alcyone* (ma comunque precedenti o tutt'al più coevi al *Meriggio*),[12] è fitta, e ci si limita pertanto all'essenziale, in ordine cronologico:

a) tra le anticipazioni più precoci si possono rileggere alcuni passi iniziali del II capitolo del *Piacere*, dedicato agli straordinari effetti della convalescenza su Andrea – e dunque qui per difetto invece che per eccesso di "desiderio": «Il giovine […] con una specie di tranquillità catalettica, credeva sentir vivere nel suo petto l'intero mondo; con una specie di religiosa ebrietà, credeva posseder l'infinito. Quel ch'ei provava era ineffabile, non esprimibile neppur con le parole del mistico: "Io sono ammesso dalla natura nel più secreto delle sue divine sedi, alla sorgente della vita universa…" […] La vista a poco a poco mutàvaglisi in visione profonda e continua; […] ed egli contemplava ed ascoltava, respirando col mare e con la terra, placido come un dio»;[13]

b) essendo il panismo dannunziano un aspetto del suo superomismo, ed essendo il *Trionfo della morte* il primo romanzo dichiaratamente superomistico, non sorprende che qui si trovino parecchi cartoni tematici e atmosferici di *Meriggio*. Oltre a quello assai convincente già indicato dalla Andreoli nelle sue Note ad *Alcyone*,[14] ce ne sono almeno altri due

[12] Presumibilmente databile «tra la metà di luglio e il 13-14 agosto 1902» , così RONCORONI, in D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a c. di RONCORONI, Mondadori, Milano 1982, p. 299.

[13] D'ANNUNZIO, *PdR*, I, p. 137.

[14] In VAG, II (1984), p. 1217 (per cui v. *PdR*, I, p. 970). Ma altre preziose indicazioni intra- e intertestuali sono fornite dalla studiosa, che toccano anche *Il fuoco*, e che svariano da Pascoli a Carducci a Shelley (pp. 1217-8).

che meritano di essere citati. Si tratta dell'inizio di *Tempus destruendi,* II*: Libro quinto*: «Era l'ora terribile, l'ora pànica, l'ora suprema della luce e del silenzio, imminente su la vacuità della vita. Egli comprendeva la superstizione pagana: l'orrore sacro dei meriggi canicolari su la plaga abitata da un dio immite ed occulto. In fondo a quel suo vago sgomento si moveva qualche cosa di simile all'ansietà di chi sia nell'attesa di un'apparizione repentina e formidabile»; e della fine de *L'invincibile*, I: «Trasfigurata, Isolda entrava nel meraviglioso impero trionfalmente. "Nell'infinito palpito dell'anima universa perdersi, profondarsi, vanire, senza coscienza: suprema voluttà!"»;[15]

c) ovviamente, il famoso preludio all'annuncio (di sapore post-carducciano) che «Il gran Pan non è morto!», ne *L'Annunzio* (1899) di *Maia*: «Udite l'annunziatore di lontano/che reca l'annunzio del prodigio meridiano […] Tutto era silenzio, luce, forza, desìo./L'attesa del prodigio gonfiava questo mio/cuore come il cuor del mondo. […] La sostanza del Sole era la mia sostanza./Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza /dei piani, il Mar profondo»; oppure, anch'essi cruciali, i vv. 127-47 de *Le Atlantidi* di III della *Laus vitae*: «Il silenzio era vivo/come un'anima sparsa/che ascolti e attenda/senza respiro. […] Tutti i miei sensi/vigilavano, nell'attesa/della gioia oscura./Una bellezza/indicibile io sentìa/spandersi per le mie membra,/come chi trasfigura»; nonché i vv. 214-31 de *L'apparizione apollinea* di X della stessa *Laus vitae*: «Sospeso era il giorno sul nostro/capo. Tutte le cose/tacevano con un aspetto/di eternità. L'occhio solo/era vivo e veggente./O tregua apollinea, Meriggio! […] Il silenzio/era come il silenzio/che segue o precede le voci/delle volontà sovrumane»;[16]

d) i riferimenti alla «Marina di Pisa, quando folgora/il solleone», alle «pratora/di San Rossore» e a «l'Arno [che] porta il silenzio alla sua foce», contenuti ne *La tenzone*;[17]

e) il motivo delle «reti pensili» («Talune/pendon come bilance dalle antenne»), dentro «l'incanto» del contesto di *Bocca d'Arno*;[18]

---

[15] D'ANNUNZIO, *PdR*, I, pp. 939 e 1016 (idem per *L'onda*, che è di fatto anticipata da un pezzo di V, *Libro quinto*, non a caso immediatamente successivo a quello citato, e appena più su ricordato, dalla Andreoli – v. *PdR*, I, p. 971).

[16] VAG, II, pp. 7, 9, 26-7, 104. Si noti la consonanza diretta tra i vv. 214-5 qui citati e i vv. 57-8 di *Meriggio*: «L'Estate si matura/sul mio capo come un pomo» (*ivi*, p. 485). Né si può escludere la memoria di questo brano verghiano, da *Nedda*: «Regnava il profondo silenzio del meriggio, le più piccole foglie erano immobili; le ombre erano rade; c'era per l'aria una calma, un tepore, un ronzìo di insetti che pesava voluttuosamente sulle palpebre».

[17] *Ivi*, p. 458.

[18] *Ivi*, p. 462.

f) i precisi riscontri lessematici contenuti ne *Le Madri*, anche cronologicamente adiacente a *Meriggio*: «*salso* strame», «San Rossore», «nella foce silente», «il Serchio e il Gombo»;[19]

g) questi versi de *L'Alpe sublime*, anch'essa coeva al *Meriggio*[20] e perfettamente "in situazione", fino al rimbalzo di parole, luoghi e interi versi: «Oh silenzii tirrenii/nel deserto Gombo!/Solitudine pura,/senz'orme! […] Dormono i Monti Pisani,/grevi, di cerulo piombo,/su la pianura/ che dorme»;[21]

h) e ancora, nel coevo *Gombo*, il dittico Vita-Morte (anzi il trittico, con l'Arte), a rendere ancor più totalizzante e sovrumana l'esperienza descritta dal poeta, come nella chiusa di *Meriggio*: «Poi che non val la possa/della Vita a comprendere tanta/bellezza, ecco la Morte/che braccia più vaste possiede/e silenzii più intenti/e rapidità più sicura;/ ecco la Morte, [e l'Arte che è la sua sorella eternale:]»;[22]

i) l'atmosfera di silenziosa e immobile-fremente attesa dell'«Ignoto» di *Furit aestus*: «La luce copre abissi di silenzio,/simile ad occhio immobile che celi/moltitudini folli di desiri./L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo! […] Terribile nel cuore del meriggio/pesa, o Mésse, la tua maturità»;[23]

j) e infine l'«ansia del divino»[24] diffusa fra *Terra, vale!* e il *Ditirambo II* (dove «Il silenzio/ era divino nella solitudine»).[25]

Inoltre, sono state più volte rimarcate dalla critica le annotazioni anticipatrici del *Meriggio* contenute nel cosiddetto *Taccuino* alcionio del 2 luglio 1899 da Marina di Pisa[26] – e dunque non mette conto rivisitarle. Ma, a ben spulciare, altri cartoni preparatori sono rintracciabili nei Taccuini cronologicamente adiacenti a quello alcionio, e sempre antecedenti alla stesura di *Meriggio*. E precisamente:

a) XXIX, I, 1899, 23 luglio, sempre da Marina di Pisa, dove già compaiono dei «vapori foschi, color di piombo», subito precisati nel Taccuino del 24 luglio in «una cortina di vapori»;[27]

---

[19] *Ivi*, pp. 488-90.
[20] Cfr. RONCORONI, a c. di, *Alcyone*, cit., p. 322.
[21] VAG, II, p. 493.
[22] *Ivi*, pp. 495-6.
[23] *Ivi*, p. 442.
[24] RONCORONI, a c. di, *Alcyone*, cit., p. 353.
[25] *Ivi*, p. 505.
[26] D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1976, pp. 104-13.
[27] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1976, (I ed. 1965), p. 330

b) nel XXXIV, I, da Settignano, febbraio 1900, si trovano altri riscontri paesaggistici e in particolare il concetto-chiave del paesaggio di *Meriggio*, l'«immobilità»;

c) XXXIX, 1900, dove non si può ignorare quel «silenzio d'aspettazione», già così "laudistico", prodigioso e meridiano;

d) e ancora in XXXIX, nel pezzo intitolato *La foce del Serchio* (20 settembre 1900), s'incontrano altri numerosi riscontri geografici e lessicali: *boschi*, *San Rossore*, *foce*, *Serchio*, *canne*, *rive*;

e) in XLIV, 1902, c'è un riferimento isolato ma puntuale e reiterato ai «canneti del Serchio»;

f) altre probabili contaminazioni si rintracciano in *Altri Taccuini*, 9, 1898, *A Baia*, nella descrizione dei laghi di Lucrino e d'Averno, tradizionalmente «cup*i*» «lugubr*i*» sepolcrali, e tuttavia, insieme, mitici: suggestioni che forse agiscono nel rendere un po' lacustre il mare della Versilia (vedi i vv. 34-46 di *Meriggio*) e che rimandano alla finale intrusione della Morte in *Meriggio*: «Lì presso è l'antro della Sibilla cumana […]. È un mondo sotterraneo di paure e di misteri […]. Quando si esce, si affretta il passo. Ecco il cielo pallido della sera che si incurva su l'Averno fosco. Nessun canto di uccelli, nessuna voce umana […]. Lo spettacolo diventa misterioso e solenne; tutti i miti rivivono e diffondono su le acque e su le piagge la loro antica divinità. Il Misero è come un gran sepolcro […]. Il mare è bronzino, come d'olio […]. "Natività del Sogno d'un meriggio d'estate"».[28]

3. Prima di entrare nel vivo dell'analisi, converrà trascrivere per comodità del lettore il testo di *Meriggio*:[29]

A mezzo il giorno
sul mare etrusco
pallido verdicante
come il dissepolto
bronzo dagli ipogei, grava
la bonaccia. Non bava
di vento intorno
La foce è come salso
stagno. Del marin colore,
per mezzo alle capanne,
per entro alle reti
che pendono dalla croce
degli staggi, si tace.
Come il bronzo sepolcrale

(e per le prossime citazioni pp. 369, 417-8, 448).

[28] D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, cit., pp. 98-9.

[29] VAG, II, pp. 484-7. Ottimi commenti, com'è noto, in E. PALMIERI, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, con interpretazione e commento di PALMIERI. *Libro terzo: Alcyone*, Zanichelli, Bologna, 1941, pp. 149-55; e in RONCORONI, a c. di, *Alcyone,* cit., pp. 299-309.

alita. Non trema canna
su la solitaria
spiaggia aspra di rusco,
di ginepri arsi. Non suona
voce, se ascolto.
Riga di vele in panna
verso Livorno
biancica. Pel chiaro
silenzio il Capo Corvo
l'isola del Faro
scorgo; e più lontane,
forme d'aria nell'aria,
l'isole del tuo sdegno,
o padre Dante,
la Capraia e la Gorgona.
Marmorea corona
di minaccevoli punte,
le grandi Alpi Apuane
regnano il regno amaro,
dal loro orgoglio assunte.

Bonaccia, calura,
per ovunque silenzio.
L'Estate si matura
sul mio capo come un pomo
che promesso mi sia,
che cogliere io debba
con la mia mano,
che suggere io debba
con le mie labbra solo.
Perduta è ogni traccia
dell'uomo. Voce non suona,
se ascolto. Ogni duolo
umano m'abbandona.
Non ho più nome.
E sento che il mio vólto
s'indora dell'oro
meridiano,
e che la mia bionda
barba riluce
come la paglia marina;
sento che il lido rigato
con sì delicato
lavoro dall'onda
e dal vento è come
pallida verdica in pace
quella che sorridea.
Quasi letèa,
obliviosa, eguale,
segno non mostra
di corrente, non ruga
d'aura. La fuga
delle due rive
si chiude come in un cerchio
di canne, che circonscrive
l'oblìo silente; e le canne
non han susurri. Più foschi
i boschi di San Rossore
fan di sé cupa chiostra;
ma i più lontani,
verso il Gombo, verso il Serchio,
son quasi azzurri.
Dormono i Monti Pisani
coperti da inerti
cumuli di vapore.

E la mia forza supina
si stampa nell'arena,
diffondesi nel mare;
e il fiume è la mia vena,
il monte è la mia fronte,
la selva è la mia pube,
la nube è il mio sudore.
E io sono nel fiore
della stiancia, nella scaglia
della pina, nella bacca
del ginepro: io son nel fuco,
nella paglia marina,
in ogni cosa esigua,
in ogni cosa immane,
nella sabbia contigua,
nelle vette lontane.
Ardo, riluco.
E non ho più nome.
E l'alpi e l'isole e i golfi
e i capi e i fari e i boschi
e le foci ch'io nomai
non han più l'usato nome
che suona in labbra umane.
Non ho più nome né sorte

il mio palato, è come
il cavo della mia mano
ove il tatto s'affina.

tra gli uomini; ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.

E la mia vita è divina.

Il testo è suddiviso in quattro strofe lunghe di 27 versi ciascuna – più la coda di un verso-strofa – a struttura polimetrica variabile.[30] Si va infatti dalla misura minima del quinario (14 occorrenze)[31] alla massima del novenario (5), attraverso tutte le misure intermedie: senario (18), settenario (41) e ottonario (31). Pertanto, dal punto di vista metrico *Meriggio* non fuoriesce dalla norma dannunziana relativa alle misure sub-endecasillabiche (*Laus vitae* docet): il grosso dei versi s'incardina sulle metrie intermedie di settenario e ottonario, con escursioni verso il basso (senario e quinario) e verso l'alto (novenario). Tuttavia, questi dati vanno scorporati, essendo i risultati dello scorporo sin troppo eloquenti per poterli trascurare. La I strofa contiene: 4 quinari, 7 senari, 10 settenari, 4 ottonari, 2 novenari. La II: 5 quinari, 3 senari, 8 settenari, 10 ottonari, 1 novenario. Nella III ci sono: 4 quinari, 7 senari, 11 settenari, 5 ottonari. Infine nella IV si contano: 1 quinario, 1 senario, 12 settenari, 11+1 ottonari (con il verso-strofa finale), 2 novenari. E quindi: la comparsa del novenario è un'eccezione insignificante; il quinario ha una media uniforme per quanto bassa di occorrenza (4-5-4), fin quasi a scomparire nell'ultima strofa, con una sola presenza; il senario oscilla alternativamente tra una frequenza significativa, per quanto medio-bassa, e il quasi dileguo (7-3-7-1); tra le due misure-cardine del componimento, settenario e ottonario, non solo la prima è preponderante ma vanta pure una media di frequenza sintomaticamente stabile (10-8-11-12), mentre le occorrenze dell'ottonario appaiono molto squilibrate di strofa in strofa (4-10-5-11+1). Un ultimo rilievo non può non riguardare la IV strofa, dov'è facile constatare il predominio assoluto delle due misure-cardine accanto alla quasi totale scomparsa delle altre. La cosa è tanto più indiziaria, se si osserva da vicino il testo e si nota che il dominio di settenario e ottonario si realizza tramite serie o sequenze tendenzialmente omometriche: due serie settenariche, vv. 83-9 e 93-7, e una ottonarica, vv.

[30] Non si tratta ovviamente di versi liberi: vedi in proposito le considerazioni di Martelli, in F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 271-2; e A. PIETROPAOLI, *Riflessioni sul verso libero in Italia (1900-1920)*, in AA.VV., *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a c. di PIETROPAOLI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, pp. 269-318, alle pp. 280-7.

[31] In realtà ci potrebbe essere anche un quadrisillabo, *meridiano* (v. 71), che però con dieresi diventa quinario – arduo decidere.

100-9, anche se *forse* interrotta da un novenario al verso 107 di cui si discuterà tra breve. Ed è ancor più indiziaria se si pensa che in quest'ultima strofa, in maniera senz'altro più decisa che nella precedente, prende corpo proprio quel «*crescendo* ritmico»[32] che scorta e invera l'esperienza panico-superomistica lì descritta (e di cui qui appresso).

In proposito, però, non si deve dimenticare che, trattandosi di polimetria, la lettura metrica è in alcuni casi oggettivamente indecidibile, talché i dati fin qui raccolti restano, anche se soltanto in parte, opinabili.[33] Faccio tre soli esempi (ma i casi di possibile doppia lettura sono poco più di una decina). Si prendano i vv. 1 e 7 della I strofa (*A mezzo il giorno* | *di vento intorno*): 1) a seconda che si applichi la figura metrica della sinalefe si avrà quinario o senario; 2) potremmo trattarli allo stesso modo (rima e ritmo adiuvanti), e avremmo perciò due quinari o (forse meglio) due senari; 3) ma, non essendoci alcuna istruzione testuale obbligatoria, i due versi potrebbero anche essere interpretati diversamente, quinario e senario, o viceversa. I versi 60 e 62 della III strofa (prosodicamente identici: *che cogliere io debba* | *che suggere io debba*) oscillano entrambi tra senario e settenario, a seconda che si applichino o meno le figure della sinalefe (assai probabile) e della dieresi, eccezionale in *io* (molto improbabile, invece, l'applicazione di dialefe+dieresi che porterebbe il verso alla misura dell'ottonario). È chiaro che in questo caso preferire una lettura o l'altra ha un'immediata ricaduta semantico-concettuale, poiché la lettura senarica già "disintegra" l'io, a differenza di quella settenarica nella quale esso viene ancora idealmente "preservato" e scandito per intero, per di più in sede accentuale (motivo per cui, appunto, questi versi sono stati qui interpretati come settenari). Il che significa, peraltro, che la lettura polimetrica può anche avere immediate implicazioni e ricadute semantiche, sì da rivelarsi a tutti gli effetti "interpretazione" metrica.

L'ultimo esempio che qui si discute riguarda appunto il verso 107 della IV strofa (*è Meriggio. In tutto io vivo*), cui si è fatto riferimento appena più su e che mi sembra passibile di una triplice escursione metrica, dall'ottonario al decasillabo (e dunque potrebbe essere l'unico caso di decasillabo – da scartare, stavolta, e proprio per le considerazioni metrico-semantiche precedentemente addotte, l'ipotesi dell'*io* dieretico, che porterebbe il verso addirittura ad una misura endecasillabica). Rinunciando alla pausa sintattica e intaccando l'integrità fonica dell'io, si avrà un ottonario (e dunque il verso si accorcia e si accelera: [1]-3-5-7); se rispettiamo la pausa sintattica ma non l'integrità

[32] RONCORONI, a c. di, *Alcyone*, cit., p. 301.

[33] Sulla questione della lettura problematica dei polimetri si veda il mio *De versibus liberis disputandum est*, in «Poetiche», 1, 1999, pp. 135-72, alle pp. 156-60.

dell'io lirico, si avrà ovviamente la misura intermedia ([1]-3-6-8); se invece si preferisce leggere nel verso una maggiore solennità ritmo-semantica, si dovrà optare per una lettura decasillabica, che lo allunga e rallenta ([1]-3-6-9). A mio avviso conviene puntare sulla sinalefe fra *tutto* e *io*, perché così il soggetto lirico si fonde davvero nel tutto (nella natura) non solo a parole ma anche *in re*, nella fisica delle parole: la sinalefe sarebbe dunque, nella fattispecie, il correlativo metrico della immedesimazione panica. E tuttavia, ciò non basterebbe a considerare del tutto infondata una lettura diversa (con dialefe tra le due parole in causa), che ritenesse cioè che pure nel momento culminante della fusione l'io del poeta rimane lì a campeggiare, ancor più turgido del solito, e rifiuta di perdersi completamente nel tutto, benché privato del rilievo tonico – quasi a conferma della sottile tesi di Roda, più su ricordata, secondo la quale la fusione per d'Annunzio prevede, alla fine del processo di spossessamento, una nuova e definitiva presa di possesso da parte dell'io (anche in base allo strisciante sottofondo erotico di tutto il pezzo, come si vedrà qui di seguito). Situazione analoga, del resto, va segnalata al verso 92 – dove però la forte interpunzione che lo precede suggerisce di mantenere integro l'«io» e perciò di leggere il verso come un novenario.

Ma la riflessione critica su questo verso non si ferma qui. Ci sono infatti casi in cui è possibile intravedere una sorta di istruzione testuale, che sarà bene seguire per risolvere casi dubbi di lettura metrica nella maniera più oggettiva possibile. Faccio un esempio. Come si è visto più su, soprattutto la IV strofa si caratterizza per serie omometriche, alternativamente di settenari e ottonari, intervallati da qualche altra misura alla rinfusa. Bene, nell'ultima sequela di ottonari che va dal v. 100 alla fine, il verso 104 (*che suona in labbra umane*) potrebbe anche essere interpretato come settenario, applicando doppia sinalefe. Il flusso ottonarico viceversa consiglia, e quasi impone (data la evidente strutturazione a cascate omometriche della strofa), di leggere anche questo verso come un ottonario (2-4-7). E allora, come metterla con il verso 107 di cui si è ragionato più su? Anche qui, le due interpretazioni possibili appaiono perfettamente ragionevoli e condivisibili. Se si accetta il principio della sequenza ottonarica, il verso 107 va letto come un ottonario, e dunque anche la entità *Meriggio* subisce uno sfaldamento fono-ritmico; viceversa, le serie omometriche, in regime di libertà polimetrica, sono pur fatte per essere disattese, e proprio la loro elusione darà maggior forza e valenza all'elemento chiave della rottura dello schema: in tal caso, ma per niente a caso, proprio il "Meriggio", difeso nella sua integrità fono-ritmica anche dalla pausa sintattica.

Come si vede, dunque, non esistono letture metriche impregiudicate, neutre e asettiche: anzi, il più delle volte esse sono strettamente collegate al piano

dell'interpretazione semantica e ideologica del testo; ma in sede di polimetria, l'incertezza (o perlomeno il dubbio) è la regola – e d'altronde proprio qui, in questo tasso di indecidibilità, risiede il *quantum* di libertà del polimetro.

A questa descrizione metrica del testo, davvero ridotta all'osso, occorrerebbe aggiungere quelle misure aleatorie o virtuali che si definiscono "a cavallo", ossia quelle che l'occhio (non l'orecchio) del lettore coglie e indovina all'incrocio di versi contigui, tra la fine di un verso e l'inizio del successivo. Sotto questo punto di vista, anche perché i versi brevi si prestano strutturalmente a tali giochi di prestigio (dell'autore ma forse anche e soprattutto dell'interprete), *Meriggio* è una lirica intenzionalmente ricca di simili espedienti, in specie nelle prime due strofe – e *pour cause*, come si dirà in seguito . Anche qui se ne fanno tre veloci esempi.

I strofa: vv. 6-9, 15-6:

la bonaccia. *Non bava*
di vento intorno
alita./ Non trema canna
su la solitaria

biancica. *Pel chiaro*
silenzio il Capo Corvo

Com'è facile intravedere, si tratterebbe di tre endecasillabi. Il primo deriva addirittura da un "doppio cavallo", per così dire, e porta accento di quinta (/*Non bava di vento intorno alita*/, 2-5-7-10); mentre degli altri due: il secondo è regolare e ritmicamente molto simile al precedente, tranne che per una inversione di battuta (/*Non trema canna su la solitaria*/, 2-4-7-10); il terzo porta anch'esso l'accento in quinta sede (/*Pel chiaro silenzio il Capo Corvo*/, 2-5-8-10). L'ultimo esempio che qui si adduce è particolarmente intricato e riguarda i vv. 41-4 della II strofa, che si riportano così, ossia replicando il v. 43:

d'aura. *La fuga*
delle due rive
si chiude / come in un cerchio
si chiude come in un cerchio
di canne, che circoscrive

Nel primo caso si ha un altro endecasillabo virtuale a "cavallo doppio" perfettamente regolare, di tipo giambico-dattilico (2-4-7-10), mentre nel secondo il "cavallo" è semplice ma l'endecasillabo conserva la stessa andatura

ritmica (2-4-7-10). Si potrebbe spingere ancor di più l'analisi, ma forse ai limiti dell'arbitrio (poiché così facendo in pratica si riscrive la poesia), individuando questi due ottonari in rima e ad isocronia perfetta: *La fúga dèlle due ríve* | *di cánne, chè circoscríve* (2-4-7). Certo, il lettore potrà sempre divertirsi con questi giochi di scomposizione e ricomposizione metrica, ben sapendo, però, che così facendo si allontana sempre di più dal testo dato – e che dunque, in qualche modo, sta abusando del testo.

Tuttavia, al di là di questi pur utili e interessanti dettagli e rilievi, il significato di fondo che emerge dall'analisi è il seguente – questo sì, mi sembra, oggettivo forte e chiaro. Il poeta sceglie di usare versi tendenzialmente brevi (o medio-brevi), perché versi ritmicamente più flessibili e plasmabili, sia verso il fermo immagine (la dilatazione-immobilizzazione dello spazio e la sospensione del tempo) e sia, all'incontrario, verso il fluire delle immagini, il precipitare del tempo-spazio verso la "soluzione" finale. Insomma, questi versi sono compiute allegorie di quella doppia istanza della ideologia dannunziana, così bipolare tra una forma di collosa iteratività (come risucchio verso l'identico e il sempreuguale) e lo svariare in diversità e molteplicità (come illusione di possesso e dominio del mondo). Ecco, *Meriggio* è il luogo dove queste due istanze si coniugano e fondono alla perfezione.

3.1. Non diversi sono i risultati che si ottengono da un'analisi fonologica del testo. Esso appare straordinariamente "orchestrato", certo secondo il gusto simbolistico e dannunziano, sin dalle prime due strofe che per il loro, diciamo così, quieto descrittivismo avrebbero anche potuto non essere sottoposte a un così intenso trattamento eufonico – ma la cosa ha una sua motivazione, sulla quale torneremo dopo. Per ora, trascriviamo i risultati dell'indagine, limitatamente alle rime (vicine e lontane, esterne e interne, perfette e imperfette), che tempestano il testo pur rimanendo ovviamente libere e dunque "stilistiche":

I strofa

giorno-intorno-livorno, etrusco-rusco, verdicante-Dante, dissepolto-ascolto, grava-bava, canna-panna, solitaria-aria-Capraia, suona-Gorgona-corona, chiaro-Faro-amaro, Corvo-scorgo, lontane-Apuane, sdegno-(regnano)-regno, punte-assunte.

Ma se allarghiamo lo spettro dell'indagine ad assonanze, consonanze e più generiche convergenze omofoniche, la pasta sonora della strofa, di soli 27 versi brevi e medio-brevi, s'intensifica:

giorno, intorno, livorno, dissepolto, bronzo, ascolto, Corvo, scorgo, loro, orgoglio (sequenza lessematica organizzata sulla coppia vocalica *o-o* e sul dominio delle liquide *l-r*);
grava, bonaccia, bava, canna, solitaria, spiaggia, aspra, panna, aria (bis), Capraia (sequenza vocalica: *a-a*);
mezzo, vento, verso, silenzio, sdegno, regno (sequenza vocalica in *e-o*);
solitaria, spiaggia, aspra, rusco, ginepri, arsi, verso (improvviso coagulo di liquide e sibilanti: *r-s*).

Basterebbe l'indagine condotta sulla I strofa per essere certi della estrema cura formale con la quale l'autore ha "lavorato" il suo testo. Ma diamo uno sguardo, sia pure più veloce, alle altre tre strofe, per dimostrare che ovviamente quella cura si protrae sino alla conclusione della lirica (le altre tipologie le potrà facilmente scorgere il lettore di buona volontà):

II strofa

foce-croce-voce, (salso-stagno), tace-pace, colore-Rossore-vapore, sepolcrale-eguale, sorridea-letèa, capanne-canne, rive-circonscrive, susurri-azzurri, cer*chio*-Ser*chio* (a specchio con *chio*stra e in quasi-rima con fos*chi*-bos*chi*), corrente-silente, ruga-fuga-(cupa), mostra-chiostra, foschi-boschi, lontani-Pisani, coperti-inerti.

III strofa

bonaccia-traccia, calura-matura, pomo-uomo, debba-debba (labbra-traccia), mano-umano-meridiano (cavo-tatto), (cogliere-suggere), solo-duolo, suona-abbandona, ascolto-volto, nome-come (bis), indora-oro-lavoro, bionda-onda, rigato-delicato-palato-(tatto), sento-vento.

IV strofa

supina-pina-marina (che riprende *s'affina* dell'ultimo verso della strofa precedente e *divina* del verso finale), arena-vena, stampa-stiancia-scaglia-sabbia (serie allitterativa e assonanzata), fiume-pube-nube, monte-fronte, sudore-fiore, scaglia-paglia, bacca-sabbia-labbra, fuco-riluco, esigua-contigua, immane-lontane-umane, nome (quater)-come, alpi-capi-fari, golfi-boschi-foci, sorte-morte.

Ultimo rilievo importante, in particolare per le sue ripercussioni semantiche (di cui a breve), è il rilancio omoritmico delle parole sdrucciole iniziali: *pállido*, *álita*, *biáncica*, *ísola*, *ísole*, *régnano*, *dórmono*, *cúmuli*, fino al *tácito* finale e al culmine di «pállida vérdica» di v. 35.

E dunque, mentre la tendenza omofonica subisce nell'ultima strofa una forte impennata, proprio la parola-chiave, *Meriggio*, forse a causa della sua straordinaria valenza semantica, rimane coerentemente irrelata (ininfluente e del tutto casuale la lontana consonanza con gli «staggi» di verso 33). Ci penserà Montale, in un quadro ideologico profondamente mutato, a darle la compagna di rima più appropriata, «prodigio», seppure ovviamente derivato sia dal «prodigio insta*nte*» di *Canto del Sole* (CN96) e sia, appunto, dal «prodigio meridiano» de *L'Annunzio*, entrambi più su ricordati.

4. Come in molti versi di *Laus vitae* e di *Alcyone*, in *Meriggio* l'esaltazione panico-vitalistica, il delirio dei sensi, si trasforma in ebbrezza verbale, in un "amalgama" ritmo-fonico che ne è il corrispettivo formale.[34] Ma in *Meriggio* il processo metamorfico, di naturizzazione e divinizzazione avviene per gradi, tramite uno spartito perfettamente orchestrato dove tutto si tiene e nulla è innecessario.

Tra i tanti critici dannunziani è stato Roncoroni ad entrare nelle pieghe del testo sottolineando con forza (sulla scorta di Scarano Lugnani) la netta bipartizione strutturale della lirica, tra le prime e le ultime due strofe.[35] La prima coppia strofica è fortemente "visiva", essendo dedicata a una descrizione-contemplazione naturalistica estremamente minuziosa (si tratta dei classici luoghi alcionii);[36] la seconda invece "mostra" *in re* il miracolo laico della trasfigurazione panica.

Tutto il significato delle prime due strofe deriva dal particolare trattamento cui il poeta sottopone i due fattori di spazio e tempo, subito richiamati nei versi d'attacco: «A mezzo il giorno/sul mare etrusco».[37] Qui l'occhio del poeta, presente solo in due verbi d'indiscutibile suggestone positivistica (si pensi al Pascoli del *Fanciullino*), «ascolto» e «scorgo» (vv. 12 e 18), si muove sul paesaggio circostante come una cinepresa che funzioni al rallentatore. Il

[34] «Il suono si fece acque foglie/glebe rupi nuvole marmi,/scroscio di doglianza, sorriso/di pace, grido di brama,/combattimento ordinato,/danza revoluta, solenne/coro, sicìnnide incomposta» (*Laus vitae*, VAG, II, p. 240).

[35] RONCORONI, a c. di, *Alcyone*, cit., pp. 300-2. Cfr. inoltre E. SCARANO LUGNANI, *D'Annunzio*, (LIL 58), Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 87-9.

[36] Quelli descritti e commentati da C. GARBOLI, *L'*Alcyone *e la scoperta della Versilia*, e da ANDREOLI, *La grande estate tra Luni e Populonia*, in AA.VV., *D'Annunzio e la scoperta della Versilia* (Atti del Convegno-Mostra, Marina di Pietrasanta 27-9 maggio e 27 maggio-5 settembre 1999), Maschietto&Musolino, Firenze-Siena 1999, pp. 13-21 e 23-53.

[37] Di «dettato fermo e oggettivo, si direbbe straniato (…) fin dalla determinazione spazio-temporale dell'attacco», ha scritto S. GENTILI, *La lingua di* «*Alcione*», in AA. VV., *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*, (27° Convegno di studio, Francavilla al mare, 25-7 maggio 2000), Ediars, Pescara 2000, pp. 167-82, alla p. 177.

contesto naturale nel quale dovrà avvenire il prodigio metamorfico è infatti passato al microscopio, descritto cioè con una cura così estrema del dettaglio «topografico» (Scarano Lugnani) che lo spazio ne risulta come dilatato, con ogni particolare in primissimo piano, bloccato in una sorta di fissità scultorea («Marmorea corona», «salso stagno», «cupa chiostra», «Dormono i Monti Pisani»). Accompagna questo lento e compiaciuto "indugio" descrittivo sui luoghi anche una estrema precisione "atmosferica", da bollettino meteorologico: bonaccia (assenza di vento e mare calmo, al punto da sembrare uno «stagno»), caldo asfissiante («A mezzo il giorno», «calura»), visibilità perfetta («biancica» sarà per difetto di lontananza) – peraltro scortata dalle due fondamentali condizioni esistenziali del silenzio e della solitudine, che già proiettano la situazione di "bonaccia" all'interno del soggetto lirico. Insieme alla indicazione di questa calma piatta, che sembra immobilizzare gli elementi spaziali, viene progressivamente rallentato e sospeso anche il corso del tempo, mediante una sapiente strategia di "adagio" ritmico che si vedrà tra breve. Intanto, complessivamente, si tratta di una tecnica quasi da fermo immagine, che ha lo scopo di sottrarre tutto il paesaggio-scenario al normale flusso spazio-temporale e connotarlo di un'aura mitico-erotica – cui peraltro fa subito gioco la fulminea destoricizzazione, o antichizzazione mitica, procurata dall'impiego dell'aggettivo «etrusco» e dall'immagine degli «ipogei».

Grazie alle tecniche dominanti dell'indugio descrittivo e dell'adagio ritmico, le prime due strofe hanno una funzione propedeutica, di allestimento scenografico, e valgono dunque da "preliminari" della esclusiva esperienza panica descritta *in progress* nella seconda coppia strofica. A tal fine, il poeta-scenografo produce una serie di istantanee o primi piani con occhio e orecchio impassibili (e tuttavia già all'erta e pronti al *raptus*), laddove sospensione temporale e fissità spaziale accompagnano una semantica esplicita di silenzio solitudine e ristagno, del tutto priva di fattori di movimento, e creano un'atmosfera, insieme, di immobilità e di attesa dell'Evento, unico e irripetibile. Il solo punto incoerente, rispetto a questo quadro concettuale, è il pesante riferimento letterario alle isole dello sdegno dantesco, le quali, malgrado il processo di evanescenza visiva cui sono sottoposte («forme d'aria nell'aria»), introducono nel livello impassibilmente descrittivo una connotazione etico-storica assolutamente fuori quadro (ma il poeta non ci fa mai dimenticare che il suo «fanciullo», a differenza di quello pascoliano, è «Figlio della Cicala e dell'Olivo», e dunque si fonda sul «dio bifronte» di «Natura ed Arte»).[38]

Resta perciò assai discutibile la tesi di Robecchi, il quale, disconoscendone

[38] *Il fanciullo*, in *Alcyone*, VAG, II, pp. 416, 421.

il valore intrinsecamente preparatorio e dialettico, sopprimerebbe volentieri le prime due strofe perché di sapore eccessivamente letterario.[39] E invece qui si gettano le basi dell'Evento, stringendo spazio tempo stagnazione silenzio e solitudine in una tale "cappa" esistenziale («bonaccia» climatica e psichica) da diventare un'irripetibile occasione per osare l'inosabile, trasformarsi in Natura-Divinità.

Passando al fattore-tempo, prima di esplicitare le varie tecniche di rallentamento-sospensione temporale messe in opera dal poeta, converrà fare qualche riflessione sul concetto di tempo in poesia, che è un problema cruciale ma sempre un po' trascurato. Il tempo in poesia, se non raggiunge il livello tematico, è innanzitutto scandito dal ritmo, ed è perciò tempo pronunciato (diverso è il problema del tempo interiore del poeta su cui torneremo alla fine). Si tratta dunque di tempo percepito, ovvero della percezione del tempo da parte del lettore, di una durata temporale che può avere modalità diverse, di rallentamento o accelerazione, e che è gestita dall'andamento ritmico del testo.

Ma questo tempo "percepito" appartiene anche al tessuto fono-linguistico del testo. La celebre polemica montaliana contro la greve polisillabicità della lingua italiana dimostra *in re* la differenza tra parole piane, o magari monosillabiche, e vocaboli polisillabici, di per sé incespicanti e rallentanti (poi non a caso adoperati proprio da quei poeti intenzionati a rivoluzionare il linguaggio poetico, con il caso illustre del Sanguineti laborintico ed oltre). Ritmo lessico e fonetica, insomma, rappresentano gli strumenti di attualizzazione del modello temporale che il poeta esegue, come uno spartito, nel momento in cui compone. Sicché il tempo percepito può essere veloce, medio, lento, a seconda delle opzioni ritmo-fono-lessicali, e in definitiva concettuali, del poeta. Così come i settenari di Chiabrera e Metastasio sembrano correre o volare (fatte le debite proporzioni, però, lo stesso può dirsi dei versi lunghi di un Soffici), i lunghissimi versi atonali di Sanguineti sembrano non voler finire mai, impegnando il lettore in tanti piccoli *tours de force* respiratorî.

Nelle prime due strofe e all'inizio della terza di *Meriggio* è assai evidente che il poeta ricorre a una serie di abili espedienti fono-stilistici tramite i quali rallentare progressivamente il tempo percepito dal lettore, fin quasi ad arrivare a una dimensione di a-temporalità – s'intende, illusoria, dal momento che questa dovrebbe a rigore coincidere con il silenzio. Se ne possono individuare almeno quattro, tutti intrinseci alla scelta di versi medio-brevi: 1) la segmentazione della frase sintattica in più versi (es.: «… Non bava/di vento

[39] F. ROBECCHI, *Letture critiche dell'"Alcyone" di G. D'Annunzio*, Cooperativa Libraria I.U.L.M., Milano 1980, p. 86.

intorno/alita» – guarda caso, proprio l'endecasillabo nascosto più su scovato); 2) la formula opposta, ossia il verso (pur così breve) costruito di frammenti sintattici, fortemente pausati tra di loro (es.: «la bonaccia. Non bava/di vento intorno/alita. Non trema canna»); 3) ripetizioni sintagmatiche (ad esempio, la stessa formula difettiva non+sostantivo triplicata già a metà della prima strofa) che battono un tempo vuoto, scevro di accadimenti, un tempo fisso immobile, reiterato e reiterabile all'infinito; 4) la già segnalata frequenza di incipit di verso dattilici (*pállido*, *álita*, *biáncica*, *ísola*, *ísole*, *régnano*, *dórmono*, *cúmuli*, fino al culmine di *pállida vérdica* di v. 35 – diverso il caso del *tácito* finale, di cui a dopo),[40] oppure di sintagmi ritmicamente assimilabili, con accento di prima e quarta («*Ríga di* véle», «*ségno non* móstra», «*Árdo*, *ri*lúco»).

In breve: nelle prime due strofe il poeta allestisce la scena e prepara le condizioni necessarie e sufficienti per il realizzarsi del miracolo panico. Per comunicare l'avvento del divino, tempo e spazio devono creare un contesto solidale perfettamente fisso e immobile, bloccato come in un fermo immagine, e tanto più fermo quanto più già fermentante di forze occulte e telluriche, quelle appunto mitico-metamorfiche in procinto di scatenarsi.

Nella situazione di partenza, è più che probabile ci sia pure un'eco del «sedendo e mirando» di leopardiana memoria. Si deve peraltro al Robecchi la segnalazione di un "antigrafo" leopardiano quanto mai plausibile, *La vita solitaria*, di cui basta leggere i versi principali della seconda fondamentale strofa per trovare un facile riscontro delle maggiori circostanze tematico-stilistiche di *Meriggio*: «Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,/la sua tranquilla imago il Sol dipinge,/ed erba o foglia non si crolla al vento,/e non onda incresparsi, e non cicala/strider, né batter penna augello in ramo,/né farfalla ronzar, né voce o moto/da presso né da lunge odi né vedi./Tien quelle rive altissima quiete;/ond'io quasi me stesso e il mondo obblio/sedendo immoto…» (dove non sfugga la perfetta coincidenza dei verbi: qui *odi* e *vedi*; lì, i già segnalati *ascolto* e *scorgo*).[41]

4.1. Le altre due strofe verificano il compiersi dell'estasi panico-superomistica. I primi due versi della terza fungono da fulminea sintesi e sigillo delle prime due strofe, quasi a ricreare l'atmosfera d'irreale sospensione interrotta dalla pausa di fine strofa: «Bonaccia, calura,/per ovunque silenzio». Silenzio solitudine e stasi sono certo le condizioni più propizie al compiersi

[40] Il rilievo, s'intende, in rapporto alla brevità dei versi di *Meriggio*, va ben oltre la nota frequenza delle «voci sdrucciole» in d'Annunzio, già a suo tempo segnalata da P.V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 128-9.

[41] ROBECCHI, cit., p. 82.

dell'Evento finale, ma è chiaro che nulla qui è davvero "inerte": al contrario, tutta la natura è così innaturalmente ferma e immobile da sentirla già segretamente fremere, palpitare, già tutta pronta a cominciare l'avventura della *coniunctio* trasfigurativa. L'inizio della seconda fase avviene un po' a fatica e si snoda attraverso i successivi undici versi, che servono da ponte di passaggio verso il vero nucleo della prodigiosa esperienza metamorfica. Che questi versi facciano fatica a liberarsi dagli stampi ritmici e semantici vigenti nella prima coppia strofica risulta per esempio dall'uso insistito dei congiuntivi, dal contatto io-Estate linguisticamente ancora troppo timido, e da una nuova doppia occorrenza in posizione quasi-iniziale di due parole sdrucciole come *cogliere* e *suggere* (vv. 60 e 62, due versi a specchio, la cui cautela semantica è poi rifinita dal congiuntivo finale, *debba*). E dunque soltanto con il verso 68, «Non ho più nome», comincia la vera precipitazione dell'Evento. Che subisce un trattamento retorico e ritmico del tutto particolare.

In primo luogo, vale quanto già osservato da Roncoroni a proposito della diversità delle procedure stilistiche tra III e IV strofa, così retoricamente sintomatica.[42] La terza segna il tripudio dei sensi (dalla ripetizione di «sento» al finale affinamento del tatto)[43] ed è dominata dalla figura, ancora debole rispetto allo scopo, della similitudine (*come un pomo*, *come la paglia*, *come il mio palato*, *come il cavo*). Il trionfo nella quarta strofa della identificazione analogica, con evidenti venature iperboliche, dimostra come la immedesimazione panica sia una sorta di *work in progress*: un processo, appunto, di superomizzazione. Interessante, a tal proposito, è notare: *a*) il fortissimo parallelismo sintattico delle quattro identificazioni, tutte costruite con gli elementi naturali in posizione di soggetto e perciò convertiti, "espropriati", nei particolari corporei del soggetto lirico; *b*) gli intensi scambi fonici, che naturalmente incrementano la semantica di confusione natura-soggetto (*fiume-pube-nube*, *vena-selva*, *monte-fronte* in omoteleuto). Ma accanto alle identificazioni analogiche va evidenziata un'altra figura retorica isotopica, quantitativamente di gran lunga prevalente, che potremmo definire della intrusione-disseminazione ontologica, e perciò individuata dallo stilema */essere in/*. Tranne che nel secondo, terzo e ultimo verso, dove esso si concretizza con altri verbi (*si stampa*, *diffondesi* e *vivo*) questo stilema invade tutta la parte centrale della strofa, vv. 89-97, producendo, grazie al martellamento prepositivo (*in*, *nel*, *nella, nelle*), i soliti forti effetti anaforici ed elencativi.

[42] RONCORONI, a c. di, *Alcyone*, cit., p. 301.

[43] «Sento», diffuso in d'Annunzio, approfondisce l'«ascolto» e lo «scorgo» della I strofa (e riecheggia pure la frequenza d'uso di questo verbo in Pascoli – v., per tutti, *L'assiuolo*, dove compare tre volte, all'imperfetto, con forte evidenziazione anaforica).

Ma tutti questi strumenti retorico-semantici vengono coniugati ed enfatizzati dal risvolto sovrasegmentale, ritmo-metrico, come si accennava più su. In particolare nell'ultima strofa il ritmo si accelera a dismisura: con impennate omoritmiche: le serie di settenari e ottonari creano dei veri e propri "vortici" o gorghi ritmici (omoritmici, com'è facile verificare) che sono il segnale più evidente della condizione di frenesia ed "entusiasmo", in senso etimologico, nella quale il poeta precipita (è la «Rapidità» pre-futurista già inneggiata da Glauco in *Bocca di Serchio*). Entusiasmo come *enthousiasmós*, che significa stare-nel-dio, essere invaso dalla divinità.[44] Se tutto ciò è vero, se tutti i livelli espressivi del testo rimandano a questa condizione "dionisiaca" del poeta, la soluzione finale della fusione con la divinità risulta perfettamente coerente, e fa di questa strofa una delle più riuscite realizzazioni dannunziane.

Il primo segnale dello scioglimento dell'io è dunque la perdita del nome (lezione che Pirandello metterà a frutto da par suo), asserzione che compare tre volte, ai versi 68, 99 e 105. Potrebbe sembrare una ripetizione inutile, ma forse non lo è. Nel crogiuolo finale («Ardo, riluco»), anche gli elementi della natura perdono consistenza e individualità, tutto si fonde al calor bianco. La seconda volta essa è infatti propedeutica alla dissoluzione anche della natura, «delle cose nominate ed individuate con tanta precisione nelle prime due strofe»,[45] che innesca la consueta sequenza anaforica ad elenco («E l'alpi e l'isole e i golfi […] non han più l'usato nome»). La terza volta è invece accompagnata da un altro dettaglio, «Non ho più nome né sorte», il quale, disumanandolo, ha la funzione di introdurre alla mutazione onomastica del poeta, appunto in «Meriggio» («ma il mio nome/è Meriggio»). Nei versi conclusivi il cerchio si chiude: per vivere una vita divina è indispensabile attraversare la Morte, oltrepassarla, andare oltre la vita e la morte, abbandonare il perituro destino degli uomini.

Si è detto finora che l'accelerazione dei battiti della poesia, è essa stessa il segnale più vistoso del prodigio in corso. Dopo i "preliminari" della prima coppia strofica, e dopo i primi contatti con la natura, qui siamo alle convulse battute finali, con il momento culminante situato nell'ultimo verso-strofa. Se tutto ciò è plausibile, resta allora da spiegare un dato ritmico controcorrente, l'ultima occorrenza sdrucciola ad inizio di verso, che è il segnale più forte qui individuato del rallentamento ritmico. Al di là di persino facili omologie erotiche (si pensi al lampante cortocircuito con la metafora della *petite*

[44] Cfr. A. Bettini-S. Parigi, (a c. di), *Studi sull'entusiasmo*, Franco Angeli, Milano 2001 (v. almeno la Prefazione di P. Rossi, *Il furore, l'entusiasmo, l'ironia*, e l'Introduzione delle due curatrici).

[45] Scarano Lugnani, cit., p. 89.

mort), è forse coerente che il poeta introduca non uno ma due arresti del tipo sdrucciolo all'interno della frenesia ritmica della IV strofa, a sottolineare i due momenti topici della metamorfosi, fusione del soggetto lirico (ormai tutto fuoco e luce) e simbiosi finale tra vita e morte: «Árdo, rilúco» e «[io vivo]/ tácito cóme la Mórte» (ottonario con accenti in 1-4-7, cui fa da contrappunto ritmico l'ultimo velocissimo ottonario con due soli accenti principali in 4-7, per di più quasi-rimati tra loro, e con un accento secondario in seconda sede praticamente insensibile: «E là mia *víta* è di*vína*»).

Nel tripudio fono-ritmico in particolare dell'ultima strofa il tempo scorre così velocemente da essere addirittura abolito, fino a coincidere con un tempo interiore, dove tutto scorre e forse precipita verso il momento della liberazione totale. D'altronde, il meccanismo di ritorno all'indifferenziato, d'Annunzio lo ha poi messo in chiaro, tematizzandolo, nel celebre e appena più tardo pezzo sul «demone mimetico», da *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1907): «Sono solo. Il pomeriggio si tace. La porta è socchiusa perché entri nell'afa qualche bava di vento. […] Una specie di dèmone mimetico mi possiede. […] Non so più nulla di me, non so più nulla del mio prodigio né del mio delirio. […] Ero al colmo della vita. Sono tuttora al colmo della vita, se bene senza passato, se bene senza presente, se bene senza avvenire. […] Io vivo, a me sempre piacque di vivere, su l'orlo del rischio e su l'orlo del segreto. Su l'uno e su l'altro è intieramente abolito il comun senso del tempo. Su l'uno e su l'altro come sul vertice, non vige se non quella specie di tempo che è la fluidità stessa della vita interiore».[46]

[46] D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, I, Mondadori, Milano 2005, 2 vv., pp. 1223-4.

Antonio Zollino

Dante, Pascoli e l'Idea di Tradizione nei 'Pastori' di d'Annunzio

Ancora oggi, l'opera dannunziana vive – se vive – all'ombra del pregiudizio crociano che riconosce nel suo autore un infaticabile «dilettante di sensazioni»: definizione certo non priva di fondamenti, ma di per sé evidentemente limitativa, specie se poi, come avvenuto, la meno geniale ricezione dell'assunto crociano ha dato vita a una vulgata critica ancor più vaga e infelice: quella, senza mezzi termini, di un d'Annunzio epidermico e sensuoso, attento solo al virtuosismo della parola e dunque valido più per i valori formali e 'musicali' che per l'effettiva pregnanza del messaggio testuale. Per il vero, se ci si prende la briga di esaminare i relati ermeneutici così impostati con la stessa severità che essi applicano nei confronti della migliore produzione di d'Annunzio, non di rado la superficialità sembra sia stata appannaggio degli interpreti di turno, i quali hanno trovato facile affrontare la poetica dannunziana senza sforzarsi eccessivamente di comprenderne i modi e le finalità, contentandosi di applicarvi alcune semplici etichette quietamente assimilate dal pubblico nostrano – vedi il decadentismo, il panismo o il superomismo – di discutibile pregnanza e nonostante ciò accortamente e comodamente propalate sin dai banchi di scuola: e, a completare l'opera, con il prezioso supporto di commenti e storie letterarie aggiornate alla situazione degli studi di circa mezzo secolo fa. Tutti o quasi, insomma, siamo oggi come ieri disposti – ma sarebbe meglio dire predisposti – a riconoscere in d'Annunzio un personaggio iperletterario, dotato di grandi capacità seduttive e con pericolosissime ambizioni politiche, quando non un ometto privo di qualsiasi senso dell'*humor*, attardato fra le pastoie della tradizione letteraria italiana, amante dei gesti enfatici e della parola rigonfia che, stringi stringi, non comunica o significa nulla; partendo da simili premesse, o pregiudizi, non c'è da stupirsi se l'ermeneutica dei testi è scivolata in secondo piano, considerata dai più come uno sterile esercizio rivolto ad un autore tutto sommato privo di vera grandezza. È così avvenuto che pochi, anche fra gli studiosi più seri e avveduti, si sono presi la briga di approfondire la questione, vagliando sistematicamente, almeno,

le conseguenze di un dato di fatto difficilmente eludibile: ovvero che senza d'Annunzio il nostro Novecento (e in qualche misura anche il Novecento europeo[1]) non avrebbe assunto la fisionomia che gli riconosciamo. Eppure tutti sono costretti ad ammetterlo, magari a denti stretti e fra molti distinguo, come di un fenomeno di cui ancora non si parla volentieri e nonostante siano passati quasi quarant'anni da quando Aldo Rossi denunciava più o meno le stesse problematiche in una nota tanto fulminea quanto provocatoria sin dal titolo, *La vergogna di non potersi non dire dannunziani*.[2] Le ragioni di una simile situazione, per quanto assai interessanti, esulano dalla materia principale della presente indagine, e dunque non mi dilungherò ulteriormente in un preambolo che tuttavia mi sembrava opportuno anche in questa sede, se consideriamo che – rimodulando una felice arguzia di Pier Vincenzo Mengaldo, originariamente destinata a Carducci – per molti non sembra ancora possibile affrontare d'Annunzio senza «prender*lo* di petto», «come fosse un poeta della dinastia T'ang»:[3] e in effetti, sia per Carducci che per d'Annunzio, il problema si pone prevalentemente in termini di storia e d'identità nazionale, sommuovendo pertanto le coscienze e le sensibilità individuali anche e soprattutto dal punto di vista politico e ideologico.

D'altro canto, se è vero che il tempo è infine galantuomo, è altrettanto indubbio che (volendo) d'Annunzio si possa oggi più che mai leggere con una libertà e direi quasi una serenità affatto nuova, alla ricerca di strutture e significati riposti e tuttora nascosti in versi frettolosamente congedati sotto la cifra della musicalità o dell'enfasi estetizzante. Si è così potuto accertare, ad esempio, che il *Tritone* alcionio, ovvero un componimento sin qui considerato onninamente decorativo, frutto di reminescenze e trasposizioni letterarie, costituisce in realtà un'abile operazione di occultamento di circostanze reali sotto le spoglie del mito, quello stesso mito che, piaccia o no, sarà di fatto uno degli assi portanti di molte poetiche del secolo appena trascorso: nel *Tritone* un umile mastro di cava è calato nei panni del dio marino, permettendo così alla quotidianità lavorativa di prendere piede nel mondo rarefatto e senza tempo

[1] Si vedano per ciò, in particolare, A. ANDREOLI, *D'Annunzio narratore europeo*, in AA.VV., *D'Annunzio europeo,* Atti del convegno internazionale Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989, a c. di P. GIBELLINI, Lucarini, Roma 1991; G. DI FONZO, *D'Annunzio nel giudizio dei grandi scrittori europei*, in AA.VV., *D'Annunzio e la critica*, Atti del XIII convegno di studi dannunziani, Ediars, Pescara 1990 e, ora, AA.VV., *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, a c. di L. CURRERI, Peter Lang ("Destini incrociati", 1), Bruxelles 2008.

[2] A. ROSSI, *La vergogna di non potersi non dire dannunziani*, «L'Approdo letterario», XIII, n. 37, 1967, pp. 99-102.

[3] Cfr. P.V. MENGALDO, *Un'occasione carducciana*, ne: *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi ("Einaudi Paperbacks", 216), Torino 1991, p. 75.

del terzo libro delle *Laudi*.[4] Un'attualizzazione del mito, insomma, che non si può liquidare come prassi d'arbitrario antiquariato, e che -tanto per fare un nome- appare autorizzato, nella nostra tradizione, dall'analogo procedimento di riuso e aggiornamento del mito classico fornito da Dante nella *Commedia*: e del resto l'adozione di un modello così prestigioso appare tutt'altro che sporadica o esornativa in un poeta di stirpe plurilinguista quale d'Annunzio.[5] Ne è un singolare esempio proprio il testo dei *Pastori*, dove sono nettamente avvertibili almeno un paio echi danteschi puntualmente rilevati dalla critica: non sempre però, mi permetto di dire, tutte le osservazioni pertinenti sono state messe a sistema, fornendo -per quanto possibile- il senso complessivo dell'operazione dannunziana. Scopo della presente indagine sarà perciò, oltre a proporre una nuova interpretazione di fondo, quello di precisare la sostanza delle agnizioni sin qui esperite dalla critica e di indicarne altre affatto ignorate, orientandole in una direzione ermeneutica che renda conto dell'intensa progettualità e delle intenzioni espressive del componimento alcionio.

Nota, anche grazie a una diffusa ricezione antologica, è la materia letterale della lirica alcionia: il poeta, al termine dell'estate trascorsa in Toscana, pensa con profonda nostalgia alla terra natale e si rivolge ai 'suoi' pastori, poiché proprio a settembre viene il tempo della transumanza, ovvero il trasferimento delle greggi dalla montagna d'Abruzzo ai climi più miti della costiera pugliese. Il cammino dei pastori, che vanno sulle «vestigia degli antichi padri», è sempre lo stesso da tempi immemorabili; seguendolo e descrivendolo, il poeta si chiede infine: «perché non son io co' miei pastori?». Ma leggiamo il testo integrale del componimento, posto in apertura della sezione *Sogni di terre lontane*:

Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
lascian gli stazzi e vanno verso il mare:
scendono all'Adriatico selvaggio
che verde è come i pascoli dei monti.

[4] Mi sono permesso qui di riassumere le acquisizioni della mia indagine *La Spezia e le Apuane. Biografia, cultura e poesia tra "l'alpe e il mare" di* Alcyone, presentata nella sessione pisana del convegno *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, (Atti pubblicati da Ediars, Pescara 1999); cfr. inoltre A. ZOLLINO, *Il tritone e la mina. D'Annunzio alcionio tra Carrara e La Spezia*, «Rassegna lucchese», I, n. 1, 1999.

[5] Si vedano per ciò: S. COMES, *D'Annunzio lettore di Dante*, in *Capitoli dannunziani*, Mondadori, Milano 1967; P. VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, «Quaderni dannunziani» Nuova serie, n. 3-4: *D'Annunzio a Yale*: Atti del Convegno (Yale University, 26-9 marzo 1988), a c. di VALESIO, Garzanti, Milano 1989; S. COSTA, *D'Annunzio e Dante*, in AA.VV., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, XXIV Convegno internazionale del Centro nazionale di Studi dannunziani, Vol. II-III, Ediars, Pescara 1999; E. DE MICHELIS, *Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, d'Annunzio, i vociani*, «Rassegna dannunziana», XXII, n. 45, 2004.

Han bevuto profondamente ai fonti
alpestri, che sapor d'acqua natìa
rimanga ne' cuori esuli a conforto,
che lungo illuda la lor sete in via.
Rinnovato hanno verga d'avellano.

E vanno pel tratturo antico al piano,
quasi per un erbal fiume silente,
su le vestigia degli antichi padri.
O voce di colui che primamente
conosce il tremolar della marina!

Ora lungh'esso il litoral cammina
la greggia. Senza mutamento è l'aria.
il sole imbionda sì la viva lana
che quasi dalla sabbia non divaria.
Isciacquìo, calpestìo, dolci romori.

Ah perché non son io co' miei pastori?

Per leggere questo testo, come peraltro per leggere tutto d'Annunzio o tutto Pascoli, è necessario possedere una qualche nozione di cosa sia stato il simbolismo europeo: va da sè, poi, che sia Pascoli che d'Annunzio avrebbero mal tollerato la definizione di "poeti simbolisti", ma quello che importa, ai fini della presente indagine, è puntualizzare come l'assunzione di un punto di vista simbolista ci porti più lontano nell'interpretazione di quanto possano consentire altre più parziali etichettature, comunemente in uso presso la critica. La poetica dannunziana appare in effetti largamente ascrivibile a un simile orientamento che, malgrado abbia avuto un'importanza epocale nella storia delle arti e della cultura europea, fatica ad entrare nelle coscienze degli studenti e spesso, purtroppo, anche degli studiosi nostrani, rinnovando per certi aspetti la ben nota impermeabilità (o semipermeabilità) italiana nei confronti del romanticismo, movimento che in effetti si pone come diretto progenitore del simbolismo stesso. Mi si perdonerà pertanto se, perdurando una diffusa ignoranza o resistenza nei riguardi di un fenomeno così importante, mi permetterò qui di richiamare in modo assai succinto e certo rudimentale qualche principio basilare di tale poetica e della visione del mondo ad essa sottesa:[6]

[6] Rimandando peraltro a un mio scritto meramente divulgativo: *Simbolismo: contributi per una definizione*, «Oggi e domani», XXXV, n. 12, 2007. Tranne rarissime eccezioni, nella scuola – e di qui poi nelle diffuse concezioni più o meno culturali e nel cosiddetto immaginario collettivo – è veramente sconcertante la superficialità con cui si affronta la poetica simbolista, camuffandola come 'decadentismo' o 'estetismo': ovvero sottolineando, dinanzi a masse di studenti sempre meno critici e consapevoli gli antipatici aspetti di snobismo ed elitarismo – accuratamente decontestualizzati – che emergono dalle opere prese in esame. Esemplare è poi

risultando ovvio che affrontare d'Annunzio, così come qualsiasi altro autore, al di fuori dei canoni che per molti aspetti ne hanno ispirato la scrittura – ovvero leggerlo senza provare almeno ad accorciare la differenzialità che ci separa dal suo tempo e dalla sua poetica –[7] comporta il rischio di cadere nell'arbitrio e in un intollerabile soggettivismo dell'interpretazione. Per il simbolismo, sulla scorta del pensiero schopenhaueriano[8] e dei sistemi filosofico-religiosi orientali che furono di riferimento per lo stesso Schopenahauer, tutto ciò che esiste è un'unica cosa vivente: sono le apparenze ad essere infinitamente differenziate, ma la sostanza delle cose è unica. Tutto è uno e quest'uno è appunto una cosa vivente; ecco perché è importante cogliere nel caos delle apparenze ciò che le collega (il simbolo, appunto), mostrando in particolare le affinità fra ciò che sembra essere in opposizione mentre si trova soltanto in una situazione di coesistenza e complementarità. Ecco dunque che nei *Pastori* di d'Annunzio molti elementi sembrano convergere verso la commistione, l'unità e l'identificazione: l'«Adriatico» è «selvaggio», cioè ha il colore ma anche qualcosa della selva e del mondo botanico montano, come rivela la similitudine, immediatamente successiva, che tiene a precisare come il mare sia «verde [...] come i pascoli dei monti» (e qui è proprio l'aggettivo «verde», collegando il mare ai monti, ad agire da simbolo). Da qui tutta una serie di consimili spostamenti di senso, che dispiegano l'intenzione di sottolineare la fondamentale unità del tutto: il «tratturo» è «quasi» un «fiume» ed è «erbale» (contaminando di nuovo l'elemento acqueo con quello terrestre e vegetale); il gregge, infine, («viva lana») non differisce troppo dalla «sabbia», imbiondito com'è dai raggi del

---

quanto avviene nella canonica contrapposizione fra simbolismo da una parte e naturalismo e verismo dal'altra: di questi ultimi vengono esplicitati molto chiaramente premesse filosofiche e contenuti ideologici, mentre il simbolismo viene intollerabilmente ridotto alle sue istanze più estreme o esteriori, tacciato di irrazionalismo e accusato di aver preparato fertile terreno per le peggiori dittature. Così propalato, il simbolismo nella migliore delle ipotesi non viene compreso, e nella peggiore francamente detestato: col risultato che, tanto per fornire un esempio delle non poche nefaste conseguenze, lo sviluppo dell'informale e dell'astratto lungo tutto il Novecento artistico rimane, per i più, un irragionevole enigma.

[7] Per il concetto di "differenzialità" si può consultare la voce di G. CONTINI, *Filologia*, nell'*Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1977 e ss., vol. II, p. 954.

[8] Che d'Annunzio conosceva benissimo, per via della frequentazione dell'amico Angelo Conti: tanto che nel *Piacere*, com'è noto, ricorrono alcune citazioni già impiegate da Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*. In particolare, si legga il passo in cui Sperelli «si sentiva infine penetrato dalla verità che proclamava l'Oupanischad dei Veda: "*Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est*." Il gran soffio d'idealità che esalano i libri sacri indiani, studiati e amati un tempo, pareva lo sollevasse. E tornava a risplendergli singolarmente la formula sanscrita, chiamata Mahavakya cioè la Gran Parola: "TAT TWAM ASI"; che significa: "*Questa cosa vivente, sei tu.*"» (cito D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi,* edizione diretta da E. RAIMONDI, a c. di ANDREOLI. *Introduzione* di RAIMONDI, vol. I, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1988, p. 132; per il rimando a Schopenhauer, cfr. *ibid.*, pp. 1192-3).

sole. L'idea stessa del viaggio, poi, tende a collegare luoghi e realtà diverse: così l'«acqua natia» è (rimane) nei «cuori esuli» che vanno verso il mare, ma è bevuta ai «fonti alpestri», mentre il «tratturo», che riceve un'idea di persistenza e immanenza dall'aggettivo «antico», da via di comunicazione diviene fiume e dunque, topicamente, simbolo della vita. Ma un simile *topos* di transizione è associato nel componimento dannunziano ad un'idea di continuità, di tradizione e, appunto, di persistenza: i pastori vanno «pel tratturo antico», «su le vestigia degli antichi padri», compiendo da secoli sempre lo stesso percorso. Vedremo fra breve come proprio l'idea di persistenza sia uno dei motivi fondamentali ben rilevati nel testo dei *Pastori*, e come tale idea sia del tutto coerente con le istanze esplicitarie del secondo libro delle *Laudi.*

Al termine del viaggio, il poeta immagina la dolcezza dei rumori che si colgono lungo la riva del mare: «isciacquio, calpestio» sono proprio i dettagli acustici che affiancano e quasi mescolano i rumori tipici dell'acqua e della terra – e si chiede, con evidente senso di solidarietà: «Ah perché non son io co' miei pastori?». Interrogativo, s'è detto, in cui esplode tutta la nostalgia della terra natale, ma s'è detto veramente con poco sforzo d'ingegno e d'immaginazione, visto il titolo della sezione *Sogni di terre lontane* inaugurata dal componimento. In realtà il desiderio del poeta di essere con i «*suoi* pastori» cela (ma non troppo) un sottointeso che fa da sfondo a tutta la poesia, proponendosi come un importante *philum* interpretativo. Ci si può accorgere, in effetti, rimanendo sulla linea degli accostamenti fra cose apparentemente diverse (ma simbolisticamente uguali nella sostanza) che fornisce l'ossatura contenutistica del componimento, che poeti e pastori, in fondo, non sono poi così distanti: entrambi guidano un gruppo (il gregge per i pastori, il popolo per i poeti, secondo la 'metafisica del genio' schopenhaueriana – o la stessa concezione del vate tanto in auge in tutto l'Ottocento[9]) ed entrambi fanno da millenni la stessa cosa, cioè «vanno [../../] su le vestigia degli antichi padri»; seguono e proseguono, insomma, una tradizione: ne consegue che l'immagine dei pastori può funzionare senza troppe forzature come allegoria di ciò che sono e di quel che fanno i poeti. E qui entra in gioco Dante, poeta per eccellenza, richiamato assai vistosamente, e quindi con l'intenzione che lo si riconosca e magari si rifletta attentamente sul significato di una così sonante, duplice allusione. È ben noto come Giorgio Pasquali abbia considerato la prima di tali evocazioni quale esempio eclatante di «arte allusiva», ovvero di un'arte in cui «le allusioni non producono l'effetto voluto se non nel lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»:

[9] Basti qui ricordare la celebre trattazione riguardante la figura del vate negli *Eroi* di Carlyle.

Quando Gabriele d'Annunzio nei *Pastori* scrive:

> O voce di colui che primamente
> conosce il tremolar della marina,

io non sono sicuro che si ricordi del lieto grido dei Greci di Senofonte nello scoprire il mare, ma sono certissimo che esige che uno s'accorga come egli abbia incastonato in una poesia di timbro così differente un verso del primo canto del Purgatorio; in altre parole come abbia saputo evocare dinanzi all'Adriatico selvaggio l'infinito mare australe che cinge l'isoletta del Purgatorio.[10]

L'allusione al primo canto del *Purgatorio* (v. 117: «conobbi il tremolar della marina») era già stata evidenziata, certo fra gli altri, da Francesco Flora[11] e da Enzo Palmieri,[12] e quest'ultimo ricorda ai lettori anche la seconda allusione dantesca, meno vistosa ma non per questo meno precisa: così, la punta del v. 17: «Senza mutamento è l'aria» ricalca abbastanza fedelmente ancora il *Purgatorio*, XXVIII, v. 7: «Un'aura dolce, sanza mutamento». Molti altri studiosi si sono quindi soffermati, in saggi o commenti, a rilevare la presenza delle evocazioni della poesia dantesca,[13] ma quasi nessuno[14] ha notato un fatto importantissimo, in grado di orientare la presenza di tali prestiti in un ambito

---

[10] Cito da G. PASQUALI, *Arte allusiva* [1942], in *Stravaganze quarte e supreme,* Neri Pozza, Venezia 1951, pp.11-2.

[11] Cfr. D'ANNUNZIO, *Il fiore delle Laudi*, con introduz. e note di F. FLORA, Mondadori, Milano 1934.

[12] Cfr. D'ANNUNZIO, *Alcyone,* con interpretaz. e commento di E. PALMIERI, Zanichelli, Bologna 1941, pp. 428-9.

[13] Si vedano ad esempio: B. PORCELLI, *Echi purgatoriali nei «Pastori» di «Alcyone»*, «Italianistica», XXVII, n. 3, 1998, e il commento al testo dei *Pastori* in: D'ANNUNZIO, *Poesie Teatro Prose*, a c. di M. PRAZ e F. GERRA, Ricciardi, Milano-Napoli 1966 (La Letteratura Italiana, Storia e Testi, 62) p. 368. Ho inoltre consultato le seguenti edizioni di *Alcyone* con la curatela di: RONCORONI per Mondadori, Milano 1982 (Oscar poesia e teatro, 75) e successive, pp. 679-83; ANDREOLI, in: D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. ANCESCHI, vol. II, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1984, pp. 1272-3; M. BELPONER, introduzione e prefazione di GIBELLINI, Garzanti, Milano 1995 (I grandi libri Garzanti, 568) pp. 352-4; E.M. BERTINOTTI, introduz. di G. BÁRBERI SQUAROTTI, Mursia ("Grande Universale Mursia. Le letture", 274), Milano 1995, pp. 401-2.

[14] Che mi risulti, il solo P. CHERCHI, *Lettura de* I pastori *di D'Annunzio*, «Annali d'Italianistica», V, 1987, poi in ID., *L'alambicco in biblioteca: distillati rari*, a c. di F. GUARDIANI e E. SPECIALE, Longo ("Materiali letterari", 116), Ravenna 2000, da cui si cita. Tuttavia, nel suo saggio assai interessante, ma forse troppo succinto rispetto alla complessità dell'oggetto, Cherchi si preoccupa piuttosto di fenomeni formalistici quale l'«inversione» del viaggio rispetto al modello dantesco, mentre quest'ultimo viene messo in relazione con il tema della tradizione – come abbiamo visto, in tutta evidenza nel testo dannunziano – solo in forma dubitativa: «Il passato riemerge nel presente, in quell'atto del conoscere che ripete il conoscere degli avi. E in questa riattualizzazione del passato consiste la dimensione rituale del tempo. Ed è forse proprio questa dimensione a sollecitare il ricordo letterario dantesco» (p. 297).

ermeneutico ben preciso. Andiamo a verificare, allora, la dislocazione degli ipotesti che d'Annunzio ha voluto sì esibire – ma per farli riconoscere – nei suoi *Pastori*. Nel primo canto del *Purgatorio*, quando Dante dice «conobbi il tremolar della marina», ci troviamo proprio in riva al mare, e ai piedi, appunto, della montagna del Purgatorio; mentre nel canto XXVIII, allorchè il poeta nota che l'«aura è dolce e senza mutamento», siamo sulla cima di questa stessa montagna, nel paradiso terrestre, dove s'è compiuta l'ascesa di Dante. Questo implica, nel riuso dannunziano, che i versi richiamati alla memoria dei lettori più attenti sono altrettanti contrassegni di un percorso, dalle coste marine alla cima della montagna (che è l'esatto contrario rispetto a quello esperito dai pastori dannunziani: ma poco conta, considerato che, come previsto dal protocollo della transumanza, al sopraggiungere del primo caldo dovranno compiere il tragitto inverso, riportando i greggi dalle coste pugliesi ai monti d'Abruzzo). Le due allusioni, in definitiva, marcano il tragitto dei pastori paragonandolo implicitamente a quello esperito dal sommo poeta nel *Purgatorio* e l'espediente ha la precisa funzione di accomunare poeti e pastori sotto il segno della tradizione. Inoltre, e in particolare, Dante appare qui – cioè all'inizio dei *Sogni di terre lontane* – come il tramite ideale del tentativo di annullare il *pathos* della distanza: e, in altri termini, di ovviare al senso di esilio e di transizione di cui si fa latore con la sua stessa figura biografica e con il suo viaggio ultraterreno (e specie con il *Purgatorio*, la più terrestre delle cantiche). La presenza di Dante, alla luce di questa emergenza testuale, non si può dunque liquidare quale esornativa o sottovalutare come mero dato di erudizione, ignorando il fatto che le allusioni in questione – la cui funzione è senza dubbio quella di apporre un sigillo d'*auctoritas* – risultano in realtà perfettamente organiche a uno dei temi portanti del primo dei *Sogni* dannunziani: la tradizione che, come s'è detto, affianca i poeti ai pastori, entrambi in cammino nell'oggi, ma sempre sulle orme «degli antichi padri».[15]

Né bisogna pensare che la tradizione sia capitata per caso nella sezione finale di *Alcyone*, come un tema a sé stante cui l'autore, magari per ragioni ideologiche, teneva molto. In questo scorcio del terzo libro delle *Laudi*, infatti, i segni della fine dell'estate – e certo non solo dell'estate – si accampano con crescente e angosciosa frequenza: dopo la caduta del mito esplicitata nel *Ditirambo IV*,[16] che tuttavia, in *explicit*, viene associata al desiderio di eternità:

[15] Basta peraltro consultare i commenti sopra citati (cfr. la nota 13) per accorgersi di come tale tema sia largamente – e incredibilmente – sottovalutato o addirittura eluso.

[16] Si veda, per ciò, GIBELLINI, *La storia di* «*Alcyone*», in *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio,* Olschki (Saggi di «Lettere italiane», 34), Firenze 1985, pp. 47-8; e, nello stesso volume, *Il volo di Icaro*, pp. 119-32.

Icaro, Icaro, anch'io nel profondo
Mare precipitai, anch'io v'inabissi
la mia virtù, ma in eterno in eterno
il nome mio resti al Mare profondo!

e dopo l'esplosione dionisiaca dell'*Otre*, il componimento che precede i *Pastori* è intitolato senza mezzi termini *Gli indizii*; e, del resto, all'accorato finale del *Ditirambo IV* appena citato faceva seguito *Tristezza.* La tradizione è insomma evocata nei *Pastori*, con l'apporto di Dante, perché significa anzitutto persistenza (e in particolar modo, persistenza della poesia, o poesia come eternità) e l'idea di persistenza è ciò che in effetti si oppone ai segni della fine nella parte conclusiva di *Alcyone*: ma vediamo con ordine, e sia pure per sommi capi, come ciò avviene in alcuni fra i testi coinvolti in una simile operazione. Nei *Sogni di terre lontane*, ognuno dei quali si apre nel nome di «Settembre» (mese ancipite, conteso com'è fra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno) l'altrove spaziale, ovvero l'eccezionale 'terra lontana' di turno, crea l'aspettativa di un altrove temporale differente da quello, ineluttabile, che il destino riserva all'umanità:[17] è in questo senso che nei *Pastori* l'evocazione del *Purgatorio* dantesco, 'terra lontana' e perenne per eccellenza, viene deputata a significare il cammino umano vero la persistenza e l'eternità. Ma non c'è nulla di confuso, di mistico o di irrazionalistico in tale aspirazione: l'eternità è l'approdo tutto terreno di chi segue con tenacia le difficili vie dell'arte e della poesia; e come ogni cosa terrena, con un ossimoro prettamente simbolista, reca anch'essa i segni della precarietà: ecco dunque che nel 'sogno' successivo ai *Pastori*, *Le terme*, «il Re Pastore immoto nel basalte/figge all'Eternità gli occhi corrosi» (vv. 31-2), ribadendo da un lato la connotazione immanente dell'immagine pastorale, dall'altro il senso appunto di precarietà che insidia o compenetra il concetto di eternità. L'ultimo dei *Sogni*, *Le carrube*, ripropone poi la menzione di «Settembre» in *explicit*: «Settembre, teco esser vorremmo ovunque!» e subito dopo *Il novilunio* dispiega le sue sei strofe che iniziano ciascuna con l'esclamazione «Novilunio di settembre!» e terminano altrettanto costantemente con la parola «sempre »; anche per tale via, alla stagione di precarietà inaugurata dal novilunio settembrino si reagisce con un'idea di persistenza. E siamo così al componimento conclusivo di *Alcyone*, il *Commiato*: testo piuttosto lungo e abbastanza curioso, ripartito com'è fra la

[17] La sottointesa evocazione del viaggio dantesco, fra l'altro, sembra propriamente asservita al vibrante auspicio di rinnovamento rivolto a Roma, in chiave nazionalista, di *Laus vitae,* XVIII, vv. 342-6: «Chi ti trarrà dalle lande/della morte verso il bel monte/delle sorgenti ove il destino/delle stirpi s'immerge/e si rinnovella?».

rassegna geografica che è quasi un riassunto degli scenari dispiegati nel libro e l'evocazione, corredata dell'immancabile sorella, di Giovanni Pascoli. L'ode di d'Annunzio («L'artefice»)[18] si rivolge infine in questi termini al 'fratello maggiore e minore':[19]

L'artefice nel flettere lo stelo
vedea sul Sagro le ferite antiche
splendere e su l'Altissimo l'anelo
peplo di Nike.

Altro è il Monte invisibile ch'ei sale
e che tu sali per l'opposta balza.
Soli e discosti, entrambi una immortale
ansia v'incalza.

Or dove i cuori prodi hanno promesso
di rincontrarsi un dì, se non in cima?
Quel dì voi canterete un inno istesso
di su la cima.

Ode, così gli parla. Ed alla suora,
che vedrai di dolcezza lacrimare,
dà l'ultimo ch'io colsi in su l'aurora
giglio del mare.
(vv. 177-92).

Prendendo spunto dalle Alpi Apuane, ecco dunque l'immagine dei due poeti che salgono, ognuno per conto suo e su opposti versanti,[20] sullo stesso monte. In effetti, durante la stagione compositiva di *Alcyone*, entrambi hanno vissuto nella stessa zona geografica, senza tuttavia incontrarsi, spiritualmente separati com'erano da pesanti incomprensioni personali e, fisicamente, dalla massiccia orografia della Pania della Croce. Ma la cima del *Commiato* è un «Monte invisibile»: il monte della gloria, come propriamente e generalmente si commenta. D'Annunzio, tuttavia, sapeva che tale «Monte» glorioso era già stato, simbolicamente, quello del *Purgatorio* dantesco: lo sapeva bene perché glie lo aveva detto lo stesso Pascoli, in una *myrica* così importante da figurare come

[18] In significativa contiguità con Michelangelo, evocato nei versi che immediatamente precedono, e anch'egli – come Segantini – vero e proprio personaggio simbolo delle *Laudi*.

[19] Rimodulo qui la notissima definizione pascoliana di d'Annunzio («O mio fratello, minore e maggiore, Gabriele!») attestata nella *Prefazione* ai *Poemi conviviali*; cito da G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, in: *Poesie*, con un avvertimento di A. BALDINI, vol. II, Mondadori ("I Classici contemporanei italiani"), Milano 1965, p. 918.

[20] Immagine che poi tornerà anche nei pascoliani *Vecchi di Ceo*, vv. 16-7: "E gli occorse/ uno ascendente per la balza opposta".

componimento d'apertura della raccolta, almeno nelle prime due edizioni in volume (1891 e 1892); e in questa posizione la lesse d'Annunzio, tempestivo recensore delle *Myricae*.[21] Leggiamo anche noi il testo di *Gloria*:[22]

– Al santo monte non verrai, Belacqua? –

Io non verrò: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,

e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!

Marinella Cantelmo ha di recente avanzato l'ipotesi che tale componimento sia stato originato dal desiderio pascoliano di replicare ironicamente a un brano del *Piacere* di d'Annunzio:[23]

> In una società democratica com'è la nostra, l'artefice di prosa o di verso deve rinunziare ad ogni benefizio che non sia di amore. Il lettor vero non è già chi mi compra ma chi mi ama. Il lettor vero è dunque la dama benevolente. Il lauro non ad altro serve che ad attirare il mirto...
> – Ma la gloria?
> – La vera gloria è postuma, e quindi non godibile. Che importa a me d'avere, per esempio, cento lettori nell'isola dei Sardi ed anche dieci ad Empoli e cinque, mettiamo, ad Orvieto? E qual voluttà mi viene dall'essere conosciuto quanto il confettiere Tizio od il profumiere Caio? Io, autore, andrò nel conspetto dei posteri armato come potrò meglio; ma io, uomo, non desidero altra corona di trionfo che una... di belle braccia ignude.

Senza entrare nel merito della questione, è comunque ben attestata negli scritti dei due poeti la diversa concezione della «gloria» , su posizioni che sembrano dialogare e rispondersi a distanza: non è escluso, fra l'altro, che

---

[21] D'Annunzio fu tra i primi ad accorgersi della novità e del valore della poesia pascoliana: cfr. *L'arte letteraria nel 1892. La poesia*, «Il Mattino», 30-1 dicembre 1892. Ma già nel 1888, nell'articolo *Sonetti e sonettatori,* («La Tribuna», 7 aprile 1888) d'Annunzio aveva lodato le qualità dello sconosciuto poeta, apprezzato nell'opuscolo per le *Nozze Quadri-Pascoli* (Giusti, Livorno 1877).

[22] La posizione incipitaria di *Gloria* risulta anche nella precedente pubblicazione su rivista del primo gruppo di *Myricae*, «Vita Nuova», II, 10 agosto 1890.

[23] Cfr. M. CANTELMO, *Minerva al sole. Pascoli poeta e Dante*, in *Pascoli. Lo sguardo di Thanatos*, Longo ("L'interprete", 91), Ravenna 2006, pp. 60-1. Si veda anche, nello stesso volume, il capitolo iniziale riguardante il primo periodo dei rapporti fra Pascoli e d'Annunzio: *Un poeta oscuro e un lettore preclaro*.

d'Annunzio avesse in animo di replicare a Pascoli per il tramite dello stesso neghittoso personaggio dantesco, se consideriamo la terzina annotata di proprio pugno su una copia della *Commedia* pubblicata nel 1899: «Il capo e il collo della mia chitarra/scolpiti furon da Belacqua/di Pigrizia fratel come si narra».[24] Ma su un piano di maggiore evidenza si può pensare alla tematica della «gloria» o della «gloriola» nel *Fanciullino* (1903 e 1907);[25] temi che significativamente prendono piede nel testo pascoliano solo nell'edizione definitiva, senza che se ne trovi traccia negli originari *Pensieri sull'arte poetica* pubblicati a puntate nel 1897 sul «Marzocco». All'interno di tale discussione, appare tutt'altro che peregrina l'immagine dell'ascesa come metafora dello scrivere e del successo: così, ad esempio, scriveva in una lettera del 26 settembre 1896, d'Annunzio all'amico: «Hai trovato, in quest'ultimo tempo, suoni profondi e indimenticabili: suoni di dolore e di terrore./Ma io vorrei vederti salire verso la Gioia!».[26] A cui Pascoli sembrerebbe replicare con il «salgo» de *La piccozza* (vv. 33 e 37)[27] pubblicata sul «Marzocco» del 9 settembre 1900;[28] si tratta ancora una volta di un testo costruito avvalendosi del riferimento dantesco, come testimoniano i vv.13-5: «Da me, da solo, solo e famelico,/per l'erta mossi rompendo ai triboli/i piedi e la mano» dove spicca certo lessico (l'erta, *in primis*) e soprattutto la ripresa di uno stilema già rimodulato in *Gloria*: «e piedi e man volea il suol di sotto» (*Purgatorio* IV, v. 33), qui convertito a una evidente palinodia di quella *myrica*.[29] Ecco dunque che l'orgogliosa scalata pascoliana, data alle stampe in un periodo di rapporti tesi e anzi interrotti fra i due poeti, potrà ben attagliarsi alla soluzione conciliatoria del *Commiato* di *Alcyone* che, come abbiamo considerato, prevede dopo l'ascesa di entrambi su opposti versanti l'incontro sulla cima e il canto finalmente univoco.

A margine di tutto ciò, e prima di tornare ai nostri *Pastori*, occorre d'altra parte notare come Dante non abbia rappresentato un'ossessione per il giovane e precoce d'Annunzio, che inizia la sua carriera tenendo presenti ben altri

[24] La terzina è riportata in COMES, cit., p. 107.

[25] Cfr. *Il fanciullino*, in *Prose* I, *Pensieri di varia umanità*. Premessa di A. VICINELLI, Mondadori, Milano 1971[4], pp. 44 e sgg.

[26] Cfr. in proposito ZOLLINO, *Pascoli, d'Annunzio e dintorni*, in AA.VV., *D'Annunzio epistolografo*, XXXI Convegno internazionale del Centro nazionale di Studi dannunziani, Ediars, Pescara 2004, p. 236.

[27] Ma naturalmente tutto il componimento è incentrato sulla metafora dell'ascesa al monte della gloria duratura, contrapposta alla discesa per raccogliere effimeri applausi.

[28] Si veda per ciò l'interessante libello PASCOLI, *La piccozza*, a c. di R. CASTAGNOLA ROSSINI, Prefaz. di G. NAVA, Tararà («di monte in monte», 23), Verbania 2004.

[29] Palinodia già in qualche modo preannunciata dallo spostamento dalla posizione proemiale di *Gloria,* a vantaggio de *Il giorno dei morti*: su tale aspetto indaga CANTELMO, cit., pp. 49 e sgg.

modelli, da Orazio a Carducci:[30] notevole tuttavia, nelle *Elegie romane*, l'episodio di *Villa Medici* (1887) in cui Gabriele rimodula l'episodio di Matelda in riva al Lete, che già dice qualcosa sulla predilezione per il XXVIII canto del *Purgatorio* poi ribadita nei *Pastori* alcionii. L'interesse per il sommo Poeta esplode tuttavia nel transito fra Otto e Novecento,[31] suscitando l'invidia di Pascoli, fratello di penna e d'ingegno, che vede d'Annunzio prima convocato, nel dicembre 1899, a inaugurare con una relazione il prestigioso ciclo delle *Lecturae Dantis* fiorentine e quindi a tenerne una il 15 gennaio 1900; cosa che non toccò in sorte a Pascoli, malgrado la recente fatica degli scritti danteschi di *Minerva oscura* (pubblicati sul «Convito» tra il giugno 1895 e quello del 1896). In nessuna delle due prolusioni fiorentine tali scritti furono menzionati da d'Annunzio,[32] che invece si profuse in lodi per Segantini (sulla scorta, come vedremo fra breve, di Angelo Conti) e non dimenticò Carducci (che peraltro fu 'maestro avverso' sia a Pascoli che a d'Annunzio). Al di là del pretesto occasionale (ovvero le frecciate velatamente antidannunziane di una lettera di Pascoli pubblicata sul «Marzocco» del 28 gennaio 1900[33]) i motivi della temporanea rottura dei rapporti fra i due ruotano dunque proprio attorno al nome di Dante.

Il dantismo dannunziano, peraltro, si sviluppa non solo a margine del complesso rapporto di amicizia e rivalità che d'Annunzio intrattiene con Giovanni Pascoli ma anche sulla scorta delle suggestioni che in questo stesso periodo esercita su d'Annunzio la figura e l'opera di Angelo Conti. D'Annunzio conosce Conti nel 1882, ben prima di Pascoli, e ne riceve -pur fra molti distinguo e personalizzazioni- quella iniziazione schopenahueriana che gli sarà indispensabile per leggere e recepire i grandi poeti e narratori europei di stampo simbolista. L'opera maggiore di Conti esce nel 1900, lo stesso anno del *Fuoco* (in cui Conti, com'è noto, figura sotto le spoglie di Daniele Glauro)

[30] Si segnala tuttavia, nel secondo *Primo vere* (1880), la conclusiva immaginazione di *A Firenze*, e in particolare i vv. 91-2: «ed io pensavo all'Alighieri e all'estasi/de 'l suo sublime amore» e i vv. 111-2 (*explicit*): «– Ov'è il disio degli occhi miei – la giovine/Musa cantava a Dante».

[31] Rimando di nuovo, per ciò, a COMES, *D'Annunzio lettore di Dante*, cit.

[32] Il risentimento per la mancata menzione, ma anche per la scelta di d'Annunzio come lettore di Dante, è abbastanza trasparente in una lettera di Pascoli a Giuseppe Saverio Gargàno del 16-1-1900: «Il d'Annunzio dice di esporre l'VIII, e ripete, a proposito di Filippo Argenti, le solite stupidaggini? Mostra anche lui di non aver nemmeno letto ciò che fu stampato nel nostro «Convito» d'una volta? [con riferimento, appunto, alla *Minerva oscura*, n.d.r.] O le sue frasche gli paiono più vistose del pensiero di Dante? *Ombre che vanno!*" (la lettera è riportata in G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio 2002, p. 301, da cui cito).

[33] Cfr. ZOLLINO, *Pascoli, d'Annunzio e dintorni*, cit., pp. 238-9.

e per lo stesso editore (Treves): è *La beata riva*, trattato di estetica il cui titolo è tratto dal *Purgatorio* dantesco (XXXI, v. 97). Anche Conti, come si vede, dà particolare risalto alla cima della montagna ultraterrena, spiegando in questo modo la pregnanza del titolo: «L'apparizione dell'idea segna per l'uomo una tregua al suo dolore, è la visione d'un porto ove egli potrebbe approdare dopo la tempesta della passione, è l'apparizione della *beata riva* ov'egli potrebbe bere la pura acqua che fa dimenticare».[34] Il *Prologo* del trattato, tuttavia, terminava con l'esplicita citazione di un verso (il 143) e con l'allusione all'acqua del Lete (v. 30) entrambe provenienti, ancora, dal XXVIII del *Purgatorio*:

> La *bella riva* ove "primavera è sempre ed ogni frutto",[35] la sponda fiorita del Lète, è il soggiorno nel quale, per brevi istanti, la contemplazione estetica e la creazione trasportano e fanno rivivere la nostra anima stanca. Ed io ho voluto, sino all'ultima pagina, parlar di cose che fossero come un bere della pura acqua *che nulla nasconde*.[36]

Come si vede, Conti attraverso Dante non solo evoca l'immagine scontata del paradiso terrestre come luogo fuori dal tempo e dalla storia, cogliendone pertanto le potenzialità simboliche d'ideale persistenza, ma a essa collega anche i concetti di «contemplazione estetica» e di «creazione»; immagine, come vedremo, nemmeno questa del tutto inusitata. Notevole inoltre, se considerato in proiezione sui *Pastori*, il particolare del bere, che apparirà peraltro rovesciata di senso – quanto alla sostanza lètea – nel componimento alcionio, dove l'acqua servirà piuttosto a ricordare che a dimenticare: i pastori, infatti, «Han bevuto profondamente ai fonti/alpestri, che sapor d'acqua natìa/rimanga ne' cuori esuli a conforto», contribuendo dunque a quell'idea di persistenza che aleggia per tutto il testo. Subito dopo il prologo, il trattato di Conti si apre nel nome di Giovanni Segantini, lodato come «rivelatore della montagna».[37] Non occorre molta attenzione per rendersi immediatamente conto di come la *Beata riva* sia stata fondamentale per le opere dannunziane del periodo: per limitarci al versante poetico, basta aprire il secondo libro delle *Laudi*, *Elettra*, ed ecco che il primissimo testo è dedicato *Alle montagne*, subito seguito da un'ode *A Dante*;[38] né mancano, quasi a metà del volume,

[34] Cito da A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a c. di GIBELLINI, Marsilio ("Saggi Marsilio. Critica"), Venezia 2000, p. 96.

[35] In realtà il verso dantesco recita: «qui primavera sempre e ogne frutto».

[36] CONTI, *La beata riva,* cit., pp. 7-8.

[37] *Ivi*, p. 9.

[38] Anch'egli fra i personaggi che attraversano con evidente intento educativo ed emulativo il testo di *Elettra*: si vedano in particolare i versi conclusivi delle *Città del silenzio*: «passa nel vento/come pòlline il cenere di Dante».

i versi *Per la morte di Giovanni Segantini*. I tre componimenti (rilevando un altro dato che dovrebbe essere ovvio e che non si ricorderà mai abbastanza, ovvero la complessiva omogeneità strutturale delle *Laudi*[39]) si leggono con qualche profitto anche per l'intelligenza dei *Pastori*. In questa direzione appare piuttosto interessante l'*incipit* di *Alle montagne*:

> Candide cime, grandi nel cielo forme solenni
> cui le nubi notturne
> stanno sommesse come la gregge al pastore, ed i Vegli
> inclinati su l'urne
> profonde dànno eterne parole

dove occorrono, a stretto contatto fra loro, sia la figura pastorale che l'idea di persistenza affidata alle «eterne parole» dei «Vegli»; ma non meno importanti, ai nostri fini, sono le notazioni di *A Dante*, simile al suo *Purgatorio*, che vige nell'ode «come una rupe, come un'isola montuosa» (v. 12) opponendosi al «Destino» (v. 11) in un «oceano senza rive» (vv. 1 e 8) «tra il bene e il male» (v. 8) e suscitando infine l'aspirazione a seguirne le orme: «Cammineremo noi ne' tuoi cammini?» (v. 111); cui pare rispondere da lontano, nell'ode dedicata a Segantini, il «ghiacciaio» , «solo come un cammino che attenda/grandi orme venture!» (vv. 5-6). Il lettore attento, in definitiva, sarà ben predisposto a riconoscere una nuova variazione sul tema quando leggerà, in un componimento ricco di implicazioni contiane e pascoliane come *Il fanciullo* alcionio, l'invocazione:

> O ignuda creatura,
> teco salir la rupe veneranda
> voglio, teco offerire una ghirlanda
> del nostro ulivo a quell'eterno altare
> (vv. 174-7)

e si preparerà, d'altro canto, a tirare le somme del significato di quella montagna e di quella ghirlanda allorché le incontrerà nuovamente nel conclusivo *Commiato* di *Alcyone*.

Naturalmente i percorsi che andiamo ritagliando all'interno delle *Laudi* ai fini del nostro discorso sui *Pastori* non sono gli unici possibili, ma servono soltanto a rilevare l'instistenza di tutto questo andar per montagne più che altro metaforiche e letterarie, sotto l'egida di Dante, fra sodali e rivali che tenevano molto a dialogare e a controllarsi a vicenda, com'è nel caso

[39] E, in particolare, sarà bene rammentare che nella *princeps* del 1903 (ma con data editoriale 1904) *Elettra* uscì in volume unico con *Alcyone*.

di Pascoli, Conti e d'Annunzio fra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo. Addentrandoci nel terzo libro delle *Laudi*, insomma, sarà opportuno ricordarsi di una siffatta volontà di dialogo sottesa alla tematica dell'ascesa e della gloria poetica, e aspettarci di trovarne qualche traccia, a chiusura del cerchio, anche nella parte conclusiva di *Alcyone*; tracce che non vanno ricercate solo nel *Commiato*, dove in effetti troviamo Pascoli intento a scalare «il Monte invisibile», con d'Annunzio che fa lo stesso «per l'opposta balza», ma anche – io credo – nei nostri *Pastori*. Perché nei *Pastori*, come abbiamo visto, è ben presente – attraverso la tecnica allusiva – il monte purgatoriale sul quale Belacqua non voleva salire, e che invece verrà scalato ne *La piccozza* e nel *Commiato*. È questo senza dubbio il monte della gloria e della poesia, avvertita come persistenza al di fuori del tempo e dello spazio; non bastasse il titolo pascoliano, può sovvenire con tutto il peso della sua autorità lo stesso Dante, che proprio nel canto XXVIII, sulla cima del *Purgatorio*, fa dire così a Matelda:

> Quelli ch'anticamente poetaro
> l'età de l'oro e suo stato felice,
> forse in Parnaso esto loco sognaro.
>
> Qui fu innocente l'umana radice;
> qui primavera sempre e ogne frutto;
> nettare è questo di che ciascun dice
> (vv. 139-44).

Si riconoscerà in queste terzine la citazione dantesca di Conti che abbiamo ricordato poc'anzi; ma ora interessa soprattutto rilevare l'equivalenza fra Parnaso poetico e paradiso terrestre stabilita, sulla cima della montagna purgatoriale e in un contesto di sogno, da Dante: da qui muovono certo il Pascoli di *Gloria* e de La *piccozza* e il d'Annunzio del *Commiato*; senza dimenticare che in *Sotto il velame* (1902) Pascoli aveva provveduto a identificare Matelda, senza mezzi termini, con l'arte.[40] Per arrivare al *Commiato*, tuttavia, si passa necessariamente da *I pastori*, in cui – lo ribadiamo – le vistose allusioni purgatoriali si pongono in funzione propedeutica rispetto al finale di *Alcyone*. Ne *I pastori* Dante viene ampiamente coinvolto nelle tramature simboliste delle *Laudi*, che sono per esteso – sarà bene ricordarlo – *Laudi del cielo della terra del mare e degli eroi*: le stesse allusioni all'opera del poeta-eroe – secondo la concezione di Carlyle, che ne fa uno dei pilastri del suo trattato *Gli eroi* (prima edizione italiana: 1896) si dispongono sullo schema tracciato dal titolo: al cielo

[40] Cfr. PASCOLI, *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del Poema sacro*, Zanichelli, Bologna 1912, p. 466: «Ora Matelda è l'operare in esso Paradiso: dunque è l'arte».

rimanda l'allusione «Senza mutamento è l'aria», mentre il mare è celebrato con il richiamo di «conosce il tremolar della marina»; l'appartenenza di entrambe le allusioni al *Purgatorio*, infine, non può che sottolineare l'ambientazione terrestre. La lettura del *Purgatorio*, inoltre, fornisce simbolisticamente un'espressione di sintesi che accosta realtà apparentemente differenti come l'«erbal fiume»: e probabilmente è Dante stesso a suggerire l'accostamento, quando scrive, sempre nel XXVIII della seconda cantica: «là dove l'erbe sono/ bagnate già dall'onde del bel fiume» (vv. 61-2).[41]

La smaterializzazione della Pania della Croce nel «Monte invisibile», poi, non si rivelerà del tutto estranea alla definizione di «santo monte» che Dante dà del Purgatorio (XXXVIII, v. 12) e che Pascoli, come abbiamo visto, riprende nell'*incipit* di *Gloria*. Peraltro, sarà ben ricordarlo, il Parnaso non rimane un semplice richiamo culturale negli ultimo canti del *Purgatorio*: avvicinandosi al paradiso terrestre, ecco che nel XXVI canto Dante incontra Guinizzelli, da lui definito «il padre/mio» (vv. 97-8), mentre Guinizzelli lo assicura che «Tu lasci tal vestigio,/per quel ch'i odo, in me, e tanto chiaro,/che Letè nol può torre né far bigio» (vv. 106-8); lessico e situazione che suonano significativi per i *Pastori* che vanno, come abbiamo visto, «su le vestigia degli antichi padri». Ed è proprio di gloria e di successo terreno che si parla, come indica bene l'evocazione di Guittone (vv. 124-6; fra l'altro ritenuto grande dagli «antichi») e quindi l'apparizione lirica di Arnaut Daniel al termine del canto. Ma quanto accade nel successivo, il XXVII, è ancora più interessante:

> Quali si stanno ruminando manse
> le capre, state rapide e proterve
> sovra le cime avante che sien pranse,
>
> tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve,
> guardate dal pastor, che 'n su la verga
> poggiato s'è e lor di posa serve;
>
> e quale il mandrïan che fori alberga,
> lungo il pecuglio suo queto pernotta,
> guardando perché fiera non lo sperga;
>
> tali eravamo tutti e tre allotta,
> io come capra, ed ei come pastori,
> fasciati quinci e quindi d'alta grotta.
>
> (vv. 76-87).

[41] Allo stesso modo, da segnalare (certo su un piano di minore evidenza) la presenza in Dante di un sintagma come «selva antica» (v. 23) con qualche riscontro, nei *Pastori*, in «selvaggio» (v. 4) «antico» (v. 11) e «antichi» (v. 13): questi ultimi due in ripetizione e in chiasmo, a sottolineare l'idea di persistenza e di tradizione.

Benché non sia «d'avellano», riconosciamo qui la «verga» che è attributo tipico anche dei *Pastori* dannunziani: ma soprattutto, e con tutta evidenza, Stazio e Virgilio sono qui «come pastori», e la similitudine sembra pertanto in grado di garantire ulteriori significati al componimento di d'Annunzio, tutto tramato di così precise indicazioni intertestuali. Se i poeti per Dante sono come i pastori, in definitiva, quando d'Annunzio conclude la sua lirica marcatamente attraversata dal tema della tradizione esclamando: «Ah perché non son io co' miei pastori?», il desiderio sarà, *anche*, quello di ritrovarsi con i suoi simili, e *in primis* di riconciliarsi con Pascoli, come poi avverrà nel *Commiato* e nella realtà; a prolungare il messaggio dei *Pastori* verso il testo conclusivo di *Alcyone* c'è non solo – come abbiamo visto – l'accenno al «Re Pastore» de *Le terme*, ma anche l'immagine di *Lo stormo e il gregge*, un altro dei *Sogni* dannunziani: «un bel fanciullo vien con le sue capre/e regna i lidi, impube re latino!» (vv.14-5), dove non passerà inosservata la specifica presenza, come appunto nella similitudine dantesca, delle «capre».

Del resto, poco dopo i versi del canto XXVII appena citati, occorre il sogno di Dante su Lia e Rachele, con la prima che dice della sorella («suora», v. 104, come nel *Commiato* è «suora» Maria Pascoli: vv. 141 e 189): «lei lo vedere, e me l'ovrare appaga» (v. 108). Il dialogo, o dibattito, iniziato con *Gloria* di *Myricae* sembra dunque proseguire sotterraneamente nei *Pastori* dannunziani, e ciò avviene anche attraverso il trascinamento di significati operato dai contesti, ovvero con l'evocazione di situazioni e suggestioni dantesche che anticipano i temi del *Commiato* indirizzato a Pascoli, e specie sul tema della vita attiva contrapposta a quella contemplativa (ma simbolisticamente complementari e di pari dignità) che sembra esemplificare la condizione esistenziale dei due poeti, così diversi eppure, verrebbe da dire, così necessari l'uno per l'altro. E per questa stessa via, un altro segnale lanciato verso Pascoli – come contrassegno, appunto della vita attiva – sarà la «ghirlanda» (v. 102) che Lia va componendo, cui fa da riscontro la «ghirlanda» (vv. 151 e 170) «di fronda eterna» (v. 171) che d'Annunzio invia con la sua ode (e che a un certo punto, anzi, diventa l'ode stessa) nel finale del *Commiato*.

A questo punto, si potrebbe legittimamente pensare che Pascoli, accolto l'esplicito tentativo di pacificazione rappresentato dal *Commiato*, non si sia al tempo stesso accorto dei messaggi cifrati racchiusi nelle allusioni testuali e contestuali dei *Pastori* e anche, appunto, nel componimento conclusivo di *Alcyone*: e tuttavia, dopo di ciò, il duello a colpi di versi con d'Annunzio sembra procedere in modo davvero singolare, come se Pascoli, avendo ben inteso anche quanto non veniva palesemente espresso e malgrado l'avvenuta riconciliazione, tenesse a precisare la propria differenza e dunque a ribattere

colpo su colpo. Ne *Il poeta degli iloti*, uscito sul «Marzocco» del 31 luglio 1904 e quindi confluito l'anno stesso nei *Poemi conviviali* (nella cui prefazione, com'è noto, il poeta abruzzese ha un ruolo privilegiato[42]), appare evidente – a partire dal titolo – il contrasto con il d'Annunzio che pochissimi anni prima aveva pubblicato, nella *Laus vitae*, versi come questi:

> Ah, che mai sanno gli schiavi
> faticosi intenti a mestare
> con lor mestole ed assi
> ne' vecchi truoghi di pietra
> consunta lor polte ed imbratti,
> come i ciechi servi di Scizia
> posti in buon ordine ai vasi
> della mungitura, or che sanno
> eglino della potenza
> e dello splendore dei suoni?
> O parole, mitica forza
> della stirpe fertile in opre
> e acerrima in armi, per entro
> alle fortune degli evi
> fermata in sillabe eterne;
> parole, corrotte da labbra
> pestilenti d'ulceri tetre,
> ammollite dalla balbuzie
> senile, o italici segni,
> rivendicarvi io seppi
> nella vostra vergine gloria!
> (XIX, vv. 379-99).

Abbastanza significativo è il fatto che Pascoli abbia deciso di ricorrere a Esiodo, ovvero agli *Erga* e alla *Teogonia* per imbastire il testo del suo «poema»: Esiodo infatti non solo è il *Poeta degli iloti* (secondo Cleomene Lacedemonio, «che attribuisce un simile giudizio ad Alessandro», come tiene a precisare in nota lo stesso Pascoli[43]): ma è anche, in linea col proemio della *Teogonia*, pastore:

> Furono loro [=le muse] che una volta a Esiodo insegnarono l'arte del canto bello, mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicone;/questo discorso, per primo, a me rivolsero le dee,/le Muse d'Olimpo, figlie di Zeus egioco:/"O

[42] Trovandosi gratificato, fra l'altro, da epiteti quali "fanciullo prodigioso" e "*beato*" (Cfr. PASCOLI, *Poesie,* cit., pp. 918 e 919).

[43] PASCOLI, *Poemi conviviali*, cit., p. 1081.

pastori, che avete i campi per casa, obbrobrio, solo ventre;/noi sappiamo
dire molte menzogne simili al vero,/ma sappiamo, quando vogliamo, cose
vere cantare"
(vv. 22-8);[44]

notazione, quest'ultima, prontamente ripresa, ma accortamente rimodulata, dallo schiavo de *Il poeta degli iloti*, che, dopo aver condotto due vitelli «dal monte Citerone [.../…] al mare» (I, vv. 41-2) dice a Esiodo Ascreo:

Sei dunque
rapsodo errante, e sai le false cose
far come vere, ma non dir le vere (I, vv. 52-4).

Lo schiavo e il rapsodo, nel 'poema' di Pascoli, proseguono il cammino insieme, non senza intoppi («E videro ambedue ch'era smarrita/ormai la strada» (vv. 151-2): con quell'«era smarrita» in punta di verso che rammenta irresistibilmente l'inizio del viaggio dantesco) e fra l'altro Ascreo rammenta la sua origine: «da fanciullo pascolai la greggia,/reggendo in mano la ricurva verga del pecoraio» e ancora: «badai le pecore sui greppi/dell'Elicone, il grande monte e bello». Pastori entrambi, ciò che divide i due, all'inizio del 'poema' pascoliano, è il problema dei rapporti fra poesia e verità; ma alla fine Ascreo, giunto alle falde dell'Elicone grazie allo schiavo che gli insegna la strada, cambia registro:

Ospite amico, è questo
il luogo dove pasturai fanciullo
il gregge, e dove appresi il canto, e dove
cantai la rissa tra la Terra e il Cielo.
Ma poi mi piacque, non cantare il vero,
sì la menzogna che somiglia al vero.
Ora il lavoro canterò, né curo
ch'io sembri ai re l'Aedo degli schiavi.

Attraverso Esiodo, così come d'Annunzio attraverso Dante, Pascoli sembra insomma dare respiro alla propria concezione umanitaria della poesia, e nello stesso tempo pare rammentare al novello cantore della tradizione e delle «vestigia degli antichi padri» che l'archetipo del poeta pastore risale a Esiodo. L'implicita risposta a d'Annunzio contenuta nel *Poeta degli iloti* puntualizza

[44] Cito da ESIODO, *Opere*, a c. di G. ARRIGHETTI, Mondadori ("I Classici Collezione Greci e Latini", 28), Milano 2007, pp. 4-5.

così ancora una volta le profonde differenze fra i due, considerato che negli ultimissimi versi del *Commiato* (e quindi di *Alcyone*) veniva offerto a Maria Pascoli il «giglio del mare», ovvero il pancrazio, un fiore che d'Annunzio – consacrandolo a Shelley – considera simbolo di agonismo;[45] e si ricorderà allora che, per il poeta di *Myricae*, *I gigli*[46] erano ben altri, e funebri, fiori.

Depone infine a favore di una progettualità compositiva orientata verso il conclusivo incontro con Pascoli, il fatto che d'Annunzio, con tutta probabilità, scrisse i *Sogni di terre lontan*e e il *Commiato* in un breve contorno di tempo, fra le ultime cose di *Alcyone*, fra il settembre e il novembre 1903;[47] a ulteriore conferma di ciò, appare notevole che *Pastori* rimandino allusivamente anche a un'altra *myrica* pascoliana (comparsa in raccolta a partire dalla quinta edizione del 1900), *Dalla spiaggia*, dove non solo era impiegata in *incipit*, accortamente rimodulata, l'immagine dantesca del «tremolar della marina» («C'è sopra il mare tutto abbonacciato/il tremolare quasi d'una maglia»)[48] ma era già vivo quel procedimento analogico d'ascedenza simbolista così attivo – come abbiamo visto – nei *Pastori*: in *Dalla spiaggia*, infatti, «azzurra è l'acqua come l'aria» (v. 6) mentre nel componimento dannunziano si diceva dell'Adriatico «che verde è come i pascoli dei monti»; e nemmeno è da escludere, a questo punto, che la presenza nei *Pastori* del lemma «pascoli» possa alludere al cognome del poeta romagnolo, qui evocato non solo in vista del *Commiato*, ma anche della dedica della *Figlia di Iorio*, «tragedia pastorale» che a quest'altezza cronologica (settembre 1903) d'Annunzio intendeva dedicare proprio a Pascoli.[49] Né sarà forse senza significato, specie nell'ottica di continuo dialogo fra i due poeti, che a fronte di un motivo «da lungo tempo sedimentato nella fantasia dannunziana» come quello delle «stagionali migrazioni dei pastori della sua terra» (lo testimoniano passi di varia natura, e in particolare, a ridosso delle *Laudi*, uno del *Fuoco*),[50] si possa rinvenire – più

[45] Cfr. *Alcyone*, *Anniversario orfico*, vv. 81-5: «Ecco il giglio per quelle morte chiome,/il fiore inespugnabile del nudo/Gombo, il tirreno fior che ha il greco nome/del doppio ludo,// ecco il pancrazio».

[46] Dove pure è presente «Maria» (v. 18), in gioco ambiguo – credo – fra la Madonna e la sorella.

[47] Per la sistemazione dell'ultima parte di *Alcyone* si veda quanto ne dice GIBELLINI, *La storia di «Alcyone»,* in ID., *Logos e Mithos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 47-8.

[48] Ma si veda anche, sempre in *Myricae*, *Mare*, dove «tremolano l'onde» (v. 2).

[49] Cosa che, com'è noto, poi non si verificherà: cfr. ZOLLINO, *Pascoli, d'Annunzio e dintorni*, cit., p. 245. Quanto al «verde» dei «pascoli», se davvero vi fosse riposta un'intenzione allusiva di carattere personale, sarebbe altresì interessante notare l'affinità con quanto d'Annunzio scrisse il 31 gennaio 1900 al poeta romagnolo, in occasione della rottura, ricordando ancora una volta un celebre passo dantesco: «non posso, quindi, senza meraviglia e senza dolore discoprire oggi anche su la tua faccia "il livido color della petraia"» (*Ivi*, p. 239).

[50] Cfr. per ciò, il già menzionato commento di Roncoroni ad *Alcyone*, p. 680, da cui si cita.

o meno in questi stessi anni – l'immagine degli «antichi pastori» nell'avvio di un discorso pascoliano, *L'avvento*, pronunciato a Messina il 15 dicembre 1901[51] e stampato per i tipi di Muglia nei *Miei pensieri di varia umanità* (1903), dove in effetti si parla di «un dolce suono d'organo pastorale antico come gli antichi pastori che erravano con le greggi prima addomesticate»,[52] ponendo dunque l'accento sulla primordialità e sull'erraticità di tale figura: erraticità che già connotava il «cuore» dei pastori nella prima sezione de *La buona novella*, pubblicata nel 1899 nella «Illustrazione Italiana» e di qui confluita nei *Conviviali*: «ma il cuore de' pastori era in cammino/sempre» (I, *In Oriente*, I, vv. 12-3), che sembrerebbe poi sintetizzato nei «cuori esuli» dei *Pastori* dannunziani (v. 8). E in questa stessa direzione si ricorderà che il primo poeta-pastore, Esiodo, era ben rilevato da Pascoli anche in *Epos*, volume che fu prontamente spedito, con affetuosa ma "ben laconica" dedica, a d'Annunzio, e che questi compulsò avidamente, a giudicare dai molteplici segni di lettura e dalle conseguenze che tale testo ebbe poi sulla *Fedra* dannunziana.[53] L'antologia pascoliana, pubblicata dall'editore livornese Giusti nel 1897, era preceduta dallo scritto introduttivo *La poesia epica in Roma*, dove fra l'altro si notava, a corredo di versi esiodei che negli *Erga* riguardano l'invidia fra colleghi: «E vasaio vasaio odia e fabbro fabbro, E pitocco invidia pitocco e cantore cantore», come «anche il pitocco può dire parola che sembra propria solo dei cantori: "Io te posso celebrare per l'immensa terra". Erravano, poeti e pitocchi, nello stesso modo»,[54] stabilendo in tal modo una qualche equivalenza fra due figure apparentemente così lontane fra loro; ovvero, ai fini della nostra indagine, stabilendo un corto circuito che si può affiancare a quello, adombrato nel componimento alcionio, fra poeti e pastori.[55]

In definitiva, l'apparizione di Pascoli nel *Commiato* viene preparata accuratamente dal d'Annunzio alcionio, in un preciso contesto di dialogo e di corrispondenza e a partire dalle posizioni sottilmente polemiche de *Il fanciullo* fino alle ben significative allusioni dantesche dei *Pastori*: è quest'ultimo componimento, infatti, a riproporre in primo piano il tema dell'immanenza della

[51] Il cui titolo originario era tuttavia *Le basi scientifiche del mio socialismo*.

[52] Cito da PASCOLI, *Prose*, vol. I, cit., p. 210.

[53] Cfr., per ciò, M.R. GIACON, *D'Annunzio epistolografo. Per una fonte pascoliana della Fedra*, in ID., *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia e altro*, Il Foglio ("I Saggi"), Piombino 2009, pp. 286-8.

[54] Cito da PASCOLI, *Epos*, Giusti, Livorno 1897, pp. XIX-XX; si legge ora in PASCOLI, *Prose*, vol. I, cit., p. 774.

[55] Entrambi, anche lì, erranti, considerato che – come abbiamo visto – la menzione del viaggio ultraterreno di Dante segna l'inizio e la fine dello stesso percorso dei pastori.

poesia in opposizione alla precarietà dei tempi e della vita umana.[56] Attraverso un simile argomento, ritenuto condivisibile da entrambi dopo che Pascoli aveva sconfessato, con *La piccozza*, il Belacqua di *Gloria*, d'Annunzio intendeva trovare e preparare un terreno comune adatto all'incontro con l'amico rivale. E ciò avviene per dire, certo, tutta la nostalgia per la terra natale ma anche per parlare (a tutti, e in particolare a Pascoli, sodale ritrovato) di gloria non effimera, di poesia e di tradizione: ancora avvertite quali uniche modalità di persistenza, o di eternità, tutta terrena.

[56] Tema che fra l'altro Pascoli aveva denegato nel 'poemetto' *L'immortalità*: cfr., per ciò, F. NASSI, «*Io vivo altrove*». *Lettura dei* Primi Poemetti *di Giovanni Pascoli*, ETS ("Studi e testi di letteratura italiana", 4), Pisa 2005, pp. 255-60.

De Carolis, Copertina per *Alcione*

De Carolis, Quarta di copertina per *Alcione*

L'Antichità Riscoperta

Alessandra Grillo

Il Suono del Vento tra le Corde. Gabriele d'Annunzio in Sardegna e in Grecia (1882-1895)

La Sardegna nel 1882 e la Grecia nel 1895 sono le prime due esperienze dannunziane di viaggio di piacere: è interessante affiancare e comparare questi due momenti, a prima vista così diversi, ma in realtà molto simili nella maniera in cui vengono organizzati e in cui si sviluppano. In entrambi i viaggi, Gabriele d'Annunzio, tra gli altri, è accompagnato (ma sarebbe più corretto dire accompagna) da Edoardo Scarfoglio, giovane giornalista chietino trapiantato a Roma. Entrambi i viaggi nascono, per d'Annunzio, come un diversivo, una vacanza turistica, ma diventano ben presto una fonte di ispirazione, andando così ad influenzare la produzione letteraria successiva (in particolare, a seguito della crociera in Grecia). Appena diciannovenne durante il viaggio in Sardegna, poco più che trentenne all'epoca della visita in Grecia, d'Annunzio appare molto giovane nella propria scrittura di viaggio e nella propria attitudine di fronte al viaggio, anche se in Grecia sarà già caratterizzato da un certo estetismo, che si rivela per esempio nell'inginocchiarsi e nel prostrarsi di fronte all'Ermes di Prassitele, in una posa prettamente dannunziana. Infine, le asperità del paesaggio sardo richiamano la durezza di quello greco e tutto ciò trova, di conseguenza, un riscontro nel linguaggio e nelle descrizioni all'interno dei testi.

Mentre per il viaggio in Grecia d'Annunzio tiene un diario di viaggio, mai pubblicato durante la sua vita, durante l'escursione in Sardegna egli prende solo qualche nota, scrive alcune poesie e un pezzo ("Masua") per *Cronaca Bizantina* firmato a quattro mani con Scarfoglio.[1]

[1] Per quanto riguarda il viaggio in Sardegna, si fa qui riferimento all'ampio saggio di F. Mulas, *La serenità dell'interlunio. D'Annunzio, Scarfoglio e Pascarella in Sardegna*, Editoriale Documenta, Cargeghe 2009, che contiene inoltre, in appendice, tutti i testi di Scarfoglio, Pascarella e d'Annunzio, apparsi sul «Capitan Francassa» e su «Cronaca Bizantina» all'epoca del viaggio (pp. 93-143). Circa il viaggio in Grecia, la relazione di viaggio di d'Annunzio è contenuta nei *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, pp. 29-73; si fa inoltre riferimento al volume di F. Giardinazzo, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*, Nardini, Firenze 2005, che oltre ai testi dannunziani, propone in appendice le relazioni di viaggio di Scarfoglio e il diario di bordo di Guido Boggiani (pp. 87-111).

1. *Il viaggio in Sardegna (1882)*

Alla fine di aprile 1882, prendendo spunto da un processo in corso, sul *Capitan Fracassa* si accende una discussione sul brigantaggio sardo e più in generale sulla situazione sociale della Sardegna: il direttore del giornale decide, dunque, di inviare alcuni giornalisti sull'isola, per effettuare una serie di reportages e contribuire a conoscere meglio la regione; Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella si offrono volontari, il primo per scrivere gli articoli e il secondo per illustrarli. Scarfoglio avrebbe anche scritto alcuni testi per *Cronaca Bizantina,* il giornale diretto dall'amico Angelo Sommaruga, che da giovane aveva lasciato la Lombardia per lavorare alcuni anni come contabile nella miniera di Masua, in Sardegna. Mentre Scarfoglio e Pascarella si recano alla stazione Termini, incontrano d'Annunzio, che si convince ad accompagnarli fino a Civitavecchia, per vedere il mare. Arrivati alla stazione, Sommaruga, entusiasmato dalla presenza di d'Annunzio, ancora molto giovane, ma già conosciuto in ambito letterario grazie a *Primo Vere*, gli propone di effettuare il viaggio in Sardegna, con lo scopo di trarne una cronaca o una relazione di viaggio, libro che in realtà non verrà mai scritto. Sarà proprio Sommaruga a diffondere la notizia alla stampa della partecipazione di d'Annunzio a questo viaggio:

> Fracassa prepara ai lettori una novità. In missione diplomatica, letteraria e sociale, si sono ieri imbarcati a Civitavecchia per la Sardegna tre rappresentanti del Capitan Fracassa: Cesare Pascarella – Gabriele D'Annunzio – Edoardo Scarfoglio. Essi faranno un lungo giro in quell'isola pittoresca e da ogni punto – dalle graziose, colte e ospitali città, come dagli interessanti distretti minerari, dalle spiagge del mare, come dalle montagne coperte di foreste e popolate di villaggi quasi ignoti – invieranno al Fracassa corrispondenze illustrate. Cesare Pascarella porta con sé un vero arsenale artistico. Lo spirito acuto d'osservazione, il vigoroso e fresco intuito artistico dei tre simpatici viaggiatori promette ai lettori di Fracassa un mondo di sorprese e curiosità.[2]

Scarfoglio scriverà sul *Capitan Francassa* sotto lo pseudonimo di "Papavero", mentre d'Annunzio firmerà alcune sue poesie con il nome di "Mario de' Fiori", nome che lo stesso Scarfoglio utilizzerà per designare l'amico, in tono ironico, in uno dei suoi articoli. I testi saranno pubblicati tra l'8 maggio e il 26 giugno 1882, circa un mese dopo il rientro dei viaggiatori, a causa della morte di Garibaldi che terrà occupate le prime pagine dei giornali per un lungo periodo.

I tre viaggiatori dovrebbero andare da Civitavecchia a Porto Torres, ma

[2] *Fracassa e la Sardegna*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 120, 2 maggio 1882, in MULAS, cit., p. 97.

per un problema di navi, cambiano i biglietti e attraccano a Terranova, oggi Olbia, il 2 maggio. Proseguono poi in treno verso Cagliari, dove arrivano il 5 maggio, in tempo per assistere alle fasi finali delle celebrazioni della festa di Sant'Efisio. Da Cagliari, partono poi per un percorso all'interno della Sardegna (Iglesias, le miniere di Monteponi e Masua), per visitare la regione mineraria e approfondire gli aspetti legati alla produzione e alla condizione sociale dei minatori. Rientrati a Cagliari, ricevono il saluto dei numerosi giornalisti facenti parte del comitato di accoglienza e il 14 maggio i tre giornalisti riprendono il treno fino a Macomer, da dove una diligenza li porterà a Nuoro. Dopo una visita ai dintorni, tra cui la cittadina di Oliena, il 16 maggio riprendono la diligenza per Macomer ed arrivano a Sassari la sera del 17 maggio. L'ultima visita è ad Alghero e Scarfoglio, Pascarella e d'Annunzio lasceranno definitivamente la Sardegna, ripartendo da Porto Torres il 20 maggio.

Escludendo il viaggio per mare da e per Civitavecchia, gli spostamenti interni alla Sardegna sono alternativamente effettuati in treno, in diligenza e a piedi. «La ferrovia stanca, le diligenze rompono le ossa»:[3] gli articoli di Scarfoglio e d'Annunzio sono in effetti costellati di lamentele sulla scomodità delle diligenze, traballanti e sgangherate, e su una certa noia dei viaggi in treno, dovuta alla monotonia del paesaggio (soprattutto tra Olbia e Macomer). Quanto all'organizzazione pratica del viaggio, i tre inviati sono accompagnati da diversi bagagli. A parte d'Annunzio che, come si è visto, non ha con sé alcuna valigia, Scarfoglio e Pascarella faticano comunque ad adeguarsi dapprima al viaggio in piroscafo e, in seguito, al paesaggio aspro, soprattutto circa le calzature e i vestiti, completamente inadeguati per lunghe passeggiate in montagna e collina, sia sotto la pioggia battente sia sotto il sole cocente:

> Io mi cacciai nel *coupé* solo con le valigie. Pioveva. La strada rossa e fangosa tra le macchie vecchie e basse, tra quelle macchie stentate che pullulavano all'infinito, saliva saliva saliva. Pioveva. Un'alba fangosa dormiva nelle pozzanghere, avviluppata di nebbia. [...] Andammo per un sentiero caprino su su per le svolte ruvide della montagna tra i macigni di granito, tra la pinguedine miserabile dei fichidindia, tra la magrezza vittoriosa e invaditrice delle fratte di spini e dei lentischi. Pioveva. Il professore Todde avanti, sotto l'ombrello, io dietro con uno schioppo che difendevo a stento dall'acqua; gli altri in fila, con le spalle curve, raggomitolati nelle giacchettine impotenti, sotto la furia della pioggia. La pipa di Pascarella era diventata un pantano; nelle scarpe rotte di Gabriele l'acqua entrava con un gorgoglio voluttuoso.[4]

[3] Papavero [Edoardo Scarfoglio], *Casteddu*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 140, 21 maggio 1882, in Mulas, cit., p. 116.

[4] *Ivi*, pp. 115-6.

A seguito di questa "passeggiata", le scarpe di d'Annunzio sono definitivamente distrutte ed egli si attiva per acquistarne un paio nuovo ad Iglesias il giorno dopo, in vista della lunga camminata per visitare le miniere di Monteponi e Masua:

> Dopo poco che le aveva ai piedi cominciò a lamentarsi, ormai erano in viaggio e Pascarella decise di fare scambio giacché avevano lo stesso numero: "Fu fatto, sì, ma chi ne ebbe a piangere fu Pascarella che fece il viaggio bestemmiando come un buttero, al punto che si tolse le scarpe e tentò di camminare scalzo ma i sassi appuntiti e la polvere scottante della strada lo dissuasero dal proseguire. Ogni tanto dovevano fermarsi per consentire che Pascarella si togliesse le scarpe e riposasse i piedi".[5]

La traversata in mare da Civitavecchia a Olbia è invece un perfetto racconto colorato di quella che, in gergo odeoporetico, viene detta "mitologia del viaggio": i tre viaggiatori, infatti, soffrono un forte mal di mare e l'ultima parte del viaggio è descritta con toni da epica classica, nei quali i viaggiatori, pur figurando distrutti fisicamente dalla nausea, ne escono come eroi, che sono riusciti nell'impresa della traversata.

> D'Annunzio pigliava degli appunti per un'ode al Mediterraneo illuminato dal plenilunio di maggio.
> D'improvviso, ingiallì, poi subito diventò verde e scomparve sotto coperta [...]. Così questo figlio del mare, che è nato sopra la *Irene*, in un viaggio da Trieste a Pescara, che ha cantato l'Adriatico con tanto impeto di amore in tanti canti barbarici; così questo giovinetto lupo di mare se ne stava rincantucciato sotto coperta, con lo stomaco assalito da spasmi furibondi. [...] Noi correvamo sul ponte come due anime dannate, balzando da un albero all'altro, aggrappandoci ai gruppi di gomene per non cadere. [...] Faceva un freddo cane. Ogni tanto un pezzo d'acqua marina balzava sul ponte. C'era nell'aria un umidore acuto e pertinace, che s'insinuava fino alle ossa. La spedizione possedeva in tutto un *paletot*, e il piccolo scialle di Pascarella. D'Annunzio, colto alla sprovvista, era partito come si trovava: senza mantello, senza abiti pesanti, senza nemmeno una camicia di ricambio.
> Il maretto feroce squassava il piroscafo con un furore di assalti, con una petulanza rumorosa di combattimento. Noi, aggrappati alle tavole, coi capelli sparpigliati al vento, Pascarella raggomitolato nel suo scialletto, io tremante in una giacchettina d'estate, lottavamo contro il ribrezzo del mal di mare.
> Finalmente... cedemmo.
> Quando imboccammo quella specie di canale chiuso da due lunghe strisce di

[5] MULAS, cit., p. 41, che cita F. CHERCHI PABA, *D'Annunzio e Scarfoglio in Sardegna*, «Sardegna Oggi», a. III, n. 54, 15-30 settembre 1964.

> isole verdi, che forma il porto di Terranova, sembravamo tre ombre di Macbeth. [...] E toccammo Terranova, la terra nova sognata con tanto impeto di desiderio, per tutta una notte di contorcimenti e di spasmi furibondi.[6]

Questo tipo di scrittura è tipico del resoconto di viaggio, che si rifà in continuazione ai generi letterari dell'Antichità, come l'epopea, il romanzo, la storiografia, il trattato di geografia, l'enciclopedia. In effetti, la relazione di viaggio tende a contenere sempre tre filoni: il resoconto vero e proprio (che mette in azione il viaggiatore, ricorrendo alla sua eroizzazione attraverso il racconto delle difficoltà, delle peripezie e del modo in cui sono state superate), la descrizione (dei luoghi e delle cose viste, inserita sia cronologicamente, come nel nostro caso, sia come digressione didascalica) e il commento personale (la reazione del viaggiatore di fronte ad un'alterità, sconosciuta al lettore a cui deve essere chiarita).[7] Il reportage giornalistico deve rispondere a tali caratteristiche, avendo il compito di illustrare una realtà sconosciuta con un linguaggio semplice, comprensibile anche da un pubblico non colto e soprattutto che mantenga viva l'attenzione del lettore. I testi di Scarfoglio alternano, dunque, descrizioni appassionate dei paesaggi o dei tipi di persone incontrate ad alcuni *topoi* delle disavventure di viaggio, per dare origine a quadretti pittoreschi, che conducono il lettore al sorriso; ne è un esempio il rischio di perdere un mezzo di trasporto che, nel nostro caso, avviene per ben due volte, a Civitavecchia e a Olbia, minuziosamente raccontate dalla penna di Scarfoglio, che contribuisce inoltre a tracciare un ritratto del carattere disincantato di d'Annunzio:

> Entrammo finalmente in una barca, e ci facemmo condurre al vapore; ma lì mancava il biglietto di D'Annunzio.
> Pascarella bestemmiava come un buttero. Ritornai in fretta indietro con D'Annunzio, lasciando *er morto de campagna* a bordo, e corsi all'ufficio della compagnia di navigazione. Il biglietto era lì. Escii col biglietto in mano, trionfalmente; ma D'Annunzio era scomparso! Dove diavolo era andato a cacciarsi?
> Incominciai a urlare come un forsennato per quella piazza di Civitavecchia, tutta piena di sole e di barcaioli neri; finalmente lo ritrovai.
> Era entrato da un liquorista, e beveva placidamente un vermuth, col suo bastoncino di loto sotto il braccio.

---

[6] Papavero, *Calendimaggio*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 126, 8 maggio 1882, in Mulas, cit., pp. 99-101.

[7] Cfr. Réal Ouellet, *Pour une poétique de la relation de voyage*, M.C. Pioffet (a c. di), *Écrire des récits de voyage (XVe-XVIIIe siècles) Esquisse d'une poétique en gestation*, Presses de l'Université Laval, Québec 2008, pp. 17-40.

> Lo afferrai pel collarino, e lo trascinai alla barca; e quando fummo presso il piroscafo, vedemmo sporgere da un boccaporto la faccia di Pascarella tutta gialla dalla paura di partir solo.[8]

> Pascarella e D'Annunzio andarono a comprare qualcosa per colazione: io restai con le valige. [...] Intanto di faceva tardi, e quei due non si vedevano.
> Presi i biglietti, e feci portare i bagagli nella vettura. Squillò la campana della partenza. E quei due non si vedevano. Corsi sul piazzaletto, impazientito: c'era in fondo, presso le ultime case di Terranova, un gruppo nero di uomini; ma di quei due nemmeno l'ombra. Ritornai al treno, per assicurarmi che era ancora là fermo; di nuovo escii correndo sul piazzale. Allora li vidi da lontano, venirsene con pace irritante, e con un involto in mano.[9]

La scrittura di d'Annunzio è invece diversa, più poetica, più sognante, più letteraria e riprende quegli accenti epici classici a cui si è già accennato. La descrizione delle miniere come antri danteschi e dei minatori come creature semi selvagge ("bestie affamate") si rifà alla mitologia antica e il linguaggio si eleva a toni poetici, ma anche di compatimento per il lavoro e la fatica a cui sono costrette queste persone. Tuttavia, in queste pagine non si legge una forte denuncia sociale della condizione dei minatori, c'è più un senso del mostruoso, quasi dell'orrido che, nelle parole di d'Annunzio, si confonde con il sublime:

> Un martire condannato a gittare il minerale nel forno. Era una creatura umana riarsa del riverbero infuocato, rosa dai vapori maligni del piombo. Stava là, dinanzi a quella bocca insaziabile, con una pala in mano. Le fiamme giallastre e rossastre s'affacciavano ogni tanto come a chiedere nuovo alimento. E quel disperato, verde, disseccato, mezzo nudo, gittava, gittava, gittava.[10]

Durante il viaggio Scarfoglio e Pascarella portano con loro alcune lettere di Sommaruga per diversi esponenti del giornalismo sardo: Felice Uda, Antonio Scano e Ottone Bacaredda, e una per il direttore della miniera di Masua, dove Sommaruga aveva lavorato. Sono proprio questi giornalisti, tra cui Ranieri Ugo che rimarrà sempre in contatto in futuro soprattutto con Pascarella (l'unico a ritornare in Sardegna anni dopo), ad assicurare la calorosa accoglienza dei tre visitatori e ad organizzare le visite alle miniere e nei dintorni di Cagliari. In realtà, tali giornalisti e autorità sono, come afferma Francesca Mulas,

[8] PAPAVERO, *Calendimaggio*, cit., p. 99.

[9] PAPAVERO, *Da Terranova a Cagliari*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 128, 10 maggio 1882, in MULAS, cit., p. 104.

[10] G. D'ANNUNZIO, SCARFOGLIO, *Masua*, «Cronaca Bizantina», 1 giugno 1882, in MULAS, cit, p. 133.

> più interessati a mostrare le bellezze paesaggistiche piuttosto che focalizzare l'attenzione dei tre inviati sui problemi socio-culturali ed economici, che davano alla Sardegna un posto in primo piano nella "Questione Meridionale".[11]

Bisogna anche ricordare che le conoscenze sarde dei tre viaggiatori sono piuttosto limitate: due dei volumi più diffusi all'epoca sono *Dei costumi dell'isola di Sardegna*, di Padre Antonio Bresciani,[12] e *Profili e paesaggi della Sardegna*, dell'antropologo Paolo Mantegazza,[13] ma, oltre al fatto di essere alquanto datati, non è accertato che questi testi accompagnassero Scarfoglio e Pascarella; quanto a d'Annunzio, si era imbarcato quasi per caso, senza bagagli, con il solo vestito bianco che indossava al momento dell'incontro con i due amici a Roma e il fedele bastoncino di loto ad accompagnarlo. Infine, la prima guida del Touring Club Italiano dedicata alla Sardegna uscirà molto tardivamente, solo nel 1918, ad opera di Luigi Vittorio Bertarelli, che probabilmente si servirà anche dei testi di Scarfoglio e d'Annunzio, come fonti per la compilazione.[14]

Quale immagine esce della Sardegna? I tre inviati giungono sull'isola con una serie di pregiudizi e preconcetti: principalmente quello di trovare una Sardegna rurale, arretrata come all'inizio dell'Ottocento e infestata di banditi, tutto retaggio di letture datate e della cronaca. In effetti, il paesaggio da cui rimangono più affascinati è quello della parte settentrionale, caratterizzato da una campagna brulla, "indomabile", costellata di "tronchi torti" e di fichi d'India ovunque. Fin qui tutto corrisponde all'idea che i viaggiatori si sono fatti, ma quando il paesaggio inizia a cambiare, verso Oristano, e diventa più coltivato, con una maggiore presenza umana, i commenti cambiano radicalmente: «finisce la Sardegna, aspra, selvatica, schietta; e incomincia la Sardegna imbastardita e incivilita».[15] L'arretratezza è presente, ma quello che colpisce di più i viaggiatori è la "normalità" di certi ambienti o di certi villaggi, una normalità che si trova anche sul "continente"; questa normalità si fa sentire, ad esempio, nelle parole di Scarfoglio in occasione della visita alla miniera di Masua, con un risvolto quasi comico, visto che l'autore compara Masua con

---

[11] Mulas, cit., p. 10.

[12] A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna: comparati cogli antichissimi popoli orientali*, All'Uffizio della civiltà cattolica, Napoli 1850 (numerose riedizioni negli anni 70-80 dell'Ottocento).

[13] P. Mantegazza, *Profili e paesaggi della Sardegna*, Brigola, Milano 1869.

[14] G. Atzei, *Il Touring Club Italiano nelle miniere sarde*, «Astrolabe», n. 24, marzo-aprile 2009, http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv/FR/Page_article_detail.php?P1=123. Sulla storia del viaggio in Sardegna, cfr. T. Manca (a c. di), *Viaggiatori europei. Dall'esplorazione del mondo al viaggio in Sardegna ('700 e '800)*, Carlo Delfino Editore, Sassari 2004.

[15] Papavero, *Da Terranova a Cagliari*, cit., p. 107.

qualcosa che non ha mai visto, ma di cui ha un'idea assolutamente precisa e "veritiera":

> Io mi aspettavo di trovare una di quelle città di minatori come ce n'è in California e in Australia... dove non sono mai stato; una di quelle città maledette ove tutti i vizi umani concorrono con una gara bestiale. Niente. I minatori abitano intorno alle miniere: in Iglesias c'è una popolazione di trafficanti e di bottegai.[16]

Pur non mostrando un paesaggio singolare, ma illustrando una realtà molto vicina a quella dei lettori del *Capitan Fracassa*, Scarfoglio riesce probabilmente ancora di più nell'intento di catturare l'attenzione, poiché rivela la propria disillusione, avvicinandosi così maggiormente al pubblico: in un certo senso, si potrebbe affermare che il giornalista esce dal proprio ruolo di viaggiatore/eroe per mettersi dall'altro lato, così da far sentire meno solo il lettore, che al pari suo scopre una Sardegna più vicina di quanto non immaginasse. Ancora più vivace è il linguaggio utilizzato da Scarfoglio per descrivere la delusione di non essersi imbattuti in nemmeno un bandito:

> Una notte, alle undici, scendemmo alla stazione di Macomer, credendo in buona fede di essere in terra di briganti. Le fantasticherie di quei pochi che hanno scritto qualcosa della Sardegna, ci avevano messo in testa delle idee strane; e noi restammo con un palmo di naso, quando vedemmo che i facchini della stazione non avevano pistole alla cintura, né tromboni ad armacollo.[17]

> Eravamo entrati nella Barbagia sicuri di poter vedere qualche bandito. Avevamo anche noi il pregiudizio di molti continentali, che in ogni pastore del Gennargentu veggono un brigante, e in ogni siciliano un mafioso.[18]

Siamo dunque lontani dalla "retorica del singolare", che caratterizza il genere del resoconto di viaggio, retorica che invece ritroviamo nel testo dannunziano, più incline a favorire lo stupore del lettore con il proprio

---

[16] PAPAVERO, *Casteddu*, cit., p. 117.

[17] PAPAVERO, *Barbagia*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 140, 28 maggio 1882, in MULAS, cit., p. 134.

[18] PAPAVERO, *Barbagia*, «Capitan Fracassa», a. III, n. 175, 26 giugno 1882, in MULAS, cit., p. 140. Di tutt'altra opinione sarà Giulio Bechi, tenente dei carabinieri, inviato in Sardegna per stanare e catturare banditi, che, nel 1900, scriverà il volume *Caccia grossa*: «c'è chi va nella Cina, nel Congo e nelle Pampas per vedere nuove genti e nuove cose, e non si sogna neppure che in questo nostro Tirreno vi è un mondo tanto diverso da quello in cui viviamo, sì che a ogni passo si stupisce, si esclama: Ma è Italia? È Europa questa?» (G. BECHI, *Caccia grossa: scene e figure del banditismo sardo*, La Poligrafica, Milano 1900, p. 5).

linguaggio enfatico e mitico.[19] La descrizione della visita alla miniera di Masua rispecchia la discesa all'inferno di Dante accompagnato da Virgilio, in quanto d'Annunzio e i suoi compagni di viaggio sono guidati dal direttore della miniera, l'ingenier Scarzella, ma se di solito, nelle relazioni di viaggio, gli autori tendono a dare, tra i cinque sensi, una predominanza alla visualità, in questo articolo troviamo una forte presenza uditiva: la miniera si annuncia in lontananza con il rumore degli scoppi, del battere dei martelli, delle voci dei minatori. L'articolo è costruito su un inizio ossimorico: dapprima i viaggiatori descrivono ciò che vedono, il paesaggio inondato di sole, l'azzurro del mare, il verdeggiare della collina, accompagnato dal profumo delle rose, in seguito, subentra "un'infinita malinconia nell'aria" e, per preparare il lettore alla tristezza degli ambienti minerari, d'Annunzio e Scarfoglio ricorrono alla descrizione di ciò che odono:

> Giungono le voci indistinte dei lavoratori di sotto le tettoie, i battimenti monotoni dei crivelli; a tratti gli scoppi cupi delle mine giù nel ventre della montagna si propagano con un fremito sordo, un rombo lungo...
> Quegli scoppi ci avvisarono la vicinanza di Masua.[20]

Il "ventre della montagna", il "ventre della terra" sono termini che ritornano spesso in queste pagine e la descrizione dei minatori, che escono dal buio della miniera per entrare nel buio delle loro case, suona come un anticipazione del Ciaula pirandelliano.

> Non deve sorprendere allora che il circondario minerario, più che un luogo di punizione, venisse rappresentato come una sorta di *far west* italiano o, se si preferisce, un più comodo e nuovo *eldorado* sotto casa.
> Allo stesso tempo, in questa Isola che pareva così arretrata e romanticamente arcaica, si stavano realizzando dinamiche che portarono i villaggi di miniera un passo avanti a tutto il resto, divenendo luoghi dove si giocava al *football* come a Manchester, dove la luce elettrica illuminava i piazzali come a Nuova York e dove gli ingranaggi dei suoi stabilimenti inghiottivano gli operai, giusto come Charlie Chaplin in *Tempi moderni*.[21]

In effetti, la miniera di Monteponi, visitata da d'Annunzio, Scarfoglio e Pascarella sotto la guida del direttore Erminio Ferraris, sarà al centro di una

---

[19] Sulla teoria della "réthorique de la singularité" si rimanda all'ampio studio di S. Linon-Chipon, *Gallia orientalis. Voyages aux Indes orientales (1529-1722). Poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, PUPS (coll. "Imago mundi"), Parigi 2003, pp. 227-49.

[20] d'Annunzio, Scarfoglio, *Masua*, cit., p. 127.

[21] G. Atzei, *Il tempo libero dei minatori. Storie di sport e dopolavoro nella miniera di Monteponi*, Associazione Erminio Ferraris, Iglesias 2008, pp. 5-6.

grande opera di rinnovamento delle condizioni lavorative, facendo nascere, nel 1925, un'associazione di dopolavoro (Associazione Santa Barbara, ribattezzata nel 1929 Associazione Erminio Ferraris), che si distinguerà a livello nazionale per la propria eccellenza, specialmente nel campo dell'atletica e del calcio[22].

L'articolo "Masua", di d'Annunzio e Scarfoglio, si snoda attraverso un linguaggio che riflette il nero e l'oscurità delle miniere ed è composto su una forma chiasmica, poiché, come abbiamo visto, inizia con una descrizione visiva seguita da una uditiva, mentre termina al contrario, con una nota uditiva seguita da una visiva:

> Era un silenzio greve, rotto a tratti dagli stridori delle sbarre tuffate nella pozzanghera fangosa; era un irraggiamento di bagliori che dava rilievi danteschi a quelle figure seminude.
> Tendendo l'orecchio, si udiva il romorìo triste del mare, nella grande serenità dell'interlunio.[23]

D'Annunzio, Scarfoglio e Pascarella escono, dunque, a riveder le stelle.

2. *Il viaggio in Grecia (1895)*

Diversi anni passano tra la spedizione sarda e la crociera in Grecia: nel 1895, d'Annunzio è già una celebrità in ambito letterario, tra gli altri ha pubblicato *Il Piacere* e *Il trionfo della morte* e si appresta a terminare *Le vergini delle rocce*. Nell'estate di quell'anno, Edoardo Scarfoglio propone una crociera sul suo yacht, la *Fantasia*, chiamato così dal titolo di un romanzo della moglie di Scarfoglio, Matilde Serao. Al viaggio parteciperanno, oltre a d'Annunzio, il pittore Guido Boggiani, l'avvocato Pasquale Masciantonio e Georges Hérelle, il traduttore francese di d'Annunzio, tutti esponenti del circolo di letterati che si riunisce attorno alla rivista *Il Convito*.

Il programma è molto ambizioso, poiché la crociera dovrebbe toccare la Grecia, Costantinopoli, le rovine di Troia, le coste della Turchia e, se rimane un po' di tempo, la Siria, l'Egitto, la Tripolitania, Malta e la Sicilia. Insomma un "grand tour" seguendo le orme delle antiche civiltà, dall'Antica Grecia alla Magna Grecia, passando per l'Asia Minore e la Fenicia. Nella realtà l'itinerario sarà decisamente più ridotto. Partiti il 29 luglio da Gallipoli, i viaggiatori toccano Patrasso, visitano Olimpia, il Parnaso, gli scavi di Delfi e di Micene,

[22] Si veda il sopracitato studio di Giampaolo Atzei, che ha riportato alla luce, dopo molti anni di ricerche, l'archivio dell'associazione, scoprendo un ricchissimo e incredibile spaccato di vita sociale.

[23] D'ANNUNZIO, SCARFOGLIO, *Masua*, cit., p. 133.

per arrivare infine ad Atene il 10 agosto. I naviganti hanno però indugiato troppo e sulla regione iniziano ad abbattersi i venti etesii, che impediscono alla *Fantasia* di poter riprendere il largo verso l'Italia. D'Annunzio e Masciantonio soffrono troppo il mal di mare e decidono di abbandonare la spedizione il 18 agosto, per far rientro in Italia su un vapore del Lloyd. La *Fantasia*, dopo aver sostato forzatamente al Falero e successivamente all'isola di Milos, riesce ad attraversare il Mediterraneo in otto giorni, giungendo prima a Messina, da dove prosegue per Palermo ed infine Napoli.

La crociera prevede una serie di spostamenti interni alla Grecia, per visitare le aree archeologiche più importanti, raggiunge servendosi del treno, mentre la *Fantasia* raggiunge i porti più vicini: è il caso della visita ad Olimpia, effettuata grazie ad un piccolo *tramway*, secondo la definizione di d'Annunzio, che li conduce fino ad un albergo che accoglierà i viaggiatori durante i giorni di visita agli scavi e al museo. Stesso copione per la visita a Micene, raggiunta in treno da Argo. Altro mezzo di trasporto sono i cavalli, che permettono agli "argonauti" di trasformarsi in "cavalieri" (secondo la definizione di Scarfoglio[24]) per l'ascensione al Parnaso.

Nato come crociera archeologica, questo viaggio in Grecia è un tripudio di riferimenti classici nella scrittura delle relazioni: è un'abitudine quella di Scarfoglio di nominare il gruppo di viaggiatori "gli argonauti", il loro appetito è "omerico",[25] Micene è la "città aurea"[26] e l'Egeo è "lo stesso procelloso mare che sconquassò e sbatté da una terra all'altra la nave d'Argo e d'Ulisse".[27] Bisogna sottolineare che i naviganti sono partiti con un vasto bagaglio culturale al seguito: tra i volumi a bordo della *Fantasia* figurano Tucidide, Pausania e Strabone, ovviamente l'*Iliade* e l'*Odissea*, oltre ad alcuni testi moderni (Nietzsche) e guide. Alcuni di questi testi sono direttamente citati da d'Annunzio: [28]

> Propongo di leggere qualche pagina di Tucidide. Leggo la meravigliosa narrazione di una battaglia navale nel porto di Siracusa, intramezzata dalle concioni dei capitani. La concione di Nicia è un esempllre di eloquenza militare. L'aria è limpidissima, ma la prosa di Tucidide ci dà una sensazione di limpidità e di forza anche più potente.[29]

---

[24] Scarfoglio, *La crociera della "Fantasia" nel mare Egeo*, «Illustrazione Italiana», 16 agosto, 30 agosto, 6 settembre 1896, in Giardinazzo, cit., p. 92.

[25] *Ivi*, p. 90.

[26] *Ivi*, p. 94.

[27] Scarfoglio, *Il vento etèsio. In morte di Guido Boggiani*, *Le più belle pagine di Edoardo Scarfoglio scelte da Alberto Consiglio*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, p. 197, cit. in Giardinazzo, cit., p. 100.

[28] Cfr. H. Duchêne (a c. di), *Le Voyage en Grèce*, Laffont (coll. "Bouquins"), Parigi 2003.

[29] d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 37.

e il linguaggio dannunziano risente delle letture classiche, come nel caso della descrizione di Itaca, ovviamente "petrosa":

> Ecco Itaca petrosa, scoscesa sul mare, macchiata qua e là da oliveti pallidi, quasi deserta: l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte.[30]

In effetti, Scarfoglio e soprattutto d'Annunzio utilizzano lo stile omerico dell'epiteto, riprendendo molto spesso gli stessi aggettivi o le stesse forme tipiche dei due poemi classici. D'Annunzio, inoltre, esalta ancora maggiormente questi riferimenti, calandosi in pose classiche:

> Eccellente bagno, nell'acqua fresca limpida e profonda. Un marinajo, dopo, mi getta addosso un gran catino d'acqua dolce per lavarmi del sale. Al piacere vivo che provo nel rimanere ignudo, alla mia disinvoltura nel muovermi, alla mancanza assoluta di pudore fisico, sento che veramente io sono penetrato d'ellenismo fino alle midolle e che avrei dovuto nascere ad Atene, esercitare nei ginnasii la giovinezza.[31]

Questo tipo di situazione ritorna frequentemente, come in occasione del bagno nell'Alfeo, presso Olimpia, dove d'Annunzio compara se stesso e i suoi compagni agli atleti nudi nell'acqua del fiume, sottolineando il senso di oblio provato durante quei momenti di pace e conclude affermando che "si potrebbe venire ad Olimpia per una settimana con un'amante, e passare i giorni sul fiume satireggiando e ninfeggiando".[32]

L'apoteosi di questa immedesimazione con l'ambiente classico avviene durante la visita ad Olimpia ed, in particolare, alla vista dell'Ermes di Pressitele: la statua viene divinizzata, nelle parole di d'Annunzio, che addirittura parla di "Lui" e di "Statua", con le maiuscole, come per un dio, e di un "sentimento religioso", di "adorazione". Come si è detto, d'Annunzio si inginocchia di fronte alla statua, in una sorta di estasi mistico-artistica. In effetti, apprendiamo questa reazione da Scarfoglio, perché d'Annunzio descrive il proprio rapimento intellettivo, illustrando le proprie sensazioni, ma non le proprie azioni, con la sola eccezione del particolare del capo scoperto:

> Mi addormento a mezzanotte pensando all'Ermete; mi sono risvegliato pensando a Lui. [...] Quando entriamo nel Museo, a capo scoperto, io vado

[30] *Ivi*, p. 39.
[31] *Ivi*, p. 34.
[32] *Ivi.*, p. 56.

> direttamente alla sala rossa del fondo – come guidato da un istinto – passando fra i due frontoni di Paeonios e Alcamene.
> Solo, campeggiando nella parete rossa, su un piedestallo quadrato, la Statua sta come un mistero, come un prodigio di vita. Questa pacata e composta ma pur potentissima espressione di via soggioga d'un tratto chi fissa per la prima volta sul marmo i suoi occhi mortali. La vita [...] è qui concentrata con una potenza inaudita, espressa da una pura e lenta armonia di linee. Si prova, contemplando, un sentimento religioso e quasi il bisogno di compiere un segno visibile di adorazione: di baciare la pietra o d'inginocchiarsi pregando.[33]

La "descrizione" dannunziana si rispecchia in quella del diario di bordo di Boggiani, che pur presentando una forte componente emotiva e religiosa, pone l'accento su alcuni movimenti e azioni di colui che scrive (e con un riferimento a d'Annunzio):

> Ma l'emozione maggiore si prova davanti la meravigliosa statua dell'*Ermete* di Pressitele. Dire che è una meraviglia, è dir poco: descriverla è impossibile. Bisogna vederla. Non c'è riproduzione o fotografia che possa darne un'idea. Quel marmo, d'una dolcezza infinita, d'una perfezione sovrumana, merita un pellegrinaggio da qualunque remoto angolo della terra. L'ho toccato, poiché gli occhi non bastavano per goderne. L'ho toccato più volte, come si toccano le immagini divine. Nessuna, certo, più di questa potrebbe dirsi tale. E pel tatto una nuova dolcezza ha penetrato tutto il mio cuore, commuovendolo così fortemente come non m'era successo mai. E me ne sono staccato con vero rammarico: avrei pianto...!
> E Gabriele, ch'era con me – lo vedevo negli occhi suoi – provava la mia stessa emozione.[34]

Edoardo Scarfoglio utilizza invece un linguaggio più misurato, più giornalistico: pur riconoscendo la bellezza dell'opera, è però più interessato ai fatti, come per esempio l'annotazione circa la minutezza del museo di Olimpia:

> Il Museo di Olimpia, non sterminatamente grande come i nostri, riserba al visitatore degno di tanto spettacolo una di quelle emozioni che s'imprimono in un'anima artistica come un suggello nella cera, poiché qui sognoreggia e risplende come un sole l'*unica opera autentica* di Pressitele che sopravviva, la cosa più bella, più armoniosa e più alta che lo scalpello abbia creato dal marmo: l'*Ermete*.
> Giunti davanti a quel prodigioso sogno di bellezza, Gabriele D'Annunzio si inginocchiò devotamente come davanti a un Dio, e lo adorò a lungo in silenzio.[35]

---

[33] *Ivi*, pp. 49-50.
[34] G. Boggiani, *Dal "Giornale di bordo"*, «Nuova Antologia», marzo 1948, fascicolo 1767, cit. in Giardinazzo, cit., p. 106.
[35] Scarfoglio, *La crociera della "Fantasia"*, cit. in Giardinazzo, cit., p. 91.

I paesaggi greci aspri e il mare di un azzurro profondo rispecchiano le descrizioni dannunziane della Sardegna e cogliamo in queste parole la volontà di fondersi con i luoghi; curiosità pittoresca: d'Annunzio descrive spesso i vini gustati (lo aveva fatto anche con il vino di Oliena) e si stupisce, quasi con disprezzo, che a Olimpia, per accompagnare un pasto in albergo, i suoi compagni di viaggio preferiscano bere "birra Dreher", invece che quel buon "vinello secco, profumato di resina"[36].

3. *Echi sardi e greci nella produzione dannunziana*

D'Annunzio non pubblica nessuna relazione di viaggio a seguito di queste due esperienze: la Sardegna ritornerà in alcuni componimenti poetici, in particolare nel periodo immediatamente successivo al viaggio. L'altro riferimento importante sarà diversi anni dopo, nel 1906, nella tragedia *Più che l'amore*, nella quale d'Annunzio traccerà il personaggio del servo Maureddu Rudu, di poche parole, ma devoto e fedele. Nella tragedia d'Annunzio fornisce informazioni sulla cultura sarda, non sempre veritiere, tratte principalmente dall'opera di Bresciani, e ne approfitta per descrivere con dovizia di particolari la lingua sarda, che tanto lo aveva incuriosito nel 1882.

Come si è visto, solo durante la crociera in Grecia, il poeta tiene una sorta di diario, che è scritto in forma di relazione solamente fino al 4 agosto, la vigilia della partenza per Delfi. Le ultime pagine contengono solo degli schizzi e delle annotazioni schematiche, probabilmente in attesa di essere riordinate. In realtà, in seguito, d'Annunzio preferisce utilizzare le proprie note per inserirle in alcune tra i suoi lavori più celebri, in particolare *Maia* e *Alcyone*. Ma c'è un'altra opera, che colma la lacuna della relazione di viaggio, circa la visita a Micene: la tragedia *La città morta* (1898). La vicenda si svolge, appunto, «nell'Argolide "sitibonda" – presso le rovine di Micene "ricca d'oro"»[37] e tra i protagonisti, Bianca Maria racconta della propria visita a Micene, in un "pomeriggio d'agosto, ardentissimo",[38] che rispecchia in pieno i tempi e le circostanze della visita dannunziana, mentre Leonardo narra, in maniera estatica, la visione delle maschere d'oro degli Atridi e gli splendori dei vasi istoriati e delle altre ricchezze.[39] Purtroppo non è possibile effettuare confronti, ma sappiamo dagli scritti di Scarfoglio che le impressioni di d'Annunzio erano state di un'estasi artistica, di fronte al tesoro scoperto da Schliemann e lo

[36] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., p. 56.
[37] D'ANNUNZIO, "La città morta", *Tragedie, sogni e misteri*, Mondadori, Milano 1959, p. 92.
[38] *Ivi*, p. 98.
[39] *Ivi*, pp. 126-7.

stesso giornalista afferma, qualche tempo dopo il rientro a Roma, «Gabriele d'Annunzio, ultimo invincibile sacerdote, era partito a condensare nel dramma della *Città morta* le sensazioni del nostro pellegrinaggio». [40]

4. *D'Annunzio visto da Scarfoglio e da d'Annunzio*

La celebrità di d'Annunzio all'epoca del viaggio in Grecia cambia la terminologia utilizzata da Scarfoglio nelle proprie cronache: se in Sardegna, egli parla sempre di "Gabriele", a cui viene associato spesso l'aggettivo di "candido", che si riferisce all'abito bianco con il quale il poeta è partito e che lo contraddistingue lungo tutta la durata del viaggio, in Grecia, Scarfoglio scrive normalmente alla terza persona plurale, ma cita di tanto in tanto "Gabriele d'Annunzio", ormai talmente famoso da non avere bisogno di presentazioni ulteriori.

Quanto a d'Annunzio, egli si descrive con accenti lirici classici, nella propria relazione greca, e con una forte componente sensuale, che raggiunge l'apice in una passaggio concernente la vita di bordo:

> Mi distendo a prua, così che il gran bompresso sembra un prolungamento del mio corpo: un mostruoso prolungamento phallico che mi dà uno strano senso di virilità possente. Appuntato contro la montagna, il bompresso va dritto, quasi senza oscillazioni.[41]

La Sardegna e la Grecia: due esperienze di viaggio così diverse, effettuate in momenti apparentemente lontani e con personaggi che evolvono nelle rispettive carriere nel corso degli anni, eppure accomunate da una serie di sensazioni, di emozioni che si ritrovano e si rinnovano continuamente nelle scritture delle relazioni, in un continuo richiamo ai sensi e alla loro ricettività:

> Odo una specie di cantilena triste e monotona, che sembra venire da una qualche barca di pescatori lontana.
> Guido anche – che dorme accanto a me – si sveglia.
> Gli domando:
> – Odi quel canto?
> Egli ascolta; poi dice:
> – È il suono del vento tra le corde.[42]

---

[40] Scarfoglio, *Il vento etèsio*, cit., p. 197, in Giardinazzo, cit., p. 100.
[41] d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 42.
[42] *Ivi*, p. 38.

Giuseppe Papponetti

Gabriele d'Annunzio e la Passione dell'Antico

> Dissi, candido: «Clematide, le campane non sono ancor slegate. Per la via di Benci e poi di Pinti e poi della Colonna, conducimi al Museo etrusco. Tanto mi piacerebbe di vedere con te l'Idolino, per la prima volta, e il vaso di Clitia, e anche i buccheri, e anche qualche cammeo che ti somigli! Il mio professore calòmaco m'ha dato appunto per le vacanze di Pasqua un cómpito difficile, dove c'entra l'Etruria *auguriis clara*. Aiutami tu».[1]

Così il d'Annunzio ginnasiale accoppia nei senili e mistificanti ricordi del primo tomo delle *Faville* la scoperta dell'arte antica e l'esplodere della sua prima violenta sessualità con la giovanissima Clemenza fiorentina al cospetto della Chimera d'Arezzo in un museo deserto.[2] E comunque, pur in un probabile travisamento dei fatti reali, va rilevato come sempre l'attenzione al manufatto artistico o ai monumenti o alla frequentazione di siti archeologici non riuscirà mai a distinguere momenti di effettiva commozione dall'insorgenza di diversificati ma ricorrenti impulsi erotici.[3]

Al di là, però, del compiacimento studioso ed estetico di fronte ai capolavori del passato, al d'Annunzio postcicognino che tornava in Abruzzo e scopriva di fatto tradizioni, rituali e realtà della regione nativa, sarebbe presto capitato di imbattersi *de visu* in concrete emergenze di una attività archeologica che cominciava a riportare alla vista tangibili risultati di attività di scavo protese alla riscoperta dell'antica storia italica. Giungendo infatti a Sulmona nella tarda estate del 1881 in compagnia di Francesco Paolo Michetti e Costantino Barbella a rendere visita ed omaggio ad Antonio de Nino, il grande folclorista e archeologo che aveva da poco scavato sul sito dell'antica *Corfinium*, avrebbe potuto

---

[1] G. d'Annunzio, *Le Faville del Maglio. Il venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile*, I, Treves, Milano 1924, p. 361.

[2] A. Mazza, *L'harem di d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1995, p. 156.

[3] Nel rapporto costante di d'Annunzio con le arti e, per quanto ci interessa, con quelle classiche ha scritto pagine importanti B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Bocca, Milano 1949, pp. 25-141.

muoversi fra le rovine dell'antica capitale peligna e maturarvi un'attenzione non solo museale alle reliquie di un glorioso passato. E va da sé che i colloqui con De Nino, destinato a restargli amico e punto di riferimento per le cose d'Abruzzo per molti anni, abbiano colpito il giovane d'Annunzio, insegnandogli a superare lo stupore estetico, e ad arricchirlo con un atteggiamento più profondo riguardo ai creatori di manufatti eppure di attenzione alla operosità dei popoli e degli individui che tanto avevano saputo creare.[4]

Una volta trasferitosi a Roma per una vicenda che doveva essere di perfezionamento negli studi e invece si aprì ad una straordinaria e mai più intermessa vicenda mondana, è da presupporre nel giovane d'Annunzio una stupita e più consapevole attenzione a quanto musei e siti archeologici offrivano al suo sguardo. Difatti, se alcuni momenti delle "Cronache mondane" della «Tribuna» a firma del Duca Minimo sembrano piuttosto indugiare su attenzioni di maniera quale la poesia delle rovine a proposito del Colosseo in una notte agostana,[5] sono invece gli stimoli del bel volume di Massimo Collignon a portare in primo piano un discorso su Fidia che si libera presto dall'occasione recensoria per tornare poi a dispiegarsi più ariosamente sulla grande statuaria greca del periodo classico;[6] a non dire dell'attenzione a Prassitele e agli scavi di Mantinea o al furto delle undici statuette di bronzo rubate al Museo di Madrid e puntualmente schedate nel pur asciutto referto giornalistico.[7] Di lì in poi, incamerando inconsciamente nel gran bagaglio della memoria o sostenendosi con gli appunti cursori dei *Taccuini*, d'Annunzio avrebbe capitalizzato da par suo monumenti e testimonianze dell'antica Roma, ma anche quanto gli riuscì di vedere e considerare nei difficili anni del soggiorno napoletano, fino a farli riemergere per improvvisi e fascinosi barlumi nelle opere di anni molto avanti.

Ed è proprio nei difficili anni napoletani che, maturandosi finalmente una concezione di urgente rinascenza dell'arte e della civiltà italiana che veniva a definirsi nella necessità di una riscoperta sì della cultura rinascimentale, ma soprattutto del suo grande archetipo classico e mediterraneo, nasceva pertanto l'idea di una crociera che segnasse il ritorno d'Ulisse e dei novelli Ulissìdi, di un'avventura decisiva da correre sull'onda dell'atto e della paro-

[4] G. Papponetti, *Il cigno e la cicogna, d'Annunzio e De Nino*, «Rassegna dannunziana», xix, 40 (2001), pp. i-x.

[5] Cfr. *Cadentia sidera* del 13 agosto 1887 con la lettera del *Doctor Mysticus* Angelo Conti, in d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, i, a c. di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996, pp. 926-9.

[6] Cfr. *Libri nuovi* del 27 novembre 1886, *ivi*, pp. 694-7 e *Ancora di Fidia*, del 1 dicembre 1886, pp. 698-702.

[7] Cfr. *Cronaca d'arte*, 11 e 24 novembre 1887, *ivi*, pp. 952-3 e 971-2.

la. E mentre Guido Boggiani accorreva al richiamo perentorio di Scarfoglio precipitandosi a Napoli con l'inseparabile armamentario di pennelli e colori e macchina fotografica,[8] nello stesso 11 luglio 1895 d'Annunzio scriveva al suo traduttore francese George Hérelle, intenzionato da parte sua a visitarlo in Abruzzo per proseguire fino in Grecia:[9]

> Mio caro Giorgio,
> è proprio vero che i Genii s'incontrano: specialmente i dolci Genii dell'Amicizia. Voi pensate d'andare a Corfù! E io sarò a Corfù fra una settimana!
> Ecco come stanno le cose. Cedendo alle insistenze del mio amico Scarfoglio, io ho deciso di fare finalmente una crociera nel Levante col nostro famoso e ozioso *yacht* «Fantasia». L'unico rammarico era quello del non rivedervi, del rivedervi con tanto ritardo; perché la crociera durerà circa due mesi.
> Oggi ero in procinto di scrivevi per confessarvi questa risoluzione e per pregarvi di rimandare al settembre la vostra venuta in Abruzzo, e anche per *tentarvi* […]. Ecco dunque l'itinerario, senz'altro. Giovedì o venerdì della settimana prossima (ossia il 18, o il 19) io m'imbarcherò sul *yacht* a Brindisi e farò vela direttamente su Corfù. Da Corfù navigherò al Golfo di Corinto, ove getterò l'àncora nella rada di Tea, per fare un'escursione ai meravigliosi scavi di Delfo. Poi passerò il Canale, entrerò nel golfo di Egina e in quello di Nauplia, d'onde farò un'escursione a Micene e a Tirinto. Poi filerò diritto a Salonicco; da Salonicco a Costantinopoli, da Costantinopoli a Tenedo per fare un'escursione alle rovine di Troja; e quindi a Scio, Smirne, Samos, Rodi. E da Rodi, *se avremo tempo*, ce ne verremo coi venti di tramontana in poppa costeggiando la Sorìa, l'Egitto e la Tripolitania; altrimenti, navigheremo a Malta senza indugio e da Malta in Sicilia e a Napoli. […]
> Pel viaggio ho bisogno d'un po' di denaro. Per ciò, vi ho telegrafato pregandovi di prendere dal Brunetière l'*avance* che egli mi offriva nella sua lettera. Mi bastano duemila lire.
> Naturalmente, se vorrete darmi la gioja di accompagnarvi a me nella navigazione, voi sarete a bordo come un ospite. È quindi inutile che vi portiate denaro o altro; ed è inutile qualunque vestito di cerimonia. Forse a bordo inviteremo qualcuno, in qualche porto; ma non è necessario far *toilette* per una cena sul ponte al lume della luna. Basta che voi portiate una giacchetta di colore scuro – *bleu* – come quella che avevate a Venezia e che può servire anche per la sera, in ogni caso. Credo che eviteremo di accettare inviti dai nostri ambasciatori e dai nostri consoli.[10]

---

[8] P. SCOTTI, *In Grecia. Relazioni di viaggio*, Genova 1965, p. 42; «viene meco il pittore Boggiani, munito di tele e di apparecchi fotografici» (D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Hérelle, 1891-1913*, a c. di M.G. SANJUST, Palomar, Bari 1993, p. 186; lett. a E. Treves del 10 luglio 1895, in *Lettere ai Treves*, a c. di G. OLIVA, Garzanti, Milano 1999, pp. 162-3).

[9] G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – Pettegolezzi*, a c. di I. CIANI, avv. e intr. di G. TOSI, Pescara, Centro studi dannunziani, 1984, p. 24.

[10] D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Hérelle*, pp. 181-3.

Se per l'ospite graditissimo si rendevano superflui denaro ed abiti di circostanza, d'Annunzio bussava a quattrini anche con Treves per la medesima somma di duemila lire,[11] e contemporaneamente non trascurava l'allestimento di un guardaroba d'occasione, che, stando ad una nota dei *Taccuini* e prescindendo dalle trenta-quaranta camicie e dalle otto paia di scarpe di prammatica, prevedeva, di soli abiti, nove completi (grigio ferro, a quadretti bianchi e neri, marrone con "*tait*", marrone chiaro, tre di flanella bianca, "*tait*" nero e *smoking*), a non dire di pantaloni chiari in numero imprecisato e di sei *gilets* bianchi;[12] una volta in viaggio, d'Annunzio si sarebbe più volte lamentato delle camicie gualcite e delle inadempienze del camiciaio, della mancanza di cappelli adatti, d'essere inelegante per le visite da fare ad Atene e Costantinopoli.[13] E comunque, modificatasi rapidamente l'iniziale profferta d'incontro in terra greca, troviamo Hérelle in partenza da Cherbourg, dopo aver chiesto congedo al rettore di Caen; il giorno successivo era a Parigi «per comprarvi molte traduzioni di Leconte de Lisle, che d'Annunzio *lo* aveva pregato di portargli: Omero, Esiodo, Sofocle, Euripide»;[14] avvertito telegraficamente a Torino di non dirigersi direttamente a Brindisi per un ritardo dello *yacht*, arrivava a Francavilla il pomeriggio del 24, ospite al villino Mammarella.

Allora quarantasettenne, di buona formazione classicistica, Hérelle era uomo di vivacità intellettuale unita a passione per i viaggi che, almeno negli anni della vigoria fisica, riuscì facilmente a coniugare con la carriera professorale. Docente di filosofia a Vitry-le-François, amava i libri tanto quanto la conoscenza diretta delle varie culture e società. Passato da Cherbourg a Bayonne, nel 1896, divenne storico attento e puntuale delle tradizioni; ma già dal 1891 aveva scoperto *L'innocente* e d'Annunzio. La collaborazione, che tutt'ora lo consegna alle storie letterarie, era destinata a durare un ventennio, e non senza contrasti e incrinature, del resto rilevabili anche dal suo resoconto del viaggio in Grecia e dagli appunti di un diario, le *Notolette*, in cui trascrisse fedelmente la circostanza di ogni sua peripezia accanto all'inquieto Gabriele. A d'Annunzio, nonostante tutto, sarebbe rimasto sempre affezionato, intrecciando le sue fortune al montante successo europeo dello scrittore, giocato su vicende alterne eppure durevoli. Corpulento e paciosamente barbuto nella sua stazzonata giacchetta ce lo mostrano le fotografie che Olinto Cipollone scattò nei giorni francavillesi dell'estate seguente, vicino a Gabriele, a

[11] D'Annunzio, *Lettere a Georges Hérelle*, p. 186 n. 3.

[12] D'Annunzio, *Altri taccuini*, a c. di E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, p. 24.

[13] Tosi, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière du 1895 d'après les documents inedits*, Calmann-Lévy, Paris 1947, p. 36.

[14] Hérelle, *Notolette*, p. 24.

Cicciuzza, a quella Gravina che lo ebbe a confidente e che, stranamente per chi definiva d'Annunzio «appassionato delle donne […] fino al ridicolo» e se stesso «l'esatto contrario»,[15] mostrò di saper valutare ed apprezzare nella sua femminilità violenta: «La contessa Gravina […] è una donna alta […] molto bruna, con gli occhi di un nero cupo, sopracciglia imperiose, un'aria selvaggia e altezzosa. Deve essere stata meravigliosamente bella, ma ha già perso la freschezza della giovinezza».[16] E certo Hérelle dovette sembrarle rassicurante nella seriosità e compostezza bonaria, se a lui si raccomandò affinché vigilasse sulle note intemperanze dell'amante:

> Sono felice […] che facciate questo viaggio con lui: perché voi siete una persona seria e gli impedirete di fare delle sciocchezze. Gli altri amici che lo accompagnano possono dargli soltanto cattivi consigli e cattivi esempi. E se voi sapeste come è debole, come è facilmente influenzabile, come cambia carattere e sentimenti a seconda dell'ambiente in cui si trova! Solo, o con amici buoni, sarebbe perfetto: dolce, affettuoso, fedele. Scarfoglio e Masciantonio non parlano che di donne, e con una volgarità e un cinismo rivoltanti. Non ho mai visto Scarfoglio, ma ho sentito parlare molto delle sue avventure scandalose. Quanto a Masciantonio, è un cafone dal naso adunco, dalla voce sonora, dalla risata brutale, dagli scherzi pesanti; e non so capire come Gabriele, così distinto, così delicato, abbia stretto amicizia con un uomo siffatto. Aggiungo che Scarfoglio e Masciantonio sono concordi nel detestarmi ferocemente, e spingono Gabriele al male.[17]

«Venticinque o ventisei anni, alto, occhi e capelli neri, naso aquilino, aspetto molto meridionale, fisionomia da buontempone, allegria un po' rumorosa e volgare, senza alcuna signorilità, ma tuttavia assai simpatico».[18] Masciantonio non tardò ad arrivare, suscitando al momento un moto di immediata sintonia in Hérelle che pure, dipingendolo in positivo, non si discosta sostanzialmente nel suo ritratto da quello anticipatogli dalla Gravina. Riguardo alle ragioni di un'amicizia che alla donna risultava incomprensibile, bisogna rifarsi agli anni romani in cui Francesco Paolo d'Annunzio pensò di affidare il figlio ad altro facoltoso pescarese che viveva da tempo nella capitale e fungeva da amministratore del duca Hardouin di Gallese. Fu proprio Masciantonio padre a proporre al duca, come ripetitore del figlio Luigi, il giovane e promettente abruzzese, senza immaginare le conseguenze della seduzione e del matrimonio riparatore con la diciassettenne figlia Maria. Fu allora che

[15] HÉRELLE, *Notolette*, p. 24.
[16] HÉRELLE, *Notolette*, p. 26.
[17] HÉRELLE, *Notolette*, p. 27.
[18] HÉRELLE, *Notolette*, p. 30.

Pasquale (Pascal) Masciantonio cominciò a guardare con ammirazione al più adulto d'Annunzio, in virtù delle radici abruzzesi, dei legami di famiglia, del comune temperamento esuberante e sessualmente esasperato. Non a caso, durante la crociera i due furono inseparabili, e inscindibili nella prospettiva erotico-galante tanto invisa ad Hérelle; ed insieme avrebbero abbandonato la compagnia, probabilmente per insoddisfazione di fronte allo smitizzarsi di un'avventura da loro rapidamente bruciata. E per d'Annunzio Masciantonio rappresentò, nel periodo romano e napoletano, il punto di riferimento sicuro per risolvere beghe familiari ed ancillari o angustie economiche. Più avanti, mentre d'Annunzio officiava i fasti della Capponcina, Masciantonio seppe imboccare una stabile carriera politica di deputato, passando indenne in sette legislature consecutive, fino alla morte, mai però rinnegando le passioni femminili e la mondanità dei salotti romani.

Ma se sul giovane Pascal Gabriele esercitò a lungo un'influenza che ammetteva poche repliche, quasi ai limiti del plagio, nei confronti del più anziano Scarfoglio, sebbene in una fratellanza a volte incrinata da disparità di vedute, fu spesso di una disponibilità addirittura remissiva, trovando in lui anche una sorta di cattiva coscienza oltreché un compagno nel lavoro e negli slanci, nelle improvvise bravate, un sodale forte a sostenerlo nelle comuni intese in battaglie d'azione e d'opinione, sia che si trovassero a combatterle insieme, sia ognuno per proprio conto. Per tanti versi fu un percorso parallelo fin dagli esordi: trasferitosi dalla nativa Paganica a Chieti, dove il padre era magistrato, aveva iniziato anch'egli con un volumetto di versi secondo l'imperante modello carducciano (*Papaveri*, stampato dal lancianese Carabba insieme al secondo *Primo Vere*); l'amicizia con d'Annunzio nacque a Roma quando, studente di lettere e critico letterario dapprima sul «Capitan Fracassa», aggregò d'intesa con la moglie Matilde Serao una cerchia di scrittori ed artisti emergenti, tra cui De Titta, Pascarella e Salvadori, Michetti e Boggiani, gravitanti nell'area della «Cronaca bizantina» dell'editore Sommaruga. Varie esperienze giornalistiche vissute con brillante attivismo («La tribuna», «Il Corriere di Roma») lo portarono all'approdo napoletano e alla fondazione di un nuovo «Corriere», votato al sostegno della politica coloniale in Africa dove si recò da attento osservatore, nonché a quella del «Mattino», dalle cui colonne fu pervicace paladino del Crispi fino al 1896. Gli eventi politici successivi che lo coinvolsero di persona, non riuscirono mai a distoglierlo dalla critica militante e da un convinto nazionalismo, anche se andò progressivamente ritagliandosi spazi circoscritti di polemista amaro e disincantato, scollandosi progressivamente dall'attività letteraria che lo aveva visto scrittore di vaglia e attento interprete e del verismo e dell'estetismo dannunziano.

Quanto a Guido Boggiani, allievo a Brera e alla scuola di Filippo Carcano,

dopo aver esposto inizialmente a Milano e Firenze, aveva partecipato nel 1883 all'Esposizione di Belle Arti a Roma e ne fu in qualche modo segnato; tramite Michetti, si accostò giocoforza a d'Annunzio e Scarfoglio che lo sostennero dalle colonne del «Fanfulla» e della «Tribuna».[19] Dal 1888 al 1893 ebbe a soggiornare in Argentina e a stabilirsi in Paraguay inseguendo la sua passione di etnologo, con cui divise e in parte conciliò quella per la pittura; esplorò così il Chaco ed entrò in stretto contatto con le tribù indie dei Chamacoco e dei Caduvei. Rientrato a Roma per pubblicare i materiali della sue ricerche, e donata una ricca collezione al Museo Kircheriano (l'attuale "Pigorini"), riprese con buona intensità l'attività artistica di suggestivo paesaggista. Il perentorio invito di Scarfoglio ad unirsi a lui nella crociera in Grecia andò in fondo a sollecitare insieme le sue due anime; al ritorno, immalinconito ed esacerbato dalla constatazione di una barbara inciviltà di rovine da imputarsi alla storia degli uomini "civili", avrebbe partecipato ai lavori del Congresso Geografico Italiano, risolvendosi ad una scelta che lo riportò in Paraguay, a quelle esplorazioni dell'interno in cui gli incorse di trovare la morte per mano del "buon selvaggio", al cadere del 1901.

A Boggiani, una volta giunto a Napoli, fu dunque affidato per impedimento di Scarfoglio l'incarico di condurre la *Fantasia* a Brindisi e imbarcare tutti gli altri; esperto di navigazione, salpava il 13 luglio da Torre del Greco dove aveva trasferito lo *yacht* per difficoltà all'ancora; attraversato lo stretto di Messina, si trovava in vista della costa pugliese il 24, decidendo in proprio l'attracco a Gallipoli a causa del movimento contrario dei venti;[20] segno distintivo di personalità sicura, quale sarebbe emersa durante l'intera crociera, attestata dal suo diario di bordo che registra ovunque una partecipata autonomia; non meraviglierà, pertanto, che accanto al suo agire con riserbo ed equilibrio, molto apprezzato da Hérelle mentre appuntava al contempo reazioni sdegnate ed incredule sui diversi atteggiamenti del resto della compagnia, il giovane sereno ma non impassibile, dalla «faccia simile a una maschera su cui sia rimasta una leggera traccia di doratura»,[21] non mostrasse mai di scandalizzarsi del comportamento di d'Annunzio, che ben conosceva, e al quale, nella primavera dell'87, aveva addirittura messo a disposizione il suo studio romano per gli abboccamenti amorosi con Barbara Leoni.[22]

---

[19] Cfr. gli articoli di d'Annunzio sul «Fanfulla della Domenica» dell'11 febbraio 1883 e sulla «Tribuna» del 3 marzo 1885, 29 gennaio 1887 in *Scritti giornalistici* I, a c. di ANDREOLI e RONCORONI, Milano 1996, pp. 111-2, 267-70, 828.

[20] SCOTTI, *In Grecia*, pp. 42-56.

[21] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1965, p. 31.

[22] ALATRI, *D'Annunzio*, Utet, Torino 1983, p. 67.

Partito dalla stazione di Pescara, dove si era recato a salutare la madre, la notte del 27,[23] d'Annunzio arrivò a Gallipoli con Hérelle e Masciantonio nel pomeriggio del giorno seguente, e in serata li raggiungeva Scarfoglio proveniente da Napoli:[24] una volta a bordo, si decise di prendere il largo l'indomani, dopo l'approvvigionamento a terra. Lo *yacht*, costruito per regate transatlantiche che non ebbe mai ad affrontare, e venduto dalla Gran Bretagna in Francia, stazzava novantatre tonnellate e inalberava due rande principali con altre vele minute: acquistato a Nizza da Scarfoglio nell'estate del 1894,[25] dopo essere stato *Henriette* e *Sainte Anne*, fu da questi ribattezzato *Fantasia* in omaggio alla Serao e al suo romanzo d'esordio. All'equipaggio di governo, tutto di Torre del Greco (capitano Francesco Cacace; marinai Michele, Salvatore, Giovannino, Gennarino, Peppino; inserviente Stefano) si aggiungeva una strana fauna, composta del cuoco napoletano Francesco (Ciccillo), dall'impresentabile e semibarbaro marinaio di Gallipoli a nome Fortunato, e da due gatti, uno bianco grande e mansueto, uno nero piccolo e forastico.[26]A comprendere le reazioni di Hérelle, sempre più sconcertato e disgustato col trascorrere dei giorni, basterà portare a riscontro del suo diario quello minuzioso ed esatto di Boggiani, unitamente alle note di taccuino di d'Annunzio e alle cronache giornalistiche di Scarfoglio; ne emergono, infatti, non soltanto dettagli illuminanti, ma anche una serie di situazioni ed eventi fra il sapido e il paradossale.[27]

Va detto subito, a conferma dei buoni propositi, che la *Fantasia* imbarcava non solo provviste e guardaroba, ma, rispondendo ad una ripartizione funzionale delle cabine che lasciava la migliore a d'Annunzio pur costretto a dividerla con Boggiani (e il poeta annotò puntualmente l'impatto con la vita spartana di bordo, la «rinunzia alle delicatezze specialmente della *toilette*, nonché la disabitudine al cameratismo maschile),[28] rendeva disponibile un

[23] HÉRELLE, *Notolette*, pp. 32 ss.

[24] SCOTTI, *In Grecia*, p. 67.

[25] Ma cfr. la lettera ad Hérelle, del 30 giugno 1894, in cui d'Annunzio rivendicava una sua compartecipazione all'acquisto: «Ho fatta la *sciocchezza* di acquistare – in società con il mio amico Scarfoglio, direttore del *Mattino*, un yacht di 93 tonnellate, che entrerà nell'Adriatico in questo mese» (*Lettere*, 153); che è un maldestro espediente per ottenere degli anticipi sull'edizione francese del *Trionfo* dal Brunetière.

[26] SCOTTI, *In Grecia*, p. 41.

[27] Il *Diario* di Hérelle è il Ms 3134 della Biblioteca Municipale di Troyes, ampiamente utilizzato in Tosi (da cui si cita); quello di Boggiani, edito da Scotti, è nella Biblioteca della Yale University a New Haven (una copia nel "Fondo Hérelle" a Troyes); per le note e le cronache do d'Annunzio e Scarfoglio, cfr rispettivamente *Taccuini*, *Altri taccuini* e E. SCARFOGLIO, *La crociera della "Fantasia" nel Mare Egeo*, «L'illustrazione italiana», XXIII, 33, 35, 36 (1896), pp. 106-7, 143-4, 155.

[28] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 31.

ampio saloncino centrale per lo studio, la scrittura e l'intrattenimento, in cui era collocata una biblioteca di circa trecento volumi funzionali al viaggio: era, a detta di Scarfoglio, un «ricchissimo carico di libri classici»,[29] che avrebbe dovuto illuminare e sostenere culturalmente le varie tappe. In realtà non se ne fece un grande uso, se dalle diverse testimonianze si ricavano a malapena un paio di stentoree letture dannunziane, legate ad iniziali accensioni all'impatto col mare aperto: all'altezza di S. Maria di Leuca, lesse da Tucidide le concioni di Nisa e degli strateghi avanti la battaglia navale nel porto di Siracusa;[30] in vista di Itaca, i versi omerici del ritorno di Ulisse in patria;[31] oltre questo, nient'altro che l'utilizzo sporadico di Pausania nell'occasione della visita alle rovine di Olimpia.[32] Del resto, a varie riprese Hérelle lamentò l'andamento da *tour de force* delle escursioni e delle visite ai monumenti e in accordo con Boggiani rilevò nei tre abruzzesi una maniera di intendere il viaggio troppo lontana dalla propria:[33] disattenta, quando non menefreghista, e comunque superficiale e dissacrante, a volte spudorata. E la mancanza totale di pudore appare rimarcata fin dai primissimi giorni di navigazione: le reiterate e sconcertanti abluzioni e docce sul ponte, i bagni di sole in costume adamitico, il lavacro rituale nell'Alfeo cui partecipò anche Boggiani, così come sarebbe accaduto nella baia di Itèa, non certo l'attempato ed obeso francese; del pari lo avrebbero scandalizzato le conversazioni pornografiche di d'Annunzio, Scarfoglio e Masciantonio nel tragitto di andata e ritorno in treno da Patrasso ad Olimpia, il frequente utilizzo di carrozze negli spostamenti cittadini,[34] la preoccupazione assillante per la biancheria e le camicie da far apprettare,[35] l'utilizzo fuori luogo dello *smoking*, oppure il tranquillo prelievo di pezzi di marmo da parte di Masciantonio a caccia di *souvenirs* fra le rovine dei templi caduti di Olimpia.[36]

Le riflessioni di Hérelle nascevano da comprensibile e misurata maniera di intendere il rapporto con la Grecia da viaggiatore europeo non certo mediterraneo, animato solo dal desiderio di verifica puntigliosamente appagata sul posto dei dati culturali immagazzinati dai libri, incapace di concepire altre forme d'approccio o di sensibilità, come di accettare negli altri l'insofferenza ad adattarsi e sacrificarsi, l'intolleranza a dismettere le abitudini consolidate

[29] SCARFOGLIO, *La crociera*, p. 155.
[30] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 37 e SCOTTI, *In Grecia*, p. 69; TUC., VII, 61-4 e 77.
[31] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, 54; probabilmente, si tratta di *Odys*. XIII, 93 ss.
[32] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 43; SCARFOGLIO, *La crociera*, p. 106. SCOTTI, *In Grecia*, p. 41.
[33] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 81, 87, 97; SCOTTI, *In Grecia*, p. 99.
[34] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 114.
[35] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 36, 115, 119.
[36] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 74.

del normale quotidiano di vita; ma era altrettanto incapace di instaurare con il nuovo che si schiudeva alla vista e alla frequentazione una simbiosi diversa dal diaframma serioso-erudito, e cioè l'istintiva simpatia-comunicazione di ogni sottesa e concomitante vitalità che scarta, o assume rapidamente fino a cancellarla, l'epidermide cromatico-antiquaria nel rapporto con i siti, i monumenti, i reperti artistici. Al di là di quella che potrebbe essere qualificata per superficialità effettiva forse solo in Masciantonio (ma non si vorrebbe fargli un torto eccessivo), ciò che impediva a Hérelle di cogliere a fondo una diversa misura d'approccio, e molto più vitale della sua (almeno a giudicare dal fatto che le apparenti leggerezze e disattenzioni dannunziane seppero produrre la folgorante ed invasata partecipazione della *Laus Vitae*), era il suo muoversi da tipico, occhiuto e pignolo visitatore di musei, anche all'aria aperta e di fronte al richiamo vigoroso della natura cui sembrano riportarlo esclusivamente alcuni paesaggi e i tramonti, forse per inclinazione a romantico sentire. Per il resto, nel suo diario, c'è chiusura idiosincratica ad ogni giovanile esuberanza: perché anche la chiamata a sostegno di reazioni e giudizi paralleli di Boggiani non trova acrimoniose evidenze nelle annotazioni di quest'ultimo, che si limitò a registrare obiettivamente accidenti e vicissitudini, in calibrato e lucido fissaggio, soltanto sommosso e scomposto ogni qual volta la trascuratezza e l'abbandono dei luoghi sacri, l'incuria degli uomini che aveva prodotto storicamente nient'altro che rovine facevano montare il suo sdegno:

> …rabbia contro gli uomini che non hanno saputo consevare, contro i barbari che hanno osato profanare, toccare, guastare ignobilmente queste supreme manifestazioni del gusto più elevato e più puro dell'arte. E contro Dio stesso una maledizione irrompe irrefrenabile, contro Dio che non esiste, contro il Destino, contro la Provvidenza, contro tutto il mistero che regge e guida le nostre terrene cose, contro la natura che ha permesso e aiutato l'infamia degli uomini…[37]

così ad Olimpia come a Delfi, Micene, Tirinto, Atene, Eleusi.

D'altronde, nell'impossibilità di chiarire certi silenzi e zone d'ombra dei diari, in cui pare rattenuta e controllata una condizione di omosessualità per entrambi, Hérelle e Boggiani, non sappiamo se celata dall'uno all'altro e nei confronti degli altri, non si può dire che il comportamento del terzetto fosse irreprensibile, e fece presto a tradire le premesse culturali della crociera, come in qualche circostanza dovette riconoscere lo stesso poeta; si veda, ad esempio, il momento dell'arrivo a Kalamaki: sul ponte dello *yacht*, nel pomeriggio, si

[37] Scotti, *In Grecia*, pp. 77-8.

giocava tranquillamente a carte, e d'Annunzio non mancò di sottolineare ch'era un bel modo ellenico di celebrare l'ingresso nel mare Egeo; mentre Boggiani, dal canto suo, tentava almeno di festeggiare l'evento strimpellando sulla chitarra alcuni accordi musicali, nello sforzo vano di adattarvi l'*Inno ad Apollo* da poco pubblicato dal Reinach.[38] E, al mattino, Scarfoglio non aveva saputo rinunciare al suo sport preferito, che per altro praticava alla pari con Masciantonio, e cioè quello di sparare con fucile o carabina;[39] dopo che ne avevano fatte le spese i porci di mare di fronte a Patrasso, i falchi ad Itea[40] e perfino i passeri al ritorno a cavallo da Delfi,[41] nel golfo di Corinto era toccato a quattro gabbiani dalle grandi ali.[42] Per non dire dei divertimenti notturni di Scarfoglio con razzi e bengala e altre pirotecnie di chiara provenienza napoletana, quasi a consolarsi della monotonia piombata sul gruppo dopo l'abbandono di d'Annunzio e Masciantonio.[43]

L'equipaggio non era da meno, se ad ogni difficoltà della traversata – e ce ne furono sia a Capo Sunio, quando appunto Gabriele e Pascal si decisero al rientro in Italia con un piroscafo austriaco delle Messaggerie marittime, sia nel prosieguo – i marinai innalzavano un peana tutto partenopeo, una innologia convulsa e atterrita che chiamava in causa, consociati, la Madonna di Pompei e San Gennaro;[44] e anche gli ospiti, in quanto a bestemmie, si mostravano carrettieri provetti, soprattutto quando il pranzo in terraferma risultava schifoso,[45] distinguendosi fra essi Scarfoglio alle cui esigenze culinarie si doveva la scelta del cuoco di bordo, nonostante patisse il mal di mare.[46] Volubile e isterico, Ciccillo soffriva di strani abbandoni e cocciuti dinieghi: capitava così di darlo per annegato, e di trovarlo invece imboscato a dormire nella stiva delle vele;[47] oppure che si rifiutasse di cucinare per gli invitati, e toccava allora a Scarfoglio di ammansirlo utilizzando la chitarra di d'Annunzio per cantargli le preferite e suadenti canzoni napoletane.[48]

Persino Boggiani, nel suo zelo di navigatore provetto o di serio artista sem-

[38] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 95.
[39] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 66.
[40] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, pp. 58-9; TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 83; SCOTTI, *In Grecia*, p. 82.
[41] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 88.
[42] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 94.
[43] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 119, d'Annunzio e Masciantonio s'imbarcarono il 21 agosto (SCOTTI, *In Grecia*, p. 107).
[44] SCOTTI, *In Grecia*, p. 143.
[45] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 78, 98.
[46] SCOTTI, *In Grecia*, p. 66.
[47] SCOTTI, *In Grecia*, p. 70; TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 53.
[48] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 33 n. 3.

pre pronto con cavalletto e tele o macchina fotografica a fissare monumenti, paesaggi e vedute, aveva pause di deroga "rapita" con meloni e angurie, e, infantilmente, si appassionava alla cattura di meduse e pesciolini; e fu lui a ingabbiare una cicala, che non riuscì mai a far cantare.[49] Tetragono nel suo *aplomb* professorale restava unicamente Hérelle, cui non riusciva neppure di sorridere, come a Boggiani, dell'erotismo quotidiano e triviale dei compagni, quale è conservato con precise evidenze sia nei diari che, più morbosamente, nei taccuini dannunziani. Se le smanie di d'Annunzio cominciarono la sera stessa dell'imbarco a Gallipoli, e lo portarono addirittura a fargli rimpiangere l'assenza nel proprio letto della Gravina, che con i suoi assilli e la sua gelosia aveva costituito una delle spinte al viaggio, Scarfoglio e Masciantonio non erano meno angustiati; e se rimarchevoli possono oggi apparire alcuni episodi per lo svolgimento poetico nella *Laus*, non meno rilevante e pittoresco è lo stillicidio serale dei tentativi generalmente infruttuosi, tipici in verità di borghesucci in vacanza. Le richieste smaniose che allo sbarco a Patrasso piovvero addosso al dragomanno Bertucci affinché trovasse delle prostitute si risolsero grottescamente in notturna visitazione di lupanari abitati da relitti femminili, definiti da Boggiani «orrendi mostri», in un'atmosfera di euforia collettiva (eccettuato naturalmente Hérelle), di scherzi e battute grasse sulla fascinosa bellezza delle eroine dei miti greci e delle loro eredi, fatte modernamente rivivere in volgari dissacrazioni dai vagolanti "argonauti" in nome di una fame da conquista che già nell'entrata in porto aveva assunto in d'Annunzio l'orgasmo dell'appropriazione e del possesso carnale di «fecondante potenza»:

> … mi distendo a prua, così che il gran bompresso sembra un prolungamento del mio corpo: un mostruoso prolungamento phallico che mi dà uno strano senso di virilità possente. Appuntato contro la montagna rocciosa il bompresso va diritto, quasi senza oscillazioni.[50]

E si capisce perché questi episodi dovessero poi tradursi, recuperati a distanza da lievitare di fantasia, in pagine memorabili del libro di *Maia*, allo stesso modo di quanto avvenne per il bagno nell'Alfeo, che i *Taccuini* registrano in toni alti, ma non senza una di quelle cadute di tensione dovute all'incapacità dell'uomo d'Annunzio di dismettere l'ottica abituale delle pratiche mondane.

---

[49] Scarfoglio, *La crociera*, p. 143; Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 93, 119. Sulla cicala vd. *Laus* 3004-24 e 3302-18; stando al commentario di Hérelle (Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, p. 82 e n. 4), Boggiani l'aveva riportata la mattina dell'ascesa alla cittadella di Patrasso.

[50] d'Annunzio, *Taccuini*, p. 42.

> Penso che si potrebbe venire ad Olimpia per una settimana con un'amante, e passare i giorni sul fiume satireggiando e ninfeggiando.[51]

Poiché – com'è accaduto spesso – a voler evidenziare in passaggi siffatti lo scarto fra annotazione, impatto reale e impennate del testo poetico, mediante semplici estrapolazioni poste a confronto, si smarrisce invece una tensione sincera e continuativa che in d'Annunzio ci fu e si mantenne sostenuta per gran parte del viaggio, e che Hérelle riuscì a cogliere quell'una o due volte che il poeta si aprì con lui al dialogo evincendo sentimenti intimamente riposti; ed è il pomeriggio di Olimpia in albergo, di fronte ad un grande pino, quando è il vino resinato a far parlare dell'individualismo greco.[52] Ma sono i *Taccuini* a fissare in quei giorni, a partire dalla «notte casta» di Patrasso,[53] il pensiero dominante dell'Ermes di Prassitele che infine gli apparirà «come un mistero, un prodigio di vita […] quella che noi tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre finzioni, inutilmente»,[54] l'«esemplare efebo», il «quasi desiderabile amasio[55]» al cui richiamo erotico non seppe resistere neppure Boggiani, non trattenendosi dal palparlo («l'ho toccato, poiché gli occhi non bastavano per goderne; l'ho toccato più volte come si toccano le immagini divine»).[56] Se è facile immaginare l'impaccio del corpulento Hérelle di fronte alle nudità efebico-lustrali dei giovani compagni, inoltre adusi ai bagni di mare, ad un rapporto abituale con l'acqua in lui forse inconsueto, difficile invece dire delle sue profonde emozioni al cospetto del capolavoro di Prassitele, e se anch'egli provasse oltre il piacere estetico un qualche moto meno limpido di insorgente sensualità, presumibilmente non esternato in presenza di d'Annunzio e Boggiani nel rientro pomeridiano al Museo:[57] che non fosse insensibile alla bellezza virile lo dimostra almeno la sua nota dell'ultimo giorno ateniese, allorché descrive ammirato due giovani che si tuffano nudi nelle acque del Pireo.[58]

C'è da aggiungere che, esauritosi dopo Delfi l'entusiasmo da neofiti, il comportamento di d'Annunzio, Scarfoglio e Masciantonio rientrò nella nor-

---

[51] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 56.

[52] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 56. Hérelle pone il colloquio a bordo, navigando da Patrasso a Itéa (TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 81).

[53] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 46.

[54] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 50.

[55] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 51. «Giunto davanti a quel prodigioso sogno di bellezza, Gabriele d'Annunzio s'inginocchiò divotamente come davanti a un Dio, e lo adorò a lungo in silenzio» (SCARFOGLIO, *La crociera*, p. 107).

[56] SCOTTI, *In Grecia*, p. 79.

[57] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, p. 57; TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 79.

[58] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, p. 122.

ma del frivolo cui non riuscivano a sottrarsi: come in una delle tante serate romane, scialarono quattrini con una canterina "milanese" che trascinarono a notte sulla *Fantasia*, e tentarono inutilmente con orchestrali tedesche, costretti a sostituirle con prostitute «da marinai» per soddisfare il loro «erotismo bizzarro»;[59] e non era solo questo, se persino in occasione della prima visita al Museo Nazionale prevalsero problemi di abbigliamento e di soste obbligate nei caffè a sorbire granite.[60] A nessuno poteva venire in mente, allora, che la giornata scarsa trascorsa a Micene in una indigestione di sole e di polvere, «come anime dannate»,[61] divorate dalla sete nel deserto di rovine, in mezzo ad «un immenso squallore»[62] – e che d'Annunzio, mentendo spudoratamente, avrebbe accennato a Treves nei termini di comunione ritrovata coi grandi tragici[63] – , ovvero la «rapida corsa»[64] fra le vetrine che esponevano nelle sale ateniesi gli ori di Schliemann erano destinate a produrre quasi d'incanto *La città morta*. E ancora in occasione dell'ultima escursione ad Eleusi, cui Boggiani non partecipò perché nauseato dalle immancabili rovine, la sua voce è comprensibilmente in accordo con quella di Hérelle, testimone per l'ennesima volta di una maniera inconcepibile di rivivere la comunione con l'Ellade:

> … poco mi piace questo modo di vedere le cose, forzatamente, senza il tempo di vederle bene […]. Preferisco non vedere, ed immaginarmele sulle descrizioni altrui che non mancano.[65]

> Non hanno alcuna emozione, nessun raccoglimento, guardano a malapena, parlano di cose assolutamente estranee all'escursione che si sta facendo, di Roma, di avventure galanti, di personaggi mondani. A un certo punto, d'Annunzio attacca una lunga conversazione con Contarini [giovane *attaché* dell'Ambasciata italiana] sulla musica, il teatro, l'opera: e qualificandosi da sé, un po' presuntuosamente, intellettuale, diserta su Leonardo da Vinci, sulla Commemorazione della morte etc., inframmezzando ogni tanto questi discorsi di intermezzi pornografici. In d'Annunzio c'è veramente qualcosa di puerile.[66]

---

[59] Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 99-100: «l'erotismo bizzarro dei miei compagni, l'eccitazione in cui li mette la presenza di queste donne laide, di queste donne da marinai, mi irrita, mi sembra una sconcezza. Non riesco a capire come in Grecia, al Pireo, si possa perdere così stupidamente il proprio tempo con tale mercanzia avariata».

[60] Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, p. 115.

[61] Scotti, *In Grecia*, p. 96.

[62] Scotti, *In Grecia*, pp. 94-5.

[63] «A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni» (Lett. Da Francavilla, del 6 settembre 1895, *Lettere ai Treves*, 168; V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Angeli, Milano 1992, p. 110).

[64] Scotti, *In Grecia*, p. 101; Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, p. 116.

[65] Scotti, *In Grecia*, p. 108.

[66] Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, p. 121.

Mentre si redigevano queste note, d'Annunzio, concedendosi private licenze col fido Masciantonio, era indaffarato nei preparativi per il ritorno, richiamato in Italia da una nuovissima ninfa che rispondeva al nome di Eleonora Duse.[67] Ma Hérelle e Boggiani, che avrebbero proseguito stancamente la crociera, col rientro della *Fantasia* a Napoli il 24 settembre, all'attracco del molo di S. Lucia,[68] non avevano altro torto se non quello di non aver compreso per tempo che lo slancio di d'Annunzio era tutto nell'idea, nell'aspettativa esaltante, nel viaggio *verso* l'Ellade piuttosto che *attraverso* l'Ellade: toccati i luoghi mitici, e constatato che, escluse certe atmosfere, certi paesaggi e alcune opere d'arte il resto era soltanto e rovinosamente Grecia, non rimaneva che fare velocemente marcia indietro. È quanto ci pare sottolineato dalle annotazioni dei *Taccuini*, che vennero diradandosi di pari passo con l'evolversi degli avvenimenti nel senso che abbiamo appena visto. Restava da fare i conti con la fantasia poetica che, come si sa, ha accensioni repentine dopo lunghe sedimentazioni, nell'attesa di una sollecitazione degli eventi indicati a farla improvvisamente deflagrare. Ed è quanto accadde.

Al momento dell'invito epistolare che coinvolgeva Hérelle nell'avventura crocieristica della «Fantasia», d'Annunzio aveva evidenziato il disimpegno dagli obblighi di un guardaroba elegante, dal momento che non si prevedevano incontri o pranzi di cerimonia; che poi, puntualmente, le cose andassero diversamente e per gli abiti e per l'ufficialità di alcune occasioni di circostanza, finirebbe per interessare soltanto l'aneddotica dannunziana se non si ponesse il caso che l'allora Ministro d'Italia in Atene, e cioè l'ambasciatore cui capitò di ricevere ed ospitare gli argonauti, rispondesse al nome di Carlo Pisani Dossi, in quegli anni più noto per incarichi di alta responsabilità ricoperti nel governo Crispi che non per la sua originalissima cifra di scrittore e monu-

[67] I termini dell'incontro con la Duse si pongono fra la presentazione di Angelo Conti, a Venezia nel settembre 1894, e l'alba del 26 settembre 1895, sempre a Venezia, a pochi giorni dal ritorno dalla Grecia (ALATRI, *D'Annunzio*, pp. 138, 146, 165; G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Albrizzi ("Ateneo Veneto"), Venezia 1992, pp. 32-4, 40-4); considerando che prima della crociera già vigilava al proposito la gelosia della Gravina (HÉRELLE, *Notolette*, pp. 28, 39, 47) c'è da credere che la «lunga e dolce lettera» che d'Annunzio trovò fermo posta a Patrasso il 2 agosto, e che lo intenerì (*Taccuini*, p. 46) non fosse di quest'ultima bensì dell'attrice (sulla redazione d'Annunzio Duse cfr. MARIANO, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1973, pp. 105-73 e E. DE MICHELIS, *D'Annunzio a contraggenio*, Ateneo, Roma 1963, pp. 144-54).

[68] HÉRELLE, *Notolette*, p. 41; SCOTTI, *In Grecia*, p. 139. Vi approdarono solo Hérelle e Scarfoglio, giacché Boggiani li aveva lasciati a Messina per rientrare in treno a Roma, dove arrivò alle 20.10 del 16 settembre: il giorno dopo ci sarebbe stata l'inaugurazione dell'Esposizione di Belle Arti e il 22 l'apertura del Congresso Geografico Italiano; Hérelle incontrò di nuovo Boggiani appunto a Roma, prima di rientrare a Parigi alle 7.10 del 29 dello stesso mese (SCOTTI, *In Grecia*, pp. 137-9).

mentale epigono della Scapigliatura milanese. Il fatto singolare, al di là della speciale coincidenza, è che l'incontro fra d'Annunzio e Dossi, pur rispettoso e cordialmente sincero, non sembra aver lasciato traccia alcuna sul versante dell'arte; e merita quindi un minimo d'attenzione.

Di Crispi, dunque, prima titolare agli interni con Depretis e subito dopo Presidente del Consiglio, Dossi era stato il più fedele e fattivo collaboratore, riorganizzando l'apparato ministeriale e i gabinetti di cui fu a capo, condividendone in tutto ascesa, fortune e insuccessi per circa un ventennio;[69] e la carica di Ministro d'Italia in Atene arrivava a conclusione di particolari vicissitudini, ma era destinata a durare solo lo spazio di un anno, dalla primavera del 1895 a quella del 1896, quando la caduta del secondo governo Crispi seguìta alla sconfitta di Adua l'avrebbe inevitabilmente fatto bersaglio delle vendette di ritorno. In una "nota azzurra" ebbe ad appuntare in proposito:

> Nella ripartizione dell'Africa – il tesoro dell'avvenire – anche l'Italia reclama la sua parte e l'ottiene. Animati dal genio di Crispi, Antonelli in Etiopia e Filonardi nell'Africa orientale riprendono, a prò dell'Italia, le tradizioni dell'antica Roma. […] Senonché la turba dei microcefali, sulle prime scompigliata e fugata dalla mente di Crispi, cominciò a poco a poco a risollevare gli occhi, a riaggrupparsi, a riateggiarsi ad esercito. Essa, la feccia di tutti i più differenti partiti, riunita sotto una bandiera unica, quella della vigliaccheria, chiamata a raccolta da un solo grido «indietro!» tornava a «rubare» il governo come si fura un fazzoletto.[70]

Parole in tutto consone alla penna di Edoardo Scarfoglio, anch'egli oggetto di ritorsioni per la comune militanza nazionalistica e crispina, ma che pure il d'Annunzio di *Maia* non avrebbe esitato a sottoscrivere. E proprio da Scarfoglio Dossi ricevette in Atene, datata 6 agosto 1895 alla baia di Salona, una lettera in cui gli annunciava il prossimo arrivo al Pireo della «Fantasia», sulla quale erano imbarcati con lui e altri due compagni, Gabriele d'Annunzio «letterato, 32 anni n. a Pescara», Guido Boggiani «pittore, Omegna anni 34» e Georges Hérelle «professeur de philosophie au Lycée de Cherbourg, 47 anni».[71]

Al tempo, Dossi era ormai scrittore compiuto ma sostanzialmente inedito, visto che la pubblicazione delle sue opere era stata affidata a tirature limitatissime per amici ed estimatori, e spesso fuori commercio; eppure a d'Annunzio doveva essere abbastanza noto, dal momento che la sua amicizia con Scarfoglio

[69] C. Dossi, *Opere*, a c. di D. Isella, pp. lxxviii-lxxxvii.
[70] Dossi, *Note azzurre*, a c. di Isella, Milano 1988², p. 896, n° 5669.
[71] Dossi, *Opere*, p. lxxxviii.

risaliva agli anni romani del «Fanfulla» e della «Cronaca bizantina», il suo strettissimo sodalizio con Tranquillo Cremona l'aveva reso attento alla pittura di Michetti, e alcuni suoi libri – *La colonia felice*, 1883[4]; *Ritratti umani*, 1883[2]; *La desinenza in A*, 1884[2]; *I mattoidi*, 1884 – erano stati riediti da Sommaruga.[72] E ci vengono in soccorso ancora due note dossiane:

> Cremona e Michetti, tutti e due artisti grandissimi, tutti e due innamorati del colore, ossia veri pittori. Il primo però è pittore per così dire aristocratico, l'altro democratico. Poeti, in ogni modo, ambedue, uno della campagna, l'altro dei salotti. […] Michetti erge alla ganga un altare (v. il Voto), e nessuno è più elegante di lui. Entrambi si rifacevano, nella vita artistica della reale.
>
> – 1883 agosto – E. Scarfoglio, giovine di poche speranze letterarie, pur tuttavia pagato dall'editore Sommaruga a fare della réclame intorno alla mia *Colonia felice*, presenta un articolo, in complesso laudativo, su me al «Fanfulla della Domenica» e gli è rifiutato, perché parla di me. I fanfullisti non vogliono neppure udire il nome del Dossi.[73]

Comunque sia, i *Taccuini* di d'Annunzio nulla registrano in merito agli incontri ateniesi, e il diario di Boggiani ha solo un'annotazione cursoria in data, probabilmente errata, del 12 agosto;[74] sono invece i quaderni di viaggio di Hérelle a darci maggiori notizie. La visita d'omaggio ufficiale avvenne nella mattina di sabato 10 agosto, e ad essa fece seguito un pranzo in un grand'hotel cui partecipò il fidato *attaché* Salvatore Contarini che avrebbe fatto compagnia agli ospiti e risolto i loro problemi immediati per tutto il periodo di soggiorno ad Atene. Il giorno successivo, domenica 11 agosto, la comitiva al completo partì in treno per Kefissià, invitata da Dossi nella residenza estiva di villa Limbritis; in attesa della cena, si ingannò il tempo con una breve escursione alla Valle delle Rondinelle e al santuario del Salvatore;[75] Hérelle rimase particolarmente colpito dalla cortesia dell'ambasciatrice, la signora Carlotta Borsani Dossi, che lo volle a tavola al suo fianco e parlava bene il francese. La mattina dopo, 12 agosto, «Glaces chez Iannaki» con l'Ambasciatore che non poté poi partecipare alla cena a bordo della «Fantasia», e delegò Contarini, perché trattenuto dall'arrivo del principe di Napoli; poi, martedì 14 agosto, altra gita in carrozza a Kefissià per la visita di congedo dall'ambasciatrice.[76] Stabilita

[72] DOSSI, *Opere*, pp. 1579-89.

[73] DOSSI, *Note azzurre*, pp. 692 e 695, nn[i] 5060 e 5072; su Michetti e il rapporto cornici-quadro Dossi insiste a pp. 684-5 e 874, nn[i] 5028 e 5678, con giudizi contrastanti.

[74] SCOTTI, *In Grecia*,p. 102.

[75] Non «dopo pranzo», come in DOSSI, *Opere*, p. LXXXVIII.

[76] TOSI, *D'Annunzio en Grèce*, pp. 113-7.

la partenza per il 16, la sera precedente d'Annunzio prendeva commiato con una lettera su carta intestata «Yacht Fantasia», indirizzata «Al Comm.re Carlo Alberto Pisani Dossi. Ministro d'Italia. Atene»:

> Carissimo amico,
> grazie infinite del telegramma d'oggi e delle belle cortesie – a voi e a donna Carlotta.
> Faremo vela domattina, con i vostri buoni augurii. Speriamo di potervi mandare presto le nostre notizie, e nuovi ringraziamenti, da Costantinopoli. I nostri ossequi profondi a Donna Carlotta e alla signorina Ida [è la nipote di Dossi].
> Le stringiamo la mano con la più calda cordialità. *Chàire*.
>
> Gabriele d'Annunzio
>
> I nostri saluti all'amico Contarini. Vi prego di dirgli che i pacchi, giunti stasera, saranno spediti a Costantinopoli dall'agente della navigazione Anastasio Syntelis.
> Infiniti ringraziamenti anche a lui.[77]

Come s'è detto, d'Annunzio rinunciò alla crociera e si trattenne in Atene fino a tutto il 20 agosto, prima d'imbarcarsi per l'Italia; ma non resta traccia di altri contatti o incidenze dell'allora e del dopo, se non per una tarda quanto enigmatica "nota" dossiana:

> Si potrebbe suggerire a d'Annunzio una corona di sonetti, degna del suo genio poetico, etc.[78]

Non ci si deve però lasciar ingannare da quanto si è visto a proposito dell'atteggiamento dannunziano, solo apparentemente distratto di fronte ai monumenti dell'Ellade antica, generalmente frainteso da Hérelle. Ché, per quanto si vogliano riscontrare indugi e debolezze nell'orditura drammatica, *La città morta* è comunque un prodotto che ha quasi del miracoloso, tenuto conto appunto della brutta giornata di Micene, della visita frettolosa al Museo di Atene e dei pochi appunti cursori dei *Taccuini*; e basterà ad esempio una sola citazione, il momento della scoperta delle tombe regali, per rendersi conto della maieutica evocativa di d'Annunzio:

> (BIANCA MARIA) Leonardo! Vedo Leonardo!… È là, è là… lo vedo… Ora esce dalla Porta dei Leoni; viene giù di corsa; è tutto bianco di polvere… Una grande cosa! Una grande cosa! Fratello!… Ah, è caduto… gli è mancato un piede

[77] DOSSI, *Opere*, p. LXXXVIII.
[78] DOSSI, *Note azzurre*, p. 869, n° 5669.

contro un sasso… Dio mio!… si rialza; come… Fratello!… Eccolo! Eccolo!… I sepolcri… Ha scoperto i sepolcri… tutti i suoi sepolcri… Dio sia lodato!… Ah che gioia, che gioia!… Fratello mio!… Eccolo! È qui! Viene!

[…]

(LEONARDO) L'oro, l'oro… i cadaveri… Una immensità d'oro… I cadaveri tutti coperti d'oro…[…] Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro, con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa: una magnificenza indescrivibile, un abbigliamento immenso, il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millennii… Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Ah tu, tu dovevi essere là, Alessandro! Tu solo avresti saputo dire…

Si arresta un istante, come oppresso dall'ambascia. Tutti pendono dalle sue labbra febrili.

Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millennii, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage. I quindici cadaveri erano là, con tutte le loro membra, come se vi fossero stati deposti allora allora, dopo l'uccisione, leggermente arsi dai roghi troppo presto spenti: Agamennone, Eurimedone, Cassandra e la scorta regale: sepolti con le loro vesti, con le loro armi, con i loro diademi, con i loro vasi, con i loro gioielli, con tutte le ricchezze loro… Ti ricordi, ti ricordi, Alessandro, di quel passo d'Omero? «E giacevano, tra i vasi e le tavole imbandite; e tutta la stanza era bruttata di sangue. E io udiva la voce lamentosa della figlia di Priamo, Cassandra, che la perfida Clitemnestra sgozzava accanto a me…» Per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta. Essi erano là, gli uccisi: il Re dei Re, la principessa schiava, l'auriga e i compagni: là, sotto i miei occhi per un attimo, immobili. Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio. M'è parso che sieno stati inghiottiti dallo stesso silenzio fatale ch'era intorno alla loro immobilità raggiante. Non so dire quel che è avvenuto. È rimasto là un ammasso di cose preziose, un tesoro senza pari, il testimonio di tutta una grande civiltà ignorata… Tu vedrai, tu vedrai.

(ANNA) *Sommessamente*. Che sogno!

(ALESSANDRO) Che gloria! Che gloria!

(LEONARDO) Tu vedrai. Le maschere d'oro… Ah, perché non eri là, al mio fianco?… Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti

> dovevano esser rimasti dunque ancóra integri. Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d'una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d'innumerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle, più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante… Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte… Ti ricordi, ti ricordi di Omero? «Come io giaceva morente, sollevai le mani verso la mia spada […].[79]

Nello stesso 1896 in cui componeva il dramma epico, d'Annunzio era stato costretto in estate a rinunciare ad una ulteriore crociera mediterranea e però, in compagnia del fido Hérelle, di Maria Gravina e del francavillese Olinto Cipollone era tornato in Valle Peligna, per poi proseguire lungo il Sagittario e le sue gole alla volta di Anversa e Scanno; non aveva perciò mancato di far visita all'amico archeologo Antonio de Nino,[80] approfondendo con lui la conoscenza di storie e luoghi di cui poi si sarebbe giovato per le due tragedie abruzzesi. E la riscoperta della classicità come via all'auspicata rinascenza veniva vieppiù accompagnandosi al riemergere di ricordi o di rinnovate visitazioni: è il caso della «Vittoria che si dislaccia i sandali[81]» nel bassorilievo dell'Acropoli di Atene, delle visite alle Terme di Diocleziano, alle grotte di Nerone e Nettuno, alla nave di Tiberio a Nemi e la frequentazione delle Terme di Caracalla.[82]

Ma è tra il 1898 e il 1899, raggiungendo la Duse in *tournée* che si rafforza, in ottica estetico-superomistica, lo stupore per l'arte egizia e l'ammirazione esaltata per quella greca[83] destinata a dar linfa o illuminanti barlumi a molte delle sue opere successive. Si legga, *en passant*, quanto d'Annunzio ebbe a scrivere nel *Discorso agli Ateniesi* a proposito dell'Auriga di Delfi non ancora rinvenuto al tempo della sua visita al santuario:

> Tanto, o Ateniesi, io sentii pur ieri dinanzi all'Auriga di Delfo, a questo ultimo venuto da un popolo sotterraneo di vincitori incoronati. A colui che lo guardò pur una volta, egli sarà presente per sempre, sino alla morte. Egli è qui vivo e presente, nel suo silenzio eloquente come il silenzio della selva, del fiume,

[79] d'Annunzio, *La città morta* I, v.

[80] Hérelle, *Notolette*, 62-3.

[81] d'Annunzio, *Scritti giornalistici* II, a c. di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano , 367-8.

[82] d'Annunzio, *Taccuini*,139-44, 156; *Altri Taccuini*, 47-8, 58-60, con ritorni nel *Notturno* e nelle *Faville* I.

[83] d'Annunzio, *Taccuini*, 290-309.

della montagna, delle vergini stelle. Nelle linee semplici e vaste del suo corpo è chiusa una virtù che è forte come la virtù onde sono animati gli elementi primordiali dell'Universo. Le pieghe simmetriche e ferme della sua tunica simulano la robustezza delle colonne che sostengono i frontoni dei templi abitati dai numi. Il suo braccio proteso, che reggeva le redini con un gesto sicuro, sembra ora capace di reggere il mondo. I suoi occhi, fissi alla mèta agonistica con la certezza della vittoria, sembrano ora intenti a quel vertice di luce ove s'appuntano le speranze immortali che diede il Titano Prometeo alle stirpi terrene. Egli non è più il conduttore di un carro nel circo, ma l'Auriga solare, il duce del Giorno, il regolatore degli Astri, diritto sereno e immutabile come una legge della Natura.
Tanta è la possanza dell'antica arte vostra, o Ateniesi. Colui che comunica con un tal capolavoro, comunica con l'universo. Pur questa mane io era dinanzi al pio bassorilievo di Eleusi, e sentivo indefinitivamente ampliarsi il ritmo delle mie vene. Anche quivi un alto e misterioso officio si compie, a cui partecipa silenziosamente la vita universale. L'onda perpetua dei mari è nella chioma di Demetra; la calma dei cieli superni, nella sua fronte pura; l'alito delle foreste, nella sua bocca sinuosa; la curva dei monti, nel suo petto colmo; la rigidità delle colonne sacre, nelle pieghe del suo peplo; tutta la dolcezza del consentimento, nella reclinazione del suo volto; tutta la bontà del dono, nella sua destra semichiusa; tutta la sicurtà della tutela, nel suo braccio che si appoggia allo scettro.[84]

Oratoria e impegno politico, teatralità tribunizia, concezione estetica andavano così a reinterpretare l'antico modello e si coagulavano nel vasto poema del mito ma anche dell'impegno civile rappresentato da *Maia*. Qui basteranno due campionature, al riguardo dell'Ermes di Prassitele e del ricordo di Tirinto e Micene per dare il senso di una percezione dell'antico capace di trasformarsi in creatività quasi oracolare nei toni:

E L'ERME prassitelèo
sul fulcro quadrato mi parve
men virile, quasi fior molle
di grazia feminea, quasi
desiderabile amàsio,
andròginа forma venusta,
poi che saziato mi fui
di grandezza e di lutto.
Il torace il ventre ed il pube
non marmo erano ma carne
cedevole. Il nitido capo
dai riccioli corti, recline

[84] D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici* II, p. 461.

verso Diòniso infante,
nella levità del sorriso
e dell'ombre era ambiguo
tra il sogno e la vita, siccome
quel del pastor duplice alato
che guida le anime all'Orco
e il rapito armento al suo antro.
Dai ginocchi agli omeri in ritmi
leggeri saliva la forza.

Ma, poi che da banda mi trassi
e riguardai, la forza
si palesò nella guisa
che l'arco allentato si tende.
I lombi gagliardi, le cosce
nervose, le reni falcate
e salde, la cervice
robusta eran degni del dio
enagònio. Gravando
sul piè manco il peso del corpo
divino, ei reggeva col braccio
inflesso il pargolo ignudo.
Ei giovine assunto alla forma
perfetta portava il nascente
germe inteso a spandersi in gioia,
a sorgere nella pienezza
dell'essere e della potenza.

[…] Tirinto,
città di rupi adunate,
ventosa del soffio d'Eràcle
che triturava co' vasti
molari i tuoi bovi ancor lordi
di bragia e crudigni, se mai
io torni, cercar voglio quelle
tue pietre che soffregate
dai dorsi lanosi di tante
pecore nei secoli lenti
si polirono come l'avorio
dell'else consunto nel pugno
dei tuoi re! Poi per la profonda
feritoia guardar voglio il mare
più cerulo del fenicio
vetro che t'ornava il palagio.

Ma a te, o Micene, s'io torni,
guarderò di lontano.
Ahi troppo vivesti tu meco
nel sogno coi truci tesori
de' tuoi sepolcri e agitasti
le mie vigilie, quando
al fulvo usignolo nomato
Cassandra io diedi una pura
sorella; che forse nomarsi
dovea col tenue nome
di Ebe giovinetta celeste!
Spoglia tu sei del metallo
fùnebre, ma io ti profusi
la sua grande chioma tutt'oro.
Ella ne ammanta e irraggia
la Fonte Perseia ove bevve
la morte: vi tremola e piange
la polla per entro in eterno.
Così la vede il mio sogno.
Giova, o Atride, che ne sien certe
queste mie pupille mortali?[85]

Neppure nei due successivi libri delle *Laudi* mancano riferimenti intrinseci alla sopravvivenza dell'antico; e si fa solo rimando cursorio ai «bronzi arcani» di Gubbio, al Marte di Todi, alle mura etrusche di Volterra nelle *Città del Silenzio* di *Elettra*, ovvero a due componimenti di *Alcyone* quali le *Terme* (di Diocleziano) e *Lacus Iuturnae*.

E subito dopo, nella *Fiaccola sotto il moggio*, torna a riemergere la lezione di De Nino nella riproposizione puntuale, per bocca del serparo Edia Fura, di corredi funebri effettivamente ritrovati dal «peligno della grande stirpe» o di centri fortificati da lui portati alla luce:

(IL SERPARO) Sopra Luco evvi un monte erto e serposo
nomato Angizia, come la matrigna
tua; dove salgo per far preda. E v'era
una città, nei tempi, una città
di re indovini. E sonvi le muraglie
di macigni ed i tumuli
di scheggioni pel dosso. E quivi su,
cercando in luogo cavo,
trovai d'intorno ad uno ossame tre
vasi di terra nera coperchiati.

[85] D'ANNUNZIO, *Maia*, a c. di PAPPONETTI, Ediars, Pescara 1995, vv. 2290-327, 4185-221.

E nel primo trovai farro, nell'altro
fiòcini d'uva e tritoli di fave,
nel terzo queste cose che ti dono.

(GIGLIOLA) Prendo solo il crinale. Porta un capo
di cignaletto. È bello.[86]

Di lì in avanti, altri momenti particolarmente salienti verranno ad occupare due spazi importanti nella produzione dannunziana. Nel *Forse che sì forse che no* è Volterra, con le «genti morte/della cupa città ch'era sotterra» già richiamata in *Elettra*, a fornire scenari artisticamente rielaborati sulla scorta di verifiche autoptiche:[87]

Erano nella vasta tomba partita in quattro tribune e sorretta da immani pilastri tagliati nel medesimo tufo che cavato formava la volta. Le casse cinerarie biancicavano su lo zoccolo intorno sporgente; e le figure adagiate su i coperchi quadrilunghi, poggiate sul cubito manco, le figure obese dei defunti dal grosso labbro semiaperto erano in pace, con nella destra la pàtera il flabello le tavolette. Ma su per i pilastri ma su per la volta ma su per le pareti una misteriosa vita serpeggiava s'intricava s'aggrovigliava, una vita di silenzio e di ribrezzo, vegetale e animale, tortile e pensile, informe e multiforme, a cui gli sbattimenti intermessi della fiaccola parevan dare aspetto innumerevole di scaglie e d'ali, moto indistinto di palpito e di respiro.[88]

Più o meno negli stessi anni la pubblicazione da parte di Arthur Evans di *The preistoric tombs of Knossos*, poi di *Scripta Minoa I* contribuivano a risuscitare in d'Annunzio l'attenzione per l'Ellade. Nasceva così, sull'onda di una eco generale agli scavi di Cnossos,[89] *Fedra*, la tragedia del furore incestuoso, ma pure di un'attenta e partecipe ricostruzione in dettaglio degli scenari:

Trezene è il luogo, «vestibolo della terra di Pelope».
E appare, nel palagio di Pitteo, il grande e nudo lineamento di un atrio che gli occhi non abbracciano intero, sembrando il vano e la pietra spaziare più oltre da ogni parte, con sublimi colonne, con profonde muraglie, con larghi aditi aperti fra alte ante. Per alcuno degli aditi non si scorge se non l'ignota

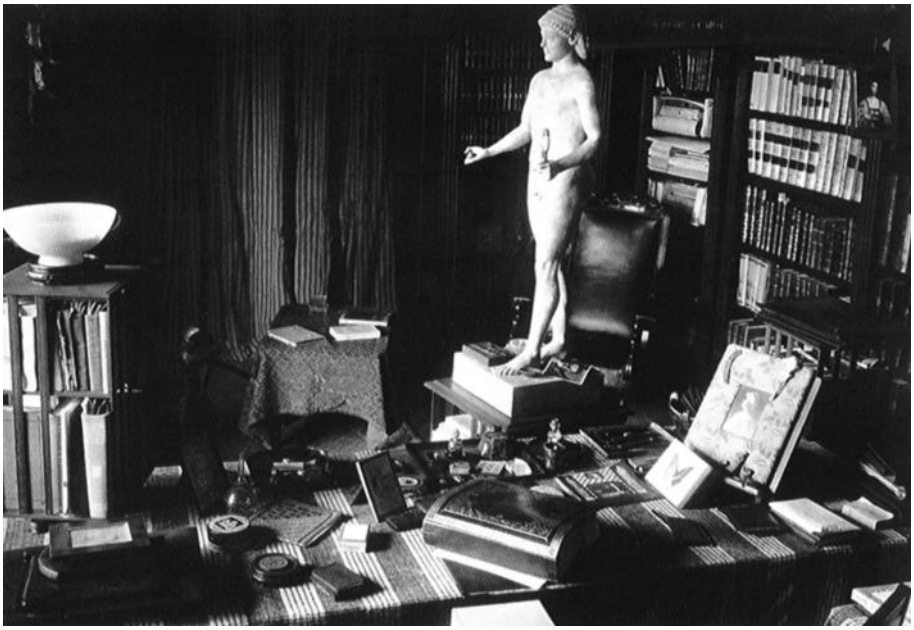
[86] D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* III, 5.
[87] D'Annunzio, *Taccuini*, pp. 580-5.
[88] D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, a c. di R. Castagnola, Mondadori, Milano 1998, p. 244.
[89] «…la commozione che suscitarono in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae "nata dal Sole e dall'Oceanina"…» (cfr. D'Annunzio, *Fedra*, a c. di P. Gibellini, Mondadori, Milano 2001, p. XI).

> ombra interna; ma l'ardente luce occidua e il soffio salmastro entrano per alcun altro che guarda la pianura febea in Limna, il porto sinuoso di Celènderi, la faccia raggiante del Mare Sarònico e la cerula Calàuria sacra all'ippico Re Poseidone.
> Rami d'ulivo involuti in liste di candida lana son deposti su l'altare dedicato all'Erceo proteggitore delle sedi; innanzi a cui s'apre la fossa circolare dei sacrifizii. Accolte son quivi le Madri dei Sette Eroi atterrati su le sette porte di Tebe. E poggiata al lungo scettro eburno la vedova di Egeo, la madre veneranda di Teseo, Etra del sangue di Pelope, quivi è con le Supplici dalla chioma tonduta e dal bruno peplo, fra la luce e l'ombra.

L'"esilio francese", gli anni delle imprese eroiche durante la Grande Guerra, l'impresa di Fiume e la Reggenza del Carnaro, ebbero solo in apparenza a distogliere d'Annunzio; giacché, attendendo con cura oltremodo meticolosa ai lavori di aggiustamento e modifica del futuro Vittoriale, calchi, gessi e riproduzioni dell'arte antica avrebbero costituito parte preminente degli ambienti interni della Prioria, pronubi per studiate epifanie alla nuova dimensione "notturna" di chi era stato, e si considerava ancora, il Vate degli Italiani, dei Romani, degli Elleni.[90]

[90] Cfr. V. TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Skira, Milano 2001.

Prose e Romanzi



La passione per l'antico, un calco di Kouros arcaico nello studio ad Archacon, poi al Vittoriale

Angelo R. Pupino

Il Connubio dell'Arte con la Vita

In una lettera del '92, pur non essendo *Il Piacere* un romanzo autobiografico, sul suo protagonista d'Annunzio confida al traduttore francese Georges Hérelle: «In Andrea Sperelli è molta parte di me, viva». Posto che un personaggio è un prodotto d'arte, una simile dichiarazione ne evoca un'altra ben più radicale di Oscar Wilde: «non hai fatto mai nulla, mai scolpito una statua, o dipinto un quadro, o prodotto qualcosa al di fuori di te stesso» diceva invero il suo Lord Henry a Dorian Gray.

La Vita è dunque come l'Arte? O l'Arte come la Vita? Si deve concludere per una vocazione autobiografica del d'Annunzio? Certo è che in lui, come nel *Dorian Gray*, si manifesterà addirittura l'utopia che la distanza tra il manufatto artistico e la realtà esistenziale possa essere soppressa e sostituita da una identificazione così totale e assoluta da non lasciare residui. È questa la pretesa, per offrire un ristretto campionario, di alcune "faville" del *Secondo amante di Lucrezia Buti*. Alludo al ricordo dell'«ora della Chimera»: «Grande e appassionato evento rimane per me l'ora della Chimera, quando appunto la mia vita cominciava a essere la mia arte e la mia arte cominciava a essere la mia vita». Alludo a una più esplicita confessione come la seguente: «io stesso divengo la materia della mia arte». E alludo infine alla favilla secondo cui la vita si transustanzia e si compie nella scrittura: «La mia vita vera è transustanziata in pagine imperiture. [...] In vece dell'ostia io pongo la pagina». E si badi: questo «gioco inimitabile» s'arroga meno di trasporre, che di essere la vita stessa, dal momento che sussume addirittura di replicare il mistero della eucarestia, di transustanziarsi nella pagina come il corpo di Cristo nell'ostia. Salvo che il «miracolo» della «transustanziazione» implica per il credente la vera presenza del corpo di Cristo nell'ostia, laddove in nessun modo si potrebbe presumere, salvo che nella metafora, che un libro contenga il suo autore o la sua vita, ossia una materia estranea. Eppure ecco ancora una "pagina" del *Libro segreto* secondo la quale l'arte dell'Autore non è che «la vita, la vera vita in una forma di poesia che è la vita stessa».

Sennonché, stando all'idea diffusa da un Borges, la letteratura insorge sulla letteratura, fino al paradosso di Pierre Ménard, che pur riscrivendo tal quale il *Don Quijote*, ne è l'autentico titolare. D'Annunzio non sfugge neppure lui a questo carattere auto-referenziale della letteratura specialmente moderna, del quale avevano tempestivamente parlato Hegel e Schlegel. Anzi sfugge tanto meno lui. Egli è infatti autore auto-citazionale, vedremo tra poco, ed è autore citazionale al limite della appropriazione indebita: a tal tulimo proposito basti pensare all'elogio del sonetto che *Il piacere* trae dal Banville. Non per nulla lo scriba del *Libro segreto* si sarebbe confessato «tesaurizzatore assiduo di modi antichi e novi» e si sarebbe paragonato a un Montaigne, la «perfettissima ape» che di «tutte le sue letture e di tutti i suoi studi alfine […] seppe fare il suo miele».

Come si concilia allora l'auto-referenzialità letteraria con l'eventuale referenzialità autobiografica, ossia l'idea di una letteratura che si alimenta di sé con l'idea di una letteratura che si identifica invece con la vita? In verità, quanto della vita sembra insinuarsi in un testo di d'Annunzio, deve di massima attraversare il filtro di decantazione e trasformazione di altri testi, verbali o non-verbali. Non si tratta perciò della vita che invade brutalmente l'opera: si tratta di testi (verbali e non) che nell'immaginario dell'Autore riscattano la vita e la dignificano, prima che essa, così convertita, si transustanzi di nuovo nella vita fittiva. Una fase di tal processo di trasformazione la illustra lo stesso d'Annunzio nella dedicatoria della *Vita di Cola di Rienzo*:

> O amatore di libri, un certo mio modo di amarli e di possederli ti sarà sempre sconosciuto; né io saprò mai rendertelo chiaro. Niun d'essi viveva intiero; ma in tutti era un punto sensibile che sapevo cercare e premere […]. Allora, per virtù d'intenzione, come già gli asceti seppero ottenere le stimmate, quel punto sensibile si trasponeva in me. E, come da una fitta in un fianco o all'apice d'una scapula nasce una febbre che invade tutto il corpo ed esalta il tono di tutto il sangue, da quello nasceva una potenza impreveduta operante in tutti i cerchi del mio spirito con un tumulto creatore.

Ebbene: se si riprendono nella stessa ottica anche i tre campioni dimostrativi trascritti sopra, si osserverà che l'equazione di arte e vita contenuta nella "favilla" dell'«ora della Chimera» è suscitata o comunque vincolata dal mostro mitologico: una figura – d'Annunzio la esibisce spesso – che attinge a un cospicuo deposito di cultura letteraria e figurativa che va da Nerval a Baudelaire e da Flaubert a Moureau e Huysmans ecc. Nella seconda "favilla" d'Annunzio si dichiara sì «materia della [sua] arte», ma dopo che, posseduto dal «dèmone mimetico», si imbestia in un centauro, il mostro a suo tempo

visto, attesta il *Compagno dagli occhi senza cigli,* nel combattimento col cervo «variato nelle metopi dei templi ellenici», ossia un mostro, anch'esso mitologico, prelevato da testi visuali, le metope, ma ricorrente anche, come tema, nello stesso d'Annunzio, oltre che nelle arti del tardo Ottocento. E quanto alla terza "favilla", il paragone eucaristico che essa azzarda menziona, pur ribaltandone il senso, un testo letterario: quel «passo de' *Fioretti* ove si dice che il divoto "vedea che Cristo non entrava nell'ostia ovvero che l'ostia non si transustanziava nel corpo di Cristo"».

Si pensi d'altra parte a una lettera all'amante Barbara datata il 4 luglio 1889, e confluita poi nel *Trionfo della Morte*. Essa trascrive da un innominato «libro di ricordi» (che poi era il *Journal intime* di Guérin) alcune parole che avevano fatto «sognare» il mittente. Che infine chiede alla destinataria: «Comprendi?» E se con ciò è plausibile che siano tacitamente evocati comuni «ricordi» di vita vissuta, questi «ricordi» del «passato» il *Journal* di Guerin li aureola con la bellezza della letteratura, sicché essi potranno poi appartenere agli eroi del *Trionfo*.

Era in fondo come dar ragione al menzionato decadente del Regno Unito, quando nell'89 scriveva in *The Decay of Lying* che «la Vita imita l'Arte molto più di quanto l'arte imiti la Vita». Con lui, Oscar Wilde naturalmente, si sarebbe scoperto in spontanea sintonia Andrea Sperelli, quando immaginava di sé:

> Gli pareva d'avere, un tempo, pittoricamente o poeticamente imaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero: e *un altro*, un suo personaggio imaginario, n'era l'eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale […].

Se poi Lord Henry diceva a Dorian Gray: «La Vita è stata la tua arte. Hai messo te stesso in musica. I tuoi giorni sono stati i tuoi sonetti», Andrea Sperelli non era immemore di ciò quando eseguiva la massima paterna: «Bisogna *fare* la propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui».

Al di là della commistione tanto disinvolta quanto impropria di arte e vita, che certo sussiste, ma che non ne esaurisce il senso, quella massima voleva forse dire che l'esecuzione della vita si deve compiere con gli stessi criteri di un'opera d'arte, ma voleva dire anche che la vita replica i modelli ideali che le offrono i testi artistici, fino a un proverbiale estremo di Flaubert, che scriveva a Louise Colet di aver vissuto nella vita reale una situazione da lui descritta undici anni prima in una sua opera, *Novembre*. Tanto meno meraviglia, allora, se una memorabile pagina del *Fuoco* narra che la Foscarina, la grande attrice

tragica, non «nella finzione soltanto», ma anche nella «vita comune», assumeva gli «accenti» e i «gesti» dei personaggi fittivi da lei interpretati: Antigone, Cassandra, Lady Macbeth ecc.: «Così la Vita e l'Arte, il passato irrevocabile e l'eternamente presente, la facevano profonda, multanime e misteriosa».

Una volta colorata come da un filtro luminoso sulla scena, però, la «Vita» toccata dalla grazia dell'«Arte» è suscettibile di un grado ulteriore di sublimazione. Se con metafora audace d'Annunzio dice che la sua vita è dentro la sua pagina, si è visto che semmai vi è dentro per «transustanziazione» previa, tale cioè che la «forma» della «poesia», così impreziosita, abbia la propria epifania, per riprendere il tropo eucaristico, attraverso «una transustanziazione del [...] pensiero e del [...] sentimento non diversa, sotto la specie ideale, dal trasmutamento del pane e del vino nel santissimo corpo». Ebbene come nell'ostia il pane e il vino si convertono nel «santissimo corpo», così nella pagina la «Vita» è suscettibile, secondo l'Autore, di anabasi alla «Vita superiore» dell'«Arte». La dedicatoria dell'*Episcopo* parlava infatti il 6 gennaio 1892 di «attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno», la Vita, «e la riducono a una forma e a una vita superiori», quella dell'Arte.

Che voglion dire tali dichiarazioni? La prodigiosa rabdomanzia dell'autore aveva individuato un giacimento culturale all'epoca fecondo. Il di lui discorso era ancora molto vago, sì, ma riconducibile a un tessuto tanto concettuale quanto verbale senz'altro organico. Parlo dell'estetica romantica, o almeno di quella sua linea che da Moritz giunge, attraverso Goethe, a Gabriel Séailles, un estetico a quel tempo molto noto, e da lui a d'Annunzio e viciniori. È lungo tal percorso che si consuma il tramonto di un paradigma estetico, e che il precetto di imitazione della natura si riconverte: l'imitazione resta sì a fondamento dell'arte, ma si apre ora a un senso nuovo e diverso. Oltre che l'oggetto, cambia la titolarità dell'imitazione stessa, che si trasferisce dall'opera all'artista. Laddove il soggetto dell'imitazione era l'opera, e l'oggetto il prodotto della natura (paesaggio o volto o vita che fosse), ora il soggetto è l'artista e l'oggetto da imitare o replicare, o meglio da continuare, è invece il processo produttivo della natura: fecondazione gestazione nascita, in una parola la creazione. Il presupposto era che, come in natura il «germe» cade sul terreno fertile donde germoglierà la pianta, in quella natura parallela che è l'attività creativa, esso, il germe, si depositerà nella fantasia, ove la «vita» sarà creata. Solo che in natura il prodotto è suscettibile della interferenza degli elementi, che potranno impedirne o deviarne o limitarne la crescita; nella creazione artistica, invece, sviluppandosi al riparo da ogni ostacolo, l'opera conseguirà una vita superiore.

È palese la portata profondamente antinaturalistica dei postulati. Nel considerare il rapporto dell'arte con la vita, i Naturalisti muovevano infatti dal pregiudizio che l'arte, ontologicamente insussistente, fosse legittimabile solo dalla vita. «Invece di immaginare», dichiarava Zola, «si prende semplicemente nella vita la storia di un uomo o di un gruppo di uomini, di cui si registrano fedelmente le azioni». Ma siffatta precettistica comportava un effetto: che modellandosi meccanicamente sulla vita, l'arte si sviliva in sua copia conforme. Non a torto, allora, alcuni articoli impugnano quell'assunto. Già alla vigilia del *Piacere* d'Annunzio manifesta serie riserve sull'«estetica ristretta» del Naturalismo, reputato ormai «all'agonia». Finché, sullo spirare del '92, non liquiderà del tutto le «anguste teorie zoliane». A distanza di un anno, nel '93, premesso che l'arte esprime «con più forza e più lucidità quel che la natura esprime oscuramente», soggiungerà che i grandi scrittori «cercheranno di unire il loro pensiero con quello della natura ch'essi vorranno continuare». E l'anno dopo il Proemio del *Trionfo* indicherà il dover essere del romanzo in ciò: «non imitare ma *continuare* la natura». La divaricazione rispetto al vecchio canone dell'imitazione è ora in evidenza. Ma all'epoca restava da intendersi su di un linguaggio ai confini della gergalità, se non proprio iniziatico. Il Proemio doveva infatti aver sollevato qualche perplessità, se subito un sodale di d'Annunzio, Angelo Conti, lamentando nel suo libro su Giorgione che le parole dell'amico «erano sembrate incomprensibili», le glossava, rivelandone così la fonte, con brani di Séailles. «Il capolavoro del genio», scriveva Conti, «è la natura continuata nelle sue aspirazioni ideali. Il pittore, dice il Séailles [...], è più che il discepolo della natura; "il suo genio è la natura stessa che CONTINUA la propria opera attraverso lo spirito"». Il Conti poteva poi desumere «che l'artista, pur obbedendo alla natura, riesce a superarla; che scopo dell'arte è non la riproduzione delle forme esteriori, ma la rappresentazione dell'idea». Seguendolo a ruota, in una celebre intervista del gennaio del '95 a Ojetti, d'Annunzio amplierà il concetto già esposto, enunciando il desiderio «di creare; cioè di continuare la Natura, di aggiungere alla Natura più alte anime e più nobili forme, di manifestare per segni luminosi l'Ideale». Alla stessa altezza cronologica, recensendo il *Giorgione* dell'amico, egli prolungherà la polemica con quanti all'epoca si attardavano a scambiare «l'arte con la riproduzione fotografica delle cose» (ovviamente i Naturalisti), ribadendo che la «continuazione ideale [...] della vita verso l'idea» è affidata allo «stile», il solo che possa «rendere le forme di un'opera d'arte superiori alle forme della natura e fissarle per l'eternità». In quello stesso 1895, visto durante il suo viaggio in Grecia l'Ermes di Prassitele, d'Annunzio annota inoltre nei *Taccuini*: «La vita, – la vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi

tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre finzioni, inutilmente, – è qui concentrata con una potenza inaudita». Ancora qualche mese, e la *Glosa* alla *Allegoria dell'Autunno* dirà che gli artisti, «continuando l'opera della divina Madre» nelle «specie ideali», al punto che «la loro mente si trasmuta in una similitudine di mente divina», sono «i misteriosi tramiti per cui si appaga la perpetua aspirazione della Natura verso i tipi ch'ella non giunge a stampare integri nelle sue impronte». L'artefice «continua» insomma la Natura svelandone il «mistero» nella creazione sensibile della «vita superiore» dell'arte.

Si andava intanto precisando con straordinaria limpidezza l'idea di processo e mezzi di produzione del manufatto letterario, del "mondo possibile", della «vita superiore» che nel 1900 uno Stelio Èffrena, il protagonista del *Fuoco*, «rinnovava con un atto di continua creazione». Già Claudio Cantelmo, il Superuomo delle *Vergini delle Rocce*, aveva confessato nel '95 di assistere in se stesso alla «continua genesi d'una vita superiore, in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù d'un magico specchio». Nelle stesse settimane d'Annunzio enunciava nella recensione al *Giorgione* del Conti l'idea che «l'opera d'arte» sia «come un grande specchio solitario in cui le cose del mondo perdono la loro forma mutevole e caduca apparendovi nel loro significato intimo, col loro carattere non più relativo ma fisso nell'eternità della vita». Infatti, «se la cronaca e la storia rispecchiano le figure passeggere, l'arte rispecchia la specie, l'*alta specie* di cui parla Giacomo Leopardi». Un tale frammento proveniva però, pur con varianti, dallo stesso oggetto del discorso, il libro del Conti. Non sorprende allora che per illustrare la «genesi» dell'arte di Stelio Èffrena *Il fuoco* ricorra a concetti elaborati come in simbiosi con lui, il Conti:

> Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così d'un tratto in specie ideali tutte le figure passeggiere della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole [sono le stesse di Claudio Cantelmo]: «Io assisteva in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù d'un magico specchio». Dotato d'una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile.

Ciò che spicca in questo frammento è un simbolo che da Platone a Nietzsche, o dalla Bibbia alle *Alice's Adventures*, è capitale, e riesce tanto più

significativo quanto più è assunto da affini di d'Annunzio come Decadenti e Simbolisti – specialmente il Mallarmé di *Igitur*. Alludo allo «specchio», e particolarmente a quella illusionistica superficie catottrica che all'interno della stessa area simbolica è il «magico specchio». E penso a un'opera di d'Annunzio come la *Fedra*, ove il Pirata Fenicio parlerà, nel 1909, di uno specchio magico che rivela il mistero dei «sogni»:

> [...] Se il cuore hai fertile di sogni,
> non separarti mai da questo specchio.
> È magico. Lo presi
> in Tebe egizia dalle Cento Porte.
> Se tu lo miri a lungo,
> vedi apparire gli indovinamenti
> de' tuoi sogni di dietro al viso tuo
> trasfigurato.

E non si tralasci che, come pensava Claudio Cantelmo, lo «stato del sogno» promuove la «continua genesi di una vita superiore». La dedicatoria [1906] di *Più che l'amore* sosteneva a sua volta della *Laus vitae*: «è composta con un'arte demoniaca come quella che foggia gli specchi magici; e opera per continua metamorfosi su le imagini del mondo visibile trasmutandole in segni luminosi del mistero interiore».

Nessun dubbio allora che l'arte sia una operazione magica, tanto più che a dire del *Libro segreto* la «facoltà di creare» è «magìa occulta», è «alchìmia spirtale» come quella che opera la «trasmutazione delle parole»; tanto più che sempre a dire del *Segreto* «gli arcani della Magìa» sono «non dissimili» da «quelli della Poesia». Se nel *Fuoco*, inoltre, a Daniele Glauro sono attribuite le parole «L'arte, come la magia, è una metafisica pratica» – una sentenza schopenhaueriana con cui il Conti introduce un suo articolo del '99, *Il ritmo della musica* – l'Autore della *Contemplazione della morte* testimonia che nessuno meglio del poeta sapeva «come l'arte non sia se non una magia pratica», e l'Autore della prosa *Dell'attenzione* afferma della propria arte:

> Quei due bruti ben pettinati, mentre laggiù muovono le mascelle non diversamente da due macacchi sul ramo, ignorano la qualità dell'occhio che li guarda e li scompone ed estrae dai loro ceffi le linee che non rivela alcuno specchio. La mia visione è una sorta di magìa pratica che si esercita su i più comuni oggetti. Avendo ancora calda in me l'impronta ideale delle forme da me generate, penetro nel fondo d'ogni cosa brutta o vile come in un enigma inestricabile che non resista alla mia destrezza.

Lo specchio si configura insomma come una sorta di *Wunderkammer* la cui magia consiste nell'invertire il rapporto speculare tra l'essere degli originali e l'apparire delle loro copie immateriali, «sine corpore».

Gravato della responsabilità di estrema propaggine del progetto platonico di deprezzare il mondo, e destituirlo di fondamento ontologico, il senso del «magico specchio» si chiarisce a combacio con le pagine di un altro libro del Conti, *La beata riva*. Posto che nell'artista la natura riveli «la sua volontà di giungere, a traverso le forme dell'esistenza, a un tipo perfetto e immutabile», che non è che l'«idea», solo la «conoscenza ideale» darà «l'oggetto in sé, privo d'ogni qualità transitoria e considerato solo in ciò ch'esso ha di essenziale, cioè a dire come *specie*». Ma ad illustrare le modalità di tale «conoscenza ideale» il Conti, «*Platone Platonior*», convoca dapprima Kant e Carlyle e quindi Platone stesso, secondo cui «noi possiamo realmente *conoscere*» solo «ciò che esiste in sé e per sé e sempre nel medesimo modo»: le «Idee eterne, i prototipi di tutte le cose», poiché solo le Idee «sono ciò che realmente esiste e che non può nascere o morire come le loro copie effimere». Poco oltre lo Schopenhauer della *Welt als Wille und Vorstellung* testimonierà (trascrivo dal Conti) il valore idealistico dello «specchio»: «Allorché […] l'uomo si dà con tutta la forza del suo spirito all'intuizione […] diviene lo specchio limpido dell'oggetto […]. In questo caso ciò che l'uomo vede non è una cosa particolare, ma è l'Idea, la forma eterna». E questa è l'Arte.

Se Conti può assistere il lettore di d'Annunzio, nel «magico specchio» della creazione, allora, non solo si fissano le immagini che pure non potrebbero sussistere senza gli originali. Questi ultimi sono ridotti a «figure passeggiere» («ciò che si trasforma perennemente»), mentre i loro riflessi, al contrario, si costituiscono in «specie ideali», Idee che trasfigurano le «apparenze» in «vita superiore», fissata «per l'eternità». L'«intimo connubio dell'arte con la vita» che Stelio Èffrena esegue «in se stesso», che esegue ritrovando «così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie», tal «connubio» capovolge il pregiudizio del Naturalismo, talché è ora l'arte piuttosto che la vita ad avere fondamento ontologico; anzi è questa, la vita, che si modella su quella, l'arte; è il reale che si modella sull'ideale.

La «potenza» che promuove l'anamòrfosi della Vita in Arte, se ne è preso atto, è la «straordinaria facoltà verbale» oggettivata in «stile», mezzo con cui la «Parola» del poeta si fa carne del pari che il «Verbo» nel Vangelo secondo Giovanni: «IL PROBLEMA dello stile» sostiene il *Libro segreto*, «è di ragion corporale. taluno scrive col suo corpo intiero. il suo stile è una incarnazione come nel mito del 'Verbum caro factum est'». Ma già *Il piacere* celebrava l'en-

comio dello stile, con quel suo celebre lacerto sull'«emistichio sentenziale di un poeta contemporaneo»: «Il verso è tutto». E il lettore sa bene che il «poeta contemporaneo» di cui *Il piacere* raccoglieva l'eco, la prolungava e l'ampliava, quel poeta, non era che d'Annunzio stesso, che così scriveva nell'*Isottèo*

> O poeta, divina è la Parola;
> ne la pura Bellezza il ciel ripose
> ogni nostra letizia; il Verso è tutto.

Variato, l'«emistichio» si ripropone quando, parlando del De Sanctis, la recensione al *Giorgione* osserva: «Anch'egli sapeva che nell'opera d'arte lo stile è tutto e che soltanto lo stile ha la potenza di dar la forma e la vita all'ideale sognato»; e sapeva bene che l'ideale non è se non «una forma superiore» del «reale». Per manifestare la «continuazione ideale», ossia la «proiezione della vita verso l'idea», aveva premesso l'Autore, l'«artefice» non ha che lo «stile», il solo mezzo che possa «rendere le forme di un'opera d'arte superiori alle forme della natura e fissarle per l'eternità», che possa anzi – dichiara a Ojetti – esercitare «la facoltà di creare la vita», e sappiamo che sarà «vita superiore».

Se l'«arte» filtra previamente la «vita» e la nobilita, come si è detto, è lo «stile» che la sottrae alla caducità naturale e la trasmuta in «specie ideali», in Idee immortali; è la «divina» Parola del poeta che la salva dalla condanna alla «realità mediocre» e dalla sua originale «angustia». Nell'«arte», che come un «magico specchio» trasfigura in «Bellezza» le «apparenze» effimere, nello «stile», che «può avere dimensioni d'eternità», cessa però ogni «legame» con la vita reale. Ciò che fu tale è ormai oggettivato, e nemmeno «appartiene più all'artefice». Ad usare le parole di Mallarmé sull'«œuvre pure», l'immagine (s'intende verbale) «implica la sparizione elocutoria del poeta, che cede l'iniziativa alle parole»: scompare la persona del poeta e resta la sua concrezione verbale, che è l'«arte» e obbedisce alle leggi interne dell'«arte», renitenti a quanto sia estraneo ad essa. Una "pagina" del *Libro segreto* annota infatti:

> Or ecco che, volendo fermare per me medesimo questa mia profonda ora d'angoscia appena rischiarata da intermessi bagliori di divinazione, io compongo una pagina che m'è estranea quasi quanto una qualsiasi di qualsisia libro de' miei scaffali. […]
> Scrivo. e non posso non sottomettermi a un ordine consueto di composizione che difforma e distrugge gli spontanei e subitanei modi onde i fantasmi appariscono alla mia coscienza […]
> L'anima del poeta può possedere le cose come possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo.

E anche questa "pagina" è ragguagliabile al solito Oscar Wilde. «La Vita e la Natura» sentenziava «qualche volta possono essere usate come parte dei materiali grezzi dell'Arte, ma prima che siano di qualche utilità reale all'Arte devono essere tradotte nelle convenzioni artistiche». Se poi un altro aforisma del medesimo *décadent* detiene ancora una volta una sua dose di verità, ossia se è vero che «lo scopo consapevole della Vita è trovare l'espressione», e che «l'Arte le offre certe belle forme attraverso le quali realizzare quell'energia», anche in d'Annunzio la «vita» ha trovato intanto la propria espressione nelle forme autonome dell'arte, nello «stile». Voleva forse dire proprio la stessa cosa anche il narratore della *Leda senza cigno*, quando confidava: «io non concepisco la vita se non sotto la specie dell'espressione»; o l'anziano scriba del *Libro segreto* quando si arrogava di esser nato «per esprimere» e di «essere una potenza di continua espressione in continua opera»; o quando la sua penna affidava la vita alla salvezza dell'«arte», e l'agognata «eternità» a queste due strisce d'inchiostro:

> L'espressione è il mio modo unico di vivere.
> Esprimermi esprimere è vivere.

Poco oltre lo scriba inesausto, detto che Montaigne «ebbe il coraggio di non approfondire se non se stesso, il coraggio di non esprimere se non se stesso», aggiunge che lui quella «dottrina» l'aveva esercitata «fin dalla prima adolescenza» e che ancor «più profondamente» la esercita ora, nella «vechiezza robusta». Non a caso già nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* egli confidava che la scrittura di sé adempiva all'ufficio di rivelare la «verità segreta»:

> Scrivere è discernere qualche lume di verità segreta sotto i miei aspetti labili e mutevoli. [...] La forza di espressione e di rappresentazione è in me tanto assidua e potente e impaziente che talvolta mi basta nel silenzio udire un grido laggiù nel campo, un frullo d'ali nel cielo, uno strepito d'acque nel borro, perché tutta la mia vita si levi in un subito e aspiri maravigliosamente a prendere una forma d'arte.

Ma in tal modo l'arte dello scriba non imita la vita, la «vita» di lui: semmai la continua svelando, la «verità segreta» dell'Io, semmai la transustanzia nella «vita superiore» definitivamente fissata dallo stile:

> Il mio linguaggio [...] m'appartiene come il più potente de' miei istinti: è un istinto carnale purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia intelligenza. Certi costrutti di parole mi salgono dal fondo alla superficie preceduti da un

> lor proprio barlume, come certe specie degli abissi marini, che lucono prima d'esser ravvisati e predati. Ben io mi ravviso in loro, ben io talvolta conosco in loro quel che di me non conoscevo, quel che di me non imaginavo, assai prima di tenerli e di configgerli vivi nella pagina.

La «pagina» di d'Annunzio, dunque, se pure è egotistica, se pure è concentrata sull'Io, non è né riproduce meccanicamente la vita dell'Autore, le sue vicende biografiche; non è, come per gli scrittori naturalisti, specchio inerte di immagini del mondo esterno. La "pagina" di d'Annunzio la «vita» la "crea", ed è la specie ideale suscitata dal «linguaggio». Non la vita transeunte è allora nella rappresentazione fittiva. È semmai la rappresentazione fittiva eseguita dalla «Parola», è essa stessa che con la "magica" virtù dello «stile» fomenta nell'immaginario il proprio referente: la «vita», che nella «pagina» si transustanzia in «vita superiore».

Roberta Delli Priscoli

Massimo Bontempelli: 'd'Annunzio o del Martirio'

Massimo Bontempelli lesse la commemorazione di Gabriele d'Annunzio il 27 novembre 1938.[1] È un testo di lettura non facile per la forte concentrazione di idee, non sempre espresse con immediata chiarezza, per l'andamento piuttosto desultorio del discorso e per la novità stessa delle prospettive proposte. A tale proposito scrive Alessandro Scarsella: «Un documento [*sc.* la commemorazione dannunziana del 1938] del quale occorrerebbe forse una rilettura più attenta, quantunque in se stesso non felicissimo e volutamente oscuro. Si comprende appena cosa Bontempelli voglia dire, se non che con la morte d'Annunzio sia entrato *ipso facto* nella posterità».[2] Anche Fulvia Airoldi Namer, che al testo ha dedicato un importante contributo, giudica il discorso su d'Annunzio più arduo, oscuro e faticoso rispetto a quello su Pirandello, e sottolinea oscillazioni e sovrapposizioni di valutazioni nel percorso critico seguito dall'oratore.[3] Mi è sembrato, quindi, opportuno rileggere attentamente la commemorazione per cercare di enuclearne le idee strutturali, gli elementi fondamentali, l'orizzonte storico e culturale dichiaratamente indicato o strategicamente sottinteso. Per quanto concerne certe oscurità, forse intenzionali, non è da sottovalutare la circostanza che il discorso sia stato pronunciato in pieno regime fascista, quando i rapporti tra Bontempelli

[1] I tre discorsi *Pirandello o del candore*, *Leopardi «l'uomo solo»*, *d'Annunzio o del martirio* furono pubblicati in prima edizione nel volume *Pirandello/Leopardi/d'Annunzio*. Tre discorsi di M. Bontempelli, Bompiani, Milano 1938. Edizione definitiva: Bontempelli, *Introduzioni e Discorsi (1936-1942)*, Bompiani, Milano 1945. Nel presente articolo si fa riferimento alla recente edizione del discorso *D'Annunzio o del martirio* in Bontempelli, *Opere scelte*, a c. di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1987 (II edizione), 859-93.

[2] A. Scarsella, *Il declino del magico. Aspetti della poetica bontempelliana negli anni quaranta (quattro lettere a Dazzi)*, in C. Donati (a c. di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*. Atti del convegno Trento, 18-20 aprile 1991, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 114.

[3] F. Airoldi Namer, *«Pirandello o del candore», «D'Annunzio o del martirio»: due commemorazioni di Massimo Bontempelli*, in G. Petronio et Alii, *Pirandello e D'Annunzio* (21° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Agrigento 6-10 dicembre 1988), Palumbo, Palermo 1989, pp. 192-200.

e il fascismo erano ormai entrati in crisi. Nonostante una prudente linea di cautela seguita dall'autore, il discorso fu in più punti contestato dal regime e segnò la rottura definitiva col fascismo.[4]

Bontempelli apre il discorso proponendo come tema centrale il problema della identità di arte e azione in d'Annunzio contro la facile tesi di una distinzione tra l'uomo e il poeta. Il rapporto dialettico tra queste due dimensioni, nel suo vario articolarsi nelle diverse fasi della vita del poeta, è il nucleo tematico fondamentale intorno a cui si svolge tutta la commemorazione nella multiforme panoramica delle sue riflessioni e argomentazioni. Il percorso ideale seguito dallo svolgimento del discorso è segnato dalle varie età della biografia di d'Annunzio, di cui vengono attentamente individuate e indicate le connessioni con la sua epoca e la collocazione nella storia della civiltà occidentale quale è ricostruita da Bontempelli. Questi distingue tre epoche nella storia dell'Occidente. La prima è l'epoca classica, che va dai tempi preomerici fino a Cristo: è caratterizzata dalla scoperta e conquista del mondo esteriore. La seconda è l'epoca romantica, che va da Cristo alla guerra europea (1914-8): essenzialmente cristiana, è contraddistinta dalla scoperta del mondo interiore. La terza epoca, che prende inizio dopo la fine della grande guerra, dovrà «scoprire e creare i nuovi miti, le nuove favole», che nutriranno la giovinezza dell'età nascente.[5] Nel primo quindicennio del Novecento le avanguardie, e tra queste il futurismo, ebbero il merito di avere spazzato via pregiudizi, idee, gusti stantii e ingombranti; furono il rogo in cui bruciarono e si dissolsero tutte le filiazioni e ramificazioni dell'ultima arte romantica: «postimpressionismo, cubismo, ultrastrumentismo, debussismo, baudelarismo, estetismo, ecc.».[6] Di quelle avanguardie Bontempelli accettava

[4] Bontempelli rispose alle contestazioni in un memoriale indirizzato il 31 gennaio 1939 al segretario del Partito Achille Storace. Cfr. BALDACCI, *Massimo Bontempelli,* Borla, Torino 1967, p. 155; M. MASCIA GALATERIA, *Tipologia del racconto d'amore nella narrativa di Massimo Bontempelli*, in C. DONATI (a c. di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 95-6; MASCIA GALATERIA, *Massimo Bontempelli*, in N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. X, Motta, Milano 1999, pp. 1131-2.

[5] Cfr. BONTEMPELLI, *Fermenti poetici di questo secolo*, «Valori primordiali», I, 1938, pp. 15-24. Il testo è ristampato, con il titolo di *Riassunto*, in BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* [1938], a c. e con introduz. di R. JACOBBI, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 347-53; in BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a c. di E. PONTIGGIA, Abscondita, Milano 2006, pp. 67-75. Cfr. *I quattro preamboli. II. Fondamenti* [1926], in BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 13-5. Nel citare i testi di Bontempelli indico sempre, tra parentesi quadre, l'anno di composizione dello scritto per una opportuna contestualizzazione temporale.

[6] BONTEMPELLI, *Futurismo?*, «Il Secolo», 10 aprile 1919, p. 4; alcuni passaggi di questo articolo sono riportati in *Rapporti con l'avanguardia. Precedenti* [1931], in ID., *L'avventura novecentista*, cit., pp. 66-7. Cfr. *I quattro preamboli. I. Giustificazione* [1926], *ivi*, p. 11; *Interviste* [1936], *ivi*, p. 181.

solo la funzione, negativa e polemica, di liberazione dalle ultime malattie di decadenza dell'epoca romantica,[7] ma non il programma di costruzione di una nuova dimensione del reale, della letteratura, delle arti, poiché egli considerava l'avanguardia artistica e letteraria come l'avanguardia bellica: destinata all'immediato sacrificio e ad ignorare la vittoria. Altri avrebbero costruito sulla *tabula rasa* fatta da quelle scuole. Il futurismo e tutte le altre «fulgide avanguardie» furono non «i primi balbettamenti dell'epoca nuova», ma «l'ultimo scintillio dell'epoca che moriva».[8]

Questo quadro di sviluppo progressivo di tre epoche è implicitamente richiamato da Bontempelli, quando, all'inizio della commemorazione, scrive:[9]

> Un secolo stava per concludersi, e con esso tutta un'epoca lunga; secolo che aveva lavorato con serietà e sperava morendo di trasmettere al successore alcuni principii di saggezza. Ma appunto perché esso doveva chiudere un'epoca, e perché pare necessario che tra un'epoca e l'altra rimangano vistose fratture per fingere un ritmo alla storia, forse appunto per questo era fatale che il secolo nuovo rifiutasse sulle prime la eredità, si ribellasse alla continuità, preferisse segnare una recisa interruzione nel corso degli avvenimenti fondamentali.

Seguendo questa linea interpretativa Bontempelli colloca d'Annunzio in una sorta di limbo cronologico tra un'epoca e un'altra, alla fine dell'Ottocento e alla vigilia della prima guerra mondiale:

> L'opera di Gabriele d'Annunzio in tutta la sua unità conchiude un secolo e un'era; essa è la gran catasta di profumate legna sulla quale in gloria e in una specie di nervosa gioia si consumava l'ultima vita d'un costume spirituale di diciannove secoli, la seconda Epoca dell'umanità civile d'Occidente; soprattutto vi bruciavano con allegrezza gli estremi atteggiamenti del secolo decimonono, il secolo duro a morire. [10]

La stessa definizione dell'Ottocento, «secolo duro a morire», ritorna in un altro scritto di Bontempelli, pressoché contemporaneo, intitolato *Riassunto*.[11]

---

[7] Cfr. BONTEMPELLI, *Fermenti poetici di questo secolo*, in ID., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, cit., pp. 67-75.

[8] BONTEMPELLI, *Astrattismo*, «La Gazzetta del Popolo», 2 marzo 1935: l'articolo è ristampato in ID., *L'avanguardia novecentista*, cit., pp. 318-22 (cfr., in particolare, p. 320). Cfr. ancora BONTEMPELLI, *Incompetenza* [1940], in ID., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, cit., p. 83; *Nota severa a de Chirico* [1942], *ivi*, p. 93.

[9] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 862.

[10] *Ivi*, p. 884.

[11] In BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 347-50. Questo scritto, annota lo stesso

Nel paragonare l'opera di d'Annunzio ad una sorta di rogo, sul quale bruciano gli ultimi avanzi del secolo decimonono, Bontempelli istituisce tacitamente un parallelo fra d'Annunzio e le avanguardie, in particolare il futurismo.[12]

Sul finire dell'Ottocento, «in quel cielo incerto in cui non si distingue bene quello che è nuvola da quello che è aria, apparve la meteora prodigiosa che s'è chiamata Gabriele d'Annunzio, la quale s'accendeva con l'ufficio di gettare sopra tutti gli anni della sua sosta gli influssi più adatti a determinare il carattere del periodo in modo irrevocabile».[13] Sul carattere prodigioso, che segna ininterrottamente d'Annunzio uomo e poeta, Bontempelli svolge una riflessione approfondita, partendo dal significato complesso che il termine "deinós" assume nel celebre primo stasimo dell'Antigone sofoclea: «Molte sono le cose prodigiose (deiná), nulla è più prodigioso (deinóteron) dell'uomo».[14] Prodigio è ciò che non solo è grande in sé, ma alla grandezza aggiunge anche «un certo portentoso esteriore, un piglio inaspettato e quasi incredibile e vivacemente dominatorio».[15] Così, spiega Bontempelli, il greco "deinón", usato al neutro da solo, significa non solo cosa eccellente, stupenda, ma anche sventura, pericolo. A dare una più precisa idea di quel che egli intende per prodigio, richiama il termine analogo, ma non eguale, di "miracolo". Il miracolo è legato al concetto di natura, mentre il prodigio non è naturale. «Naturale è ciò che conosciamo come regolare e regolarmente riprodotto nella vita della natura; nel naturale sta il limite tra il miracolo senza spavento e il miracolo spaventoso, cioè il "deinón", il prodigio».[16] In generale la poesia è fanciullezza,[17] è miracolo; qualche volta c'è la poesia adulta che può essere prodigio: tale è la poesia di d'Annunzio. La parola prodigio, in questa sua specifica accezione, «accolse subito Gabriele e poi lo accompagnò fino all'ultimo giorno; prodigio fanciullo, prodigio artista, prodigio maschio, prodigio soldato, prodigio precorritore e agitatore di eventi».[18] Da questa articolata e ricca dimensione del prodigio traggono origine le riflessioni di Bontempelli su alcuni temi essenziali per delineare in tutta la sua complessità e contraddittorietà la personalità di d'Annunzio: l'antinomia o, meglio, il

Bontempelli (*ivi*, p. 347), nacque da una lezione del '33, più volte ripetuta ed elaborata, ed infine pubblicata, nel febbraio del 1938, nella rivista di Franco Ciliberti, «Valori Primordiali», con il titolo *Fermenti poetici di questo secolo*.

[12] Cfr. i testi bontempelliani citati *supra*, n. 5.

[13] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 862.

[14] SOFOCLE, *Antigone*, vv. 332-3. La traduzione dei due versi è dello stesso BONTEMPELLI (*D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 862).

[15] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 863.

[16] *Ivi*, p. 864.

[17] Cfr. *Leopardi l'«uomo solo»*, in BONTEMPELLI, *Opere scelte*, cit., p. 838.

[18] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 866.

rapporto dialettico tra poesia e azione, il profetismo, il martirio, la solitudine. Esaminiamo il primo tema.

Preliminarmente Bontempelli osserva che il concetto di storia è equivoco, in quanto può indicare sia la storia, in senso autentico, come fatto spirituale, come «risultamento e ripensamento, cioè come necessità», sia la storia «come azione immediata cioè tentativo continuo, e continuo rischio dell'arbitrario». Per azione, quindi, egli intende la storia in atto, ossia la storia come il mondo del caduco, il fiume eracliteo ove non si scende due volte; in tal senso la storia si contrappone alla poesia, al pensiero, all'assoluto.[19]

Secondo questa prospettiva sembrerebbe congruo affermare che in D'Annunzio «fossero due nature, ognuna per sé in pieno operante»;[20] ma tale conclusione sarebbe errata. La difficile questione di tale rapporto è posta con grande lucidità in questo passo: [21]

> Per quale dialettica fu Gabriele un martire della invincibile sete di azione, se la sua sostanza (come bastano venti versi di *Alcione* ad attestare) è poesia? O, dalla parte opposta, perché essere nato così lucentemente poeta, se, da quando fu uomo, la sua sola perfetta felicità furono i cinque o sei anni della piena azione, da Quarto a Fiume? Che cosa lo ha costantemente spinto all'azione? Non chiamato dico, ma spinto; spinto da qualche cosa che era in lui; e che cos'era? Questa è una domanda terribile, che potrebbe avere più terribili risposte. Era forse la poesia stessa ch'era in lui, a non sentirsi compiuta, a non appagarsi di sé? A un certo punto, già attuata, si sentiva essa ancora carica d'un residuo esplosivo, che non s'era espresso, e la portava a volere tramutarsi in dichiarata azione?

La risposta a questi interrogativi è precisa: d'Annunzio, pur passando continuamente dalla poesia all'azione, «fu di compatta sostanza»,[22] e in lui

[19] *Ivi*, pp. 873-4, 877. In tre scritti degli anni 1935-6, ristampati nell'*Avventura novecentista* (pp. 77-82) sotto il titolo di *Idea della storia*, Bontempelli chiarisce che la sua idea di necessità storica non coincide con il determinismo conclamato dallo storicismo, che tende a riconoscere la ineluttabilità di ogni fatto storico, ma esprime la tesi che il protagonista della storia sia un determinante, non un determinato, e che, conseguentemente, la storia sceglie «tra innumerevoli fatti quelli che si possono disporre in una serie logica». Il senso della necessità è indissolubilmente legato al carattere logico, e quindi morale, di una serie di fatti. In sostanza Bontempelli, rovesciando la celebre tesi hegeliana, afferma che non tutto ciò che è razionale è reale, e non tutto ciò che è reale è razionale. In tal senso la storia si distingue dalla cronaca, che è la scarmigliata foresta dei fatti, nella quale la storia deve aprirsi faticosamente la sua strada. L'uomo, in quanto intelligenza e volontà autonoma, non può leggere la storia senza parteggiare, senza accogliere certe serie storiche come naturali e ripudiarne altre come arbitrarie. Così Bontempelli, per un verso, fonda e difende il primato della libertà morale dell'uomo nella storia; per un altro verso, afferma la legittimità del giudizio di valore espresso dallo storico.

[20] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 880.

[21] *Ivi*, pp. 879-80.

[22] *Ivi*, p. 880.

tra arte e azione vi fu armonia, anzi, più che armonia, identità, unità.[23] L'aspirazione a questa unità era sincera e profondamente radicata nel suo spirito, costituendo, in certo modo, il *Leitmotiv* di tutta la sua biografia, strutturata in vari periodi nei quali, di volta in volta, prevale in diversa misura l'una o l'altra dimensione, quella della contemplazione o quella dell'azione.

Secondo Bontempelli[24] un decisivo spartiacque biografico e spirituale è segnato dalla Favilla *Il compagno dagli occhi senza ciglia*,[25] dalla *Licenza* della *Leda senza cigno,*[26] dalla *Contemplazione della Morte*. In particolare quest'ultimo testo, pubblicato nel 1912, rappresenta un chiaro discrimine tra i due tempi della vita di d'Annunzio,[27] il tempo della poesia e quello dell'azione.

Il primo tempo si suddivide in due età, distinte dal trasferimento del poeta dalla Pescara al Tevere nel 1881.[28] La prima età è caratterizzata dal naturismo felice dell'adolescenza, che trova la sua compiuta espressione nei cinque libri di *Canto novo*, apparso presso Sommaruga nel 1882. I caratteri peculiari di questo capolavoro della lirica giovanile dannunziana sono efficacemente delineati da Bontempelli: [29]

> Nessuna poesia, dopo quella dei melici egei, merità come questa d'essere chiamata canto. Canto è liberazione dall'anima di sensazioni elementari. La voce improvvisa, dalla sponda di questo mare, dalla riva del vostro fiume, cantava:
>
> Balzami libero vivo nel seno
> il cuore, al gran maggio, al gran selvaggio canto
>
> che palpita al bosco, che palpita al mare, che sale
> su da la verde mèsse, su da la vigna in fiore,
>
> che immenso ondeggia pe' glauchi cieli diffusi,
> nembo d'effluvii, turbine di pollini,
>
> nel sole, nel sole, nel sole, esultante, squillante
> tonante immensa voce di mille iddii.[30]

---

[23] *Ivi*, pp. 861, 880.

[24] *Ivi*, p. 878.

[25] Bontempelli si riferisce alla prima redazione pubblicata sul «Corriere della Sera» in sei puntate, tra dicembre 1912 e gennaio 1913, e indicata dallo stesso d'Annunzio come «*favilla* di Dario». Per la prolungata vicenda di questa Favilla cfr. A.P. CAPPELLO, *Note e notizie sui testi*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di A. ANDREOLI e G. ZANETTI. Saggio introduttivo di ANDREOLI, Tomo II, Mondadori, Milano 2005 (I edizione "I Meridiani"), pp. 3421-8.

[26] Questo testo, aggiunto all'edizione in volume della *Leda* del 1916 ed elaborato a Venezia durante la convalescenza per la ferita all'occhio destro, fu costruito su materiali precedenti.

[27] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 868.

[28] *Ivi*, p. 867.

[29] *Ivi*, pp. 864-5.

[30] *Canto novo*, XIII, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, ediz. diretta da L. ANCESCHI,

> Il poeta nuovo si formava dell'aria e del mare, aderiva ancora col suo corpo al corpo della terra. La sua voce nasceva dalla felicità d'essere vivo.

Ma l'uomo è tale in quanto non è natura: la natura è tutta formata, finita, mentre l'uomo deve creare storia e, quindi, proiettarsi verso l'esterno fisico anziché verso l'immortale intimo. «Il prodigio d'Annunzio, strumento agevole in mano del destino che gli commetteva di serrare i tempi, il prodigio d'Annunzio passò con facilità da essere una voce della natura a essere una voce della storia».[31]

Il periodo romano inaugura il passaggio di d'Annunzio da quella poesia della natura, in cui era espressa una sorta di «solitudine vegetale»,[32] all'immersione gioiosa nel mondo degli uomini. È la stagione di *Intermezzo* (1883) e della raccolta *Isaotta Guttadàuro e altre poesie*, pubblicata alla fine del 1886:[33]

> Chiamato dunque dagli uomini, che hanno sempre molta voglia di meravigliarsi, da principio i suoi occhi ancora pieni mare e di verde non seppero vedere la umanità se non come aspetto della natura: […] E cercava di trattare la vita degli uomini immergendosi in essa a goderla come già si era immerso nella natura.
>
> Sarò come colui che si distende
> Sotto l'ombra d'un grande albero carco.[34]

Ma già nel corso di questo periodo quella prima felicità di essere vivo si oscura, e subentrano «spasimo, paura, paura della propria "anima al fine disperata e sola",[35] paura del vuoto, d'un vuoto che a ogni costo, a costo della vita, a costo della gloria, bisogna colmare: […] non bastano le rime e le strofe, occorre lavorare in grande, ci vogliono romanzi, misteri, poema morale, tragedie».[36] E così d'Annunzio si immerge in un lavoro immane, prodigioso, spasmodico per colmare quel vuoto, che come «la botte della Danaide» non si riempie mai, rendendo l'ansia più acuta.[37]

---

a c. di ANDREOLI e N. LORENZINI. Introduz. di ANCESCHI, Mondadori, Milano 2001 (V edizione "I Meridiani"), pp. 184-5.

[31] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 865.

[32] *Ibid*.

[33] Per la storia editoriale di queste due raccolte cfr. LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., pp. 909-17; 1027-31.

[34] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 866; D'ANNUNZIO, *La Chimera, IX. Parabola*, in ID., Versi *d'amore e di gloria*, I, cit., p. 551.

[35] *La chimera*, *Al poeta Andrea Sperelli*, in D'ANNUNZIO, Versi *d'amore e di gloria*, I, cit., p. 588.

[36] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 867.

[37] *Ibid.*

In questi anni di «spasimo di lavoro» e di «tormento di vita» si apre lo splendido periodo delle vacanze estive passate nella Versilia e nel Casentino agli inizi del secolo: d'Annunzio ritrova gli accenti e i toni poetici del *Canto novo* e li esprime nel libro di *Alcyone*. Scrive Bontempelli:

> Perché, se pure la Pescara ardente s'è addolcita in Versilia, certo il canto di *Alcione*[38] continua senza vero distacco il *Canto Novo*. […] Non sarete dunque voi certo a meravigliarvi se vedo in *Alcione*, che è del quarantesimo anno dell'età sua, la ripresa e compimento, dopo un divago di ventidue anni, del canto che era la voce del diciottenne.[39]

La *Contemplazione della Morte* segna il passaggio al tempo dell'azione, a cui il destino chiamava d'Annunzio. Ma, già prima della *Contemplazione*, è possibile cogliere vari sintomi, che preannunciano il suo destino di azione, nell'*Armata d'Italia*, nelle *Odi navali*, nel *Secondo amante di Lorenzo Buti.* Nel 1888, nell'*Epilogo* dell'*Armata d'Italia*,[40] che Andrea Possieri definisce «una sorta di "manifesto" dell'estroversione pratica di d'Annunzio»,[41] si legge questa significativa riflessione:

> Molti, naturalmente, si sono meravigliati leggendo il mio nome in fondo ad un capitolo su gli arsenali marittimi o su i marinai torpedinieri o su la leva di mare. Il mio nome, per lo più, suona negli orecchi della gente legato a una elegia o a un sonetto. […] Io non sono e non voglio essere un poeta mero.[42]

---

[38] Bontempelli usa sempre la grafia *Alcione*, che era nell'edizione principe del dicembre 1903 (con data editoriale 1904) e in quella del 1908, pure presso Treves: cfr. LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, ediz. diretta da ANCESCHI, a c. di ANDREOLI e LORENZINI, Mondadori, Milano 2001 (IV edizione "I Meridiani"), p. 1015; ANDREOLI, *Note*, *ivi*, pp. 1172-5.

[39] *D'Annunzio o del martirio*, cit., pp. 868-9. La prospettiva critica di Bontempelli è sostanzialmente confermata dalla critica più recente, che ha sottolineato la consonanza tra il superomismo, che precede e ispira le *Laudi*, e la vitalità istintiva e ferina, il sensualismo del *Canto novo*, ripreso e rielaborato per la nuova edizione del 1896: cfr. ANDREOLI, *Gabriele d'Annunzio*, in BORSELLINO e PEDULLÀ (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. IX, Motta, Milano 1999, pp. 757; ANDREOLI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 881; LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., pp. 829-30. L'Andreoli (*Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 801) segnala altresì, nelle *Laudi*, il superamento della versificazione tradizionale e l'acquisto della strofe lunga, le cui prime avvisaglie si erano avute con il rifacimento di *Canto novo*: all'innografia greca, là dominante, si somma, nelle *Laudi*, l'innografia latina medievale con la ripresa dei moduli delle sequenze di Notkero Balbulo, monaco nel monastero di S. Gallo nella seconda metà del secolo nono e nel primo decennio del secolo successivo.

[40] Il libretto raccoglie articoli stampati sulla «Tribuna», dal 27 maggio al 6 luglio 1888, in vivace polemica con il ministro della Marima Militare Benedetto Brin per il potenziamento e l'ammodernamento della flotta militare italiana: cfr. A. POSSIERI, *Note e notizie sui testi* (*L'Armata d'Italia*), in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, II, cit., pp. 3595-6.

[41] In D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 3600.

[42] *Ivi*, pp. 1971-2.

Il passo è riportato da Bontempelli e così commentato:

> Questa dichiarazione a quel tempo dové far trasecolare; l'Italia conosceva il *Canto Novo* e i racconti pescaresi e la *Isaotta Guttadauro* preziosissima e la dichiarazione: "il Verso è tutto"; forse alcuni sapevano ch'egli stava in quell'anno scrivendo *Il Piacere*.[43]

E proprio in una pagina del primo romanzo di d'Annunzio Bontempelli coglie un presagio del futuro destino di azione: «Io sono… inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità rimarrà sempre vano. Bisogna omai ch'io mi rassegni. La mia legge è in una parola: NUNC. Sia fatta la volontà della legge».[44] Qui d'Annunzio parlava di sé.[45] Quella parola NUNC, «proclamata al suo venticinquesimo anno di età, ventisette anni prima di Quarto, trentun anni prima di Fiume»,[46] significa l'oggi, il provvisorio, la fugacità dell'azione pura, la storia, dunque, nel suo divenire. E proprio qui, nell'irrefrenabile impulso verso il flusso della storia come azione, Bontempelli individua «l'indole e la radice del suo martirio, martirio che lo ha tenuto in vita, e lo ha fatto esemplare».[47]

Le *Odi navali* (1892-3) ripropongono il tema dell'espansione dell'Italia sui mari, celebrando, sei di esse, il valore e la memoria dell'ammiraglio Simone Pacoret de Saint Bon, eroe della battaglia di Lissa, morto il 26 novembre 1892. Come scrive Annamaria Andreoli,[48] l'affermazione dell'*Epilogo* «Io non sono e non voglio essere un poeta mero» ben si accorda con il nuovo nietzschianesimo dannunziano, che tra gli anni '92 e '93 accentua il vitalismo superumano già istintivamente espresso nel *Canto novo.*

L'elezione del poeta a deputato nel 1897 è considerata da Bontempelli poco rilevante nel contesto della conversione dannunziana all'azione, poiché «a quella elezione Gabriele volle mantenere l'atteggiamento di un elegante dilettantismo».[49] Ben più importante, sotto quell'aspetto, gli appare quel che d'Annunzio scrive nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (1907):

---

[43] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 871. L'emistichio «Il Verso è tutto» appartiene all'ultimo verso del quarto sonetto dell'*Epodo* che chiude l'*Isottèo* (in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 454). Nell'Edizione Nazionale *Opera Omnia* del 1930, e nelle successive, *L'Isotteo* (1886) e *La Chimera* (1885-6) sono precedute dal titolo comune *Il Verso è tutto.*

[44] *Il Piacere*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, Vol. I, ediz. diretta da E. RAIMONDI, a c. di ANDREOLI. Introduz. di RAIMONDI, Mondadori, Milano 2005 (V edizione "I Meridiani"), p. 290.

[45] Per il rapporto tra Andrea Sperelli e l'autore cfr. A.R. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 63 e n. 83, che con grande lucidità precisa: «Ma se il personaggio fittivo era specchio dell'Autore, era tale nella finzione, si intende».

46 *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 874.

[47] *Ivi*, p. 873.

[48] In D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 1185.

[49] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 871.

> Da alcune settimane ho compiuto una tragedia adriatica intitolata *La Nave*: opera singolarissima foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italica; che si cruccia di non poter varare una grande armata navale contro la quarta sponda e di non poter piantare su la prua dell'ammiraglia una Vittoria fusa non di bronzo ma d'un metallo di miniera intentata. [50]

A questa affermazione Bontempelli collega il famoso brindisi all'amarissimo Adriatico, pronunziato il 15 gennaio 1908 durante una colazione offerta al poeta al caffè Faraglia, all'indomani della prima rappresentazione della *Nave* al teatro Argentina di Roma.[51] Lungo questa linea di vivo interesse per i temi dell'azione civile e patriottica si collocano le dieci *Canzoni della gesta d'oltremare*, che, al tempo dell'impresa libica, ribadiscono l'idea tenace dell'azione. A testimonianza e conferma di questa interpretazione Bontempelli cita l'inizio dell'ultima canzone:

> Ah, non dieci canzoni, dieci navi
> d'acciaio martellate con l'istessa
> forza d'amore, o Patria, dimandavi,
>
> e non sillaba a sillaba commessa
> ma piastra a piastra ancor calda del maglio
> e in ciascuna impernata una promessa.[52]

In questi testi e in questi anni d'Annunzio esprime un forte anelito all'azione, che, però, è soltanto vagheggiata, sia pure intensamente, ma non ancora personalmente esperita ed esercitata. Il pensiero di Bontempelli a tale riguardo apparirà più chiaro, se si fa riferimento a due testi dannunziani, non citati dall'oratore: si tratta della lettera a Brunetière, del 5 luglio 1896, e della lettera ad Hérelle, del 9 luglio 1896, nelle quali d'Annunzio, riprendendo una definizione data da Gaston Paris a proposito di Frédéric Mistral, delinea il Cantelmo delle *Vergini delle rocce* come eroe «de l'action retenue», dell'azione trattenuta, sublimazione di una impossibile azione politica.[53] Scrive efficacemente Annamaria Andreoli: «È imminente la stagione, all'abbrivo dei trent'anni, in cui per il seguace di Carlyle e di Emerson la

---

[50] D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e ZANETTI. Saggio introduttivo di ANDREOLI, Tomo I, Mondadori, Milano 2005 (I edizione "I Meridiani"), p. 1432.

[51] Cfr. P. CHIARA, *Via di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1979, p. 188.

[52] In D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit. p. 727, vv. 1-6.

[53] Cfr. M. CIMINI (a c. di), *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, Carabba, Lanciano 2004, pp. 403, 405 (n. 2), 406.

poesia sarà "aspettazione" dell'eroismo, che non gli è concesso di manifestare, vivendo egli, al pari di Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle rocce*, "tempi importuni"».[54]

Questo forte anelito all'azione, vagheggiata nella poesia e non ancora direttamente sperimentata, si placa per un attimo nella *Contemplazione della morte*, in due morti, avvenute quasi nello stesso giorno, quella di Adolphe Bermond ad Arcachon e quella di Giovanni Pascoli in Italia, che segnarono il momento in cui «Gabriele si trovò più vicino alla grazia, cioè alla vita interiore».[55] Ma fu solo un attimo. Nel maggio del 1912, quando scrive le pagine del *Messaggio* a Mario Pelosini,[56] «l'inquietudine attiva lo ha già ripreso in possesso», e così egli si immerge in pieno nel suo «destino di azione»,[57] che si esprime compiutamente negli anni tra Quarto (1915) e l'impresa di Fiume (1919-20), scandendo molteplici eventi: «partenza per il fronte, azione sul cacciatorpediniere "Impavido", missione degli idrovolanti e perdita dell'occhio, volo su Trieste, volo su Trento, combattimento all'isola Morosina, bombardamento delle aerorimesse di Parenzo, azioni con i fanti al Veliki e al Faiti, voli sul Timavo, incursione aerea sulle bocche di Cattaro, Beffa di Buccari, volo su Vienna, Marcia da Ronchi, Fiume».[58] L'idea di martirio, che continuamente Bontempelli evoca nella sua commemorazione, è collegata, per un verso, all'invincibile sete d'azione di chi era nato inequivocabilmente poeta e, per altro verso, alla «sofferenza di chi deve presentarsi a ogni ora come un lussuoso prodigio, incapace di povertà e di nudità. Pascoli disse un giorno alla sorella la propria afflizione di non sapere insegnare a Gabriele la superiore povertà. E io dico che lui di povertà è sempre stato assetato, che di questa sete è vissuto, di questa è morto. Nudità e povertà vuol dire puro spirito».[59]

---

[54] ANDREOLI, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, I, cit., p. XVI; cfr. LORENZINI, *Note*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, Vol. II, ediz. diretta da RAIMONDI, a c. di ANDREOLI. Introduz. di RAIMONDI, Mondadori, Milano 2001 (III edizione "I Meridiani"), p. 1094; ANDREOLI e LORENZINI, *Cronologia*, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, I, cit., p. LXVI.

[55] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 869.

[56] In D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, II, cit, pp. 2113-20.

[57] *D'Annunzio o del martirio*, cit., pp. 868, 870.

[58] *Ivi*, p. 878.

[59] *Ivi*, p. 877. Indubbiamente, come osserva Henri Bédarida nella sua recensione alla seconda edizione dei tre discorsi (Bompiani, Milano 1939), «des pages de M. Bontempelli se dégage plutôt obscurément l'idée d'un martyre dont le poète aurait eu constamment à souffrir» (in D'ANNUNZIO, *Textes inédits – Versions nouvelles – Souvenirs et Essais*, Publiés sous la directione de H. BÉDARIDA, E. Droz, Paris 1942, p. 203); tuttavia, da un'analisi approfondita del testo emerge con chiarezza il significato che Bontempelli attribuisce a questa idea. Bédarida rileva anche un errore di data nella citata edizione, dove (p. 123) Bontempelli affermava che d'Annunzio sarebbe partito da Parigi per Quarto il 3 marzo1915; in realtà la partenza avvenne il 3 maggio. L'errore fu corretto nelle successive edizioni: cfr. *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 875.

Il *Notturno* (1916) esprime il tentativo di ritrovare, in una sorta di congedo dalla vita attiva, la via dell'assoluto, tema presente anche in altre prose: *Il compagno dagli occhi senza ciglia*, la *Licenza* della *Leda senza cigno,* la *Contemplazione della Morte*. Ma il finale della *Terza offerta* del *Notturno* ripropone lo spasimo di chi anela all'azione, in altre parole la fatalità del martirio:

> O liberazione, liberazione,
> allontana da me la pietà di chi mi ama e l'amore di mi compiange, e questa musica, e questo vaneggiamento, e tutta questa mollezza che non vale il mio letto di paglia.
> O liberazione, liberazione,
> vieni e scioglimi, vieni e rinsaldami le rotelle dei ginocchi e i gomiti e i polsi; vieni e rinfondimi sale e ferro nel sangue; vieni e rifammi solo col mio fegato arido; e riscagliami nella battaglia.[60]

Al tema dell'azione e del martirio è collegato strettamente quello del valore profetico dell'opera poetica. Per quanto riguarda il significato da attribuire al tema della profezia, Bontempelli in varie parti del suo discorso indica delle linee esegetiche. La profezia, insita nell'opera poetica, non è la semplice antiveggenza del futuro, ma preparazione e inizio di avvenimenti e situazioni che poi la storia si affretta ad attuare. Bontempelli, dopo aver premesso che tutti i tempi sono di preparazione e di passaggio, precisa che gli uomini non si rendono conto di questa verità; sulla base di questa falsa prospettiva si possono distinguere due specie di tempi. Vi sono tempi a cui viene attribuito il carattere di stabilità definitiva e tempi in cui predomina la consapevolezza dell'incessante divenire della storia. Nei primi la volontà di potenza diventa ansia di miglioramento e si afferma l'ideale di umanità come libertà e poesia; nei secondi operano il senso selvaggio di conquista come sopraffazione, lo sfrenamento degli istinti, il feticismo della violenza. D'Annunzio, che si è trovato a vivere negli ultimo decenni di uno dei periodi della prima specie, ha avuto dal destino il compito di antivedere e preparare il periodo della ripresa contraria. In questo era stato preceduto da Nietzsche, ma con una differenza fondamentale: mentre il filosofo tedesco si mette al tutto fuori e lontano dall'azione, d'Annunzio esce dalla solitudine e dal pensiero creatore per immettersi in pieno nell'azione, ossia nel flusso della storia.[61] La sua opera poetica è da interpretare come profezia di azione, come preparazione all'azione diretta, sua e di tutto il paese. Nella profezia e nell'azione si risolve

[60] In D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, I, cit., p. 394.
[61] *D'Annunzio o del martirio*, cit., pp. 887-8.

tutta la storia del suo spirito.[62] Il valore profetico dell'opera dannunziana è spiegato chiaramente in questo passo:

> Ogni poesia vera a un certo punto si sente diventare antistoria. Quando non sa diventare antistoria, può tuttavia essere profezia.
> Gabriele d'Annunzio non avrebbe mai potuto mettersi contro la storia. Ma l'arte, e anzi tutta l'esistenza di lui, hanno avuto destino e ufficio di sapore profetico.
> La profezia è qui il punto in cui le due opposte nature – azione, poesia – possono confluire e farsi una.[63]

Quale sia il significato della poesia come antistoria, è chiarito dallo stesso Bontempelli, che in antitesi alla storia pone il canto del poeta come voce della natura, «l'immortale intimo», la tensione verso il metafisico, l'assoluto.[64] In tal modo egli ripetutamente sottolinea e propone la dialettica natura-storia, contemplazione-azione, che è sottesa all'opera dell'età di mezzo di d'Annunzio, dal *Poema paradisiaco* alle *Laudi*,[65] per poi risolversi in azione pura a partire da Quarto.

Il passaggio all'azione fu mediato dalla stessa contemplazione della bellezza della natura attraverso i cinque sensi, che la rispecchiano come vasti e profondi mari,[66] perché i cinque sensi, come le quattro divinità nietzschiane della quadriga imperiale della *Laus vitae*, Volontà, Voluttà, Orgoglio, Istinto,[67] sospingono alla storia intesa come azione diretta e immediata. Questa era stata già profeticamente antiveduta nella sua opera poetica quasi venti anni prima dello scoppio della prima guerra mondiale: il rivolgimento dal riposo e dal raccoglimento all'azione, che ispira molte pagine dannunziane di questo periodo, è come il profetico preannuncio del corso storico iniziato in Italia tra gli anni '19 e '22 e portato a compimento negli anni seguenti. Analogamente, gli anni romani «di produzione vulcanica e variissima e spesso d'aspetto più

[62] *Ivi*, p. 875.
[63] *Ivi*, p. 880.
[64] *Ivi*, pp. 864-5, 868, 874, 886.
[65] «Ora proviamoci a ripensare rapidamente l'opera matura di d'Annunzio, quella della sua età di mezzo, quella che va, press'a poco, dal *Poema paradisiaco* alle *Laudi*. Tutta quell'opera nella sua incalzante e mescolata continuità è stata un passare naturale dal chiuso all'aperto, dal languore alla violenza, dalla remissione al dominio»: *ivi*, p. 883.
[66] Nelle *Vergini delle Rocce* (1895) Claudio Cantelmo, che Bontempelli considera *alter ego* di d'Annunzio, inneggia alla Bellezza del Mondo, ai suoi antenati e a quelli che seppero godere di essa nei secoli remoti. Alla fine esclama: «perché così mi formarono essi questi sensi, in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari» (D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, II, cit., p. 28).
[67] *Maia*, XIX vv. 148-50, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 233.

letterario che creativo»[68] trovano la loro spiegazioni e nello spirito profetico di d'Annunzio, che presentì che l'epoca dura a morire stava per chiudersi nel segno della violenza e della volontà di potenza e che avrebbe finito col rifiutare il pensiero e la poesia stessa. Per questo «si mise a lavorare con furia per mettere insieme tutto quanto l'arte letteraria poteva ancora darci, e quasi per salvare dall'imminente naufragio il maggior numero possibile di schemi […]. Il compito era urgente, e lui si fece artigiano e fucinò giorno e notte per chiudere con una somma fulgida d'opera l'orizzonte».[69]

Il senso profetico nasce dall'inclinazione dannunziana alla veggenza, che, insieme con l'inclinazione alla potenza, costituisce la radice della solitudine. La solitudine del veggente è di diversa natura rispetto a quella del potente. Il veggente è solo in quanto deve trovare le leggi prime della vita, per potere poi comunicare agli altri uomini la saggezza conquistata; ma egli ama avere discepoli che continuino la sua opera, pochi discepoli, fedeli collaboratori. Il potente, invece, è solo, perché la potenza non comporta di essere divisa e partecipata, ma richiede solo una schiera anonima di adulatori disprezzati.[70] In d'Annunzio la solitudine del potente e quella del veggente[71] assumono una forma peculiare in conformità alla natura del prodigio: la prima solitudine si manifesta nell'infinito disprezzo del poeta verso quelli che gli muovono intorno in adorazione; la seconda esclude ogni discepolo, perché egli non lasciava mai intorno a sé e alle sue creazioni quel margine, entro cui il discepolo può continuare, e si è sempre rifiutato di essere direttamente maestro.[72]

Anche nell'ambito della profezia Bontempelli distingue tra miracolo e prodigio. Il pensiero antiveggente può assumere forma immaginosa e, quindi, creare una perfetta unità tra poesia e profezia: in questo caso il profeta rimane incompreso. Dall'altro lato c'è il profeta che è subito capito e seguito, e questo è il caso di d'Annunzio, la cui poesia si scioglie in azione e in eloquenza, che è la forma necessaria e demiurgica dell'azione. Di qui nasce il martirio di chi

[68] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 885.

[69] *Ivi*, pp. 885-6.

[70] Osserva acutamente l'AIROLDI NAMER (*«Pirandello o del candore», «D'Annunzio o del martirio»: due commemorazioni di Massimo Bontempelli*, cit., p. 200) che la condanna del potente nelle commemorazioni di Pirandello e di d'Annunzio, espressa negli anni della conquista dell'impero e della guerra di Spagna, «conferisce a questi due saggi il valore di una protesta, di un appello non già all'opposizione attiva ma al disimpegno degli intellettuali, invitati ad evadere nel mondo incontaminato delle Idee – a riscoprire una forma aristocratica di neoplatonismo».

[71] Come opportunamente precisa AIROLDI NAMER (*«Pirandello o del candore», «D'Annunzio o del martirio»: due commemorazioni di Massimo Bontempelli*, cit., pp. 195-6), i veggenti sono una particolare categoria di poeti, tra i quali, per certi aspetti, è collocato d'Annunzio.

[72] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 882.

dalla sfera dell'assoluto e della poesia scivola in quella della storia in atto, ossia della «storia cattiva»,[73] dell'azione pura. L'uomo d'azione, e tale fu d'Annunzio, «pone tutta la propria vita in ogni attimo della propria vita, come se esso attimo debba essere l'ultimo».[74] In tal senso, Bontempelli può affermare che l'azione è «l'automatico annullamento della profezia», ossia della poesia. Analogamente il poeta in ogni sua pagina ha dato sempre tutto se stesso, il sé di quell'istante. «In certo modo ogni sua poesia poteva essere l'ultima, carattere generale che abbiamo trovato nell'opera dell'uomo d'azione».[75]

In bilico tra azione e contemplazione, d'Annunzio, in un primo tempo, aveva mantenuto un certo equilibrio, pareggiandole; ma, poi, privilegiò l'azione e, dell'azione, soltanto l'aspetto fulgido ed eroico, ricollegandosi, più che a Nietzsche, a Carducci. Illuminante appare questo passaggio:[76]

> Pensate: la poesia che non è soddisfatta se non si fa azione, le *Laudi* che per consistere del tutto concludono con la conquista armata di Fiume, il poeta che si placa soltanto nel comandante, tutto questo riesce la raggiante e imprevedibile attuazione d'un ideale che Carducci aveva chiaramente espresso scrivendo: "Niente è esteticamente bello come la devozione e il sacrificio d'un uomo alla libertà, alla patria, ad un'idea: niun dramma parve a me sì commovente come il delirio di Camillo Cavour moribondo, niuna epoca sì vera e splendente come le battaglie di Calatafimi e di Palermo, niuna lirica sì alta come il supplizio di Giuseppe Andreoli, di Tito Speri, di Pier Fortunato Calvi".[77]

Questo luogo della commemorazione sembra far vacillare la tesi bontempelliana di una compatta sostanza della personalità di d'Annunzio,[78] suggerendo, piuttosto, l'idea di una oscillazione dialettica tra poesia e azione, con prevalenza della seconda sulla prima. Lo stesso Bontempelli richiama il passo, sopra riportato,[79] del *Piacere*, in cui Sperelli-d'Annunzio proclama che ogni sforzo verso l'unità rimarrà sempre vano. E, in un altro luogo della commemorazione,[80] a proposito del rapporto poesia-storia in atto dichiara esplicitamente:

---

[73] *Ivi*, pp. 877, 886-7.
[74] *Ivi*, p. 874.
[75] *Ivi*, pp. 882-3.
[76] *Ivi*, pp. 889-90.
[77] G. CARDUCCI, *Letture del Risorgimento italiano (1831-1870)*, Zanichelli, Bologna 1897, p. VI.
[78] Cfr. AIROLDI NAMER, *«Pirandello o del candore», «D'Annunzio o del martirio»: due commemorazioni di Massimo Bontempelli*, cit., pp. 192-4, 198.
[79] Cfr. *supra*, n. 44.
[80] *D'Annunzio o del martirio*, cit., p. 880.

> Quando una vita passa di continuo dalla poesia all'azione, rimane una giuntura visibile. È come una cicatrice, e a un menomo tremore del clima la senti bruciare. Ecco come può nascere il martirio: dallo sforzo insoddisfatto di arrivare a una unità come perfezione.

Il tema del martirio suggerisce a Bontempelli quello, affine, del dolore. Nell'opera dannunziana egli indica una nota di dolore, che ogni tanto vi si fa sentire, a cominciare dal *Piacere*, di cui è citato un passo della dedica a Michetti: «se nel mio libro è qualche pietà umana e qualche bontà»,[81] fino all'*Ultima canzone* del libro di *Merope*: «Nella mia notte, sopra il mio dolore».[82] Rovesciando l'immagine consueta di d'Annunzio, Bontempelli suggestivamente scrive: [83]

> Nello stesso modo, se tanti hanno potuto pensare per tutta la vita Gabriele quasi un Dioniso percorrente in felicità la terra tra cortei di Arianne danzanti incendiando per gioco le foreste al passaggio, io voglio che voi d'ora innanzi lo vediate in quella forma come io, che non l'ho mai conosciuto, lo vedevo e pensavo da tanti anni in silenzio: quale un tormentato martire. Martire e testimone, secondo il senso religioso della parola.

Qui si ritrova il senso più profondo di tutto il discorso di Bontempelli, che, infine, vede nella morte di d'Annunzio non un finale, ma la fine, intesa come «un ripiegamento sopra sé», in una zona spirituale di silenzio e di chiaroscuro. «Il suo passaggio alla morte è stato il chiaroscuro unico e pieno e definitivo».[84]

---

[81] D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, I, cit., p. 4.
[82] D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 734.
[83] *D'Annunzio o del martirio*, cit., pp. 876-7.
[84] *Ivi*, p. 892.

Denis Ferraris

Le forme dell'Idealismo e la Figurabilità nelle 'Vergini delle Rocce'

Do what you will, this world's a fiction,
And is made up of contradiction.

William Blake

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qui est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*.

La mécanique de l'art est intérieure.

Saint-Pol-Roux

Si sa che *Le vergini delle rocce* non viene facilmente riconosciuto come vero e proprio romanzo[1] e si parla più volentieri, anche per suggerimento dello stesso autore, di poema lirico. Senza entrare nel merito della questione, ci sembra però ragionevole tentare di leggere il volume come una finzione narrativa da ascrivere alla vecchia tradizione della letteratura morale e, in modo più specifico, a quella dei racconti cosiddetti idealistici, e cioè di quei testi d'invenzione che non sono saggi ma vengono fondamentalmente imbastiti sullo sviluppo di idee e su dibattiti talvolta filosofici, talvolta ideologici e quasi sempre su questioni antropologiche e assiologiche.

Nella fattispecie, l'influsso di un certo discorso nietzschiano è evidente.

[1] Ma venne ideato come primo elemento di un ciclo chiamato *Romanzi del giglio*.

Molto si è scritto in proposito e non ci risulta molto utile tornare sull'argomento. Ma forse si potrebbe sottolineare il fatto che quando d'Annunzio cominciò a stendere il suo testo,[2] di Nietzsche (ancora vivo, almeno fisiologicamente) non si era tradotto quasi nulla in Italia e pochissimo in Francia.[3] Come è stato già suggerito, d'Annunzio trovò molto probabilmente un elemento di potente incoraggiamento alle sue ossessioni personali nell'articolo sintetico e pericolosamente approssimativo (a non dire altro) della poligrafa Jean de Néthy[4] apparso nel numero di aprile 1892 della «Revue blanche».[5] Si trattava di una presentazione molto superficiale e di una interpretazione grossolanamente sbagliata di alcuni passi di *Also sprach Zarathustra*, le cui quattro parti erano state pubblicate da Nietzsche tra il maggio del 1883 e l'aprile del 1885.[6] Fra l'altro vi si poteva leggere questo in conclusione:

---

[2] Non pare che l'origine primaria del libro sia di molto anteriore all'autunno del 1893 (e cioè, durante il soggiorno napoletano).

[3] Per altro, nonostante il noto passo in lingua tedesca tratto da *Jenseits von Gut und Böse* riportato nell'esergo del *Trionfo della morte* non risulta che d'Annunzio fosse in grado di leggere Nietzsche nel testo originale.

[4] Uno degli pseudonimi di Emma Nemethy, di origine ungherese.

[5] *Nietzsche-Zarathustra*, T. 2, 15 avril 1892, pp. 206-12. In una nota introdotta nella conclusione dell'articolo, gli editori della rivista annunciavano: «D'un autre de nos collaborateurs nous publierons très prochainement un article complémentraire sur Frédéric Nietzsche». Non osiamo dire che questo «très prochainement» possa riguardare un articolo pubblicato più di due anni dopo ma fatto sta che il primo traduttore 'ufficiale' di Nietzsche, Henri-Albert Haug, detto Henri Albert (1869-1921), fece una recensione per l'inizio della pubblicazione delle opere complete dell'autore di Zarathustra proprio nella «Revue blanche» nel novembre del 1894 (tomo 7, n° 37, pp. 449-52). D'Annunzio aveva praticamente ultimato la stesura del suo libro ma possiamo essere sicuri che non si sarà lasciato sfuggire quest'articolo – senza però indugiare, molto probabilmente, su questa osservazione fondamentale che avrebbe avuto un lunghissimo e molto acceso seguito: «On cite à tout propos ses aphorismes mal compris et son œuvre se cache encore dans les ténèbres de l'inconnu».

[6] Da notare però che nello stesso anno era stata pubblicata a Bruxelles una brevissima traduzione (una diecina di pagine) di un passo del libro di Nietzsche mentre l'anno successivo la rivista «L'Ermitage» pubblicherà, sempre in francese, la traduzione del famoso tredicesimo capitolo della quarta parte intitolato *Vom höheren Menschen*. Da non dimenticare pure che proprio nel luglio del 1892 C.G. Naumann pubblicava la prima edizione completa (cioè con la quarta parte che Nietzsche aveva stampata solo per gli amici fidati in quaranta copie). La prima traduzione completa di *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* è quella di Henri Albert e apparve nel 1898 (diffidare, purtroppo, del benemerito sito *Internet culturale* che sbaglia nelle date per quanto riguarda le prime pubblicazioni in lingua francese). A ricordare l'importanza duratura di certe convinzioni nella *Weltanschauung* del Vate, Niva Lorenzini segnala questo (che però vale solo come segno di insistenza o di conferma di idee cardinali nell'immaginario ideologico dannunziano giacché si tratta della traccia di una lettura avvenuta quattro anni dopo la fine della stesura delle *Vergini delle rocce*): «([…] – la pagina [di *Cosi parlò Zarathustra*] nell'edizione conservata al Vittoriale tradotta da Albert, Paris, 1898, presenta una piegatura ad orecchio e un segno di lettura a margine)». G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*[3], volume secondo, edizione diretta da E. RAIMONDI, a c. di N. LORENZINI. Introduz. di RAIMONDI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2001 [1989], p. 1137 [da ora in poi

> Qu'une aristocratie nouvelle se forme, rétablissant à son ancienne place d'honneur le sentiment de la puissance, s'élevant elle-même au-delà du bien et du mal. Qu'elle reprenne les rênes à nouveau pour dompter les masses à son seul profit. D'elle un jour naîtra l'homme futur, le «surhomme» (*der Ubermensch*) ce vrai sens de l'humanité.

In seno allo spazio romanzesco immaginato da d'Annunzio, è la figura del vecchio principe che viene chiamata, nonostante i duri e visibili segni del tempo, ad impersonare questa *élite* ideale e sognata che chiameremo senz'altro fantasmatica. Tale privilegio è chiaramente dovuto al fatto che si tratta del capostipite.

> […] ma lo splendore della canizie precoce conferiva alla sua testa una maestà veneranda; e nella fronte egli portava ancor vivida la nota ereditaria della sua stirpe dominatrice.[7]

La corrispondenza si ritrova a proposito dell'immagine dei 'barbari' tratta da *Jenseits von Gut und Böse Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*.[8] Pubblicato nel 1886,[9] questo libro di Nietzsche, a differenza di *Also sprach Zarathustra*, non aveva avuto nessuna traduzione (neanche parziale) in nessuna lingua[10] quando d'Annunzio stava ultimando *Le vergini delle rocce*.[11] Ora, il

---

PdR2]. Ecco la traduzione di Albert per il passo in questione: «Mais, avec le nouveau matin, une nouvelle vérité vint vers moi: alors j'appris à dire : "Que m'importe la place publique et la populace, le bruit de la populace et les longues oreilles de la populace !» F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, traduit par H. ALBERT, Mercure de France, Paris MCMXLIII, p. 333.

[7] *PdR2*, II, p. 76.

[8] Si tratta dell'aforisma 257, primo del capitolo nono (e ultimo) intitolato *Was ist vornehm*? (letteralmente: *che cosa è nobile*?). In realtà, il discorso di Nietzsche su questa «casta di barbari» è complesso fino ad una certa ambiguità : difatti, questi barbari definiti come *bestie più complete* (*die ganzeren Bestien*) e barbari «nel significato più inquietante della parola», veri e propri predatori, hanno usato la forza per avere la meglio su *razze* senz'altro più deboli ma con un grado di civiltà (*gesittet*) superiore. E per altro Nietzsche esalta la «perpetua arte di vincere sé stessi» (*Selbst-Überwindung des Menschen*). Ecco il passo essenziale: «Die vornehme Kaste war im Anfang immer die Barbaren-Kaste: ihr Übergewicht lag nicht vorerst in der physischen Kraft, sondern in der seelischen, – es waren die ganzeren Menschen (was auf jeder Stufe auch so viel mit bedeutet als "die ganzeren Bestien")».

[9] Iniziato durante l'estate del 1885, il libro venne stampato da C.G. Naumann a Leipzig tra il maggio e il luglio del 1886.

[10] Nella fattispecie la traduzione completa in lingua italiana vide la luce nel 1898 e cioè contemporaneamente con quella francese.

[11] Questo non impedì, come abbiamo ricordato, che D'Annunzio usasse in lingua originale un passo dell'aforisma 30 (nel primo capitolo intitolato: *Von den Vorurtheilen der Philosophen* cioè *Sui pregiudizi dei filosofi*) come epigrafe del suo *Trionfo della morte*. Da notare che si tratta di un paragrafo nel quale viene sviluppata l'idea che solo certi uomini di indole 'più alta' (*höher*)

riassunto delle cosiddette 'idee' di Nietzsche presentato dalla Jean de Néthy potè indubbiamente stimolare alcune convinzioni profonde dello scrittore e quindi non è forse inutile ricordarlo qui.

> […] il faut s'expliquer sur l'existence de deux morales distinctes : la morale de l'aristocratie et celle des esclaves. L'aristocratie est une élite d'hommes forts, de "barbares" possédant une volonté inébranlable, ce "désir de puissance absolue" [qui les a fait] se jeter sur des races plus faibles, plus paisibles.

E, per poter usufruire di questo principio nella dinamica drammatica del suo romanzo, d'Annunzio ricorse, nella prima parte del libro secondo, all'immagine di «uccelli predaci» che suscitano nel protagonista, prima una specie di delirio ancestrale e archeologico e poi una visione di stampo tipicamente romantico che echeggia, nel suo cromatismo esaltato, certi quadri di Delacroix e, segnatamente, *La morte di Sardanapalo*.[12]

> Si risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri, poiché l'indefinibile turbamento si tradusse in una successione fulminea d'imagini balenanti ove io vidi uomini che mi somigliavano irrompere nella città espugnata […].[13]

Dal discorso nietzschiano sui Barbari che sarebbero storicamente all'origine di tutte le aristocrazie, d'Annunzio potè anche mutuare l'idea della supremazia dell'energia psichica (o forza dell'anima)[14] su quella fisica. In

---

possono approfittare di alcuni nutrimenti (*Nahrung*) che, sull'uomo ordinario, avrebbero l'effetto di un veleno (*Gift*). «Was der höheren Art von Menschen zur Nahrung oder zur Labsal dient, muss einer sehr unterschiedlichen und geringeren Art beinahe Gift sein».

[12] Il notissimo dipinto, ispirato in parte dal dramma di Byron *Sardanapalus*, fu proprietà fino al 1921 del ricchissimo barone di origine piemontese Joseph Vitta (nato a Lione nel 1860). D'Annunzio poteva però avere visto qualche riproduzione (ma non ci risulta che sia stato ammesso ad ammirare l'immenso quadro del pittore francese nella villa sontuosa del barone a Evian).

[13] *PdR2*, II, p. 79. Il passo potrebbe venir collegato con i brevi paragrafi dedicati a «quel conquistatore asiatico» (innominato, ma si tratta molto probabilmente di Tamerlano che fece di Samarcanda la sua capitale nel 1370) celebrato come «savio tiranno» perché «gittò cinque miriadi di teste umane nei fondamenti di Samarcanda volendo instituirla capitale». *PdR2*, III, p. 154. L'accenno a Alessandro Magno nella nota di Niva Lorenzini (p. 1168) non è pertinente al caso.

[14] «ihr Übergewicht lag nicht vorerst in der physischen Kraft, sondern in der seelischen». Aforisma 257, citato. Non possiamo, nei limiti di questo saggio, interrogarci metodicamente sull'apparente contraddizione tra questo quasi delirante entusiasmo per i Barbari di presunta ascendenza nietzschiana e la sfida violenta contro altri Barbari negatori dell'intelligenza nel *Proemio* del «Convito» steso nel gennaio del 1895 (e ripreso poi, qualche mese dopo, nella *Parola di Farsaglia*). «Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro e del mirto.

questa prospettiva, l'idealismo che struttura il testo del romanzo a livello anche stilistico ma soprattutto la stessa materia diegetica non è da intendere soltanto nell'accezione filosofica della parola bensì ugualmente in relazione con l'etimo stesso della nozione. Per i Greci primitivi, *eidos* rimanda innanzitutto alla forma plastica di un oggetto e solo dopo alla forma che prende quel che si suol chiamare un'idea nella coscienza umana in un movimento sotterraneo complesso che può far sembrare finalmente inutile e fasulla la distinzione tra materia e spirito come quella tra esteriorità e interiorità o tra oggetto e idealità. Nel campo della stessa transtestualità, il libro di Gabriel Séailles su Leonardo da Vinci, apparso nel 1892,[15] forniva allo scrittore italiano, così attento alle pubblicazioni francesi, molti spunti per sviluppare con sempre maggior fervore una poiesis tesa a manifestare i rapporti fluidi e quasi inafferrabili tra anima e corpo.[16] Possiamo soffermarci, ad esempio, su queste affermazioni del Séailles a proposito della verità ricercata da Leonardo nella sua pittura.

> Modelé par leur âme, le visage de ses madones a le charme d'une beauté toute spirituelle. Qu'il s'agisse de l'*Adoration des mages*, de la *Cène*, de la *Bataille d'Anghiari*, c'est en ce merveilleux esprit la même vision d'images nettes, la même volonté de créer des être réels et vivants, mais avec la conviction que la vie venant de l'âme, que le corps étant son œuvre et son image, l'art consiste à faire apparaître l'âme par le corps.[17]

Se continuiamo ad accettare il principio delle reminiscenze incrociate e introduciamo a questo punto gli effetti possibili delle prime traduzioni (in realtà : versioni molto libere) dell'opera di Dostoevskij, in francese soprattutto ma anche, più lentamente, in italiano,[18] possiamo capire meglio perché sia così insistente, anzi ossessivo e non di rado lancinante il discorso del narratore dannunziano sulle visioni interne, le allucinazioni, le apparizioni più o meno

---

Gl'intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato l'istinto profondo della vita». I Barbari del romanzo appartengono all'origine della Storia, quelli del programma poetico della rivista ad una contemporaneità volgare e mortifera.

[15] *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant 1452-1519. Essai de biographie psychologique*, Perrin, Paris 1892.

[16] Ma l'eventuale influsso delle riflessioni di Séailles su d'Annunzio proprio in quegli anni non dovrebbe far dimenticare l'abisso ideologico e filosofico che separava le due personalità (Séailles fu, fra l'altro, uno dei fondatori della Lega per i diritti dell'uomo e primo presidente della Federazione delle Università popolari di Francia).

[17] Citiamo dall'edizione ridotta: *Léonard de Vinci: biographie critique*, Henri Laurens ("Les Grands artistes: leur vie, leur œuvre"), Paris 1903, pp. 67-8.

[18] La prima traduzione italiana potrebbe essere *Dal sepolcro de'vivi: ricordi*, Fratelli Treves, Milano 1887. In Francia, si sa, Gide condivise molto presto con il Vate una passione intellettuale profonda sia per Dostoevskij che per Nietzsche.

fantasmatiche, gli sdoppiamenti e il sentimento di orrore che accompagna di solito tali fenomeni, i quali sembrano rivelare al soggetto umano una sua intima e terribile verità mai immaginata.[19]

> In quel semplice atto non era il segno rivelatore d'una cosa recondita? I due amanti chini a riguardar la loro carezza rispecchiata significavano inconsapevolmente la potenza mistica della voluttà; che è quella di espellere per qualche attimo l'uomo sconosciuto che noi portiamo in noi medesimi e di farcelo sentire lontano ed estraneo come un fantasma.[20]

Al valore cardinale della verità è indissolubilmente legato quello della bellezza, fondamentale nel libro che ci interessa qui. Si sa che nella prima parte l'autore dà al suo protagonista l'idea di rivolgersi ai poeti «scoraggiati e smarriti» con tono solenne e vibrante di tensione parenetica per ricordare la loro missione essenziale : difendere la Bellezza definita come il sogno dei sogni[21] o la matrice di tutti i sogni. Ora, per d'Annunzio, nel campo della scrittura, l'idea di bellezza è associata intrinsecamente alla rappresentazione formale e plastica delle immagini che l'artista riesce a far emergere fino alla coscienza. E dal punto di vista della storia antropologica delle mentalità e delle sensibilità non sarà una coincidenza se proprio in quegli anni, Freud[22] finiva di raggruppare il materiale più originale e decisivo per il suo primo grande libro stampato nell'ottobre del 1899:[23] *Die Traumdeutung*.[24] Secondo Freud,

---

[19] Così a proposito del personaggio nevrotico, forse addirittura psicotico, di Antonello osservato come un caso clinico dal protagonista. «[…] Antonello mostrava in tutto il suo contegno una specie d'impazienza repressa, come s'egli fosse costretto a nutrire con le sue mani non sé medesimo ma un estraneo. E, fissandolo, io ebbi in un baleno l'intuito dell'orrore che lo soffocava nel sentire dentro di sé la presenza dell'estraneo forse ancóra confusa ma pur non dubbia». *PdR2*, II, p. 82. Ripensando alla nota esclamazione di Gide durante il suo primo incontro con d'Annunzio, a Firenze, il 29 dicembre del 1895: «Mais vous avez tout lu !», si può anche supporre che nel comporre *Le Vergini delle rocce* l'autore si sia ricordato dello *Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (London, Longmans, Green and Co, [9 gennaio] 1886) apparso in traduzione francese nel 1890 (*Le cas étrange du docteur Jekyll. Un logement pour la nuit*, traduit de l'anglais par Mme B. J. LOWE, Plon, Nourrit et Cie, Paris).

[20] *PdR2*, II, p. 107.

[21] «Difendete la Bellezza! È questo il vostro unico officio! Difendete il sogno che è in voi!» *PdR2*, I, p. 28.

[22] A scanso di equivoci, ricordiamo che per evidenti ragioni cronologiche (ed anche per il fatto che a quell'epoca, il neurologo viennese era conosciuto solo nella sfera professionale della sua città), D'Annunzio, allora, non poteva sapere nulla di Freud.

[23] Ma l'editore volle mettere la data del secolo ancora da venire (meno di tre mesi dopo): 1900.

[24] Freud comincia a prendere appunti sui meccanismi onirici nel 1883, annuncia nel 1894 a Breuer che ritiene di sapere ormai interpretare scientificamente i sogni e in una lettera del 4 marzo del 1895 (nel pieno della pubblicazione a puntate del romanzo dannunziano) confida

un meccanismo basilare del sogno riguarda la figurabilità (o presentabilità)[25] di tutti gli elementi, anche i più astratti, che devono apparire nella scena onirica. E non ci pare una estrapolazione notare quanto sia determinante nella strutturazione del discorso poetico-narrativo di d'Annunzio il movimento di continua esaltazione psichica conferito quasi ontologicamente a Claudio Cantelmo nell'intento di manifestare compulsivamente le sue visioni interiori, sempre legate però ad una esteriorità scelta come alimento di slanci vitali sublimi (e cioè idealmente sovrumani) giacché, nella fantasmatica[26] dello scrittore, l'oggettività del mondo esiste solo come focolare per la rivelazione apocalittica del soggetto eletto, finalmente trasformato in epico energumeno dalle sue illuminazioni postrimbaldiane.

> Ricordo, come uno dei periodi più intensi nella mia vita, un autunno trascorso in quotidiana comunione col deserto laziale.
> Su quel teatro, ove dinnanzi agli occhi della mia mente[27] si svolgeva un dramma di stirpi, passavano le vicende dei nuvoli rappresentate da grandi ombre mutabili comentando le mie finzioni interiori. [28]

Non intendiamo mettere avanti una interpretazione di passi di questo tipo usando i concetti freudiani svolti nella *Traumdeutung*.[29] Ma non possiamo esimerci dal far osservare la stranissima e addirittura fascinosa somiglianza dell'elaborazione di un discorso come questo con i meccanismi del sogno secondo Freud : presenza di un ricordo riconosciuto nella sua eccezionale intensità per il soggetto e di elementi visivi e temporali relativamente precisi legati ad una esperienza personale probabilmente solitaria, spostamento in uno

---

a Fliess la sua tesi sul sogno come appagamento (o soddisfazione) di un desiderio (perlopiù inconscio). In quanto al celeberrimo sogno dell'iniezione di Irma, esso avvenne alla metà di luglio del 1895 (l'ultimo fascicolo del romanzo venne fuori nel giugno e sappiamo che d'Annunzio diede gli ultimi ritocchi al testo delle *Vergini delle rocce* il 10 luglio per la stampa in volume ultimata il 13 ottobre).

[25] Per essere precisi, il sintagma freudiano completo è quello di *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, cioè la presa in considerazione della (o il riguardo per la) raffigurabilità.

[26] Proponiamo di ammettere, con la maggioranza dei critici, che gran parte di tale fantasmatica è attiva con vivacità espressiva nel discorso di Claudio Cantelmo.

[27] L'immagine della visione interiore torna spesso e non riguarda solo il protagonista. Un esempio è nel passo in cui Claudio sogna all'incontro tra l'illustre antenato Alessandro Cantelmo e Leonardo : «La sua mano creatrice delineò nell'aria il colosso con qualche largo gesto rendendolo visibile agli interni occhi del giovine». *PdR2*, p. 36. Un altro, a proposito dello sguardo del protagonista sulle mani e i «gesti lenti» delle tre vergini: «[…]; e tale officio le rendeva agli occhi del mio spirito più singolari». *Ibid*., p. 77.

[28] *PdR2*, I, p. 21

[29] Fra l'altro, perché questa mossa potrebbe venire considerata, con legittimo sospetto, un vero e proprio anacronismo.

spazio ideale di questo materiale ('teatro'), visione interiore che presuppone un uso figurativo della base realistica ('occhi della mente'), matrice narrativa ('dramma') e diegetica ('passavano le vicende'), raffigurazione ('rappresentate'), incertezza dei contorni delle immagini e quindi possibilità di deformazione ('ombre mutabili'), simbolismo suggerito dalla complessa relazione tra contenuto latente e contenuto manifesto ('finzioni interiori') e, *last but not least*, il racconto nel racconto sotto forma commentativa ('comentando') che potrebbe essere ravvicinato allo schema sempre perturbante del sogno nel sogno. Per altro, nella farragine (sia detto con rispetto) di immagini e di nozioni postromantiche, decadentistiche e simbolistiche[30] che ci offre il libro di d'Annunzio campeggia in modo quasi provocatorio l'idea della malattia, intesa sia nel significato negativo del fenomeno (i fratelli snervati, accidiosi e abulici delle 'vergini') sia in quello del tutto positivo, (il fervore – che confina spesso nel delirio – del protagonista). L'affermazione del valore assoluto della malattia, soprattutto per la creazione artistica ma anche per la conoscenza di sé e della propria verità, si trova storicamente nel Romanticismo storico[31] ma, anche in questo campo, Nietzsche fissò l'importanza fondatrice del fenomeno e della nozione, anche se si trattava per lui di rimpiangere la difficoltà provata dagli uomini per sormontare[32] la forma più alta del pessimismo, la quale consiste nel credere che la vita sia una malattia come pare fosse il caso, purtroppo, di Socrate se si accetta l'audace interpretazione dell'aforisma

[30] Cronologicamente, il simbolismo appare nella scia del movimento cosiddetto decandentistico con questa importante differenza che abbiamo, per questa nuova scuola, una definizione, teorica e pratica, data, come si sa, da Jean Moréas (mentre non esiste un caposcuola e tanto meno un fondatore della decadenza). Ci pare utile riportare qui sotto il passo più noto (e più decisivo per la poetica dannunziana) del manifesto di Moreas intitolato semplicemente *le Symbolisme* e pubblicato nel *Supplément littéraire* del «Figaro» il sabato 18 settembre 1886 (pp. 1-2), facendolo precedere da un interessante avvertimento dovuto alla redazione del giornale. «Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits 'décadents'. Le conteur du *Thé chez Miranda* (en collaboration avec M. Paul Adam, l'auteur de *Soi*), le poète des *Syrtes* et des *Cantilènes*, M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires des lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du *Supplément*, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art». Il passo costituisce l'inizio della seconda parte dell'articolo. «Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi».

[31] Si possono rileggere, in proposito, le lettere di Hölderlin all'amico Immanuel Nast, ad esempio.

[32] «Wir müssen auch die Griechen überwinden!»

340[33] del quarto libro di *Die fröhliche Wissenschaft*[34] che attribuisce al sommo filosofo in punto di morte parole «ridicole e spaventose».[35] Però, il lettore di d'Annunzio[36] non deve, secondo noi, tentare di intendere acutamente questa sbalestrante proposta ermeneutica senza riportarsi alla fine della prefazione scritta dal filosofo tedesco a Ruta[37] nell'autunno del 1886: e sono frasi che potrebbero fungere a meraviglia da arte poetica per l'autore delle *Vergini delle rocce*.[38] Per l'artista – e in questo caso non pare esista qualche sproposito interpretativo rispetto al discorso nietzschiano – è fondamentale «adorare l'apparenza» e «credere nella forma, nei suoni e nelle parole».

Se torniamo ora al passo in cui Cantelmo ricorda il teatro delle sue "finzioni interiori", possiamo notare che il penultimo paragrafo che lo precede si conclude con una specie di visione interiore in cui sorge l'immagine paradigmaticamente romantica dell'eroe epico.[39] Mentre il paragrafo che segue sviluppa l'immagine (allora molto di moda[40]) della malattia tuttora riconosciuta come la più affascinante nei suoi risvolti insieme demoniaci e demonici: la follia.[41]

---

[33] Intitolato: *Der sterbende Sokrates* (Socrate morente).

[34] Prima edizione nel settembre 1882, seconda accresciuta nel giugno 1887.

[35] «Dieses lächerliche und furchtbare 'letzte Wort'heisst für Den, der Ohren hat: «Oh Kriton, das Leben ist eine Krankheit !» L'allusione è alla fine del *Fedone* [118a] e alle ultime parole di Socrate: «O Critone, disse, noi siamo debitori di un gallo ad Asclèpio: dateglielo e non ve ne dimenticate».

[36] Riconosciamo che ci sembra poco probabile che d'Annunzio conoscesse questo aforisma nel 1895 perché la prima traduzione (in francese e sempre di Henri Albert) vide la luce soltanto nel 1901.

[37] Ora è una frazione di Camogli.

[38] «Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben : dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe! Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehn haben, die wir von da aus hinabgesehn haben? Sind wir nicht eben darin – Griechen ? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler?»

[39] «E io vedevo, nella mia immaginazione, dietro le vetrate fiammegianti del balcone regale, una fronte pallida e contratta su cui, come su quella del Còrso, era inciso il segno d'un destino sovrumano». *PdR2*, p. 20.

[40] Abbiamo ricordato il notissimo libro di Stevenson (cfr. nota 19) ma si potrebbe aggiungere, solo nel campo delle più famose finzioni strutturate sul fenomeno dello sdoppiamento della personalità, *Il sosia* (in russo: *Dvoïnik*, parola che significa difatti *sosia* sulla radice che indica il *doppio* o *duplice*) di Dostoevskij (cominciato durante l'estate del 1845, ultimato nel gennaio del 1846, riveduto nel 1861 e ripubblicato in una nuova versione nel 1865: ma non è possibile che d'Annunzio conoscesse quest'opera giovenile tradotta in francese soltanto nel 1906) e *Le Horla* di Maupassant pubblicato nel 1887 (versione definitiva dopo quelle del 1885 e del 1886).

[41] Si veda, fra l'altro, la fascinazione quasi ossessiva provata dal protagonista per il personaggio della vecchia madre. «Io vedeva nella mia immaginazione la vecchia principessa demente […] e uno de' suoi figli chino verso di lei, con le mani imprigionate nelle mani materne. L'atto della lùgubre fascinatrice mi sembrava fatale e inesorabile». *PdR2*, p. 67.

> […] lo spettacolo di quel deserto vorace è […] per il solitario l'ispiratore delle più sfrenate ebrezze che possano trascinare un'anima. Fuma dalle fenditure di quel suolo un vapor febrile che opera sul sangue di certi uomini come un filtro, producendo una specie di demenza eroica dissimile ad ogni altra.[42]

Un'altra associazione di nozioni e di valori va fatta, inevitabilmente, tra il dolore figlio della malattia e la bellezza,[43] la quale, a sua volta, dipende da una certa visione dell'ordine.[44] Ed anche se non è molto ragionevole supporre qui, nel campo della transtestualità, qualche oscurissima reminiscenza di Proudhon nell'elaborazione della poetica di d'Annunzio,[45] non è forse del tutto inutile osservare che la dottrina del cosiddetto 'ideorealismo'[46] quale lo scrittore italiano la conobbe attraverso gli scritti di Saint-Pol Roux (al quale viene talvolta attribuita, erroneamente, l'invenzione del sintagma), primo fra tutti l'articolo apparso nel «Mercure de France» del febbraio 1891,[47] fu coniata dal filosofo francese attorno al 1840 in strettissima relazione con le sue convinzioni sulla relazione che unisce il pensiero e l'azione in seno a un dato ordine. Per Proudhon, difatti, «toute idée naît de l'action et doit retourner à l'action, sous peine de déchéance pour l'agent».[48] E, per altro, attraverso

---

[42] *PdR2*, pp. 20-1.

[43] Il legame viene stabilito all'inizio del *Libro primo* in un passo che è forse il più noto del volume. «Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo […]. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: […]. E riconobbi quindi la più alta delle mie ambizioni nel desiderio di portare un qualche ornamento, di aggiungere un qualche valor nuovo a questo mondo umano che in eterno s'accresce di bellezza e di dolore». *PdR2*, p. 12.

[44] Cantelmo interpreta a suo modo le parole di Socrate all'inizio del *Fedone* (accenno a un sogno ricorrente 60e-61b-c) « "Io non obbedisco se non alle leggi di quello stile a cui, per attuare un mio concetto di ordine e di bellezza, ho assoggettato la mia natura libera"». *Ibid*., p. 13.

[45] È chiaro che D'Annunzio poteva (e senz'altro avrebbe voluto) leggere Proudhon nel testo originale ma le prime traduzioni in italiano sono solo dell'inizio del Novecento (fra l'altro il celeberrimo *Che cos'è la proprietà?* apparso nel 1903).

[46] In francese, scritto piuttosto con il trattino: *idéo-réalisme*.

[47] Si tratta di una recensione al libro di Pierre Quillard *La gloire du verbe: 1885-1890* apparso nel 1890 presso la Librairie de l'Art indépendant. La «profession de foi» poetica dell'ideorealismo verrà ripresa, pochi mesi dopo, nella lettera del 17 maggio mandata a Jules Huret per la sua nota *Enquête sur l'évolution littéraire* (Charpentier, Paris 1891). L'inventore del 'Magnificisme', che Huret mise sotto la dicitura «Symbolistes et décadents», vi proclamava: «On le voit, mon idéo-réalisme est un arbre immense ayant ses racines en Dieu, ses fruits et sa frondaison ici bas.» (cit., p. 148). E anche questo: «Oui, s'épanouira cette heure miraculeuse où, ayant été sollicitées et séduites chaque jour davantage par la génération des élus, mesdemoiselles les Idées voyageront réellement en notre monde» (cit., p. 159).

[48] «Ogni idea nasce dall'azione e deve tornare all'azione, a pena di decadenza dell'agente». *De la justice dans la Révolution et dans l'Église. Nouveaux principes de philosophie pratique*, Librairie de Garnier Frères, Paris 1858.

uno sforzo volontaristico dell'intelletto fedele alla realtà, l'idea può diventare «complément de création, création continuée opérée par l'esprit à l'image de la nature».[49]

Certo, la verità dannunziana affidata al discorso delirante e monotonamente[50] salmodiante di Claudio Cantelmo è molto diversa nella sua forma ultima. Si tratta di una verità soggettiva di là dalla Storia e generata dalle libere e adespote analogie del più torbido immaginario di ascendenza baudelairiana.[51] Ma intrinsecamente si può ritrovare Proudhon se si accetta il principio che l'attività mentale è la manifestazione più alta dell'agire umano e produce finzioni[52] che sono molto più vicine alla verità che non gli infiniti e stocastici fenomeni della cosiddetta realtà.[53]

L'idealismo di Cantelmo – senz'altro vicinissimo e probabilmente simile a quello dell'autore[54] – non va confuso con quello del sistema platonico e neppure con quello degli illustri filosofi tra Settecento e Ottocento. È un idealismo che celebra le virtù fondamentali e strutturanti dell'immaginario soggettivo di alcuni esseri eccezionali. Non si mantiene senza la fenomenologia delle sensazioni intime legate ad una archeologia ancestrale ritenuta sublime ma neppure senza la potenza fattiva di una disposizione rarissima alla creazione artistica. Nonostante l'insistenza, spesso magniloquente, su certi valori essenziali presi, nel testo del poema romanzesco, in un vortice iterativo pesante per il lettore e il rischio di un uso superficiale di alcuni schemi espressivi di

[49] In *De la création de l'ordre dans l'humanité ou Principes d'organisation politique*, Prevôt, Paris 1843 («complemento di creazione, creazione continua effettuata dalla mente secondo la natura»).

[50] Ma non sarebbe giusto (e non solo per ragioni cronologiche) anticipare qui il famoso "raccontare è monotono" pavesiano.

[51] Ci riferiamo, si capisce, al famoso quarto componimento di *Spleen et idéal* intitolato *Correspondances* (e riguardato, di solito, come matrice assoluta del Simbolismo). «La statua, il fiore e l'acqua mi dicevano una medesima verità. E Violante e Massimila e Anatolia si trasfiguravano nella mia mente per virtù di analogie misteriose». *PdR2*, p. 70.

[52] «Non siete voi quali io vi avrei create per ornare di una bellezza e di un dolore sublimi il mondo occulto di cui sono l'artefice infaticabile? […] domani ciascuna di voi in tutto il suo essere corrisponderà all'imagine che dentro di me respira e palpita». *Ibid*., p. 70. Si può ricordare qui la formula di Saint-Pol-Roux a proposito dei poteri maieutici del poeta: «Le poète est le Sage-homme de la Beauté». *Enquête…*, cit., p. 149 (in francese la levatrice si chiama 'sage-femme'). Ed anche, a proposito della triade Anima-Bellezza-Verità, questo : «Les Magnifiques, argonautes de la Beauté, iront chercher la Toison Divine dans la Colchide de la Vérité. Ils la conquerront par l'âme des choses, âme sur laquelle ils jetteront la chasuble tissée e passementée par la sensation…» *Ibid*., p. 155.

[53] «Anche una volta ella [Violante] m'appariva isolata e intangibile, fuori della vita comune, piuttosto simile a una finzione dell'arte che a una creatura di nostra specie. […] Segrete affinità, non intelligibili, congiungevano al suo essere le cose più diverse, rapportavano i circostanti misteri al suo mistero». *PdR2*, p. 74.

[54] Almeno in quegli anni.

moda, non è stato merito trascurabile, da parte di d'Annunzio, riuscire a assimilare e a inserire drammaticamente e narrativamente nel discorso esaltato del suo narratore un numero veramente sbalorditivo di nozioni e di concetti che appartenevano da pochissimo tempo alla sensibilità dell'epoca o stavano ancora in nuce nel subbuglio delle idee che varie scienze e varie dottrine stavano in quegli anni movimentati agitando con grandissimo rigore e intenso fervore.[55]

[55] Si veda, come ultimo esempio della capacità dello scrittore ad afferare quello che stava soltanto nelle zone più incerte della riflessione in quella temperie di fine Ottocento, questo passo del Libro secondo. «Per tali modi, a ogni momento, le concordanze delle cose ponevano il mio spirito in uno stato ideale che s'avvicinava allo stato del sogno e della prescienza pur senza attingerlo, porgendo esse una materia armonica alla mia sensibilità e alla mia immaginazione. E io assitevo in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio». *PdR2*, p. 77.

Linda Garosi

'Forse Che Sì Forse Che No': Le Forme Linguistiche e Narrative della Civiltà Moderna

Forse che sì forse che no[1] è il romanzo che, annunciato da d'Annunzio fin dal 1907, vede la luce nei primi mesi del 1910. In una famosa lettera all'editore Treves il 2 giugno 1909, lo scrittore spiegava sono rappresentate: «di contro alla fiammante passione amorosa, le forme eroiche della civiltà moderna»: l'automobile e l'aereo. L'introduzione dei mezzi meccanici nell'universo fittizio ha delle chiare ripercussioni sia sulla lingua, impastata di tecnicismi, sia sulle modalità di rappresentazione di quella che era una novità assoluta per i tempi: l'effetto della velocità sulla percezione sensoriale della realtà esterna. I tratti stilistici legati all'oggetto della narrazione, la macchina, si trovano già abbozzati nei *taccuini*,[2] e acquistano originalità nel testo letterario.[3]

Le corse in automobile, la preparazione alla gara aviatoria e i voli aerei che fanno da sfondo alla vicenda amorosa sono descritti in carte autografe posteriori testimonianti la fase più avanzata della gestazione del progetto, secondo quanto ricostruito da Roncoroni.[4] L'interesse, artistico e personale, suscitato dalle macchine è documentato sia dagli appunti presi nell'estate 1908

[1] Si cita da: G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, a c. di N. Lorenzini, vol. ii, Mondadori, Milano 1989.

[2] L'elenco dei *taccuini* riguardanti il progetto del *Forse* si trova in: d'annunzio, *Altri taccuini*, a c. di E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, p. 518. Per i testi dei *taccuini*, qui indicati in numero romano, si cita da: d'Annunzio, *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti - R. Forcella, Mondadori, Milano 1965.

[3] L'autore non scriveva mai di getto, ma giungeva alla stesura definitiva delle sue opere passando attraverso «un lavoro preparatorio di note, impressioni, schizzi, reliquie, studi dal vero, di cui davano minuziosa testimonianza i "taccuini"», cfr. E. Raimondi, «La forma romanzo», introduzione a: d'Annunzio, *Prose di romanzi*, cit., p. xxxi. Inoltre, nel passaggio dal "documento" al "monumento", la penna di d'Annunzio attingeva con abilità e spregiudicatezza da svariate fonti. Per districarsi nel fitto gioco intertestuale si rimanda a: Lorenzini, *Note* a: d'Annunzio, *Prose di romanzi*, cit., pp. 1315 e ss.

[4] F. Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo? Forse che sì forse che no*, «Quaderni del Vittoriale», 31, 1982, pp. 5-53.

(*taccuino* LIII) durante le gite in Toscana (San Giminiano) e Umbria (Perugia) con la contessa Mancini, sia dalle note registrate tra il 9, 10 e 11 settembre 1909 (*taccuini* LV e LVI) nella seconda visita a Mantova e al circuito aereo di Ghedi vicino a Montichiari.

Lo spostamento nello spazio è una costante strutturale della trama che si cristallizza, osserva Testaferrata, formando delle «zone narrative tutte apparentate dalle parvenze del gorgo, della nevrastenia che gira su se stessa, il *Forse che sì forse che no* si realizza come un'insistita ripetizione del motivo dell'avventura, della corsa senza soluzione».[5] La valenza più autentica del viaggio come "scoperta" non presta un'utile chiave di lettura al senso globale del testo dal momento che il viaggiare è invece degradato a fuga, a vagabondaggio senza meta, che traducono in metafora l'incapacità di vivere di Isabella e di Paolo, di Vana e di Aldo intrappolati nei labirinti interiori che li condurranno alla pazzia e al suicidio. Il collegamento tra l'ambito semantico del viaggio e il romanzo si salda allora sull'illustrazione del moderno spettacolo meccanico. Prima con *Maia* e poi con il *Forse*, d'Annunzio scopre la segreta bellezza della macchina e la erige a monumento moderno sulla scia delle considerazioni di Morasso.[6] Inoltre la svolta nell'atteggiamento dell'artista segna un approdo inatteso dell'ideologia superomistica. D'Annunzio subiva il fascino dei motori e li metteva a disposizione del nuovo Superuomo, Paolo Tarsis, «per innalzarlo a quella dimensione mitica ove può assurgere a simbolo dell'elevazione transumana dell'eroe».[7] L'automobile e l'aereo diventano in mano a Paolo Tarsis lo strumento che permette all'uomo di superare i propri limiti e di elevarsi oltre la sua natura corrotta e imperfetta.

Certo è che l'attualità della materia trattata non costituisce di per sé il segno della "modernità" del *Forse*, dato che il nuovo vi convive con la tradizione e il mezzo meccanico è trasfigurato mediante continui richiami alla storia e ai miti classici. Tuttavia non si può negare all'abruzzese il primato nell'aver dato protagonismo ai motori in un'opera d'arte. L'elezione tematica è infatti compiuta dallo scrittore in concomitanza con l'avviarsi della prima avanguardia futurista (il *Manifesto* di Marinetti usciva sul «Figaro» nel 1909). All'indubbia capacità di anticipazione dimostrata da d'Annunzio vanno sommate, come mettono in luce Tessari, Lorenzini e più recentemente Gaudio,[8] le suggestioni esercitate su di lui dalle opere di un esponente della cultura di destra, Mario

[5] L. Testaferrata, «Repertorio di lessici e stilemi», *D'Annunzio moderno? Forse che sì forse che no – Atti del convegno di studi*, a c. di L. Granatella, Bulzoni, Roma 1990, p. 175.

[6] Sul tema della macchina: R. Tessari, *Il mito della macchina*, Mursia, Milano 1973.

[7] *Ibid*., p. 186.

[8] A. Gaudio, *La macchina e il fantasma*, «Critica letteraria», 2, 2004, pp. 211-49.

Morasso, quali: *L'imperialismo artistico* (1903), *Nuova arma. La macchina* (1905) e *Nuovo aspetto meccanico del mondo* (1907).[9]

La presenza dei mezzi di locomozione nel romanzo si traduce in un abbondante numero di tecnicismi specifici dell'ambito automobilistico e aeronautico che faranno il loro ingresso nella lingua letteraria italiana proprio in quegli anni.[10] Una simile esigenza, dettata dalla materia rappresentata, dà frutti fecondi nell'opera di un artista che, dice Migliorini, «ai termini tecnici spesso s'accosta con la gioia di chi afferra il vocabolo preciso, quale lo usa un determinato ambiente; ne rifugge quando essi ormai sono entrati nell'uso comune, e tutti se ne possono servire».[11] La familiarità con il mezzo (d'Annunzio stesso lo usava) e l'ampio materiale raccolto consentono all'artista di esprimersi con proprietà terminologica. Il ricco vocabolario sfoggiato nel romanzo trova riscontri pressoché esigui nei *taccuini*. Il termine «automobile», usato nel *taccuino* LIII per la cronaca delle gite a San Giminiano e a Perugia, non compare nel *Forse* ed è sostituito da «macchina».[12] La scelta sembra rimandare a quella compiuta da Mario Morasso per il titolo del suo saggio, *La nuova arma. La macchina* (1905), in cui viene esaltata la rapidità del veicolo, il piacere del rischio e del pieno dominio dell'uomo sul mezzo. Da questo volume d'Annunzio attinge abbondantemente per la composizione della prima scena del romanzo.

In regime di sinonimia con «macchina» sono riscontrabili nel romanzo i sostantivi: «congegno» e «veicolo». È impiegata inoltre una lingua ricca di termini specifici atti a indicare con precisione i singoli componenti meccanici, tra cui si registra: «volante» in alternanza a «sterzo» e «volano», poi «leva», «fanale» in alternanza a «spera di rame» e «spera convessa», quindi «motore», «serbatoio», «ruote». L'approfondita conoscenza del mezzo da parte di d'Annunzio è tale da fargli raggiungere un grado di minuzia tecnica in frasi del tipo: «l'essenza accesa dal magnete nel motore celato dal lungo cofano» (*Forse*, p. 522) o «i bugni del radiatore camuso» (*Forse*, p. 524).

Tra le parole rinvenute si può isolare un insieme verbale formato da unità

[9] Spiega la Lorenzini che Morasso «amico e recensore di d'Annunzio, è portavoce, infatti, di una modernolatria tutta particolare, vicina da una parte agli ideali estetizzanti del "Marzocco" (la macchina "monumento moderno", luogo di bellezza), dall'altra trasgressiva, affascinata dal nuovo culto della velocità e tuttavia egoarchica. Contemplativa insieme e imperialistica», LORENZINI, *Note*, cit., p. 1316.

[10] G.L. BECCARIA, *Gabriele D'Annunzio*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. SERIANNI - P. TRITONE, vol. I, Einaudi, Torino 1993, p. 713.

[11] B. MIGLIORINI, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 294-5.

[12] Il termine è utilizzato invece dallo scrittore in *Solus ad solam* pubblicato postumo nel 1939.

lessicali che rispondono all'estro del poeta e che rivelano un'origine letteraria come ad esempio «spera» di derivazione dantesca e usata per indicare il fanale, o l'elegante gallicismo «essenza» al posto di «benzina», ma anche «bugni» (arnie) utilizzato per descrivere il radiatore ad alveare ed infine «cofano», un neologismo coniato dall'autore presente tuttora comune nella lingua italiana. Si tratta di un felice esempio, con esito durevole, di quell'operazione di «rimessa a nuovo» che d'Annunzio compiva recuperando parole già esistenti e usandole con accezioni inedite. Il resto dei termini registrati sono attinti perlopiù da un vocabolario tecnico di stretta attualità che il poeta doveva aver desunto dalla letteratura fiorita in concomitanza con le prime avventure automobilistiche dell'inizio del Novecento e di cui rimangono diversi volumi nella Biblioteca del Vittoriale.

Il patrimonio lessicale riguardante il «congegno dedàleo» è ancor più ricco tanto che nei *taccuini* sono reperibili le annotazioni terminologiche che testimoniano lo sforzo di documentazione compiuto dal poeta. Tra la fine del 1908 e il 1909 d'Annunzio scopriva l'avventura appassionante del volo. La «Tribuna» di Roma riportava la notizia, il 2 giugno 1909, secondo cui il poeta abruzzese si trovava a frequentare il campo di aviazione di Centocelle e si intratteneva con gli ufficiali in fervide discussioni «allo scopo di mettere a punto una nomenclatura italiana dell'aeroplano».[13] Lo stesso giorno, l'artista mandava una lettera all'editore Treves nella quale dava gli ultimi ragguagli sul progetto ormai definitivo del *Forse* e chiariva lo scopo, ben preciso, per cui si era recato a Roma: «gli studi su l'aeroplano mi servono pel mio romanzo ove – in lineamenti rapidi ed essenziali – darò visione dei nuovi organi della vita moderna». Altre lettere, interviste e appunti attestano invece la visita dello scrittore, all'inizio di settembre, all'aerodromo di Montichiari in occasione del primo circuito aereo internazionale. Qui d'Annunzio incontra il famoso pilota Louis Blériot e riceve il suo battesimo dell'aria. Il resoconto del sopralluogo è riferito nei *taccuini* LV e LVI. Dal loro raffronto con le sequenze narrative sono rinvenibili numerosi trasferimenti tra cui: «elica», «motore», «latte di benzina», «serbatoio», «timone verticale», «cilindro», «montante», «traverse», o espressioni come «intonare il motore»,[14] ma anche «sartia» (ripreso dal canto XXVII dell'*Inferno* di Dante, come documenta la nota della Lorenzini), «centine»[15] e «fusoliera»,[16] questi ultimi ricavati dal lessico navale. Tali oc-

[13] Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo?*, cit., p. 24.

[14] Nel *Forse* a p. 588 e nel *taccuino* LV a p. 546.

[15] Il termine si riferisce alle «incurvature del legno» e compare nel *taccuino* LVI: «I due piani di tela tesa su le cèntine (LVI, p. 554)», cfr. Lorenzini, *Note*, cit., p. 1328.

[16] Nell'articolo *D'Annunzio tra gli aeroplani* pubblicato sul «Corriere della sera» l'11

correnze tra romanzo e *taccuini* costituiscono un nutrito glossario tecnico. Il gergo aeronautico è ampiamente sfruttato nel racconto della gara aviatoria nella seconda parte del «Libro primo». Qui inoltre il travaso di interi motivi e frammenti tratti dai *taccuini* suggerisce la preoccupazione documentarista del poeta, sebbene poi il risultato artistico vada in tutt'altra direzione: alla scrittura è sotteso un palpito creativo volto alla trasfigurazione mitico-lirica dell'impresa del volo sulle orme del mito di Icaro.

Dal confronto tra il romanzo e i *taccuini* emerge che, come per il termine automobile, d'Annunzio compie una scelta lessicale dettata dal gusto per la parola «bella e rara»: scarta aeroplano e propone il sostantivo velivolo. Il termine è un ulteriore esempio di parola «rimessa a nuovo»: ha origine latina ed era ricorrente tra gli scrittori barocchi. Seguendo il Migliorini, va detto che d'Annunzio sostantiva l'aggettivo *velivolus* utilizzato originariamente per riferirsi «alle navi che quasi volando corrono sul mare con le loro vele»[17] ed opera consapevolmente una riconversione semantica su base metaforica. L'autore giustificava un simile slittamento di significato sul «Corriere della Sera» del 28 novembre 1909. Spiega che i pionieri dell'aviazione: «avevano incominciato con l'imitare il veleggio delle aquile e degli avvoltoi per mezzo di congegni veramente dedàlei, privi di forza motrice [...] La parola è leggera, fluida, rapida [...] Pur essendo classica, esprime con mirabile proprietà l'essenza e il movimento del congegno novissimo».[18]

L'innovazione tematica non è gravida soltanto di frutti lessicali, ma anche stilistico-rappresentativi che sono funzionali alla resa delle immagini in movimento. Le corse in automobile e i voli sono evocati dal poeta con l'espressione metonimica «la rapidità che striscia e quella che si solleva» (*Forse*, p. 526). Si tratta di una figura volta a rendere con efficacia figurativa, nonché sensoriale, le sorprendenti prestazioni dei nuovi mezzi di locomozione, e rimanda senz'altro alla sensazione di velocità provata dai passeggeri a bordo. È un'esperienza che lo scrittore aveva vissuto in prima persona e che fa rivivere ai personaggi che animano il mondo letterario del *Forse*. Lo strumento espressivo dovrà quindi piegarsi all'intuizione tutta moderna della percezione della realtà esterna alterata dal rapido movimento del mezzo.

Riprendendo il raffronto tra l'opera vera e gli appunti autografi, va detto che se quasi tutto il materiale raccolto nei *taccuini* è volto a creare dei cartoni utili per le ambientazioni che fungeranno da fondali allo svolgimento dell'azio-

settembre 1909 Luigi Barzini chiarisce l'origine della parola: «Che elegante fusoliera! (antica parola navale veneziana)», *ibid*., p. 1348.

[17] MIGLIORINI, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, cit., p. 313.

[18] La citazione è ripresa da Migliorini. *Ibid*.

ne, spiccano pure alcuni resoconti di viaggi reali in cui è rinvenibile l'attenzione per la resa dinamica dei brani descrittivi tesa a simulare la sensazione della velocità. Di modo che la cronaca del viaggio in automobile con la contessa Mancini il 14 agosto 1908 (*taccuino* LIII) e la visita al circuito di Ghedi tra il 10 e l'11 settembre 1909 (*taccuini* LV e LVI) prestano numerosi motivi alle scene del romanzo, oltre a suggerire un modello stilistico atto a evocare appunto la realtà del movimento. Va comunque premesso che l'esattezza cronachistica dei *taccuini* viene stemperata nel momento di «trasfigurazione nel meraviglioso» che presiede alla creazione artistica, dato che spiega Oliva: «la scrittura animata dalla "invenzione" indica il superamento del tempo e dello spazio».[19] Detto ciò, è utile osservare che gli spostamenti in senso orizzontale, in automobile, e in quello verticale, in aereo, sono raffigurati nei *taccuini* e nel romanzo con peculiari procedimenti stilistici, a volte, simili.

Per quanto riguarda la resa della corsa folle di Paolo e Isabella che apre la narrazione, l'intera sequenza ricorda il viaggio verso Perugia dell'autore e della contessa Mancini. Si legge nel testo del *taccuino*: «dall'altura di Magione si discende per una bella strada diritta che ormai biancheggia di luce lunare. L'automobile fila veloce. Il vento agita il velo bianco di Giusi» (*taccuino* LIII, p. 531). Nel romanzo permane l'elemento del velo agitato dal «vento eroico della rapidità» (*Forse*, p. 521), a cui si aggiunge la notazione acustica del vento impetuoso che rapisce le parole. Nel libro si cambia l'ambientazione e si fa riferimento alla pianura mantovana identificata con «i salici della pianura fuggente» (*Forse*, p. 521). Allo scopo di creare tale sfondo lo scrittore ricorre agli appunti del *taccuino* LVI in cui si parla della sua seconda visita a Mantova: «La strada solitaria tra i campi sabbiosi. L'abbeveratoio silente- ove s'abbeverano due bovi [...] La viottola tra le erbe palustri, tra le cannucce» (*taccuino* LVI, pp. 552-3). Il sintagma «la strada solitaria» compare nel seguente brano ed istituisce un chiaro collegamento tra i due testi: «Ora la strada era solitaria; e tutta la pianura in quel punto era una solitudine lontana como una ricordanza musicale, fatta di segni e d'intervalli costanti; ché gli argini verdi e sovr'essi le pallide vie diritte, e i canali molli, i filari di salici di pioppi di gelsi, tutte le linee consentivano a quella dell'orizzonte» (*Forse*, p. 525).

Nel testo del *taccuino* LIII l'effetto cinetico impresso alla descrizione del

[19] Spiega Oliva che per d'Annunzio: «il suo foglio di taccuino ha la funzione di compiere un'operazione archivistica quasi passiva, limitata alla semplice riproduzione del documento, fino a che non subentrerà la scrittura attiva che muterà il documento in monumento»; e conclude che: «la scrittura è processo dinamico di trasformazione della realtà e il taccuino è un punto obbligato di passaggio: è la realtà intermedia da trasfigurare nell'opera vera»; cfr. G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, p. 11 e p. 16.

paesaggio è ottenuto mediante l'utilizzo di indicatori temporali del tipo «d'un tratto», «ad un tratto», «ecco» che rendono l'immediatezza con cui il lago Trasimeno, le case sul ciglio della strada e infine la città di Perugia entrano nel campo visivo di chi è trasportato dall'auto. Tale fenomeno è espresso altresì dalla combinazione dei deittici con verbi del tipo: «apparire», «scomparire», «riapparire». Si evoca così il continuo spostamento del punto di vista dovuto al rapido movimento dell'auto, come ad esempio nel frammento in cui l'autore coglie l'immagine della luna che: «appare e dispare tra i rami degli alberi» (*taccuino* LIII, p. 531). Tali elementi linguistici sono assai frequenti nelle varie sequenze del romanzo in cui sono rappresentati i viaggi in automobile. Si ripropongono ogniqualvolta che, dalla macchina lanciata in una folle corsa, i personaggi riescono a discernere la sagoma delle città a cui si stanno approssimando. L'immagine che si delinea in lontananza è ricomposta, quasi per metonimia, sulla base dell'elenco delle singole parti. Per la rappresentazione di Mantova lo scrittore riprende i tasselli della veduta fotografata nei *taccuini* XLVIII e LIII. Si confrontino il brano del romanzo: «Apparivano in lontananza le mura rossastre, i baluarti salienti, le torri quadrangolari della città forte» (*Forse*, p. 530) con i frammenti: «Il castello-le torri di mattone- l'erba» (*taccuino* XLVIII, p. 489) e «D'un tratto le torri appariscono su l'oro del tramonto» (*taccuino* LIII, p. 527). In modo analogo è reso l'arrivo a Volterra. La città entra all' improvviso nel campo visuale di Paolo e Isabella ormai giunti nelle sue vicinanze: «dietro una collina di marna gessosa, su la sommità del monte come su l'orlo d'un girone dantesco, all'improvviso era apparso il lungo lineamento murato. Entrambi vi s'affissarono, rallentando la corsa [...] E la città disparve» (*Forse,* p. 719). Gli elementi paesaggistici e la similitudine dantesca costitutivi del lacerto sono desunti dalla seguente enumerazione: «Colline in forma mammillare – calve [...] Dietro la collina nuda – sul monte il profilo turrito di Volterra – la mole di San Giusto la desolazione si fa più aspra [...] il monte di Volterra – con le Balze terribili – un profilo di girone dantesco» (*taccuino* LVIII, p. 568).

A chiusura del «Libro secondo» è posto il viaggio in automobile di Paolo con Vana. Nella sequenza vi è un brano che raffigura il passaggio attraverso la Val di Cécina (*Forse*, pp. 764-5) che è calcato sugli appunti del *taccuino* LVII poi rielaborati in un'ultima fase preparatoria nella carta autografa 8584.[20]

[20] Si confronti questo brano del *Forse* con il seguente lacerto: «Alle Saline i fumaioli rossi e neri fumano tra i cipressi – Il fumo bianco [...] Il letto ghiaioso della Cecina – I pioppi biondi allineati» (*taccuino* LVII, p. 562); e poi dalla carta autografa 8584: «la collina delle Pomarance coperta di lastroni di arenaria – di poetra tufacea – cavernosa, tutta scavi e risalti – le sterili incenerite sponde dei torrenti Possera e Pavone».

Seguendo lo stesso procedimento accumulativo, nel romanzo vengono ripresi i medesimi elementi seppure privati della fissità tipica del cartone preparatorio che prima li caratterizzava. Infatti le immagini, alle quali è conferita una scansione dinamica, sono disposte in rapida successione, quasi in giustapposizione, in modo da evocare la percezione di colui che, a bordo dell'automobile, vede scorrere davanti a sé delle cose fisse; per cui: «le biancane desolate s'avvicendarono», «dileguò il colle delle Pomarance» e «Monte Cèrboli apparve». Per di più il movimento cinetico è sottolineato dal gioco di luci e ombre: «La Cécina luccicò nelle ghiare, dietro le file dei pioppi», «il colle Pomarance coperto dai lastroni d'arenaria cavernosa, tutto scavi e risalti» e «le ripe incenerite della Possera biancicarono». Infine le sollecitazioni sensitive – olfattive, visive, termiche e uditive – percepite dai passeggeri sul mezzo veloce indicano il progressivo avvicinamento alla «valle infernale».

Per quanto riguarda l'altra forma d'avventura, l'esposizione minuziosa delle manovre di decollo, di stabilizzazione e del volo librato registrati nel *taccuino* LV, è travasata nel romanzo. Si pensi al frammento in cui lo scrittore abbozza la partenza dell'aereo: «L'aeroplano corre su le sue rote leggere – nel fumo azzurrino, come se l'erbe secche della brughiera ardessero – lo strepito diminuisce – a un tratto si solleva leggermente» (*taccuino* LV, p. 544). La sequenza è accorpata alla narrazione della gara di volo all'interno di un articolato paragone tra il movimento dell'aeroplano e quello dell'aquila: «così la macchina su le tre ruote leggere correndo nel fumo azzurrigno, quasi che l'erbe secche della brughiera le ardessero sotto, lasciava la terra. Rapidamente s'inalzò» (*Forse*, p. 586). Per il racconto del volo di Paolo e Isabella durante il quale sorvolano la Marina Pisana e poi la città di Pisa si riprende l'immagine del fumo ardente scaricato dal mezzo: «L'elica azzurra diveniva un astro d'aria nell'aria. Affumicando un tratto di erbe arsicce, rapida, l'Àrdea lasciava la spiaggia» (*Forse*, p. 672). Calcato sul lacerto del *taccuino* LV è anche la scena del volo catartico e liberatorio che Paolo compie il settimo giorno e con cui termina il romanzo. Si confronti infatti: «Al modo dell'airone liberato, il velivolo corse per un tratto sul suo fumo azzurrigno, poi si levò a gran volo, rapidamente s'inalzò, filò verso il mare» (*Forse*, p. 865).

Se lo spostamento in automobile segue una direzione orizzontale, e in tale senso si dispongono le immagini nel loro rapido succedersi, dall'aereo la prospettiva cambia. La terra vista dal cielo suggerisce la verticalità della percezione. Dal *taccuino* LV il poeta ricava gli oggetti che compongono la visione che il «volatore» ha della superficie terrestre. Si confrontino su questo punto le note prese durante la giornata trascorsa a Montichiari, al circuito aereo, e la loro definitiva rielaborazione nella stesura del romanzo. Negli appunti

si legge: «Il sole cala dietro le tribune – Le lunghe ombre delle tribune, dei piloni, delle antenne – crescenti La pianura s'indora intensamente – I cascinali risplendono nella lontananza – percossi dalla luce occidua […] Lo steccato brilla come oro – Le ombre crescono di continuo, arrivano al primo pilone – Poi più in là, più in là» (*taccuino* LV, p. 545). La narrazione della scena è condotta, alla stregua delle annotazioni, con generosità di immagini liriche: «Una luce fulva, lo splendore distante dalle biade mature, si spandeva su la brughiera selvaggia. L'abete degli steccati brillava come oro forbitissimo. Le mura delle cascine, le facce delle chiese e delle ville, i culmini dei campanili e delle torri in lontananza ardevano. Le ombre delle mete, delle travi, delle antenne si allungavano» (*Forse*, pp. 592-3). Nella trasposizione dal brano al romanzo viene accentuato il fatto che il punto focale della percezione visiva non si trova a terra, come nei *taccuini*, ma è spostato in alto. Il pilota Tarsis, rimasto solo con il suo «congegno» in un cielo deserto, si gode da lassú lo spettacolo della campagna su cui si stagliano i fasci di luce e le ombre del giorno morente.

Altrove la frequentazione del motivo aviatorio, liberatasi dallo scrupolo della precisione tecnica, si presta ad una più intensa trasfigurazione poetica.[21] Della narrazione del viaggio aereo di Paolo e Isabella sulla Marina pisana è utile sottolineare che dall'alto le cose appaiono rimpicciolite. I loro contorni si fanno meno definiti e si riducono a macchie di colore. Sulla superficie del mare l'occhio del pilota intravvede: «le vele latine [...] come fiammelle su i gusci bruni delle paranze» (*Forse*, p. 673). E poi: «Ecco, sotto le innumerevoli cupole dei pini un bagliore d'incendio» (*Forse*, p. 675), i due avventurieri si accorgono che si tratta dell'effetto ottico creato dalla luce crepuscolare: «Era il sole basso nel mare, il disco di rame rovente tra la zona delle nubi e il limite delle acque, che percorreva coi raggi obliqui i fusti lasciando le chiome nell'ombra» (*Forse*, p. 675). La minuziosa descrizione fonde il dato realistico e il simbolo, la descrizione delle sollecitazioni sensoriali e il loro trascolorare poetico. La varietà di colori, suoni e sensazioni olfattive compongono in un gioco di contrasti una «tessitura sinfonica» dalla qualità squisitamente lirica come osserva Castagnola.[22] Al contrario, nella scena aerea con cui si chiude il romanzo, il tono aulico del racconto si abbassa nella descrizione del pro-

[21] D'Annunzio riprende qui i *taccuini* 9 e 10 che gli erano già serviti per la stesura, nell'agosto del 1902, dell'*Alcyone*. A differenza delle liriche nate dal materiale dei «taccuini dell'*Alcyone*», il litorale è visto dall'alto «con una mutazione di significati davvero sensibile», cfr. M. GUGLIELMINETTI, *I "Taccuini" come libro della memoria*, «Quaderni del Vittoriale», 5-6, 1977, p. 192.

[22] R. CASTAGNOLA, Introduz. a: D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Mondadori, Milano 1998, p. XXXVII.

gressivo avvicinamento di Tarsis al litorale sardo: «vedeva la terra. La vedeva ingrandirsi, avvicinarsi di continuo co' suoi monti co' suoi poggi con le sue macchie con le sue spiagge» (*Forse*, p. 869).

In breve, d'Annunzio nel *Forse* narra una storia d'amore ambientata nel mondo moderno. I protagonisti infatti si trovano spesso a bordo di un'automobile o di un aereo in cui sperimentano, in unione con la macchina, emozioni inedite. Tale asse tematico, pur radicando nel vissuto del poeta e nel suo entusiasmo per le novità della trionfante tecnologia, tuttavia riveste un ruolo così preponderante nel romanzo da portare a delle innovazioni stilistiche che, simultaneamente all'emergere delle istanze futuriste, contraddistingono la versione moderna e meccanicizzata di un'esperienza, quella del viaggio, che stringe fin dalle origini della letteratura un indissolubile patto con la parola.

Alberto Granese

Prima della Pescara: Novelle di 'Violence' e 'Sacré' per i Lettori Francesi

La terza delle diciotto *Novelle della Pescara*, pubblicate da d'Annunzio a Milano presso Treves nel 1902, *Gli idolatri*, presenta un'indubbia affinità tematica con la successiva, la quarta della raccolta, *L'eroe*, anche se inizialmente uscirono a quasi un anno e mezzo di distanza: la prima, con il titolo, *Il fatto di Mascàlico*, in «Fanfulla della Domenica», 15 giugno 1884; la seconda, con lo stesso titolo, nella "Domenica letteraria" di «Cronaca bizantina», 22 novembre 1885. L'una e l'altra avevano subìto diversi passaggi, prima di approdare alle "pescaresi" e alle successive *Prose scelte* del 1906: *Gli idolatri*, in *San Pantaleone* (1886), diventa novella eponima, e di nuovo *Il fatto di Mascàlico* in una microsilloge napoletana del 1892; *L'eroe* mantiene inalterato il titolo originario, sia come terzultima di *San Pantaleone*, sia come seconda della "piccola" raccolta uscita sei anni dopo.[1] A Georges Hérelle, che si accingeva a tradurre per i lettori francesi – a quali era già noto *L'innocente*, uscito con il titolo *L'intrus* su «Le Temps», a partire dal 24 settembre 1892, e pubblicato in volume a Parigi l'anno successivo presso Calmann-Lévy – alcuni significativi racconti fino al *Giovanni Episcopo*, per allestire un libro sulla storia della sua evoluzione di prosatore dal 1879 al 1890, d'Annunzio, in una lettera del 3 aprile 1893, segnalava proprio queste due novelle; diversi mesi dopo (30 novembre), gli conferma la necessità di tradurle, sulla base del progetto, già illustrato (7 marzo dello stesso anno) all'editore Emilio Treves, di raccogliere il meglio della sua produzione novellistica.[2]

Al suo traduttore francese aveva anche proposto (18 gennaio 1893) altre

[1] G. d'Annunzio, *San Pantaleone*, Barbèra, Firenze 1886; Id., *Gli idolatri*, Pierro, Napoli 1892; Id., *Le novelle della Pescara*, Treves, Milano 1902; Id., *Prose scelte*, *ivi*, 1906.

[2] Sulla corrispondenza con Georges Hérelle, cfr. A.R. Pupino, *d'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2002, pp.33-6 e, a c. di Id., d'Annunzio, *Lettere da Napoli. 1891-1893*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1988. Vd. anche *d'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance*, a c. di G. Tosi, Denoël, Paris 1946; *Lettere ai Treves*, a c. di G. Oliva, Garzanti, Milano 1999 e, per la traduzione francese dell'*Episcopo*, I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano. «Le Novelle della Pescara»*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.

novelle da includere nel volume, *La morte del duca d'Ofena* e *La madia*, e, sempre nella fitta corrispondenza, *Il martire*; come le due precedenti, anche queste tre pubblicate più volte: *La morte del duca d'Ofena*, con lo stesso titolo, passa dal «Don Chisciotte della Mancia», dove esce per la prima volta (6 gennaio 1888), alla silloge napoletana dei *Violenti* (1892), senza entrare in *San Pantaleone*; *La madia* segue lo stesso percorso, dal «Don Chisciotte» (4 marzo 1888) ai *Violenti*, in cui appare come seconda, ma quando (dopo le "pescaresi") giunge nel 1906 alle *Prose scelte* presenta qualche variante.[3] Queste due novelle, con il titolo rimasto inalterato lungo tutto il variegato iter editoriale, pubblicate nel 1888 sullo stesso periodico a distanza di due mesi ed escluse da *San Pantaleone*, presentano evidenti analogie esterne, anche perché probabilmente elaborate intorno agli anni 1884-85, in cui *La madia* era forse abbozzata, ma non ancora stampata, e *La morte del duca d'Ofena* veniva ideata come un romanzo a sfondo storico, di taglio «omerico epico», con «grandi masse di popolo», Borboni e cospiratori, ambientato a Pescara tra il 1850 e il 1875: progetto, inizialmente sollecitato dalla vicinanza della Serao e di Capuana, succesivamente abbandonato, quando, sulla scia della diaristica dei Goncourt e di Amiel, del romanzo psicologico di Bourget e, poi, della letteratura slava, lo scrittore seguirà altre vie.[4] Diversamente, *Il martire*, prima di uscire nelle *Novelle della Pescara* come *Il cerusico di mare* (ultima delle diciotto), era *Il martirio di Gialluca* in «Fanfulla della Domenica» (20 settembre 1885) e in *San Pantaleone*; presenta questo titolo (*Il martire*) solo nei *Violenti*, dove occupa il terzo posto, come *Mungià*, terza novella degli *Idolatri*, l'altra microsilloge del dittico napoletano (1892).

In *Mungià*, che mantiene lo stesso titolo da *San Pantaleone* alle "pescaresi" – se si esclude la prima uscita sul «Capitan Fracassa» (26 ottobre 1884), dove appare come *Uomini, bestie e paesi* –, il tasso di idolatria non raggiunge tuttavia punte alte di fanatismo: il ruolo di cantore di salmi e inni religiosi, svolto dall'omonimo protagonista, non è istituzionale (non è un sacerdote), né si svolge in un luogo deputato al rito (in chiesa), ma *en plein aire* tra contadini e mendicanti. Questa circostanza non è propriamente idolatrica o superstiziosa, ma potrebbe essere tutt'altro che negativa, poiché Mungià instaura un rapporto semplice e solidale con il popolo; la novella finisce, inoltre, con un festoso rito nunziale, agreste e frumentario, evocato in analessi dall'Autore, e pienamente inserito nella tradizione rurale abruzzese:

---

[3] Cfr. D'ANNUNZIO, *I violenti*, Pierro, Napoli 1892 e, per le vicende della *Madia*, CIANI, cit., pp. 87-8.

[4] Cfr. A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 109. In seguito, solo: *Vita*.

> Le donne della parentela, con su 'l capo un canestro di grano e su 'l grano un pane e su 'l pane un fiore, si avanzavano per ordine, tutte in una stessa attitudine semplice e quasi jeratica, simili alle canèfore dei bassirilievi ateniesi, cantando. Come giungevano alla casa, presso il talamo, si toglievano il canestro di capo, prendevano un pugno di grano e, a una a una, lo spargevano su la sposa, pronunziando una formola d'augurio rituale in cui la fecondità e l'abbondanza erano invocate. Anche la madre compiva la cerimonia frumentaria, fra molte lacrime; e con un panello toccava alla figlia il petto, la fronte, le spalle, dicendole parole di dolente amore.[5]

La novella svolge un duplice ruolo: di orientamento tematico, in rapporto alla ripresa delle nozze frumentarie nella *Figlia di Iorio* e al parziale recupero, insieme con la tradizione folclorica regionale, nel *Trionfo della Morte*;[6] di natura strutturale, perché, a partire dagli *Idolatri* del 1892, completa le forme di comportamento superstizioso: di massa (*Il fatto di Mascàlico*), singolo (*L'eroe*), di gruppi (contadini e poi mendicanti, *Mungià*), così come, fin dall'altra raccolta pubblicata nello stesso anno, la terza novella conclude le rappresentazioni e le numericamente analoghe manifestazioni della violenza: di massa (*La morte del duca d'Ofena*), singola (*La madia*), di gruppo (*Il martire*).

Di queste sei composizioni in prosa – che nelle due sillogi del 1892 presentano già una prima e decisiva convergenza tematica, rimasta sostanzialmente immutata anche nelle *Novelle della Pescara* del 1902, pur nella loro diversa dislocazione redazionale –, solo quattro confluiranno nel volume francese curato da Hérelle[7]. Anche le loro fonti rivelano ascendenze comuni. *Il fatto di Mascàlico* (nelle "pescaresi", *Gli idolatri*) e *L'eroe* si ispirano all'opera pittorica, *Il voto*, di Francesco Paolo Michetti, di cui sembrano addirittura il *tableau vivant*[8]; *Mungià* richiama il quadro omonimo (1882 circa) di Alfonso Muzii, artista di scuola michettiana, influenzato anche da Domenico Morelli e Filippo Palizzi: d'Annunzio stesso ricorda il dipinto nella «Tribuna» dell'8 aprile 1887; ma nel «Fanfulla» dell'8 marzo 1883 si era già interessato al suo autore. Da questo articolo prende spunto la novella, visto che alcuni passi, relativi a profili o studi di testa, risultano quasi simili; la stessa descrizione

---

[5] D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a c. di A. ANDREOLI e M. DE MARCO, Mondadori, Milano 1992, pp. 323-4. In seguito, solo: *Tutte le novelle*.

[6] Il rito nuziale «frumentario» viene descritto nella scena quarta del I atto della *Figlia di Iorio*; per la sua parziale ripresa nel *Trionfo della Morte*, cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a c. di ANDREOLI e N. LORENZINI, Introduz. di E. RAIMONDI, Mondadori, Milano 1988, I, pp. 846-7. Per i riferimenti folclorici, vd. A. DE NINO, *Le nozze frumentarie*, in ID., *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze 1879, I, pp. 25-6.

[7] Cfr. D'ANNUNZIO, *Episcopo et Cie*, Calmann-Lévy, Paris 1895.

[8] Vd. ANDREOLI, *Introduzione* a *Tutte le novelle*, p. XXXI.

dannunziana degli effetti di luce sul volto di Mungià sembra direttamente ispirata a una tela, anziché all'osservazione diretta della realtà:

> E su tutte le scabrosità della pelle, su tutta quella meravigliosa opera d'incisione e di rilievo fatta dalla magrezza e dalla vecchiezza, e di tra i peli duri e corti d'una barba mal rasa, e nei cavi e nelle corde del collo lungo e rigido la luce si frange, sfugge, si divide quasi direi per stille, come una rugiada su una zucca piena di porri e di muffe, gioca in mille maniere, vibra, si spenge, esita, dà talvolta a quella umile testa inaspettate arie di nobiltà e di mistero. [9]

Senza dubbio, la teoria michettiana della «fusione delle arti» influenzò il giovane d'Annunzio, mitigando la componente naturalistica della sua opera e spingendolo a replicare, in versi e in prosa, pittura scultura musica con «procedimenti analogici», che lo prepararono ad accogliere le innovazioni del Simbolismo e lo predisposero a una più acuta sensibilità per gli aspetti formali: «*in arte* la forma è *tutto* o *quasi tutto*».[10]

Non solo le pittoriche, comuni sono anche le fonti letterarie. *L'eroe* e *Il martire* (nelle "pescaresi", *Il cerusico di mare*) subiscono l'influsso di uno stesso racconto di Maupassant, *En mer*: il primo, per l'amputazione di una mano (del braccio, nell'autore francese); il secondo, per la descrizione di una tempesta marina (ma i contesti sono molto diversi).[11] *Il fatto di Mascàlico* (ovvero *Gli idolatri*), *La madia* e *La morte del duca d'Ofena* hanno come punti di riferimento due autori meridionali: la prima novella, il Verga della *Guerra di santi*, anche se il racconto verghiano ha più un andamento da «commedia», mentre quello dannunziano da «tragicommedia»[12] (e comunque il richiamo a Verga è presente anche nei toponimi: Contini ha fatto notare, per le forme Mascàlico e Radusa, i due paesi in lotta tra loro, l'analogia con alcune quasi omonime borgate catanesi);[13] ma non vanno trascurati influssi zoliani nei brani descrittivi, soprattutto dello Zola della *Faute de l'abbé Mouret* e, in alcune situazioni o figure, addirittura ascendenze manzoniane (l'atteggiamento pavido di don Consolo fa ricordare quello di don Abbondio). La seconda (*La madia*) è

---

[9] *Tutte le novelle*, p. 318; vd. anche pp. 947-8; e cfr. D'ANNUNZIO, *I giovani artisti – Alfonso Muzii*, in ID., *Pagine disperse – Cronache mondane – Letteratura – Arte*, a c. di A. CASTELLI, Lux, Roma 1913, pp. 314-9.

[10] Dalla lettera a Linda del 21 dicembre 1880 (cfr. ANDREOLI, *Vita*, p. 58 e pp. 55-9, dedicate al «Cenacolo di Francavilla», di cui facevano parte anche il musicista Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella, gli etnologi Gennaro Finamore e Antonio De Nino).

[11] *En mer* di MAUPASSANT è nei *Contes de la Bécasse* (1883), per cui cfr. *Tutte le novelle*, pp. 914-6 (con riscontri tra i due testi, il francese e l'italiano).

[12] Vd. *Tutte le novelle*, p. 911.

[13] Cfr. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia Unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 376.

probabilmente ispirata dalla novella XXII di Masuccio Salernitano, soprattutto per l'idea del coperchio del cassone con cui Luca uccide il fratellastro Ciro, ma per la figura di quest'ultimo, uno storpio che viene picchiato, anche da *Le gueux* di Maupassant. *La morte del duca d'Ofena*, inoltre, evoca, per molti aspetti, la novella verghiana, *Libertà*.[14]

Analoghe anche le fonti etnografiche e folcloriche, per lo più tratte dagli *Usi e costumi abruzzesi* del De Nino, dalla raccolta di *Novelle popolari abruzzesi* e dei *Canti popolari* nel *Vocabolario dell'uso abruzzese* del Finamore.[15] Nella *Morte del duca d'Ofena*, l'occhio albino e l'occhio cisposo, che caratterizzano due personaggi, rispettivamente, il maggiordomo e un messo del duca, sembrano inventati apposta per far scaturire il «sospetto» (ossia una canzone a sfogo di corruccio) di un improvvisato poeta:

Un poeta improvviso, alludendo all'occhio albino del Mazzagrogna e a quello cisposo del messo, gittò a squarciagola un sospetto:

– Affàccet' a 'ssa fenestre, uòcchie fritte,
Ca t'è mmenut' a ccandà 'lu scacazzàte!

Un vasto scroscio di risa accolse lo scherno del poeta; e le risa si propagarono di bocca in bocca, come un tuono d'acque cadenti giù pe' sassi d'una china. Un poeta rivale gridò:

– Vide che ssòrt' ha da 'vé 'ssu cecàte!
S'affranghe de chiude 'l' uòcchie quande se mòre.

Le risa si rinnovellarono. Un terzo gridò:

– O faccia de cecòria mmàle còtte!
Tenète lu chelòre de la morte![16]

---

[14] Vd. *Tutte le novelle*, p. 922 (la possibile connessione della *Morte del duca d'Ofena* con la verghiana *Libertà*, una delle *Novelle rusticane* del 1883, è stata sottolineata da Giorgio Bárberi Squarotti, che ha però riconosciuto la diversa prospettiva alla base dei due testi). Cfr. anche *ivi* (pp. 945-6) per i rapporti della *Madia* con la novella XXII di Masuccio Salernitano (1476) e con *Le gueux* di MAUPASSANT (dai *Contes du jour et de la nuit* del 1885), segnalati da M. LO VECCHIO MUSTI (*L'opera di Gabriele d'Annunzio*, Torino 1936, p. 60). Per quanto concerne *Il fatto di Mascàlico*, cfr. in CIANI (cit., p. 51) il riferimento all'analoga descrizione del tramonto nel romanzo di Zola.

[15] Cfr. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, cit.; G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Lanciano 1880; ID., *Novelle popolari abruzzesi*, *ivi*, 1882-5 (cfr. anche ANDREOLI, *Introduzione* a *Tutte le novelle*, p. XXXVI; EAD., *Vita*, pp. 55-6).

[16] *Tutte le novelle*, p. 242; vd. p. 924.

Così pure, agli usi popolari e alle tradizioni abruzzesi, descritti dal De Nino, rinviano la cerimonia nuziale, di cui si è fatto cenno, in *Mungià* e gli impiastri per lenire i gonfiori del "martire" nel *Cerusico di mare*:

Gialluca si lamentava del dolore. Nell'ozio, i compagni cominciarono ad occuparsi del suo male. Ciascuno suggeriva un rimedio differente. Cirù, ch'era il più anziano, si fece innanzi e suggerì un empiastro di mele e di farina. Egli aveva qualche vaga cognizione medica, perché la moglie sua in terra esercitava la medicina insieme con l'arte magica e guariva i mali con i farmachi e con le cabale. Ma la farina e le mele mancavano. La galletta non poteva essere efficace. Allora Cirù prese una cipolla e un pugno di grano: pestò il grano, tagliuzzò la cipolla, e compose l'empiastro. Al contatto di quella materia, Gialluca sentì crescere il dolore.[17]

Le fonti pittoriche, letterarie e folcloriche di queste sei novelle, che includono le quattro selezionate per l'edizione francese, presentano, dunque, una certa compattezza e omogeneità. Alcune immagini si ripetono finanche da novella a novella: ad esempio, le «palpebre arrovesciate, come quelle de' piloti che navigano per mari ventosi», sono attribuite sia a Don Filippo Cassàura, padre del duca d'Ofena, che al personaggio dell'Ossesso in *Mungià* e rimandano tra l'altro a un'analoga espressione di *Salammbô*.[18] Flaubert (insieme con gli altri due autori francesi) è fonte importante e anche precoce di d'Annunzio: se da Maupassant prende le situazioni e i ritratti dei personaggi, da Zola le descrizioni, da Flaubert deriva le soluzioni tecniche, soprattutto l'interiorizzazione degli esterni e l'interferenza dei linguaggi;[19] è il caso (in *Gli idolatri*) della descrizione del fanatismo del popolino di Radusa contrappuntata dal latino di don Cònsolo, che mostra il braccio di San Pantaleone:

> Fu un immenso grido unanime di disperati che chiedevano aiuto. Tutti in ginocchio, con le mani tese, con la faccia bianca, imploravano.
> – San Pantaleone!
> Apparve sulla porta della chiesa, in mezzo al fumo di due turiboli, Don Cònsolo scintillante in una pianeta violetta a ricami d'oro. Egli teneva in alto il sacro braccio d'argento, e scongiurava l'aria gridando le parole latine:
> – *Ut fidelibus tuis aëris serenitatem concedere digneris. Te rogamus, audi nos*.
> L'apparizione della reliquia eccitò un delirio di tenerezza nella moltitudine. Scorrevano lacrime da tutti gli occhi; e a traverso il velo lucido delle lacrime gli occhi vedevano un miracoloso fulgore celeste emanare dalle tre dita in alto atteggiate a benedire.[20]

[17] *Ivi*, p. 360; vd. p. 961.
[18] *Ivi*, pp. 235, 321. Cfr., per il rinvio a Flaubert, CIANI, cit., p. 49, n. 10.
[19] Vd. *ivi*, pp. XXXIV-VI.
[20] *Ivi*, pp. 180-1.

Stilisticamente affine è anche un passo nella prima delle *Novelle della Pescara*, *La vergine Orsola*, in cui il latino del sacerdote contrappunta il repellente ritratto della giovane moribonda:

> E mentre i Salmi sommessamente dal pavimento si elevavano, su quel mormorìo confuso dominava la formula sacra del prete ungente in croce gli occhi, gli orecchi, le narici, la bocca, le mani dell'inferma inerte.
> –*… indulgeat tibi Dminus quidquid per gressum deliquisti. Amen*.
> Fu Camilla che scoperse i piedi della sorella: apparvero tra le coperte due piedi gialli, squamosi, lividi nelle unghie, che al tatto davano un ribrezzo di membra morte. E su quella pelle secca le lacrime caddero, si mescolarono con l'unzione estrema.
> – *Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. Pater noster…*[21]

Per quanto poi concerne le fonti "interne" (per Genette, una letteratura di «secondo grado»), accade in d'Annunzio che spesso una fonte esterna (Zola o Maupassant) viene assorbita in una sua novella, fino a diventare, a sua volta, fonte interna di un suo romanzo, come, ad esempio, accade per il *Trionfo della Morte*. Lo scrittore pubblicò l'opera a puntate nel «Mattino», dal 12-13 febbraio al 7 settembre 1893 e dal 20 aprile al 6 giugno 1894: delle sei parti (le prime tre [1889] derivano da una redazione precedente, *L'Invincibile*) compose *ex novo*, tra 1893-94, le altre tre, in cui si avverte l'ascendenza wagneriana; così pure, il *Culte du moi* di Barrès improntа il «ritorno alle origini abruzzesi e il pellegrinaggio a Casalbodino» (IV parte: *La vita nuova*).[22]

Le sei novelle, inoltre, vanno in direzione proprio del romanzo, divenendone fonti "interne": la descrizione di figure e di segni, incisi per voto su varie parti del corpo, in *Il fatto di Màscalico*, poi *Gli idolatri* («tutto il resto del corpo era una miserabile architettura di ossa mal celate nei panni; e su le mani, su i polsi, sul riverso delle braccia, sul petto la cute era piena di segni turchini, di incisioni fatte a punta di spillo e a polvere d'indaco, in memoria de' santuarii visitati, delle grazie ricevute, dei vóti sciolti»), e la raffigurazione delle dita scimmiesche («le mani lunghe, deformate, con grossi nodi alla prima falange dell'anulare e del medio, con l'unghia del pollice depressa e violetta, somigliano le mani d'una scimmia decrepita; hanno su 'l dorso le tinte di certi frutti malsani, un misto di roseo, di giallognolo e di turchiniccio; su la palma hanno una laboriosa rete di solchi, e tra dito e dito la pelle escoriata»), insieme con il ritratto dello storpio, che si trascina

[21] *Ivi*, p. 82.
[22] ANDREOLI, *Vita*, p. 239.

sulle palme delle mani, in *Mungià* («giunge, trascinandosi a fatica per terra con l'aiuto delle palme munite d'un disco di cuoio, Chiachiù, il nativo di Silvi, e si ferma, tenendosi tra le mani il piede destro ritorto come una radice»),saranno riprese nel *Trionfo della Morte*; anche il Ciro della *Madia* verrà riproposto, con varianti, nel personaggio di Luchino, nipote del protagonista, Giorgio Aurispa.[23]

Queste novelle, quindi, anticipano alcuni aspetti tematici, che si ritrovano nel romanzo e, in particolare, nella descrizione del pellegrinaggio al santuario di Casalbordino, lasciando intravedere nel rapporto bipolare di violenza e di idolatria (sacro) una profonda interrelazione e implicitamente spiegando anche l'irrilevanza delle varianti tra redazioni giornalistiche originarie e testi raccolti poi nei diversi volumi pubblicati nell'arco di un ventennio. A parte qualche indizio premonitore (lettere a Barbara dell'11 giugno e del 2 luglio 1887),[24] d'Annunzio, a fine luglio 1893, comunica a Hérelle l'episodio di Casalbordino, incluso nella quarta parte (*La vita nuova*) del *Trionfo della Morte*, che cominciava ad uscire sul «Mattino» di Napoli: circostanza che ha fatto decisamente escludere la sua dipendenza da *Lourdes* di Zola, in merito alla descrizione di folle fanatiche già precocemente sperimentata.

I due nuclei della violenza e del sacro, intorno a cui ruotano gli eventi narrati, emergono fin dalla novella scritta almeno diciotto anni "prima della Pescara", *Il fatto di Mascàlico*, inclusa poi come *Saint Pantaléon* nel libro per i lettori francesi e divenuta *Gli idolatri* nella raccolta del 1902: il racconto inizia, infatti, con la descrizione di pareti «roventi», quasi d'«immensa fornace», mentre le «vetrate balenavano», come per lo «scoppio d'un incendio»: l'intera area semantica successiva è invasa da occorrenze evocanti il fuoco, il calore, il rosso sanguigno, il sangue, impetuosamente attraversati dal «vento», mentre la folla dei Radusani si muove intorno alla figura «faunesca» e luciferina di Giacobbe, il capo fanatico:

Usciva dalla porta madre e si accostava agli appellanti un uomo lungo e macilento che pareva infermo di febbre etica, calvo su la sommità del cranio e coronato alle tempie e alla nuca di certi lunghi capelli rossicci. I suoi piccoli occhi cavi erano animati come dall'ardore di una passione profonda, un po' convergenti verso la radice del naso, d'un colore incerto. La mancanza dei due denti davanti nella mascella superiore dava all'atto della sua bocca nel

[23] Cfr. CIANI, cit., pp. 146-7. Per i segni incisi sul corpo in *Gli idolatri* e nel *Trionfo della Morte*, cfr., rispettivamente, *Tutte le novelle*, p. 179 e *Prose di romanzi*, I, p. 877; per le descrizioni della mano con dita di scimmia e dello storpio in *Mungià*, cfr. *Tutte le novelle*, pp. 319-20, *Prose di romanzi*, I, pp. 877, 901.

[24] Cfr. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, a c. di B. BORLETTI, Sansoni, Firenze 1954.

profferire le parole e al moto del mento aguzzo sparso di peli una singolare apparenza di senilità faunesca.[25]

L'atmosfera è quella da «inferno» dantesco: sembra rivedere gli avelli infuocati, in cui vengono condannati gli eretici; in questo caso sono i superstiziosi, i violenti fanatici, gli idolatri, accecati dall'odio ancestrale, primitivo, barbarico. Analogo andamento visionario – ed Hérelle, infatti, nella *Préface* alla traduzione francese, definisce l'Autore *un voyant* – ha anche il racconto della *Morte del duca d'Ofena*, soprattutto quando i «soffi caldi del libeccio» portano i primi clamori confusi del popolo in tumulto:

> Un alto polverìo levavasi dalla strada della Fara, come per passaggio di greggi numerose; e i folti nugoli, gonfiati dal vento, crescevano in forma di trombe. Di tratto in tratto, anche, i nugoli balenavano come se chiudessero gente armata. […] Ora si scorgeva sulla strada della Fara, alle prime case, una moltitudine d'uomini agitata e ondeggiante, come un rigurgito di flutti, che dava indizio d'un'altra maggior moltitudine non visibile, nascosta dalla linea dei tetti e dalle querci di San Pio. La legione ausiliaria delle campagne veniva dunque ad ingrossar la ribellione. A poco a poco la folla diminuiva, internandosi nelle vie del paese e scomparendo come un popolo di formiche nei labirinti d'un formicaio. Le grida, soffocate dalle mura e ripercosse, giungevano ora come un rombo continuo, indistinte.[26]

«I volti» dei facinorosi sono «animati dalla bramosìa della strage»; le «fiamme» delle «canne ardenti» e delle «fiaccole», «spinte dal vento», sembrano «capellature infernali»:[27] in quest'atmosfera surreale e allucinata, il «vento» acquista un forte spessore acustico e, per ardita sinestesia, tattile, mentre un grande incendio conclude la concitata narrazione. Il duca si butta nel fuoco (come poi Basiliola nella *Nave* e Mila nella *Figlia di Iorio*), scegliendo una morte, quasi «eroica», ma ancora di ispirazione dantesca: omosessuale, per l'innaturale passione verso il suo valletto, il «bagascione» (o «cinedo» delle precedenti redazioni), si muove – proprio come i sodomiti nell'*Inferno* – in uno scenario totalmente dominato dal fuoco.[28]

L'idolo di bronzo e d'argento, suscitatore di fanatismo crudele e primordiale, nella terza e quarta novella delle "pescaresi", trasforma la fede religiosa in un esteriore rito collettivo, attraverso una cancellazione del sacro, che tuttavia ritorna in maniera surrettizia e incombe non più in forma trascendente, ma

[25] Vd. *Tutte le novelle*, pp.178-9.
[26] *Ivi*, pp. 236-7.
[27] *Ivi*, p. 241.
[28] Cfr. *ivi*, pp. 247 e 924 (per l'osservazione di Bárberi Squarotti sulla «morte eroica» del duca).

immanente e, dunque, nella forma della violenza: sembra una letteralizzazione dell'etimo stesso del greco *hieros*, derivato dalla forma vedica *isirah*, ossia "forza vitale".[29] Il protagonista dell'*Eroe*, l'Ummàlido, compiendo su se stesso il gesto sacrificale della recisione della mano, da offrire in ex-voto a San Conselvo, diviene il capro espiatorio di una comunità, perché scarica su se stesso la crudeltà insita nel fanatismo collettivo, catalizzandone la tensione violenta e incontrollabile.

In *Mungià* (da un nome di corsaro barbaresco), il raffinato linguaggio del narratore – nell'uso di alcuni sintagmi («inclita fama» con sottesi echi di ascendenza foscoliana), nell'illustrazione metrica dei versi recitati e cantati, nella definizione dei suoni degli strumenti della banda della "paranzella" (viola, violone, chitarra e clarinetto) – contrappunta la cruda rappresentazione della corte dei miracoli («uomini con le membra slogate, gobbi, storpi, epilettici, lebbrosi; vecchie piene di piaghe, o di croste, o di cicatrici, senza denti, senza cigli, senza capelli; fanciulli verdognoli come locuste»), radunata, per dare sfogo attraverso il canto religioso alla propria fede superstiziosa, intorno al nuovo idolo, il «rapsodo cattolico», l'omerico e cieco Mungià, che comincia le sue peregrinazioni su i principii della primavera e le termina nel mese di ottobre, ai primi rigori. Va per le campagne, guidato da una femmina o da un fanciullo. Tra la grandezza e la forte serenità della coltivazione, reca ora i lamentevoli canti cristiani, le antifone, gli invitatorii, i responsorii, i salmi dell'officio per i defunti.[30]

Se i mendicanti appaiono violentati nel corpo dalla natura, come figure allucinanti delle tele di Bosch, ricordato da d'Annunzio in *Fra' Lucerta* di *Terra Vergine*, i contadini e i coloni sono deformati dalle fatiche dei campi («nelle braccia, nelle gambe, nei piedi ignudi essi hanno la deformità che le fatiche lente e pazienti dànno alle membra esercitate. I loro corpi nodosi, la cui pelle assume il color delle glebe, sorgendo dal suolo nella luce del giorno paiono quasi avere comuni con gli alberi le radici»): passo mutuato dal racconto di Maupassant, *La ficelle*, e riutilizzato nel *Trionfo della Morte*, per la descrizione del vecchio proprietario dell'Eremo di San Vito.[31]

Come la mano, divenuta deforme, una poltiglia, viene recisa dall'Ummàlido (*L'eroe*), così il gonfio tumore, è tagliato dall'improvvisato *Cerusico di mare*, Massaccese, su cui gradualmente si sposta il baricentro del racconto. A bordo

[29] Cfr. R. Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972 [trad. it. *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980, p. 342, in cui viene citata l'etimologia greco-vedica di sacro, come "forza vitale", proposta da Emile Benveniste nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*].

[30] *Tutte le novelle*, p. 317 e 320 (la citaz. precedente).

[31] *Ivi*, p. 317 e cfr., per *La ficelle*, pp. 885-6.

di un «trabbaccolo», l'imbarcazione sorpresa nell'Adriatico da una tempesta, è, però, una comunità più ristretta, in cui l'istinto di violenza, sotto l'alibi della guarigione per asportazione chirurgica del male e l'egida protettiva di San Rocco, si scarica sul povero Gialluca, il «martire», vittima sacrificale, che subisce, ma anche introietta la violenza.[32] La «mano» di Ummàlido e l'«ascesso» purulento di Gialluca rappresentano il doppio mostruoso, che caratterizza la vittima espiatoria e che la comunità deve espellere. Nel "martirio" di Gialluca la violenza malefica attraversa parossisticamente la piccola comunità di bordo, si polarizza sulla vittima e, solo con la sua immolazione (il barbarico taglio), si metamorfosizza in violenza benefica, in quanto espulsa all'esterno.

L'indifferenza, mostrata dai compagni, dopo aver gettato in acqua il cadavere del compagno, e la loro calma (come il mare tornato di nuovo calmo) sono non solo tentativi di occultamento del reato e di rimozione del senso di colpa, ma rappresentano anche il momento in cui la violenza si placa, proprio perché si è polarizzata nell'immolazione sacrificale, nel rito chirurgico del taglio e del sangue. È, dunque, questo il momento della stabilità, del ritorno al punto iniziale (alla condizione tranquilla della partenza), del ristabilimento dell'ordine, dopo l'infrazione delittuosa della norma, attraverso l'espulsione della violenza, che, con il sacrificio di Gialluca, non si è trasformata nella pericolosa azione, in cui tutti i membri della comunità si usano reciprocamente violenza. L'atto di gettarne in mare il cadavere, la distruzione della vittima espiatoria rappresentano anche, metonimicamente, l'espulsione definitiva della violenza. In modo analogo, la recisione della mano, dalla parte dell'Ummàlido, è sì la ripresa dannunziana del gesto di Javel, il marinaio protagonista di *En Mer* di Maupassant, ma, nel contesto del tutto diverso in cui è inserita, acquista il particolare significato di reificazione del sacro, avendo polarizzato in sé la violenza cieca e istintiva, che agita la folla fanatica e idolatrica.

Quando, all'inizio del 1895, il progetto si realizza con la pubblicazione a Parigi da Calmann-Lévy di *Episcopo et Cie* – in cui tra le dieci novelle del volume compaiono *La madia* (*La huche*), *Il martirio di Gialluca*, poi *Il martire* [infine, *Il cerusico di mare*] (*Le Martyr*), *Il fatto di Mascalico*, poi *San Pantaleone* [infine, *Gli idolatri*] (*Saint Pantaléon*), *L'eroe* (*Le héros*) –, preceduta da una *Préface du traducteur*, dove Hérelle annunzia ai lettori francesi l'uscita, dopo *L'intrus* (*L'innocente*) del 1893, di altri due romanzi dannunziani, *L'enfant de*

[32] Cfr. *ivi*, pp. 358-69. L'osservazione che nella redazione definitiva della novella l'attenzione si sposta dalla vittima all'improvvisato medico si deve a R. SCRIVANO (*Appunti su d'Annunzio novelliere. Da «San Pantaleone» alle «Novelle della Pescara»*, «Quaderni del Vittoriale», 5-6, 1977, p. 247, ora, con lo stesso titolo, in ID., *Dopo il Naturalismo. Esercizi di lettura su d'Annunzio e su Svevo*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 1996, pp. 60-88).

volupté (*Il piacere*) e il *Triomphe de la Mort*, proprio queste quattro novelle, tematicamente affini alle altre due analizzate (*La morte del duca d'Ofena* e *Mungià*), contribuiscono a dare al libro una struttura unitaria, costituendone l'asse centrale, basato sul nucleo originario della *violence*, feroce e brutale, intrecciata inestricabilmente al *sacré*, fanatico e superstizioso.[33]

Prima di costruire la silloge del 1902, *Le novelle della Pescara*, d'Annunzio con *Episcopo et Cie* aveva posto all'attenzione dei lettori francesi un'umanità istintiva, che sembra non avere ancora varcato le soglie della storia, rappresentando personaggi vittime di cruenti sacrifici rituali e sconfitti nella lotta per la vita, nell'azione per appropriarsi dell'oggetto del desiderio. "Prima della Pescara", la raccolta più completa delle sue novelle a inizio del nuovo secolo, aveva voluto, dunque, far conoscere al pubblico dell'*Intrus* i temi e i motivi più profondi della sua produzione narrativa giovanile, confluiti tutti in racconti ripresi poi come "fonti interne" e sviluppati nelle opere maggiori. Ai suoi fedeli lettori parigini d'Annunzio intendeva lanciare anche un segnale importante: se con *L'enfant de volupté* si era aperto il ciclo dei *Romans de la Rose*, col *Triomphe de la Mort* si chiudeva, e il loro Autore, conclusa la lunga esplorazione di somatiche affezioni patologiche e di morbosi stati psichici, era pronto a sperimentare e a esercitare le sue immaginifiche facoltà rappresentative in altri settori dell'arte e dell'umana esistenza.

[33] Cfr. J.-M. TOSI, *La fortuna del «Trionfo della Morte» in Francia*, in *Trionfo della Morte*, Atti del III Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 22-4 aprile 1981, a c. di E. TIBONI e L. ABRUGIATI, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1983. *Episcopo* era già uscito in «Revue de Paris», 1 e 15 febbraio 1894; *Saint Pantaléon*, in «Revue hebdomandaire», 15 settembre dello stesso anno.

Maria Teresa Imbriani

Gabriele d'Annunzio
Un Taccuino Inedito del 'Trionfo della Morte'

1 Madonna dei Miracoli[1]
2 9 giugno 1893 –
3 Si arriva alla stazione, presso il mare. Un campo di canape verde confina con l'acqua. Piccole alture verdeggianti. Gran folla che si accalca alla porta per uscire. La strada sale fra lievi colline, poi corre per una pianura opulenta, piena di grano. La chiesa è in mezzo a un piano, di architettura volgare, a croce latina, senza ornamenti esterni, di mattone. Intorno sorgono le baracche dei saltimbanchi – le sonnambule, le *tireures de cartes*, [1 *r*] i tenitori di giuochi clandestini, ecc.

---

4 Nella strada dei mendicanti – ai lati i campi di grano. Le spighe quasi immobili, verdi, respirano nella luce; soverchiano le siepi, quasi traboccando.

---

5 Le donne di Sant'Angelo sul Trigno – una gonna rossa di lana a molte pieghe, che si parte dal mezzo della schiena, attraversata ai fianchi da una cintura multicolore, che forma alcune gibbosità [1 *v*]
6 Un piccolo busto rosso, con galloni d'oro – a cui le maniche (svasate) sono legate da lacci rossi, a traverso cui si vede la camicia bianca. La gonna corta lascia vedere le gambe calzate di turchino. Hanno un grembiale azzurro, e il petto brillante di ori; e su la fronte un pezzo di stoffa come una benda che copra una pezzuola nera (Bagnoli del Trigno Campobasso)

---

7 Sopra i tavoli le sonnambule – bendate, sedute su una sedia – dicono la ven[2 *r*]tura. Sono molte, le une opposte alle altre – parlano con una cantilena sempre eguale – arsi e tesi – riprendendo la cadenza con uno scotimento del capo.

---

8 a tratti ritirano in dentro la saliva con un suono delle labbra

---

[1] Sul *v* della copertina si leggono due annotazioni non contestuali alla stesura del Taccuino: a matita blu «Monòmero = d'una sola gamba.»; in inchiostro nero «Truffatori, bari, barattieri, biscazzieri, | Veste *inconsùtile* (senza cucitura, tutta d'un pezzo) | N.S.G.C.». Si veda la *Nota*.

9 Uomini biechi suonano la tromba.

10 Su ombrelli verdi spiegati e posati a terra [2 *v*] alcuni giovani dal volto furbesco e rapace – fanno un giuoco con tre portafogli – prendendo i gonzi – truffando.

11 Banchi pieni di tamburelli, di fiori di carta e di lustrini. Nocciuole infilzate come rosarii. bricchi di carrube – tinozze di lupini – limoni – aranci – castagne - lunghe file di rosarii di tutti i colori – di tutte le materie [3 *r*]

12 Vasto Gelardi[2] – sotto Capracotta – che porta sul busto un ricamo brillante come una squama di pesce.

13 (una donna alta, grifagna – con il manto rosso girato intorno alla vita – porta un gran crocifisso nero nel pugno – gesti violenti)

14 Tutti i pellegrini portano un bastone [3 *v*] fiorito – o con un ramo attorto, o una canna in forma di croce – su cui si appoggiano –

15 Le donne sedute per terra, all'ombra di grandi ombrelli azzurri – vendono lunghe file di cacio in forma di piccoli cavalli –

16 Alcune sono sdrajate per terra, sotto il sole, in un sonno pesante – intorno alle baracche circolari dei saltimbanchi [4 *r*] gettate con la faccia tra le due mani, per terra – su l'erba arsiccia, mentre passano rasente le compagnie con le donne che si tengono per la veste, di dietro, in lunghissime file, camminando estatiche, stupidite, con gli occhi sbarrati e fissi, dietro il conduttore che porta l'imagine e canta la cantile[4 *v*] na: Viva Maria – (alcune gozzute – sotto il gozzo l'oro luccica).

17 I saltimbanchi vestiti di maglie rosee, di stracci, di lustrini stanno su l'ingresso delle baracche strombettando e urlando. Donne deformi, in maglia, impudenti.

18 Intorno agli olivi contorti – le forme tristi [5 *r*] dei giumenti…

19 Le donne sedute in giro con le gambe allargate sul terreno, nella [calca] – con le cioce o le grandi scarpe nere – mangiano bestialmente.

20 Nelle compagnìe: tutte le deformazioni della carne umana donne che portano sul capo oggetti avvolti [5 *v*] nei loro manti sanguigni –

21 Una donna alta, livida – con occhi bianchicci – che va innanzi trasognata – lasciando vedere sul petto una fascia rossa che pare la benda insaguinata d'una ferita mortale.

[2] Si tratta forse di Vastogirardi, il paese molisano nei dintorni di Capracotta.

22 Le donne che stanno ad ascoltare le sonnambule con occhi intenti, con in tutto il viso una [6 *r*] attenzione acutissima, ansiosa, cupida. Dice una, mostrando una carta untuosa: «Ecco l'ancora della buona speranza!»

---

23 Una sta seduta sul tavolo, china verso chi ascolta, tenendo le mani enormi e rossastre su le ginocchia, e tra le due cosce un cavo della gonna dove si mettono le mo[6 *v*]nete di rame. Quattro o cinque donne portano d'avanti a lei un uomo per fargli dire la ventura. Lo tengono tra loro mettendogli le mano su le spalle – e stanno attente a quel che dice la sonnambula. L'uomo ascolta a bocca aperta, di tratto in tratto inumidendosi con la lingua le labbra disseccate. [7 *r*]

24 Una baracca tutta parata di quadri militari o con scene selvagge. Una donna grassa dà a mangiare a una scimmia oscena imboccandola con le proprie labbra. E c'è una grande campana di bronzo che suona continuamente.

---

25 Gli uomini vanno stupidamente masti[7 *v*]cando o portano nella bocca un'erba odorosa o un garofano rosso.

---

26 Gli asini col basto vuoto, immobili, lunghe ore in un'attitudine, addormentati – mentre intorno fumigano i tegami pieni di polpi violacei dentro i fossi circolari trasformati in cucine.

---

27 Le falci nuove in fila brillano [8 *r*]

28 Una vecchia cieca – con i capelli bianchi che le scendono lungo le guance, *cerea*, seduta all'ombra di un ombrello verde, con le mani posate lungo le cosce – immobile – con le gambe scoperte – e le scarpe enormi.

---

29 Tutti mangiano, divorano, spogliano

30 il contadino – i fanteschi – le facce bieche –

31 I sorbetti tinti di ani[8 *v*]lina – dati in piccoli bicchieri – il venditore ha le mani colorite di rosso come quelle dei tintori.

---

32 Nelle compagnie: – le *vergini* con i capelli sciolti – pochi capelli – (come sul cocuzolo) – ondulati – impregnati di olio – camminano tenendosi la mano su la spalla scambievolmente – con figure pecorine.[9 *r*]

---

33 Le compagnie girano girano intorno al tempio, inebetite, aspettando il loro turno per entrare nel tempio – girano girano – sotto il sole, passando pel portico – a capo scoperto –

---

34 *Ricordare*: dentro la chiesa, d'avanti all'altare, la bella sposa fresca e possente, insieme col parentado, porta il giovine sposo [*9 v.*] colpito d'*impotenza* – per implorare la grazia dalla madonna.

---

35 La *bruttezza*, la *bassezza* di questa umanità, deforme – bestiale –

36 Accelerano il movimento nel girare – eccitati dai capi che urlano *spalancando* la bocca e facendo gesti violenti – Le vecchie si affannano. –

37 Le forme strane dei crani – (dolicocefali) [*10 r*] i nasi adunchi – camusi – le barbe rosse – gli [zcigani] – i ciuffi su la fronte.

38 Un uomo grande, olivastro, con due occhi *vivissimi* sotto la falda del cappello.

39 Alcuni portano tre cappelli di paglia sovrapposti. [10 *v*]

40 Dentro la chiesa – una frenesia selvaggia afferra tutti – Le donne piangono trascinandosi su le ginocchia. Alcune strisciano sul pavimento – con la lingua sul mattone, avanzando su i gomiti e su le punta dei piedi. I pollici dei piedi si puntano e danno la piccola spinta – Un uomo in piedi la segue [11 *r*] battendo con un bastone sul pavimento per indicargli la via – Strisciano come rettili, completamente orizzontali – Le tracce del sangue sul pavimento –

41 In una stanza attigua alla chiesa su le pareti sono appesi i voti di cera – mammelle, gambe, braccia [11 *v*]

42 Contro il cancello si alzano quelle che strisciavano. Le parenti le soffiano sul viso per non farle svenire, le puliscono la faccia polverosa e sanguinosa. Quella sta un momento stupidita. Poi, a un tratto, abbrancando il cancello, si mette a urlare: Ma[12 *r*]donna! Madonna! Fammi la grazia! Tutte urlano, piangono, prese da una frenesia selvaggia.

43 I loro *gesti*!

44 I crociferi: portano croci varie – avvolte con drappi violetti, rossicci – ricamati – [12 *v*] I compari e le comari tutte appese, in grappolo, a un fazzoletto girano tre volte intorno alla chiesa, dopo aver fatto orazione su una pietra speciale. Se sono tre – vanno intrecciate per le braccia.

45 Nelle bettole – i gesti di quelli che mangiano – *bestiali*, intraveduti –

46 Nelle bettole – alla trave [13 *r*] centrale sono appesi enormi grappoli di formaggi – (mozarelle)

47 Tre donne sono trascinate dentro la chiesa legate con un *capestro* al collo.

48 La donna, dal voto, che viene ignuda dentro un sacco da cui escono le braccia e il capo – [13 *v*]

49 Le donne che si scoprono il petto arido per chiedere la grazia del latte – e dietro di loro – portati da altre – i figli macilenti emettono un piagnucolìo fioco.

---

50 La crocifera: una bellissima e giovine donna, a cui due denti anteriori sollevano il labbro – con i capelli ondulati – [14 *r*]

51 Un violinista – giovane – bruno con un gran berretto di pelo – con due *pompons*.

52 Le donne con un gran fazzoletto bianco legato *contro il mento* – appena scoperta la bocca.

---

53 Le donne del Trigno camminano stracche, curve, con le gambe aperte; sembrano [14 *v*] ranocchi, serpi, animali gibbosi – mummie – trascinando le scarpe *enormi*.

54 Con un laccio si succingono la gonna che forma intorno al fianco un orlo rigonfio

---

55 A un olivo sono appese molte chitarre nuove, da vendere. Sotto, sono sdrajati i pellegrini in pose di stanchezza brutale. [15 *r*]

56 L'addio alla chiesa.

57 Si dispongono in semicerchio, le donne accosciate, gli uomini in piedi, il crocifero avanti. Fanno le loro orazioni. Poi gettano un gran grido concorde – E partono.

---

58 Una donna porta *la culla* sul capo, nella compagnìa, [15 *v*]

Nota

Il taccuino è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ARC 21.61/4). Si tratta di un quaderno di mm. 170x105, composto di fogli quadrettati con copertina in cartoncino nero; vergato a lapis a esclusione del v della copertina che presenta annotazioni a matita blu e a inchiostro. Segni a matita rossa e blu, come di cancellature coprono lo scritto. Le cc. sono numerate a matita dalla mano dell'archivista 1-22 e sono annotate fino alla c. 15 *v*; bianche le cc. 16-22, tranne che per la 21 *v* dove si legge la firma a matita e per esteso dell'autore, capovolta rispetto al verso del taccuino. Al *v* della copertina, su foglio quadrettato, si leggono due annotazioni: la prima a matita blu «Monòmero = d'una sola gamba.»; la successiva in inchiostro nero «Truffatori, bari, barattieri, biscazzieri, | Veste *inconsùtile* (senza cucitura, tutta d'un pezzo) | N.S.G.C.». Sia la parola «monòmero», sia la serie dei «truffatori» sono presenti nel *Trionfo*.[3] La «Veste inconsutile», il sudario di Nostro Signore Gesù Cristo, cui si riferisce

[3] La parola «monòmero» è in G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, a c. di A. ANDREOLI, Introduz. di E. RAIMONDI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1988, p. 903 («Un monòmero, fosco e camuso come un mulatto, con una gran capellatura leonina, raccoglieva la polvere tra i suoi cincinni e poi squassava la testa circondandosi di un nube.»); la serie dei truffatori è ancora nel *Trionfo*, a p. 874: «Nuove torme giungevano, passavano. La moltitudine rigurgitava intorno al portico, non potendo penetrare nella chiesa già occupata e colma. Giocolari, bari, barattieri, biscazzieri, truffatori, ciurmatori d'ogni specie, la richiamavano, la distoglievano, la seducevano».

l'acronimo, non è nel romanzo, ma compare nella *Nave* e più tardi nel *Libro segreto*, per poi ricorrere, sempre nel vocabolario dannunziano, a proposito della bandiera.[4]

Nella trascrizione sono stati conservati gli usi grafici dell'autore (punteggiatura, uso delle maiuscole, trattini, tratti lunghi e segni di separazione) così come si presentano nell'originale; le parole sottolineate sono state trascritte in corsivo; la doppia sottolineatura è riportata con il corsivo sottolineato. Le parentesi quadre segnalano la numerazione delle cc. ed eventuali ricostruzioni o parole la cui decifrazione è dubbia; le parole indecifrate sono sostituite da una «+» tra parentesi quadre. Scarse le varianti: 11. «infilzate» *da* «[c]»; 11. «bricchi» *da* «v»; 16. «gettate» *da* «+»; 41. «In» *da* «Una»; 49. «emettono» *da* «che mettono»; 55. «A un» *da* «Un».

Segni a matita rossa cassano i seguenti paragrafi: 3 (da «Si arriva» a «saltimbanchi»); 5-6 (da «una gonna» a «maniche»); 7-9 (da «Sopra» a «trombra»); 15-7 (da «Le donne» a «impudenti»); 19 («da «Le donne» a «bestialmente»); 21-4 (da «Una donna» a «continuamente»); 30-2 (da «Tutti» a «pecorine»); 45-6 (da «Nelle bettole» a «mozarelle»); 53 (da «Le donne» a «*enormi*»). Segni a matita blu cassano i seguenti paragrafi: 3 (da «i tenitori» a «ecc.»); 5 (da «Le donne» a «Trigno»); 10 (da «Su ombrelli» a «truffando»); 12-4 (da «Vasto» a «appoggiano»); 20 (da «Nelle compagnie» a «sanguigni»); 26 (da «Gli asini» a «cucine»); 33 (da «Le compagni» a «scoperto»); 35-8 (da «La *bruttezza*» a «cappello»); 47-8 (da «Tre donne» a «capo»). I segni a matita rossa e blu segnalano verosimilmente i passi che dal *Taccuino* si riversano nel romanzo, a esclusione dei prelievi di 40-4, che non presentano cassature.

Ai paragrafi 6 (c. 1 *v*) e 51 (c. 14 *r*) sono presenti due piccoli schizzi: il primo rappresenta la forma della «pezzuola» del costume tipico delle donne di Bagnoli del Trigno; il secondo il viso del «violinista» dal berretto caratteristico.

[4] Cfr. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, vol. II, Mondadori, Milano 1940, p. 121; ID., *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e G. ZANETTI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2005, p. 1771; ID., *Per l'Italia degli Italiani*, Bottega di poesia, Milano 1923, p. 114.

«Che giorno indimenticabile!», scriveva d'Annunzio a Barbara, di ritorno da Casalbordino, dove, il 10 giugno 1887, insieme all'amico Michetti, aveva assistito allo «spettacolo terribile» dei penitenti:

> Dinanzi all'Imagine centinaia di femine cenciose, tutte sanguinanti, si trascinavano nella polvere. Gli urli, i pianti gli strepiti salivano al cielo. Una polvere ardente avvolgeva ogni cosa, e il sole bruciava come una viva fiamma su la pianura aperta. […] La moltitudine si rinnovava di continuo. Non ti dirò quel che ho veduto! [1]

La memoria dei «devoti» si faceva di nuovo nitida nell'estate del 1889, mentre, nell'attesa di Barbara, era al lavoro per *L'Invincibile*, il romanzo inevaso e destinato a confluire nel *Trionfo*:

> *La Madonna dei Miracoli*. – Ripassano, sotto la casa, le compagnie dei devoti, reduci dal santuario di Casalbordino. Descrivere una di codeste compagnie: i *tipi*, maschili e femminili, dei fanatici. Cantano, in coro, lungo la strada ineguale:
> *Evviva Maria!*
> *Maria Evviva!*
> *Evviva Maria!*
> *E chi la creò!*
> Trarne partito, innestandolo a un episodio sentimentale.
> Trar partito, potendo, anche dal ricordo della *strada dei mendicanti*, a Casalbordino. (*Cercare…*)[2]

E il 10 giugno 1891, un'altra volta al Santuario con Ciccillo Michetti e Costantino Barbella, rientrava a Francavilla provato dalla fatica e dall'emozione – «Che giornata orribile! Che fatica!» - e sempre a Barbara riferiva lo «strazio» provato di fronte «allo spettacolo selvaggio dei fanatici che giungevano in compagnie innumerabili. Urli, pianti, singhiozzi, cantilene, svenimenti tragici, sangue, lacrime, un sole cupo, un'afa schiacciante, un tem-

---

[1] Lettera dell'11 giugno 1887, in G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a c. di V. SALIERNO, Carabba, Lanciano 2008, p. 66.

[2] D'ANNUNZIO, *L'Invincibile «Nemica»*, in ID., *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a c. di ANDREOLI, Mondadori, Milano 1998, p. 85. La prima data che s'incontra in quegli appunti, successiva al passo qui citato, è il 3 agosto 1889. Sul *Trionfo* in rapporto ai suoi antecedenti cfr., oltre alla nota dell'Andreoli, *Un diario di lavoro*, alle pp. 145-90, A.R. PUPINO, *«Trionfo della morte». Un'autobiografia del possibile*, in *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno, Roma 2002, pp. 130-96. Ne ha discusso di recente anche G. BALDI, *La «Nemica», dall'«Invincibile» al «Trionfo della morte»*, in *D'Annunzio a Napoli*, a c. di PUPINO, Liguori, Napoli 2005, pp. 19-39 (confluito, con vari ampliamenti e diversa prospettiva, in *La coscienza di Giorgio Aurispa*, in *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli 2008, pp. 77-201).

porale nell'aria rossatra come il rame, tutte le tristezze…».[3] Qualche giorno più tardi, il 2 luglio, da Francavilla, stilando ancora una lettera per l'amante lontana, riudiva la melodia di Sant'Alfonso Maria de' Liguori, tuttora diffusa tra i penitenti meridionali:

> Mentre scrivo, passa davanti al Convento una compagnia di pellegrini cantando:
> *Evviva Maria!*
> *Maria Evviva!*
> *Evviva Maria!*
> *E chi la creò!*
> Che tristezza mi dà questa cantilena nella sera d'estate così profonda e così calma![4]

Quante volte sia stato d'Annunzio alla festa della Madonna del Miracoli di Casalbordino, che ha il suo culmine l'11 giugno, non possiamo stabilirlo con certezza, né possiamo sapere se il luogo gli fosse familiare fin dall'infanzia. Ma certamente prima che lo spettacolo dei penitenti, con il suo nucleo di orrori, sfilasse nel *Trionfo* davanti ai due amanti – lunga digressione, quasi romanzo nel romanzo anch'essa –, il pittore di anime è di nuovo lì, con gli strumenti propri della sua arte, un taccuino e una matita, a fotografare quella straordinaria esperienza di *élan vital*. Non erano dunque bastate le gite delle quali resta traccia nella corrispondenza con Barbara e chissà quante altre di cui non sappiamo, più o meno lontane nel tempo. Occorreva tornare di persona; riprendere dal vero; fermare le immagini nel momento stesso della visione; studiare i pellegrini non nella loro massa informe, ma nelle loro singolarità; risentire quelle voci d'invocazione e ringraziamento; ritrarre i gesti della devozione popolare. «Muniti di apparecchio fotografico, di tavolozza e pennelli Ciccillo, dei propri taccuini Gabriele, i due amici si sono recati ancora una volta (né sarà l'ultima) a Casalbordino (11 giugno) per studiare sul posto la folla dei pellegrini».[5] Per quanto «sbagliato», l'«esperimento» era diventato necessario al narratore tanto quanto al personaggio![6]

---

[3] Lettera del 10 giugno 1891 in D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara*, cit., p. 642-3. Si ricordi che l'8 giugno si era recato, sempre con l'amico pittore a una festa della Madonna delle Grazie a Castellammare Adriatico, dove si fa predire «la ventura dalle sonnambule»: *ivi*, p. 641.

[4] D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara* cit., p. 659.

[5] ANDREOLI, *Note* a D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1288.

[6] Di «esperimento sbagliato» per Giorgio a proposito di Casalbordino discute con la solita ampiezza di riferimenti G. TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara 22-4 aprile 1981), a c. di E. TIBONI e L. ABRUGIATI, Centro nazionale di studi dannunziani, Fabiani, Pescara 1983, pp. 87-141:115.

Il Taccuino appena proposto in lettura dimostra dunque, e inequivocabilmente, che il 9 giugno 1893, a ridosso della stesura del *Trionfo*, la cui uscita a puntate sul «Mattino» sarà fra poco interrotta e proprio nel punto cruciale del pellegrinaggio,[7] d'Annunzio è ancora alla festa della Madonna dei Miracoli. Conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele» di Roma, il Taccuino è stato acquistato nel 1997 a un'asta di Christie's, insieme ai molti autografi del cosiddetto Fondo Gentili,[8] dove si rinviene anche un cospicuo numero di carte della lunga e tormentata stagione del *Trionfo della morte*.[9] Datato 9 giugno 1893 e relativo appunto all'ultima e decisiva visita al Santuario della Madonna dei Miracoli di Casalbordino, esso conduce, insieme alle testimonianze già note, in modo chiaro e netto, alla *Nota* dell'autore: «Tutte le particolarità etniche del quarto libro e del quinto sono rigorosamente esatte. I capitoli V, VI e VII del quarto libro – intorno al Santuario di Casalbordino – sono il risultato di una osservazione diretta, ripetuta nello stesso luogo e alla stessa epoca per più anni di seguito».[10] E, per datazione, si tratterebbe di uno dei più antichi tra i taccuini a noi noti.[11]

[7] Il romanzo esce a puntate sul «Mattino» in modo irregolare tra il 12 febbraio e il 7 settembre 1893, poi tra il 20 aprile e il 7 giugno 1894.

[8] Sul Fondo Gentili cfr. F. GENTILI DI GIUSEPPE, *Lettere e inediti vari di Gabriele d'Annunzio*, «Dante», 7, 1938 (nr. 5/6 *Hommages à Gabriele d'Annunzio*), pp. 138-68; L. MARTINOLI, *Le raccolte dannunziane alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, «Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», n. 8, 2000, pp. 81-6. Il catalogo informaztizzato è disponibile per la consultazione in rete al link http://193.206.215.10/ariel/

[9] Si vedano almento ARC 21.41/1 (cc. 114); ARC 21.41/2 (cc. 12); ARC 21.41/3 (cc. 8); ARC 21.41/4 (cc. 30). Il primo gruppo di cc. è stato pubblicato con il titolo *L'Invincibile «Nemica»* in D'ANNUNZIO, *La Nemica,* cit., pp. 79-143 (ma si vedano anche le pp. 145-90).

[10] D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 1019.

[11] Infatti in D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1965, il I è relativo agli anni 1881-2 anche se di esso non fu rintracciato l'originale, il II agli anni 1892-6 (ma il 1892 è ricostruzione dei curatori). L'altro volume, in cui confluiscono i nuovi ritrovamenti (D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, a c. di BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1976) si apre con il 1895. Nel Fondo Gentili si conservano altri taccuini: ARC 21.61/1; ARC 21.61/2; ARC 21.61/3; ARC 21.61/5; ARC 21.61/6 (quest'ultimo pubblicato in M. T. IMBRIANI, *Un taccuino di d'Annunzio dal fronte francese*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, a c. di A. DOLFI, N. TURI, R. SACCHETTINI, Atti del Convegno di Gardone Riviera 13-6 giugno 2007, ETS, Pisa 2008, pp. 375-84). Sui taccuini dannunziani cfr. almeno S. COSTA, *Il fuoco invisibile. Saggio sui "taccuini" dannunziani*, Vallecchi, Firenze 1985; ANDREOLI, *Per una definizione dei «Taccuini»,* in *Memorie, autobiografie e diari*, cit., pp. 129-37. Ritrovamenti importanti in D'ANNUNZIO, *Dal taccuino inedito dell'Alcyone*, a c. e con una nota di D. ISELLA, «Strumenti critici», 18, 1972, pp. 163-73; C. RICCARDI, *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere*, «Strumenti critici», 55, 1987, pp. 371-89; I. CIANI, *Un taccuino inedito di Gabriele d'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», 20, 1991, p. I; ANDREOLI, *Dagli Archivi del Vittoriale: pagine di un diario inedito*, «Nuovi Quaderni del Vittoriale», 1, 1993, pp. 19-53; ANDREOLI, *Un recupero dannunziano*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a c. di V. MASIELLO, Salerno, Roma 2000, t. II, pp. 1067-85. I taccuini relativi alla prima guerra mondiale sono editi in D'ANNUNZIO, *Diari di guerra 1914-1918*, a c. di ANDREOLI, Mondadori, Milano 2002.

Richiamato in gran fretta per l'improvviso aggravarsi delle condizioni di salute del padre, d'Annunzio era giunto a Pescara nel giugno 1893 «troppo tardi, quando *egli* era interamente scomparso da questa terra».[12] Forse per sottrarsi a quella «specie d'allucinazione incessante» di cui scriverà a Masciantonio il 14 giugno, traendo inoltre profitto dal calendario, si reca di nuovo alla festa, non sappiamo se da solo o, come altre volte, in compagnia di Michetti. Anzi quasi certamente Ciccillo è con lui, in una delle tante escursioni forse già programmate cui d'Annunzio questa volta potrebbe essersi accodato. Lo dimostra il progetto di un'e*ditio picta* annunciato a Emilio Treves da Pescara il 19 giugno: «Vi riscriverò presto per parlarvi d'un progetto di libro illustrato al quale parteciperebbe Francesco Michetti. Sono autorizzato da lui a trattare la cosa. Il testo sarebbe mio, le illustrazioni del grande artefice».[13] E che si tratti dei penitenti di Casalbordino è chiarito qualche mese più tardi: «Ciccillo vi saluta. Abbiamo grandi progetti di *illustrazioni*. È pronto il materiale per il commento grafico al IV° libro del *Trionfo*».[14]

Più ancora delle lettere a Barbara Leoni, già individuate e, a ragione, come fonti dell'episodio, nella gita del giugno 1893, di cui il nostro Taccuino rende testimonianza, d'Annunzio si lascia condurre dalla folla dei pellegrini e ne registra sommariamente i comportamenti, deciso, è evidente, a trarne il massimo profitto letterario. Ne sarà presto dettato il resoconto all'editore, avvertito nel settembre di quell'anno del confronto con gli studi di Zola: «Certe parti (per esempio lo studio del *fenomeno religioso* in Abruzzo su documenti per atrocità faranno impallidire quelli raccolti a Lourdes da Zola) prendono un grande sviluppo».[15]

Zola è della partita, dunque. È vero che *Lourdes* uscirà successivamente al *Trionfo*; è vero anche che d'Annunzio ha già il suo materiale "abruzzese", di cui si è nutrita da anni la novellistica con due raccolte fresche di stampa proprio in quel torno di tempo,[16] ma come non pensare che questa gita con taccuino

[12] *Caro Pascal. Carteggio d'Annunzio – Masciantonio (1891-1922)*, a c. di E. DI CARLO, Ianieri, Chieti 2001, p. 155.

[13] In D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a c. di G. OLIVA, con la collaborazione di K. BERARDI e B. DI SERIO, Garzanti, Milano 1999, p. 112.

[14] La lettera proviene da Francavilla: cfr. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* cit., p. 121. In data 4 giugno 1894 (*ivi*, p. 133), sempre da Francavilla, d'Annunzio annuncia a Emilio la seguente notizia: «Ciccillo parte per Casalbordino. Va a *studiare* per la decima volta il pellegrinaggio».

[15] Lettera del 1° settembre 1893 in D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* cit., p. 115.

[16] Si tratta delle raccolte *Gli Idolatri* e *I Violenti*, apparse a Napoli nel 1892 per i tipi dell'editore Pierro. Su di esse cfr. A. GRANESE, *Idolatria e violenza: i «cartoni» napoletani del «Trionfo della morte»,* in *D'Annunzio a Napoli*, cit., pp. 155-65. Si ricordi che, più tardi, anche il riordinamento delle *Novelle della Pescara* avrebbe anticipato la scelta teatrale abruzzese, come sottolinea E. PARATORE, *Aspetti della personalità letteraria del d'Annunzio*, Edizioni Scientifiche

non sia diretta conseguenza degli annunci sui giornali francesi dei soggiorni di Zola a Lourdes? E non sarà proprio per tali affinità che Brunetière rinuncerà a pubblicare quella parte?[17] Il taccuino riemerso non è che uno dei tanti documenti di una serie di scritti dedicati alla visione dell'Abruzzo natìo, di cui d'Annunzio coglie, prima incosapevolmente, ma poi, a mano a mano che si avvia al capolavoro teatrale della *Figlia*, gli aspetti più reconditi con una coscienza antropologica sempre più affinata. Qui però la presenza di Zola è in qualche modo decisiva: siamo persuasi infatti anche noi, con Raffaella Bertazzoli, che d'Annunzio abbia «ben presente» l'illustre scrittore, «in tempi sgombri da accuse di plagio», e dunque approfitti del ritorno a Pescara per recarsi sui luoghi più volte visti a raccogliere appunti sistematici, figurazioni di prima mano, studi approfonditi, in concomitanza con il soggiorno dello scrittore francese a Lourdes, che pure avrebbe prodotto, oltre che il romanzo omonimo, numerose *notes*.[18]

Ma come lavora d'Annunzio? Ricorda Tom Antongini che sono quattro le «fasi consecutive» d'ogni opera d'arte dannunziana: incubazione, documentazione, creazione vera e propria e redazione materiale, ossia la «fase risolutiva».[19] Se, come a noi appare verosimile, il quaderno è stilato direttamente in funzione del romanzo, qui siamo nella fase tra la 'documentazione' e la 'creazione' propriamente detta (infatti la stesura del romanzo è ormai a buon punto), giacchè le note della gita del 1893 sono raccolte già pensando al riuso successivo: a ciò sembra condurre quel «ricordare» (34), appunto esterno al testo che ricorre più volte anche nelle carte preparatorie dell'*Invincibile*.[20] Sembra proprio che l'illustre figlio della terra d'Abruzzi guardi al reale allo stesso modo in cui, selezionando bibliografie e letture, ne coglie la parola, il concetto, l'idea feconda di sviluppi successivi. Ora, tra i penitenti,

---

Italiane, Napoli 1989, p. 22, secondo cui il «crudo realismo» dei racconti giovanili costituisce «nel suo sfrenato dilagare, un'esperienza autonoma di notevole spicco».

[17] Sulla vicenda cfr. il *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a c. di M. CIMINI, Carabba, Lanciano 2004, pp. 221-30; si veda anche la nota successiva.

[18] R. BERTAZZOLI, *Lourdes – Casalbordino: a proposito dei plagi dannunziani*, in *Trionfo della morte*, Atti…, cit., pp. 261-8, poi, con il titolo *Zola e il «Trionfo della morte»* e varie modifiche, in ID., *Scritture di confine. Forme letterarie a contatto da Tarchetti a d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 115-25, da cui si cita: p. 122. Vd. la lettera a Emilio dell'aprile 1894 in *Lettere ai Treves*, p. 128: «Non mi do pensiero del *Lourdes*. Non ci può esser nulla in comune tra la mia letteratura e quella dello Zola. Del resto, la massima parte del mio episodio fu pubblicata l'anno scorso nel Mattino». Si veda anche PARATORE, *«Lourdes» di Zola e il «Trionfo della morte»*, in *Nuovi studi dannunziani*, Ediars, Pescara 1991, pp. 203-17.

[19] T. ANTONGINI, *Come d'Annunzio crea un capolavoro*, in *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938, pp. 348-81:351.

[20] Ricorrenti sono le annotazioni metaletterarie (Ricordare, Approfondire, Trovare, Descrivere, Studiare, Notare, ecc.): cfr. ANDREOLI, *Un diario di lavoro*, in D'ANNUNZIO, *La nemica*…, cit., pp. 183-5.

sulla strada dei mendicanti o ancora all'interno del tempio, riprendendo dal vero le scene che si snodano sotto i suoi occhi, si direbbe che 'veda' solo quelle che costituiranno la base per gli sviluppi successivi, eviscerando quel nucleo narrativo destinato a essere amplificato a dismisura nel momento della rielaborazione. E comunque colpisce «l'efficacia impressionistica di queste paginette, dall'andamento sintattico scarnificato, in rispondenza all'esigenza e alla natura stessa dell'appunto, erompenti da una condizione spirituale di stupita comunione col mondo naturale».[21] Eppure la vista già seleziona il materiale che in breve passerà, al momento della scrittura definitiva, dallo schizzo al dipinto, dall'abbozzo al tutto tondo, dal progetto all'esecuzione. Perciò, il materiale del Taccuino sarà quasi tutto travasato nel romanzo. Anzi possiamo sostenere che questa volta d'Annunzio si sia recato a Casalbordino proprio con l'intento di raccogliere ulteriore documentazione ai fini narrativi. Poiché questo quaderno non resterà a disposizione del poeta, alienato certamente, come chissà quanti altri testimoni della prima arte dannunziana, quando ancora il memorialista non immagina le *Faville* o il *Libro segreto*, abbiamo questa volta in mano un vero e proprio «cartone»,[22] riutilizzato probabilmente al tempo della *Fiaccola sotto il moggio*, alla cui variante del finale sembra condurre la «vecchia cieca - con i capelli bianchi che le scendono lungo le guance, *cerea*, seduta all'ombra di un suo ombrello verde, con le mani posate lungo le cosce – immobile – con le gambe scoperte – e le scarpe enormi» (28). Infatti, nella messa in scena del 1906 per la regia di Edoardo Boutet, Donna Aldegrina, nelle cui vesti reciterà Giacinta Pezzana, la magistrale interprete di un'altra famosa paralitica in *Teresa Raquin* ai tempi del debutto della Duse, assumerà quella posa di muta e immobile testimone della tragedia che si consuma nella casa dei Sangro. Ed è pur vero che l'atteggiamento scomposto della «vecchia cieca» avrà colpito la fantasia del pellegrino d'eccezione forse proprio per la sua natura intimamente drammatica, forse proprio per il ricordo di quella messa in scena, in un continuo rimando tra realtà e letteratura.[23]

---

[21] Così la Costa, *Il fuoco invisibile*, cit., pp. 8-9 a proposito del taccuino 1881-2 con cui si apre la prima raccolta mondadoriana.

[22] P. Gibellini ne discute con acume in *I «Vangeli apocrifi» di D'Annunzio: per gli autografi del «Vangelo secondo l'avversario» e di «Contemplazione della morte»*, in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, p. 64: «Ed è poi giusto chiamare "cartoni" i Taccuini? Quesi testi non avevano una qualità intrinseca, non offrivano di per sé una lezione di stile? La prosa matura, inaugurata dalle faville, appare ai lettori, più che una *renovatio*, un ritorno alle origini. Sì, la poetica delle faville, era, per d'Annunzio, anche il frutto di un autoriconoscimento tardivo; l'enucleazione di una scrittura che già esisteva nella scarna levità dei taccuini, spoglia delle eleganti ridondanze della sua prosa creduta narrativa […]».

[23] Cfr. *Appendice. Le varianti dell'atto quarto*, in d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, ediz. critica a c. di Imbriani, Il Vittoriale, Gardone Riviera 2009, pp. 173-215.

Non nell'ordine della 'visione' compariranno i brani nel romanzo, ma nell'ordine che l'artista, dopo aver selezionato il materiale preparatorio – i segni rossi e blu sono sicuramente apposti nel momento del travaso – riterrà quello più congruo all'opera d'arte. Sicché i materiali già noti si intersecano alla perfezione con il Taccuino ora riemerso: vi si odono le voci dei penitenti già udite in altri contesti; si descrivono i luoghi e le folle dei pellegrini nella fiera allestita all'esterno; si seguono le «compagnie» mentre, con atti di contrizione, si recano al Santuario. Si entra poi all'interno della chiesa, una novità rispetto agli schizzi precedenti, e si seguono da vicino le frotte degli 'idolatri' mentre chiedono la grazia o, avendola ricevuta, ne rendono testimonianza. Come per altri casi, anche qui il riuso prelude all'amplificazione. Si veda la scena del giovane sposo, colpito «d'*impotenza*» che nel romanzo si dilata a dismisura, e forse proprio grazie a quel verbo «Ricordare», che, usato come *incipit* narrativo, invita a recuperare le immagini al momento della visione solo abbozzate.

Taccuino

Ricordare: dentro la chiesa, d'avanti all'altare, la bella sposa fresca e possente, insieme col parentado, porta il giovine sposo colpito d'*impotenza* – per implorare la grazia dalla madonna. (34)

Trionfo

Veniva innanzi, per la porta maggiore, una coppia di sposi seguita dal parentado in pompa, con un luccichio di ori, con un fruscìo di seta. La sposa, fresca e possente, aveva una testa di regina barbara, dai sopraccigli folti e congiunti, dai capelli neri ondulati e lucidi, dalla bocca tumida e sanguigna a cui i denti incisivi irregolari sollevavano illabbro superiore ombrato d'un'ombra virile. Una torque di grossi àcini d'oro le cingeva per tre giri il collo; le pendevano dagli orecchi su le guance i larghi cerchi d'oro fioriti di filigrane; un busto scintillante come un giaco le frenava il seno. Ella incedeva con gravità, tutta assorta nel suo pensiero, quasi senza battere palpebra, tenendo una mano carica di anelli su la spalla dello sposo. E giovine anche era lo sposo, di minore statura, quasi imberbe, pallidissimo, con una espressione di profonda tristezza, come se lo divorasse un male segreto. E ambedue parevano recare nel loro aspetto la fatalità d'un mistero primitivo. Un susurro si propagava sul loro passaggio. Essi non parlavano né voltavano mai il capo, seguiti dai parenti allacciati in catene, uomini e donne, per le braccia come in una danza antica. - Quale vóto scioglievano?

Quale grazia chiedevano? - Correva di bocca in bocca sommessamente la novella. Essi chiedevano che fosse resa al giovine la potenza genitale, distrutta in lui forse da una malia. La verginità della sposa era

> ancóra intatta; il sangue non aveva ancor macchiato il talamo.
>
> Come furono presso il cancello, ambedue levarono gli occhi all'Imagine, in silenzio; e rimasero immobili per alcuni istanti, assorti nella stessa muta implorazione. Ma, dietro di loro, le due madri tesero le braccia, agitarono le mani rugose e aduste che avevano sparso invano il frumento augurale nel giorno delle nozze. Tesero le braccia e gridarono:
>
> – Madonna! Madonna! Madonna!
>
> Con gesti lenti la sposa si tolse dalle dita gli anelli e li offerse. Poi si tolse i cerchi pesanti. Poi si tolse la collana ereditaria. Ed ogni ricchezza offerse all'altare.
>
> – Prendi, Vergine benedetta! Prendi, Maria Santissima dei Miracoli! - esclamavano le madri, con la voce già rauca per le grida, moltiplicando i segni del loro fervore, guardandosi a vicenda con un fuggevole sguardo obliquo pervigilare che l'una non superasse l'altra nell'agitazione al conspetto della folla intenta.
>
> – Prendi! Prendi!
>
> Vedevano esse cadere gli ori, cadere nelle mani del prete impassibile; udivano poi tintinnire sul vassoio del chierico il metallo prezioso, acquistato con le fatiche assidue di più generazioni, custodito per anni ed anni nel forziere profondo, rimesso in luce ad ogni nuovo giorno di sponsali. Vedevano esse cadere la ricchezza familiare, cadere, sparire per sempre. La violenza del sacrificio le rendeva disperate; e la loro agitazione si comunicava ai prossimi. Alfine tutta la parentela gridò concordemente. Solo taceva il giovine, tenendo sempre fissi all'Imagine gli occhi onde sgorgavano due rivi di lacrime silenziose.
>
> Successe una pausa, in cui si udirono le parole latine dell'officio e le cadenze dell'inno che cantavano le compagnie turbinando intorno al tempio. Poi la coppia, nell'attitudine primitiva, tenendo sempre gli occhi fissi all'Imagine, indietreggiò lentamente.[28]

Le immagini della presa diretta sono condizionate, come si diceva, dalla memoria culturale, dal ricordo del già visto, anzi del già detto, in un complesso gioco di rifrazioni. Nel *Trionfo*, le donne «rettili» avanzano strisciando sul pavimento del tempio in un estremo atto votivo, come quei «rettili» di Miglianico,

[24] D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 886-7.

descritti molti anni prima nel «Fanfulla della domenica», a proposito del *Voto* di Michetti. E «rettili» appaiono di nuovo al viaggiatore che segue dal vivo la scena, attratto «d'improvviso magneticamente»[25] dall'atto di una donna, spettatore anche lui alla pari dell'Aurispa. La rinnovata manifestazione di pietà popolare balza agli occhi del narratore, pronto a riversarla negli appunti:

> Dentro la chiesa – una frenesia selvaggia afferra tutti – Le donne piangono trascinandosi su le ginocchia. Alcune strisciano sul pavimento – con la lingua sul mattone, avanzando su i gomiti e su le punta dei piedi. I pollici dei piedi si puntano e danno la piccola spinta – Un uomo in piedi la segue battendo con un bastone sul pavimento per indicargli la via – Strisciano come rettili, completamente orizzontali – Le tracce del sangue sul pavimento – (40) […] Contro il cancello si alzano quelle che strisciavano. Le parenti le soffiano sul viso per non farle svenire, le puliscono la faccia polverosa e sanguinosa. Quella sta un momento stupidita. Poi, a un tratto, abbrancando il cancello, si mette a urlare: Madonna! Madonna! Fammi la grazia! Tutte urlano, piangono, prese da una frenesia selvaggia. (42)

Una lunga digressione era stata dedicata, si ricorderà, ai «rettili» nella recensione del 1883, dove d'Annunzio si mostrava «pronto a cogliere il vigore straordinario della pittura in una pagina giornalistica che gli servirà come cartone preparatorio di vari spunti novellistici, fino all'affresco degli "idolatri" nel *Trionfo della morte*».[26] Eccone il nucleo:

> E là, in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Rettili. I muscoli della gambe ignude si tendevano in rilievo sotto la pelle pelosa, sotto il sudiciume della pelle nerastra; le vene delle braccia si gonfiavano in un lividore verdognolo, come di umore velenoso, quasi per scoppiare; e nello spasimo dello sforzo pareva che le reni si spezzassero. Tra le dita delle mani, tra le unghie dei piedi le chiazze del sangue apparivano già; e la bocca sanguinava nello strofinio feroce su i mattoni, e su le macchie rosse che un fanatico aveva lasciate strisciava la lingua arida di un altro fanatico. Si avanzavano così, come rettili. Una superstizione cupa li acciecava; tutta quell'afa, tutto quel lezzo, tutto quel suono, e l'odore dell'incenso, e il tremolìo delle fiammelle, e l'alito ardente che le pareti umane ventavano, tutto li abbatteva in uno stupidimento sacro, li abbarbagliava in un'allucinazione di fede, li esaltava nel dolore. S'avanzavano così, verso la muta bianca metallica statua del santo che pareva attrarli con la vuota fissità delli occhi bianchi. E giungevano al santo, e gli si abbrancavano

[25] D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 888.

[26] GIBELLINI, *Il primitivo culturale della «Pescara»,* in *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, p. 176 (ma il saggio va riletto per intero).

> al collo in un supremo impeto che pareva d'odio, e cercavano con la bocca dolorosa quella fredda bocca d'argento, e gl'insanguinavano nel bacio la faccia, e prolungavano il bacio con una specie di godimento convulso, come per sentire il refrigerio del metallo su i laceramenti della lingua, come per sentire almeno rispondere a quel bacio. Restavano lì, abbrancati, sotto lo spruzzo dell'acqua santa, al mormorìo del prete benedicente, fin che il cranio del compagno sopraggiunto non li urtava alle calcagna. Poi si staccavano, provando più acute le fitte, con la testa penzolante dal collo, si trascinavano via, stramazzavano per li scalini, si abbattevano su la pietra come in un tramortimento. Parevano bestie colpite in fronte: le carni ignude della schiena, delle gambe, delle braccia prendevano come una lividura di cancrena. Il santo era lì, muto, con i due terribili buchi neri sotto la sporgenza del cranio, con la impronta sanguigna del bacio su 'l viso, nella immobilità, nella lucidità crudele.[27]

L'esiguo lacerto del reale contenuto nel Taccuino è dunque pronto ad amplificarsi e a contenere in sé non solo la memoria del dipinto michettiano ma anche della scrittura a quello relativa, per approdare definitivamente al romanzo. Infatti nella presa diretta non vi è traccia né delle «onde d'incenso» che «passavano su quelle mille teste inchinate al suolo»[28] né della metamorfosi (prelievo ovidiano) in testuggine, peraltro appena vista nel *Trionfo*, discendente anch'essa dai devoti di San Pantaleone.[29]

> Mille braccia si tendevano verso l'altare, con una frenesia selvaggia. Le femmine si trascinavano su le ginocchia, singhiozzando, strappandosi i capelli, percotendosi le anche, battendo la fronte nella pietra, agitandosi come in convulsioni demoniache. Talune, carponi sul pavimento, sostenendo su i gomiti e su i pollici dei piedi scalzi il peso del corpo orizzontale, avanzavano a poco a poco verso l'altare; strisciavano come rettili. Si contraevano puntando i pollici, con piccole spinte consecutive; e apparivano fuori della gonna le piante callose e giallastre, i malleoli sporgenti e acuti. Le mani aiutavano di tratto in tratto lo sforzo dei gomiti; tremavano intorno alla bocca che baciava la polvere, presso alla lingua che nella polvere segnava croci con la saliva mista di sangue. E su quelle tracce sanguigne i corpi striscianti passavano senza cancellarle, mentre

[27] D'ANNUNZIO, *Il Voto. Quadro di F.P. Michetti*, in «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883, ora in *Scritti giornalistici 1882-1888*, a c. e con una introduz. di ANDREOLI, testi raccolti e trascritti da F. RONCORONI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1996, pp. 92-100:94-5.

[28] D'ANNUNZIO, *Il Voto*…, cit., p. 94.

[29] D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte* cit., p. 873: «Nuove torme di pellegrini giungevano, passavano, scomparivano. Qua e là, all'ombra delle baracche, sotto i larghi ombrelli azzurri, o in pieno sole, le vecchie, sfinite dalla fatica, dormivano prone, con la faccia tra le due mani, nell'erba arsiccia. Altre, sedute in giro, con le gambe allargate sul terreno, masticavano carrube e pane faticosamente, in silenzio, senza sguardo, estranee all'agitazione che le circondava; e si vedevano i bocconi troppo grossi passare con sforzo nelle loro gole giallognole e rugose come le membrane delle testuggini».

davanti a ciascuna testa un uomo alzato batteva con la punta di un bastone il pavimento per indicare la via diritta verso l'altare.

– Madonna! Madonna! Madonna!

Le consanguinee, trascinandosi su le ginocchia ai due lati del solco, vigilavano il supplizio votivo. Di tratto in tratto si chinavano a confortare le misere. Se quelle davano segno di venir meno, le soccorrevano reggendole per le ascelle o sventolando sul loro capo un pannolino. Piangevano negli atti, dirottamente. Più forte piangevano nell'assistere i vecchi e i giovinetti al medesimo vóto. Non le femmine soltanto ma i vecchi, gli adulti, i giovinetti, per giungere all'altare, per esser degni di sollevare gli occhi verso l'Imagine, si assoggettavano al supplizio. Ciascuno posava la lingua là dove l'altro aveva già lasciato il vestigio umido; ciascuno batteva il mento o la fronte là dove l'altro aveva già lasciato un brano di pelle o una goccia di sangue e il sudore e le lacrime. Improvviso un raggio di luce radente, dalla porta maggiore penetrando per gli interstizii della calca, illuminava le piante dei piedi contratti, incallite su la gleba arida o sul sasso della montagna, difformate, non più umane quasi, ma bestiali; illuminava gli occipiti capelluti o calvi, bianchi di canizie o fulvi o bruni, sostenuti da colli taurini che si gonfiavano nello sforzo, o tentennanti debolmente come il capo verdognolo d'una vecchia testuggine sbucato dal guscio, o simili a un teschio dissotterrato dove ancóra rimanessero tra rosicchiature qualche ciocca grigia e qualche lembo di cuoio rossiccio.

Si distendeva talora su i lenti rettili un'onda d'incenso cerulea lentamente; e velava per alcuni attimi quell'umiltà, quella speranza e quel corporale dolore, quasi pietosa. Si presentavano d'innanzi all'altare, oltrepassando, nuovi pazienti a chiedere il miracolo; e coprivano con le loro ombre e con le loro voci gli atterrati che parevano non dover mai giungere a risollevarsi.[30]

Anche nei luoghi dove il Taccuino è l'unica fonte dell'episodio narrativo, il prelievo non è letterale, se si esclude la spia di alcuni termini tipicamente dannunziani, né diacronico. Tutti i passi sono rimescolati ad arte in funzione del romanzo e la visione dal vero cede il passo al nuovo ordine imposto dalla *dieghesis*. Si veda, a titolo d'esempio, un breve stralcio dell'*incipit* (si riportano i brani in cui si riconoscono i travasi dal Taccuino):

Trionfo	Taccuino
pp. 866-867: Già sgomentati dal disagio, aspettando che la folla si diradasse, Giorgio e Ippolita istintivamente si volsero verso il mare prossimo. Un campo di canape ondeggiava in pace, contro il fondo ceruleo dell'acque. p. 871: Ora, lasciate indietro le piccole	3: Si arriva alla stazione, presso il mare. Un campo di canape verde confina con l'acqua. Piccole alture verdeggianti. Gran folla che si accalca alla porta per uscire. La strada sale fra lievi colline, poi corre per una pianura opulenta, piena di grano. La chiesa è in mezzo a un piano, di

[30] D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., pp. 883-4.

colline, la strada passava per mezzo a una pianura opulenta di mèssi quasi mature. […] - Ecco il Santuario! - esclamò Ippolita indicando un edificio di mattone rossastro che sorgeva nel centro di una vasta prateria ingombra.
p. 872-872: La Casa era massiccia, di architettura volgare, disadorna, fabbricata a mattone, senza intonaco, rossastra. Contro le mura esterne, contro i piloni del portico, i mercanti di oggetti sacri avevano inalzato le loro tende, collocato i loro banchi; e mercanteggiavano. Sorgevano da presso le baracche dei girovaghi, coniche, parate di larghi quadri raffiguranti battaglie sanguinose e pasti di cannibali. Uomini biechi, d'aspetto ignobile e ambiguo, strombettavano e vociavano su l'ingresso. Femmine impudenti, dalle gambe enormi, dal ventre gonfio, dal seno floscio, mal coperte di maglie sporche e di stracci luccicanti, celebravano in un gergo sguaiato le meraviglie che celava dietro di loro la cortina rossa. Una di queste bagasce disfatte, che pareva un essere generato da un uomo nano e da una scrofa, imboccava con la sua bocca viscida una scimmia lasciva, mentre a fianco un pagliaccio impiastricciato di farina e di carminio agitava con furia frenetica una campanella assordante.

Le compagnie giungevano, precedute dai crociferi, cantando l'inno, in lunghe file. Le donne si tenevano a vicenda per un lembo della veste e camminavano estatiche, inebetite, con gli occhi sbarrati e fissi. Quelle del Trigno portavano una veste di panno tinto in grana, a mille pieghe, fermata a mezzo della schiena quasi sotto le ascelle, attraversata ai fianchi da una cintura multicolore che rialzandola e serrandola formava un rilievo simile a una gobba. E, come camminavano stracche, curve, con le gambe aperte, strascicando le scarpe plumbee, davano imagine di architettura volgare, a croce latina, senza ornamenti esterni, di mattone. Intorno sorgono le baracche dei saltimbanchi – le sonnambule, le *tireures de cartes*, i tenitori di giuochi clandestini, ecc.
17: I saltimbanchi vestiti di maglie rosee, di stracci, di lustrini stanno su l'ingresso delle baracche strombettando e urlando. Donne deformi, in maglia, impudenti.
24: Una baracca tutta parata di quadri militari o con scene selvagge. Una donna grassa dà a mangiare a una scimmia oscena imboccandola con le proprie labbra. E c'è una grande campana di bronzo che suona continuamente.

33: Le compagnie girano girano intorno al tempio, inebetite, aspettando il loro turno per entrare nel tempio – girano girano – sotto il sole, passando pel portico – a capo scoperto –
5: Le donne di Sant'Angelo sul Trigno – una gonna rossa di lana a molte pieghe, che si parte dal mezzo della schiena, attraversata ai fianchi da una cintura multicolore, che forma alcune gibbosità
16: Alcune sono sdrajate per terra, sotto il sole, in un sonno pesante – intorno alle baracche circolari dei saltimbanchi gettate con la faccia tra le due mani, per terra –

strani animali gibbosi. Talune erano gozzute; e le collane d'oro luccicavano sotto i gozzi adusti. Viva Maria!
Emergevano dalla folla le sonnambule poste a sedere su piccoli palchi eminenti, le une di fronte alle altre, in contrasto. Bendate, del viso non mostravano se non la bocca loquace, in continua salivazione, infaticabile. Parlavano con una cantilena sempre eguale, alzando ed abbassando la voce, segnando la cadenza con una scossa del capo. A tratti, con un leggero sibilo, ritiravano in dentro la saliva soverchia. Una gridava, mostrando una carta da giuoco untuosa: «Ecco l'àncora della buona speranza!» Un'altra, dalla bocca smisurata dove appariva e spariva tra i denti guasti la lingua coperta d'una patina giallastra, stava tutta china verso gli ascoltanti, tenendo su le ginocchia le grosse mani dalle vene gonfie e nel cavo del grembo un mucchio di monete di rame. Gli ascoltanti intorno, attentissimi, non perdevano una parola; non battevano palpebra, non facevano un gesto. Solo, di tratto in tratto, inumidivano con la lingua le labbra disseccate. Viva Maria!

su l'erba arsiccia, mentre passano rasente le compagnie con le donne che si tengono per la veste, di dietro, in lunghissime file, camminando estatiche, stupidite, con gli occhi sbarrati e fissi, dietro il conduttore che porta l'imagine e canta la cantilena: Viva Maria – (alcune gozzute – sotto il gozzo l'oro luccica).
7: Sopra i tavoli le sonnambule – bendate, sedute su una sedia – dicono la ven[*2 r*]tura. Sono molte, le une opposte alle altre – parlano con una cantilena sempre eguale – arsi e tesi – riprendendo la cadenza con uno scotimento del capo.
22: Le donne che stanno ad ascoltare le sonnambule con occhi intenti, con in tutto il viso una attenzione acutissima, ansiosa, cupida. Dice una, mostrando una carta untuosa: «Ecco l'ancora della buona speranza!»

Lo stile è un acquisto graduale in d'Annunzio, raggiunto attraverso un duro *labor limae*. Non la lingua, ma l'immagine, non la folla d'idolatri, ma la rappresentazione stessa del 'fallimento' di Aurispa sono gli scopi ultimi del narratore. O, come ha meglio detto Tosi: «Dal mistero al simbolo il passo è breve e Giorgio Aurispa si rivela ricettivo a quei simboli allegorici, spesso legati alle manifestazioni del folklore, alle superstizioni popolari, alla religione».[31]

Il geniale rimescolamento degli elementi del reale è raggiunto con le «torture» e le «consunzioni»[32] cui l'autore si sottopone per conquistare quell'«ideal

[31] TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa…*, cit., p. 115.

[32] Lettera del 16 marzo 1894 in D'ANNUNZIO, Lettere ai Treves, cit., p. 123: «Ah, se potessi dirvi quali torture e quali consunzioni mi dà lo stile!»; ma si veda anche la lettera del 1° febbraio, *ivi*, p. 122: «Lavoro senza tregua. Questa ultima parte mi costa una fatica terribile. Certi giorni – lavoro costantemente dalle quattro del pomeriggio alle quattro della mattina dopo, con la piccola interruzione della cena – non riesco a comporre in modo definitivo se non 3 o 4 cartelle!».

libro di prosa moderno» del quale si parla nella dedicatoria a Michetti, dove poter 'armonizzare' tutte le «varietà» della conoscenza e del mistero, e 'alternare' scienza e sogno. «In fondo non v'ha che un solo realismo: la potenza tecnica di dar la forma e la vita all'ideale sognato», appuntava in quegli anni napoletan-abruzzesi, traducendo alcuni passi della biografia 'psicologica' di Leonardo da Vinci, pubblicata nel 1892 da Gabriel Séailles, il maestro di Proust.[33] Ciò accade per l'appunto nell'episodio di Casalbordino che dal reale si trasforma in ideale rappresentazione del fallimento dell'eroe.

Di questa epifania dello stile avrebbe avuto la chiara visione Sibilla Aleramo, aprendo le pagine del *Trionfo della morte*, e proprio nell'eco dei pellegrini d'Abruzzo:

> Di quel libro, poich'ero essenzialmente pura, non mi toccò la vicenda sensuale, bensì in modo profondo la musicalità; ebbi la rivelazione solitaria di quel che sia uno stile […]; e il colore dell'Adriatico e delle paranze a sera, e la nenia dei pellegrini che passavano davanti alla mia casa, ad ogni stagione, in lunghe fila, con le ciocie, dai monti d'Abruzzo diretti al Santuario di Loreto: «Evviva Maria, Maria evviva!», mi divennero attraverso le pagine dannunziane cose plastiche e insieme simboli, natura ricreata secondo il ritmo occulto della personalità formidabile del poeta.[34]

[33] Si tratta di un gruppo di appunti (ARC. 21.1/69) che recano la traduzione di alcuni passi di G. SÉAILLES, *Leonard de Vinci l'artiste et le savant. Essai de biographie psycologique*, Perrin, Paris 1892 (questo citato è a p. XI), da noi ritrovati e pubblicati in *«Nascondere il* brutto *o volgerlo al sublime»: nel laboratorio delle «Vergini delle rocce»*, «Quaderni del Vittoriale» – nuova serie – 3, 2006, pp. 39-130:69; 106. Si tenga presente che questo passo confluisce nella *Nota su Francesco De Sanctis*, «La Tribuna», 28 giugno 1893 (ora in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1886-1938*, a c. di ANDREOLI, testi raccolti da ZANETTI, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2003, p. 210): «Sapeva bene che in fondo non v'ha se non un realismo solo: – la potenza tecnica di dar la forma e la vita all'ideale sognato» e nelle *Note su Giorgione e la critica*, «Il Convito», gennaio 1895 (*ivi*, p. 302): «Anch'egli [De Sanctis] sapeva bene che nell'opera d'arte lo stile è tutto e che soltanto lo stile ha la potenza di dar la forma». Il Leonardo di Séailles era stato già individuato da TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa…*, cit., p. 113 (ma si vedano anche le pp. 100-13, riguardanti il Leonardo di Barrès).

[34] S. ALERAMO, *Ospite di d'Annunzio*, «La Fiera letteraria», 7 dicembre 1928, poi a chiusura della raccolta *Gioie d'occasione*, Mondadori, Milano 1930, pp. 227-43 (nella riedizione del 1954 non compare).

Antonella Santoro

Una Mappa della Narrativa Dannunziana

0. Le trame dei romanzi dannunziani[1] rivelano tutta una serie di elementi comuni, tali da potervi enucleare un unico virtuale meta-testo. Com'è ben noto, queste storie appaiono esili, fragili, quasi sfornite di un vero e proprio filo narrativo.[2] E in effetti, a guardare in controluce le trame, si possono rintracciare delle costanti strutturali: l'intreccio povero di accadimenti, lo spazio tendenzialmente statico, il tempo dilatato per le eccessive pause memoriali, il sistema dei personaggi poco complesso, se non addirittura in gran parte irrilevante. Le storie appaiono facilmente sovrapponibili da un testo all'altro, sebbene poi ciascun romanzo si caratterizzi per specifiche peculiarità concettuali.

E il punto è proprio questo: nei romanzi dannunziani, ad una evoluzione

[1] I romanzi di d'Annunzio sono tratti dalle seguenti edizioni: G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, a c. di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1988; d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, a c. di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1989. Le citazioni dai romanzi saranno indicate con una sigla nel corso del testo e seguite dal numero di pagina: *Il Piacere* (*P*), *L'Innocente* (*I*), *Trionfo della morte* (*TM*), *Giovanni Episcopo* (*GE*), *Le vergini delle rocce* (*VR*), *Il Fuoco* (*F*), *Forse che si forse che no* (*FF*).

[2] Basta ricordare almeno qualche nome, tra i tanti che hanno evidenziato la mancanza di unità strutturale e la relativa inconsistenza dei *plots* nella prosa di d'Annunzio. A partire dai suoi contemporanei come Nencioni o Hérelle (Cfr. *Note* a *Prose di romanzi*, vol. I, cit., pp. 1274, 1291-2.), per arrivare a Henry James (Cfr. *Note Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 1177); nonché alla Noferi (Cfr. A. Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Vallecchi, Firenze 1949) e in ultimo a Niva Lorenzini (Lorenzini, *D'Annunzio*, Palumbo, Palermo, 1993, p. 51). Tutti, insomma concordi nel diagnosticare il peculiare lirismo della scrittura dannunziana. Al riguardo, la Lorenzini fa notare la continuità tra prosa e poesia dello stile dannunziano (*Ivi*, p. 35). Il carattere descrittivo infatti prende il sopravvento sul racconto dei fatti e sullo svolgimento delle azioni, mentre lo stile dei romanzi assume sempre più i tratti del linguaggio visivo, nel senso che la parola si fa immagine, come sempre la Lorenzini ha evidenziato a proposito del *Fuoco* (Cfr. Lorenzini, *Note* a *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 1191). Tesi espressa, del resto, da d'Annunzio stesso nella lettera dedicatoria del *Trionfo* al Michetti: «v'è sopra tutto il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'imagini e di musiche» (d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 640), ne *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)* e nella famosa intervista di Ugo Ojetti, *Gabriele D'Annunzio* del 1895, entrambi in d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a c. di Andreoli, Mondadori, Milano 2003, vol. II, pp. 110-5, 1375-90.

ideologico-filosofica corrisponde una diffusa ripetitività, e quasi stagnazione, nella costruzione degli intrecci.

1. *L'autobiografismo*

Elemento costitutivo della scrittura dannunziana, nel caso specifico dell'opera in prosa, è l'autobiografismo. Al riguardo, fa notare giustamente Paratore, non esiste altro autore decadente in cui sia così piena l'identificazione tra vita e arte, in cui si realizzi una così perfetta specularità tra autore e personaggio.[3] E questo, si sa, non perché le sue opere artistiche si riducano a specchio dell'esistenza ma perché, al contrario, è la vita stessa dell'autore a voler assumere i connotati delle sue finzioni letterarie.

Il connubio vita-arte risulta interessante perché si presenta dinamico e del tutto lontano da un semplice processo di mimesi.[4] vero che corrispondenze precise tra la le tappe della vita e quelle della scrittura sono riconoscibili attraverso i romanzi (tanto per citarne qualcuna ben nota: nel *Piacere*, l'esperienza del *Duca Minimo*, e la storia d'amore di d'Annunzio con Olga Ossani; nel *Trionfo*, la corrispondenza epistolare con Barbara Leoni; nel *Fuoco* il progetto artistico della *Città morta*, il discorso *l'Allegoria dell'autunno*, nonché la storia d'amore con Eleonora Duse). Ma l'arte per d'Annunzio è continuazione della vita stessa, un procedimento di elevazione dell'esistenza che si spoglia della propria caducità e imperfezione fino ad assumere un valore, per così dire, assoluto e sacrale. In tal senso per d'Annunzio la perfezione artistica e il sentimento religioso si incontrano nell'intento comune di un'elevazione spirituale. Esemplare è un passo dei *Taccuini* del 1895: «La vita, – la vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre finzioni, inutilmente, – è qui concentrata con una potenza inaudita, espressa da una pura e lenta armonia di linee. Si prova contemplando un sentimento religioso e quasi il bisogno di compiere un segno visibile di adorazione».[5]

[3] E. PARATORE, *Studi dannunziani*, Morano, Napoli 1966, pp. 204-6. D'altronde, la problematica del rapporto vita-arte riscuote ancora attenzione critica: Squarotti sottolinea che la «vita offre, appunto, i materiali per la verifica delle capacità di sublimazione dell'arte», G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Biografia e scrittura*, in *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Genesi, Torino 1992, pp. 29-30; si veda anche A. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno, Roma 2000: pp. 222-52.

[4] D'Annunzio in un intervento giornalistico del 1893 affermava: «Quegli scrittori di cui parlo, tra i quali sono io, accettano tutta la vita; anzi pensano perfino che l'arte debba profondare le sue radici nella profondità d'onde pullulano le prime sorgenti, e che la faccia dell'universo debba apparire d'innanzi all'artefice come una faccia umana così ch'egli possa tutta quanta considerarla con uno sguardo penetrante», *Una tendenza*, in ID., *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., pp. 123-4.

[5] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano, 1965, p. 50.

Quest'idea si rafforza negli anni in cui d'Annunzio si avvicina al pensiero di Nietzsche. Pertanto, la sua estraneità al mimetismo di stampo naturalistico si rintraccia particolarmente tra le pagine degli articoli giornalistici di quel periodo.[6] Anche nell'esporre ad Hérelle i suoi intenti narrativi sul *Trionfo*, d'Annunzio parla di «intenzione di rappresentare in una *continuità vitale*, con l'unione di tutte le forme del verbo, le sensazioni, le emozioni e le astrazioni delle quali si compone *l'intera esistenza* di un uomo».[7] Per non dire della dedica a Francesco Paolo Michetti, posta al principio del *Trionfo*, in cui d'Annunzio parla di continuazione e non di imitazione della natura.[8] E ancora nell'intervista a Ojetti si può cogliere più interamente il concetto dannunziano di opera assoluta, in grado di abbracciare e sublimare l'esistenza, arricchita naturalmente da motivi wagneriani: «Spetta ora agli artisti (…) analisi e sintesi, sentimento e pensiero, imitazione e invenzione – spetta ora agli artisti la ricomposizione dell'unità».[9] Infine, nella prosa autobiografica delle *Faville del maglio*, attraverso l'intermittenza di frammenti isolati, d'Annunzio tenderà alla sublimazione di pensieri e sensazioni più che alla rievocazione di eventi.[10] Sempre nelle *Faville* d'Annunzio esprime il valore che la scrittura ha per lui, estranea a una forma di valutazione dell'esperienza o a una riflessione, ma sentita come creazione, rivelazione, evento unico: «Io non sono uno scrittore da scrittoio. Sono un artefice di vita assiduo, congiunto all'intera vita».[11] Del resto, anche alla luce dei *Taccuini* ci si accorge che la scrittura autobiografica di d'Annunzio non differisce da quella dei romanzi. I toni accesi delle descrizioni, il linguaggio lirico, la tendenza a rincorrere sensazioni ed emozioni si confonde con lo stile dei romanzi.[12]

L'uomo e lo scrittore s'incontrano, dunque, sul piano della finzione, della sublimazione, della costruzione di un individuo unico, frutto della con-fusione

[6] Si confrontino *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)*, e i vari interventi de *La morale di Emilio Zola* e de *Il caso Wagner* in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., pp. 110-5, 214-32, 233-51.

[7] *Carteggio D'Annnunzio-Hérelle (1891-1931)*, a c. di M. CIMINI, Rocco Carabba, Lanciano 2004, p. 146. Concetto già espresso da d'Annunzio in un articolo giornalistico: «Il libro a cui essi pensano è il libro di prosa che dalla prima linea all'ultima sia organico armonico ritmico a similitudine d'un corpo perfetto, ma esistente d'una esistenza immortale.», *Una tendenza*, cit., p. 124.

[8] Cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 639.

[9] OJETTI, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 1386.

[10] D'ANNUNZIO, *Prose di Ricerca*, a c. di ANDREOLI e G. ZANETTI, vol. I, Mondadori, Milano 2005, p. 1073. Sulla forma dell'autobiografia dannunziana come frammento cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Biografia e autobiografia*, in *letteratura italiana*, V: *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 879-2; A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 180.

[11] D'ANNUNZIO, *Prose di Ricerca*, cit., p. 1278.

[12] Cfr. D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, a c. di BIANCHETTI e FORCELLA, Mondadori, Milano, 1976, p. 187.

tra la vita e l'arte. Quest'ultima è la sola in grado di conferire superiorità all'esistenza, secondo il celebre assunto sperelliano: «Bisogna *fare* la propria vita, come si fa un'opera d'arte» (*P*, 37). A dirla con Pupino: «Non la vita transeunte è allora l'oggetto della rappresentazione fittiva […] la vita che nella "pagina" si transustanzia in "vita superiore"».[13]

Si può parlare allora di una forma di autobiografismo proiettivo, secondo la quale autore e personaggio non sono semplicemente sovrapponibili, dal momento che lo scrittore cerca di superare se stesso attraverso la creazione di un personaggio che è più di una semplice emanazione ma è appunto proiezione delle sue velleità interiori, nonché delle sue insoddisfazioni, e insomma della sua ricerca continua di superare i limiti della propria esistenza attraverso l'arte. Aspetto questo già accennato da Filippo Caburlotto, che ha parlato appunto di «proiezioni d'identità» a proposito del rapporto autore-personaggi, a eccezione di Stelio Èffrena, l'unico personaggio, a detta del critico, che costituisce più propriamente l'*alter ego* dello scrittore, un «doppio autoriale».[14] In tal senso, parafrasando Caburlotto, l'autobiografismo diventa autocelebrazione, costruzione del mito di sé.[15]

L'eccezionalità è infatti un principio che non ispira solo la letteratura, ma la vita stessa dello scrittore pescarese. Si crea, dunque, un gioco complesso e ambivalente tra letteratura e vita, le quali si intrecciano tanto che è impossibile discernere l'una dall'altra.

In tal senso non si sa mai dove termina l'uomo e dove inizia il personaggio e viceversa; entrambi frutto di una continua costruzione, del proposito di superare se stesso, di andare oltre. Pertanto, da un lato d'Annunzio non sa parlare che di se stesso e i protagonisti delle sue storie altro non sono che sviluppi o varianti di sé. Dall'altro, ogni personaggio rappresenta non lo scrittore e le sue esperienze ma il suo desiderio di rinnovamento interiore, le sue tensioni ideo-estetiche. Si potrebbe dire allora che si tratta sempre di un'unica figura che si va progressivamente arricchendo. Parimenti, si potrebbe sostenere che i romanzi dannunziani si riducono ad un unico testo nel quale convergono le ambizioni e le proiezioni dell'autore.

---

[13] PUPINO, *op. cit.*, p. 252.

[14] F. CABURLOTTO, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni e giochi d'immagine*, Libreria Editrice Cafoscarina, Milano 2007, pp. 132-3.

[15] *Ivi*, p. 137. Al riguardo cfr. R. RICORDA, *Presentazione* a CABURLOTTO, *op. cit.*, p. 10. Prima ancora Raimondi ha parlato della logica del «divismo» (E. RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 45); e, a sua volta, Squarotti ha rimarcato il valore celebrativo della scrittura dannunziana, evidenziando che finanche gli scritti autobiografici – dalle lettere ai *Taccuini* –, contengono un plusvalore non assimilabile alla vita, per l'impossibilità di rimanere immuni dall'istanza creativa della scrittura, BÁRBERI SQUAROTTI, *Biografia e scrittura*, cit., p. 27.

2. *Il protagonismo maschile*

Nei romanzi dannunziani non esiste un sistema variegato e articolato di personaggi, data la preponderanza assoluta della figura maschile, affiancata dalla comprimaria femminile. Si tratta di una tipologia a raggiera, per cui una serie di figure secondarie si accampano intorno a quella principale. Per la loro funzione di contorno, i personaggi secondari si riducono a orbitare intorno al protagonista, come i pianeti intorno al sole, facendone risaltare le peculiarità caratteriali e comportamentali, in particolare lo spirito elitario e superomistico. L'inconsistenza di un sistema di personaggi si riflette sull'assenza di scambio di opinioni, sulla mancanza di autentiche discussioni e dunque di dialogo, ridotto per lo più a brevi battute di comunicazione fatica. Ciò evidenzia una struttura che, in termini bachtiniani, si potrebbe definire monologica, vale a dire caratterizzata da un unico punto di vista, quello del protagonista maschile che, naturalmente, è emanazione del preponderante punto di vista autoriale.[16] I personaggi secondari hanno un ruolo marginale e una scarsa incidenza sulle storie, riducendosi per lo più a comparse, talvolta solo delle voci, prive di carattere e autonomia narrativa. Detto in estrema sintesi, il loro ruolo si può definire subordinato e strumentale in quanto o per contrasto o per affinità sono funzionali a dare risaltare al protagonismo maschile.[17]

Il protagonista indiscusso dei romanzi è un personaggio maschile, dal peso schiacciante rispetto agli altri. Egli si distingue per stravaganza, velleità, desideri e sogni, alti propositi, nonché un senso di inquietudine e insoddisfazione mai paga, uno stile di vita eccezionale distante dal comune vivere borghese. Egli esprime insomma, seppure in modo elusivo, i caratteri della crisi decadente. I vari protagonisti dei romanzi tendono a incarnare dei superuomini senza rendersi conto che si tratta di una mera illusione; essi vivono la crisi ma non ne hanno piena coscienza. Il loro indossare maschere diverse (l'esteta, il poeta, l'aviatore) rivela il desiderio di incarnare ruoli di forza e prestigio. Pur tuttavia non riescono a celare la loro irresolutezza di

[16] Come è noto per Bachtin, il genere romanzo si distingue per la presenza di alcuni elementi essenziali: la dialettica tra i personaggi, la pluralità delle visioni del mondo, la stratificazione linguistica, ecc.: «Lo sviluppo del romanzo consiste nell'approfondimento della dialogicità, nel suo ampliamento e raffinamento», M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1978, p. 108. In questo senso la scrittura dannunziana sarebbe, invece, tipica del genere poetico, mancando di pluridiscorsività e di contrapposizione tra opposte concezioni del mondo.

[17] Interessante al riguardo è l'analisi di Caburlotto che, riconducendo le relazioni tra i personaggi a tre tipologie, appartenenti alla tematica del doppio, consente di valutare la schematicità del sistema dei personaggi dannunziani: la «scomposizione» riferita a personaggi dalle caratteristiche eterogenee e dunque contrapposti; la «moltiplicazione», fondata sulla coincidenza dei caratteri tra i personaggi che dunque si replicano; «l'ombra», in quanto rappresentazione del rimosso, rivelazione dell'inconscio (CABURLOTTO, *op. cit.*, p. 31).

fondo. Vi è una frattura, infatti, fra l'immagine che essi costruiscono di sé e che vogliono proiettare all'esterno, e la loro più intima essenza che rivela un vuoto sostanziale.[18] Questa iper-determinazione è un segnale dell'intrinseca incapacità di rapportarsi ai cambiamenti dell'epoca moderna, un segnale appunto di timore, crisi, inadeguatezza.

Ecco perché l'aristocrazia per i personaggi dannunziani, oltre a costituire una prerogativa sociale è soprattutto una condizione interiore, sentita come elevazione spirituale, nonché mentale e ideologica. uno stato però che o li rinchiude in una sorta di torre d'avorio o, come nel caso di Stelio Èffrena, li eleva a vate rispetto alla massa, posizioni entrambe indicative di un rifiuto del rinnovamento sociale.[19] Qualunque sia l'estrazione sociale e la formazione intellettuale, i protagonisti manifestano un atteggiamento negativo e polemico nei confronti della borghesia, espressione della modernità.[20] Persiste dunque in loro l'illusione di un mito aristocratico ancora attuabile attraverso l'esemplarità del passato che si oppone alla mediocrità del presente.

Ogni romanzo, infatti, offre esempi in cui la borghesia e in senso lato il popolo sono rappresentati negativamente. Nel *Piacere*, l'*incipit* famoso della digressione genealogica su Andrea: «Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italica, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizion familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte.» (*P*, 34); nel *Trionfo*, la massa è definita «orribile folla» (*TM*, 654), e in Giorgio si accentua il senso di estraneità totale ad essa, durante il pellegrinaggio: «Egli era estraneo a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi» (*TM*, 892); nel *Fuoco*, il pubblico, definito «folla aspettante» e «mostro formidabile», è visto come strumento di affermazione per il superuomo. Stelio, difatti, affermerà: «Andrò *ad bestias*» (*F*, 215); ancora nel *Forse* il disprezzo per la folla comune di uomini è rappresentata nel sentimento di superbia e superiorità che accomuna gli aviatori, Paolo Tarsis e Giulio Cambiaso: «risero (…) di quel riso ch'essi non ridevano con altri, essendo un modo della loro

[18] Battaglia intravede nella sofisticazione estetico-intellettuale del personaggio dannunziano il segnale di un dichiarato ma altrettanto insoddisfatto distacco dell'individuo dalla realtà, S. BATTAGLIA, *L'intellettuale allo specchio* in *Mitografia del personaggio*, Liguori, Napoli 1991, pp. 570-7.

[19] Indicative al riguardo sono le parole dello scrittore nella *Bestia elettiva*, espressione della sua posizione conservatrice che matura proprio nel periodo napoletano, in cui d'Annunzio conosce Nietzsche. Cfr. D'ANNUNZIO, *La bestia elettiva*, in ID., *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, cit., pp. 90-4.

[20] Raimondi ha rilevato che la «volgarità del mondo moderno fa sempre da retroscena o da cornice all'estetismo dannunziano, e ne rappresenta alla fine il polo negativo, il contrappunto dialettico», RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 78.

concordanza, un'espressione duale della fierezza sprezzante ond'essi giudicavano gli eventi e gli uomini» (*FF*, 573).[21] Ma c'è da dire anche che la dicotomia aristocrazia-borghesia si fa sempre più forte: nei primi romanzi si tratta di una semplice contrapposizione sociale tra due mondi opposti e ben divisi, quello dell'esteta e quello borghese. Si coglie infatti nei protagonisti un sentimento di disprezzo e ripulsa per quegli individui che non condividono i loro stessi ideali; nei romanzi in cui l'ideologia superomistica giunge a maturazione (dalle *Vergini* in poi), invece, ad un consolidamento intellettuale del protagonista corrisponde lo svilimento della borghesia associata al concetto di moltitudine, folla, massa amorfa da dominare. In altre parole la borghesia, intesa in senso lato come popolo, diventa strumento di affermazione del superuomo, che si serve di essa per affermare la propria superiorità non solo sociale ma anche ideologica e politica, e dunque il proprio ruolo di guida rispetto ad essa.

Ma forse l'aspetto più interessante del rapporto tra d'Annunzio e l'epoca borghese è il suo atteggiamento contraddittorio e ambiguo. Se da un lato lo scrittore manifesta tutto il suo disprezzo per i valori borghesi, d'altro canto egli fa propri alcuni caratteri dell'epoca a lui contemporanea: in primo luogo, il *Forse* si distingue dagli altri romanzi per l'esaltazione del progresso tecnologico, frutto dell'epoca moderna; in secondo luogo, l'autore stesso, mostrandosi suscettibile al consenso del pubblico, ritiene che lo scrittore debba adeguarsi al proprio tempo e interpretare le esigenze borghesi per cui le sue opere appaiono ben inserite nella dialettica commerciale domanda-offerta.[22] Raimondi, che ha approfondito questo dualismo in d'Annunzio, ha

[21] Si confrontino ancora, dalle *Vergini*, le pagine dell'invettiva di Claudio Cantelmo contro la catastrofe democratico-borghese di Roma pp. 29, 42, 43; dal *Forse*, quelle in cui compare, analogamente al *Fuoco*, il sentimento di disprezzo del protagonista per la folla acclamante, p. 568. Infine il *Giovanni Episcopo* offre un quadro interessante della degradazione del mondo borghese.

E naturalmente, prima ancora che i personaggi, lo stesso senso di superiorità anima lo scrittore, come testimonia la ben nota grintosa lettera dannunziana all'amico Vittorio Pepe. Emerge infatti tutto il suo spirito elitario ed il credo superomistico, seppure in un periodo in cui il pensiero nietzschiano non è giunto a completa maturazione: «Tu hai diritto a farti largo in faccia al gran sole: conquistalo, *Vittorio*, e trai augurio dal tuo nome. Non ti spaventare della lotta: è la lotta per la vita, *the struggle for life* del Darwin, la lotta inevitabile e inesorabile. Guai a chi si abbatte. *Guai agli umili!*», Lettera di d'Annunzio a Vittorio Pepe (1 febbraio 1884), in *Pagine disperse*, a c. di A. CASTELLI, Lux, Roma 1913, p. 34. Si ricordi, infine, *Il discorso della siepe* in cui d'Annunzio espone la sua idea del rapporto tra il poeta e la folla amorfa, pari a quella espressa dai suoi personaggi: «V'è nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto possono trarre baleni», D'ANNUNZIO, *Laude dell'illaudato*, 1897 in ID., *Prose di ricerca*, vol. I, cit., p. 432.

[22] Si ricorda in proposito il famoso articolo dannunziano *Note sull'arte. Il bisogno del sogno* nel «Il Mattino» 1892 in ID., *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., p. 73. Lo stesso concetto è stato già ripreso nella già citata intervista di Ojetti (*Ivi*, p. 1384).

parlato dell'esigenza dannunziana di soddisfare il «bovarismo che fermenta nel cuore delle masse moderne».[23]

Le storie si animano e si sviluppano sulla scia della progettualità egotistica dei protagonisti maschili. I progetti si fanno sempre più ambiziosi da un romanzo all'altro, segnando il percorso di crescita del personaggio dannunziano: dall'ambizione estetica ma vacua di costruire la propria vita come un'opera d'arte allo scopo etico dei romanzi alla slava, al progetto ideo-politico della purezza della razza e della fondazione di una nuova stirpe, fino al disegno superomistico di un'opera artistica monumentale e al primato dell'azione.

L'evoluzione ideologica e interiore del protagonista si compie attraverso alcune tappe fondamentali: punto di partenza è rappresentato dall'esteta Andrea Sperelli che unisce l'intento velleitario ad una natura abulica;[24] segue il personaggio della crisi, Giorgio Aurispa, dall'indole inoperosa sulla scia sperelliana, ma con una nuova e inquieta ricerca di sé nell'identificazione col passato e con la morte; infine, il superuomo dalla vivacità intellettiva e dallo sguardo propositivo e rivolto verso il futuro che si configura da *Le vergini delle rocce* in poi.[25] Questi momenti non sono slegati e antitetici, ma si tratta, in realtà, di varianti di una medesima struttura: l'uomo d'eccezione.[26] Il superomismo, prima di diventare nelle *Vergini* vero e proprio manifesto ideologico, si manifesta come naturale predisposizione dell'indole dannunziana: l'esaltazione vitalistica, il sensualismo sfrenato, l'estetismo e lo spirito aristocratico sono elementi propriamente superomistici, ma già individuabili nelle raccolte poetiche precedenti, sin dai tempi del *Canto Novo*[27] e negli

---

[23] RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, cit., p. 80. Sull'argomento si veda anche P. ALATRI, *Istanze «antiborghesi» e borghesia* in *D'Annunzio*, UTET, Torino 1983, pp. 156-62.

[24] «Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale.» *P*, 39.

[25] Illuminante è l'inizio del Libro Primo delle *Vergini*: «Domati i necessarii tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie troppo veementi e discordi, posto un argine all'irrompere confuso e innumerevole delle sensazioni, nel momentaneo silenzio della mia coscienza io aveva investigato se per avventura la vita potesse divenire un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative nel variar continuo dei casi; ciò è: se la mia volontà potesse per via di elezioni e di esclusioni trarre una sua nuova e decorosa opera dagli elementi che la vita aveva in me medesimo accumulati.» *VR*, 12.

[26] Assimilare i vari protagonisti dannunziani ad uno solo non significa volerne sminuire le peculiarità o denunciare un'incapacità da parte del loro autore a rinnovarli. A tale riguardo già Guglielminetti ha puntualizzato che i personaggi dannunziani non vanno ridotti ad uno solo ma definiti nella loro crescita e trasformazione, M. GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 28.

[27] Al riguardo, d'Annunzio stesso ha sottolineato nell'intervista a Jules Huret «Dans mon premier volume de vers – oeuvre d'adolescence –, dans le *Canto Novo*, vous trouverez presque tous les germes qui se sont développés dans mes ouvres plus mûres. Il y a dans ce livre presque

eroi del ciclo della *Rosa*. Pertanto, il superomismo ha costituito da sempre il territorio entro cui l'autore si è mosso istintivamente sia in poesia che in prosa. La dottrina nietzschiana ha poi contribuito a fare di questa naturale tendenza dannunziana al superomismo un principio nevralgico del suo pensiero e della sua opera.[28] Nel passaggio dall'eroe aristocratico al superuomo si può cogliere anche l'influenza del social-darwinismo,[29] che rafforza l'idea di sopraffazione ed esaltazione del più forte, dell'individuo socialmente vittorioso in base a presupposti biologici. La supremazia dell'individuo per d'Annunzio si estende dall'ambito estetico-artistico a quello più propriamente politico-attivistico – si pensi a Claudio Cantelmo e Paolo Tarsis.[30] Ma anche in questi eroi il superomismo dannunziano si riduce ad una sorta di esaltazione individualistica ed egotistica che non fa che ribadire l'astrazione e la distanza dell'intellettuale (autore-personaggio) dalla realtà, consentendogli l'ultima e disperata illusione di ergersi al di sopra della società. [31]

Pertanto, a dirla con Baldi, «il vitalismo gioioso e l'attivismo eroico» sono soltanto un appiglio per «superare il peso angoscioso della malattia dell'anima moderna».[32] E allora si potrebbe affermare che, se il superomismo è una costante presente in d'Annunzio da sempre, esso costituisce in realtà la punta di un iceberg, ossia di una verità ancora più profonda e radicata. E cioè la

puéril une Ode qui pourrait bien servir de prélude à quelqu'un de mes futurs *Romans de la Grenade*: au *Triomphe de la Vie*, par exemple», *Gabriel D'Annunzio à Paris*, in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., p. 1393.

[28] Salinari analizza il superomismo dannunziano come l'anello unificante sia rispetto alla produzione precedente sia rispetto a quella successiva: «il periodo superomistico non si esaurisce rapidamente come altri *momenti*», C. SALINARI, *Il superuomo* in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 40. Sull'approfondimento dell'argomento si veda anche F. RONCORONI, *Introduz.* a D'ANNUNZIO, *Alcyone*, Mondadori, Milano 1995, pp. 11-2.

[29] ALATRI, *Socialdarwinismo e sindacalismo rivoluzionario* in *D'Annunzio*, cit., pp. 286-90; G. TELLINI, *Darwin* in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998, pp. 228-32; V. RODA, *Evoluzionismo e Letteratura* «*fin de siècle*» in *Il soggetto centrifugo*, Patron, Bologna 1984, pp. 13-130.

[30] Nel «Convito», rivista degli anni '90, cui d'Annunzio collabora, si può cogliere la tensione ad inglobare il culto dell'arte e della bellezza ad un attivismo eroico. Si riporta un frammento dal *Proemio*: «Ebbene, c'è ancóra qualcuno che in mezzo a tanta miseria e a tanta abjezione italiana serba la fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesseci dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito, nella necessità delle gerarchie intellettuali,», D'ANNUNZIO, «Il Convito» (1895-6) in *Scritti giornalistici*, cit., vol. II, p. 285.

[31] Battaglia ha sostenuto che il «titanismo nietzschiano sorge da un fondamentale sentimento d'impotenza, dalle premesse di una desolata incapacità a vivere il comune destino dell'uomo, da una mancata accettazione a collocarsi nei limiti della quotidianità», BATTAGLIA, *L'intellettuale allo specchio*, in *Mitografia del personaggio*, cit., p. 568.

[32] G. BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, Scriptorium, Torino, 1997, p. 226.

crisi d'identità dell'uomo contemporaneo che, seppure d'Annunzio si sforza d'ignorare, emerge attraverso i segnali di decadenza, disseminati nei romanzi, come l'attrazione per la morte e la putredine, l'inquietudine dei personaggi che, rifacendosi ancora alle parole del critico, compongono «un continuo controcanto» in opposizione alle tensioni superomistiche.[33]

3. *Donne co-protagoniste*

Co-protagonista dei romanzi dannunziani è sempre la donna, legata al maschio da un rapporto amoroso.

Anche per i personaggi femminili si possono individuare delle caratteristiche costanti. La donna è innanzitutto il simbolo della sensualità, dall'aspetto incantatore e dalle sembianze di grazia e bellezza da cui, tuttavia, si svelano dei tratti oscuri e latenti di un'inquietante ambiguità. La donna insomma incarna l'immagine dell'amante che ha in sé il fascino un po' perverso della 'bellezza medusea', in grado di unire piacere e dolore, dolcezza e crudeltà, amore e morte.[34]

Ella è, inoltre, l'emblema della sessualità sterile che si contrappone all'idea della donna-madre, il cui tratto distintivo è la procreazione. Non a caso non si trovano nei romanzi figure femminili che rappresentino degnamente il modello di maternità. Maria Ferres, infatti, nonostante si presenti inizialmente nelle vesti di madre pura e incorrotta, tende ad assimilarsi al modello opposto di Elena Muti, cadendo nel vortice della passione per Andrea, e perdendo così il suo ruolo di madre impeccabile.[35] Analogamente Giuliana e Ginevra, madri effettive come Maria, non riescono a tenere il loro ruolo in maniera esemplare: Ginevra, oltre ad essere una moglie ignobile, è una madre snaturata, priva di trasporto per il figlio Ciro; Giuliana, nonostante sia stata una madre sensibile e una moglie devota, si macchia della colpa della gravidanza adulterina che non solo mortifica la sua purezza, ma la spinge sino alla silenziosa complicità nell'omicidio dell'*innocente*.

Il protagonista pretende di modellare la sua donna secondo un'idea di

---

[33] BALDI, *Le ambiguità della «decadenza»*, Liguori, Napoli 2008, p. 112.

[34] Sulla bellezza medusea cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 23-48. Per una disamina delle *femmes fatales* nell'opera dannunziana si veda V. RODA, *Note sui personaggi femminili del D'Annunzio* in *Il soggetto centrifugo*, cit., pp. 277-300. Lo studioso sottolinea che «il polimorfismo» e «la pluralità», due aspetti tipici della donna dannunziana, appartengono al modello praziano della «donna fatale sintetica», pp. 277-8.

[35] Baldi osserva che la chioma nera, pesante e violacea è un particolare dell'aspetto fisico di Maria indiziario della sensualità che turba la sua purezza e che la accomuna ad Ippolita, cfr. BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., p. 247 e ID., *Le ambiguità della «decadenza»*, p. 30.

femminilità perfettibile del tutto irrealizzabile: la donna-madre e d'intelletto, moralmente integra, l'unica predestinata ad essere una compagna degna per il superuomo e garante della continuità della stirpe. Gli elementi che contribuiscono ad allontanare la donna da questo modello sono diversi di romanzo in romanzo, ma tutti appartengono all'area semantica della caducità, intesa come imperfezione morale: in primo luogo le sue origini borghesi – seppure elemento non comune a tutte le donne – che a lungo andare si rivelano agli occhi del maschio come segnali di contaminazione, inevitabilmente repulsivi;[36] il motivo della malattia che indebolisce la condizione femminile e mina a volte la sua capacità di procreare – come in Giuliana e in Ippolita –, o sfocia in stati di demenza mentale – è il caso di Isa –, in netto contrasto con l'aspirazione maschile alla forza fisica e al sovrano equilibrio mentale; infine, il motivo della vecchiaia che confligge con ogni sorta di idealizzazione sovra-temporale – è il caso della Foscarina.[37] Laddove, invece, le origini aristocratiche e le caratteristiche etiche sembrano innalzare la donna ai livelli maschili agognati, subentrano impedimenti esterni, come l'impossibilità di abbandonare il focolaio domestico. Sia nelle *Vergini* che nel *Forse*, Anatolia ed Isa, le due figure femminili prescelte dal superuomo, sono imprigionate e invischiate nella follia e nella demenza comune ai membri delle loro famiglie e simbolo di inevitabile sfacelo e decadenza.

Attraverso le figure femminili si sviluppa pure il motivo dell'amore sororale, polo opposto della sensualità e della spregiudicatezza femminili. La donna, moglie o amante, assume atteggiamenti di devozione incondizionata verso il proprio uomo e di totale abnegazione. Portata a provare sentimenti di perdono e pietà e votata al sacrificio, ella è spinta verso il maschio dal desiderio di cure amorevoli più che dalla voluttà dei sensi, e manifesta un affetto sororale che la eleva spiritualmente e la purifica dalla sua carnalità, facendole assumere sembianze, per così dire, angeliche. D'altro canto, questo atteggiamento non esclude un più profondo e nascosto impulso alla passionalità che accentua il carattere ambiguo della femminilità. Si va così costruendo (o definendo) il modello dell'amante-sorella,[38] emblema totalizzante della donna asservita

[36] Emblematica è la figura di Ippolita che si va trasfigurando agli occhi di Giorgio come essere basso e immondo: «Giorgio ripensò le angosce di quel tempo quando la vedeva allontanarsi, (…) in un mondo a lui interamente ignoto, nelle volgarità e nelle meschinità della vita borghese in mezzo alle quali ella era nata ed era cresciuta come una pianta rara in mezzo alle ortaglie.» *TM*, 812.

[37] «Ella era là, creatura di carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo; e una smisurata massa di vita reale e ideale gravava su lei, si allargava intorno a lei, pulsava col ritmo di quel respiro stesso.» *F*, 448.

[38] Giuliana, talvolta definita *sorella* dall'io narrante, incarna forse il modello più riuscito

alla volontà maschile che riesce ad essere contemporaneamente e contraddittoriamente donna di corpo e di spirito. Tuttavia, anche le doti di sensibilità e spiritualità si rivelano delle pure chimere, in quanto prevale nella donna la polarità negativa della sensualità animale, emblema di malvagità e bassezza agli occhi del superuomo. A presentare questi tratti distintivi sono soprattutto Ginevra, Ippolita e Isa, costruite l'una sulla scia dell'altra. Si vedano alcuni esempi:

«Non vi accade mai, guardando a lungo una donna, di smarrire d'un tratto ogni nozione della sua umanità, del suo stato sociale, dei legami sentimentali che vi avvincono a lei e di *vedere*, con una evidenza che vi atterrisce, la bestia, la femmina, l'aperta brutalità del sesso? Questo io *vidi*, guardandola; e compresi ch'ella non era atta che a un'opera carnale, a una funzione ignobile.» (*GE*, 1073); «Ella appariva, così, la donna di delizia, il forte e delicato strumento di piacere, l'animale voluttuario e magnifico destinato a illustrare una mensa, a rallegrare un letto, a suscitare le fantasie ambigue d'una lussuria estetica. Ella così appariva nello splendore massimo della sua animalità: lieta, irrequieta, pieghevole, morbida, crudele.» (*TM*, 908); «Qualcosa di acre e di felice, un'ambiguità sfuggente, una perversità incerta brillava e s'oscurava a volta a volta nel bel viso di dèmone.» (*FF*, 668). Fra le tre naturalmente Isa è modello di complessità e duplicità per eccellenza. Figura incestuosa e ambigua, ella infatti si caratterizza per la sua intrinseca molteplicità di aspetti e per la sua catastrofica discesa psico-fisica verso il basso: «Ella temette che la sua ragione fosse per decomporsi, e che quel passo continuo fosse già un fantasma della sua demenza (…). E tutto le parve ch'ella potesse affrontare e patire, fuorché rimanere più a lungo con sé medesima in quella disgregazione della sua coscienza.» (*FF*, 730).

Il personaggio muliebre insomma si caratterizza per un bifrontismo costitutivo che contribuisce a renderlo complesso e tormentato: al dittico sterilità-fecondità corrisponde quello della sensualità-spiritualità, e i secondi termini sono destinati a soccombere, determinando lo svilimento femmineo. Di conseguenza l'aspirazione ad un'ascesa allegorica e ad una conquista da parte del protagonista si trasformano in un'inevitabile catastrofe verso il basso, una «catagogia», a dirla con Artioli[39] che coinvolge inevitabilmente anche le

di amante-sorella: «La sorella ridiventava l'amante a un tratto. La sorella impeccabile aveva conservato nel sangue, nelle più segrete vene, la memoria delle mie carezze, quella memoria organica delle sensazioni, così viva nella donna e così tenace.» *I*, 382. Ma già nell'antecedente di Maria Ferres, della quale più volte si sottolineano le «mani d'arcangelo», si possono riscontrare atteggiamenti di amante-sorella, ispirata alla bontà e alla pietà, seppure la passione le tormenti l'animo.

[39] Cfr. U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza,

donne. Questa duplicità, costantemente riscontrabile in ogni personaggio femminile è sinonimo di perdita di sé e disorientamento, in una parola di decadenza. E dunque la scomposizione interiore ha una valenza negativa in d'Annunzio, per il quale si presenta come armonia perduta. evidente, come fa notare Roda, che d'Annunzio non fa propria la scomposizione interiore dell'individuo alla maniera di Pirandello e Svevo, per i quali essa assume una valenza positiva, di auto-conoscenza e de-mistificazione.[40] Il modello femminile fondato sul bifrontismo è pertanto un segnale di problematicità e allude al crollo dei valori ottocenteschi.[41]

La donna squilibrata è sentita dall'eroe maschile come la nemica che ostacola il desiderio di realizzazione maschile, ma allo stesso tempo ella è capace di attrarre proprio grazie alle sue fibrillazioni interiori. Ancora più evidente questa cosa appare nei romanzi superomistici in cui l'eroe energico e propositivo è risucchiato nel vortice del dramma femminile. E il modello paradigmatico, anche in questo caso, è la coppia Paolo-Isa. Il risultato è che la figura del superuomo è solo apparentemente equilibrata e temprata, dal momento che si lascia sedurre e sbilanciare da figure femminili inquiete e instabili.

4. *Intrecci d'amore*

Gli intrecci si costruiscono intorno alla vicenda d'amore, *leitmotiv* anche laddove il testo presenta un'impalcatura ideologica più complessa, come *Le Vergini* e Il *Fuoco*. Non a caso, nella maggior parte dei romanzi, gli *incipit* si

---

Roma-Bari 1995, p. 9. Il concetto di «catagogia», che nei termini dello studioso significa «catastrofe psicologica e smottamento verso il nulla» (*Ibid.*) in riferimento al *Piacere*, può estendersi anche ai romanzi successivi.

[40] Roda ha chiarito il tipo di disorientamento del personaggio dannunziano nel ciclo della *Rosa*, dettato dalla perdita e dalla ricerca della totalità: «l'obiettivo della classica *quête* romanzesca nel ripristino dell'ordine sul disordine, dell'identico sul difforme, in una ricomposizione unitaria ed accentrata dell'esistente che – se il raffronto è proponibile – si colloca agli antipodi della "scomposizione della vita" di lì a non molto predicata da Pirandello» (RODA, *Totalità ed anti-totalità* in *Il soggetto centrifugo*, cit., p. 258). Sulla stessa scia Baldi afferma che d'Annunzio «non prospetta la pluralità multiforme dell'Io come modo nuovo di rapportarsi al mondo, in sintonia con una mutata sua percezione, ma assume un atteggiamento negativo, di rigida condanna moralistica , in nome di una concezione ancora classica di una personalità unitaria» (BALDI, *Le ambiguità della «decadenza»*, cit., p. 13).

[41] Lo sdoppiamento o lo «schizomorfismo» della donna è stato analizzato da Roda sia in senso «verticale» – in quanto scarto tra il presente assoggettabile e il «passato impossedibile» (tranne nel caso del *Piacere* in cui i termini si invertono) –, che «orizzontale» – in quanto coesistenza di più personalità e di tratti psico-ontologici difformi. La duplicità rende inafferrabile la figura femminile, scissa tra «donna-*self*», possedibile, e «donna-*non- self*», sfuggente per il maschio, RODA, *Note sui personaggi femminili del D'Annunzio*, cit. , pp-278-89.

rassomigliano. Si tratta di scene nelle quali i protagonisti appaiono in compagnia delle loro donne e nell'immediatezza di momenti particolari, da cui emerge non uno stato di felicità e serenità della coppia ma di tensione. Si adombra una certa problematicità preesistente all'inizio del romanzo e che si prolunga nel racconto degli eventi successivi o nel ricordo di quelli passati. La dinamica amorosa prevede sempre nella coppia uno pseudo-idillio, un'armonia apparente che cela un contrasto di fondo e che sfocia nello scontro, nella sofferenza, nell'incomprensione, nella delusione. L'impedimento è dato dall'intrigo di un triangolo amoroso, creato dall'intrusione di un'altra donna, reale o mentale o, molto più di rado, di un rivale maschile. In ogni caso l'ostacolo maggiore è rappresentato dalla natura tirannica ed egoistica del maschio portato a piegare la donna alle proprie esigenze esistenziali e progettuali, mortificandone l'individualità. Pertanto, la coppia non si caratterizza per equilibrio e compattezza, ma diventa una fonte di irrequietudine, rivalità, scontento fino alla disgregazione definitiva del rapporto e all'inevitabile solitudine e disperazione dell'individuo: la fuga solitaria di Andrea Sperelli alla fine del romanzo è emblematica di tutti i romanzi successivi, nei quali il protagonista, che domina la scena finale, vive sempre uno stato di prostrazione e smacco. La conclusione non determina uno stato di positivo scioglimento, ma di permanente drammaticità. Ogni storia, dunque, presenta la costante del fallimento di qualunque rapporto amoroso contemplato nell'intreccio.

importante sottolineare che il 'triangolo' non genera un groviglio di situazioni, in quanto l'intreccio tende a destrutturarsi, trasferendo la complicazione all'interno dell'individuo ed esaltando il dramma interiore e l'impotenza a comunicare dei personaggi, talora avvolti in un alone di enigmaticità. Attraverso i pensieri dei personaggi si profila il motivo dell'estraneità e solitudine dell'individuo anche all'interno della coppia. Il *Trionfo* offre innumerevoli esempi della consapevolezza crescente del protagonista sull'irrimediabile distanza tra sé e la donna amata, e sulla propria conseguente solitudine: «Anche la vera profonda comunione sensuale è una chimera. I sensi della mia amante sono oscuri come la sua anima.» (*TM*, 806); «Seguendo il suo pensiero, egli non ascoltava le parole d'Ippolita.» (*TM*, 663); «"Ah, perché dunque non potremmo noi rendere la nostra esistenza conforme al nostro sogno e vivere per sempre in noi soli?"» (*TM*, 659). Nelle *Vergini*, l'assenza di comunicazione si manifesta negli atteggiamenti e nelle movenze dei fratelli Capece, accomunati da una sorta di automatismo gestuale: «Ma i loro atti e i loro accenti sembravano accompagnati da un mistero che a volta a volta li gravava di significanze quasi terribili o li rendeva quasi ridevoli come il gioco degli automi.» (*VR*, 82); e nel bisogno di solitudine di Claudio: «sentivo

nell'intimo la gioia d'esser novamente solo.» (*VR*, 116). Anche il *Fuoco* e il *Forse* esemplificano questi motivi, per cui il ripiegamento interiore diventa fattore comune, che interessa e dilania in eguale misura personaggi maschili e femminili, immersi ciascuno nel proprio universo interiore. Il bisogno di solitudine è prerogativa della Foscarina così come il suo stato di sofferenza e ansia febbrile; ugualmente nel *Forse* risalta la sofferenza delle due sorelle-antagoniste, la loro follia e l'assenza nella parte ultima di comunicazione verbale tra Paolo e Isa. L'amore, pertanto, anziché favorire l'uscita da sé del maschio verso l'alterità femminile, esalta la chiusura tra i personaggi.[42]

'L'altra donna' (o il rivale maschile) si presentifica al protagonista come pensiero deviante e motivo ossessivo, anziché come presenza reale. Evocata in genere dal protagonista, rimane un fantasma che ingombra il suo universo mentale, senza movimentare l'azione e determinare un effettivo intreccio relazionale tra i personaggi. Il ruolo dell'altro si riduce a scatenare nella coppia emozioni negative e sentimenti di gelosia, non occupando concretamente la scena, se non marginalmente o attraverso il ricordo dei personaggi. Anche quando la gelosia, avvertita come dramma logorante per l'individuo, sfocia in violenti scontri dialettici, ne risulta tra gli amanti anziché un'idilliaca riappacificazione, un'esasperazione dell'incomprensione e dell'acredine, fino a provocare una crescente inquietudine interiore. Si crea così un mondo fittizio e inesistente, quasi surreale, frutto di elucubrazioni e fantasie individuali, che spesso si sovrappone alla realtà dei fatti (è il caso della sovrapposizione di Elena e Maria, di Donatella e Foscarina, delle tre vergini e di Isa e Vana[43]). Il prevalere della dimensione interiore sulla comunicazione effettiva tra i personaggi determina sul piano meramente strutturale l'aumento delle parti monologanti, delle riflessioni e dei ricordi a discapito dello scambio dialogico.

Le donne, in ogni caso, subiscono un processo di trasfigurazione maschile che le priva della propria individualità e umanità.

Sdoppiamento e sovrapposizione della donna si ricongiungono nella creazione del terzo modello femminile ideale e perfetto, dunque irrealizzabile,

[42] «Lo slancio verso l'*Altro*, l'oblio di sé, la generosità dell'amore sono effettivamente le disposizioni dell'anima che i protagonisti dannunziani ignorano», J. GOUDET, *D'Annunzio romanziere*, Olschki, Firenze 1976, p. 143.

[43] Si riportano i passi più rilevanti: «e spesso egli sotto una tal carezza aveva potuto evocare l'imagine dell'*altra*»; «Avvenne, nel suo spirito, una sùbita sovrapposizione dell'imagine d'Elena» *P*, 333; «L'imagine di Donatella Arvale persisteva nelle sue pupille: (…) Ed egli, con una strana angoscia su cui passava quasi un'ombra di orrore, evocò l'imagine dell'altra:» *F*, 267; «Donatella dalle reni falcate gli riapparve.» *F*, 425. Cfr. anche gli esempi sul pensiero ossessivo degli antagonisti maschili: «l'Altro veniva con noi. Tra me e mio fratello s'intrapponeva la figura di Filippo Alborio» *I*, 498; «Ritorna anche *l'altro*, qualche volta. Orribile! Oh, oh, oh, orribile!» *GE*, 1033.

della «donna che non si trova», pura costruzione immaginaria che contempla la sovrapposizione dei due modelli opposti:[44] «Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'imaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più *vera* perché ideale…» (*P*, 286); «Con un palpito profondo, egli scorse in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide la figura della Foscarina così stretta a quella di Donatella Arvale, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare. (…) egli provava un turbamento non dissimile a quello che avrebbe provato vedendosi d'improvviso venire incontro l'incarnazione spirante d'una delle creature ideali gènite dalla sua arte.» (*F*, 268); «sento che domani ciascuna di voi in tutto il suo essere corrisponderà all'imagine che dentro di me respira e palpita.» (*VR*, 70).

Lo scacco di fronte alla donna diventa per il maschio emblema di mancata realizzazione e, nonostante le premesse di eccezionalità, si evidenzia in lui una persistente tendenza fallimentare. Come ha detto Baldi, proprio nel fallimento amoroso si intravede tutta l'inettitudine del personaggio dannunziano.[45] Ma non va dimenticato che è la natura della progettualità maschile, troppo ambiziosa e sovrumana, ad avere in sé il seme della disfatta.[46] Pertanto, nell'ottica dannunziana, non è il maschio ad essere inadeguato rispetto alla figura femminile; viceversa, è quest'ultima a non essere alla sua altezza e dunque ad essere da impedimento alla realizzazione maschile. Si capisce allora come d'Annunzio sia portato a concentrare i motivi delle disfatte solo sulle figure femminili, per conservare del maschio un'immagine di forza e potenza.

In tal senso l'inizio e la fine di ogni storia si corrispondono in una perfetta circolarità che recupera la solitudine del personaggio e il perdurare di una "lacuna" interiore. *Il Piacere* si apre e si chiude analogamente sulla solitudine di Andrea; l'*Episcopo* inizia e si conclude sull'onda del tormento interiore del personaggio e sul richiamo alla scena del delitto; ugualmente la fine dell'*In-*

---

[44] BÁRBERI SQUAROTTI, *La Donna Ideale: Svevo, D'Annunzio, non senza Leopardi*, in *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, cit., p. 180.

[45] BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., p. 269.

[46] Paratore ha sottolineato che «i superuomini della narrativa dannunziana naufragano tutti in una conclusione negativa della loro sterile ricerca di un magniloquente assoluto», PARATORE, *L'antisuperuomo in D'Annunzio*, in AA.VV., *Ricerche letterarie e bibliografiche in onore di Renzo Frattarolo*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 140; Roda, a sua volta, ha ribadito: «E se, nei tre romanzi del ciclo, l'obiettivo è regolarmente mancato e la totalità è un idolo inafferrabile, quell'idolo ha tuttavia la forza di polarizzare su di sé l'azione dei protagonisti, conferendole, se non il premio della totalità riconquistata, per lo meno quel tanto di coesione che deriva dalla chiarezza del fine e dal concentrarsi su di esso di tutte le mobilitabili risorse dell'*ego*», RODA, *Totalità ed anti-totalit*à in *Il soggetto centrifugo*, cit., p. 258.

nocente si ricongiunge al tumulto iniziale del protagonista; per non parlare della corrispondenza simbolica nel *Trionfo* tra la scena iniziale del suicidio al Pincio e il suicidio-omicidio conclusivo. Il finale, in sostanza, delinea un personaggio ancora alla disperata ricerca di qualcosa o in preda ad un eterno proposito: un personaggio comunque 'carente'. Ancora più evidente questo aspetto nelle *Vergini* e nel *Fuoco*, in cui la progettualità dannunziana raggiunge il culmine. L'inizio e la fine delle *Vergini* si corrispondono nell'analoga riflessione dell'io narrante sulle tre sorelle, rivelando il proposito irrealizzato di Claudio, motivo conduttore del romanzo. Il *Fuoco*, nella conclusione, riprende i toni trionfali dell'inizio, segnando, con la scena dei funerali di Wagner, l'ideale successione artistica del poeta ma allo stesso tempo anche la mancata attuazione del progetto iniziale. Nel *Forse* la solitudine finale del protagonista, eroe dell'azione e del coraggio che si rigenera a contatto con la natura, se da un lato rappresenta la vittoria dell'io sulla tentazione della morte come auto-annientamento, dall'altro esprime un'agitazione di fondo, la faticosa conquista di un equilibrio precario.

Il ricongiungimento dell'esordio col finale nella maggior parte dei romanzi conferma non solo l'idea di un mancato sviluppo effettivo delle storie, quasi condannate a ripiegarsi su se stesse, ma anche la mancanza di crescita del personaggio dannunziano che resta, sempre e comunque (anche nel caso di un più marcato superomismo), in uno stato di incompiutezza, o illusoria compiutezza, rispetto ai propositi iniziali.

Si potrebbe concludere che il motivo amoroso da stimolo si trasforma in impaccio per il superuomo. Il rapporto di coppia dunque fa impantanare il protagonista, lo distoglie dalle sue mire frenandone il processo di crescita e determinando una stagnazione dell'intreccio.

5. *Il motivo della malattia*

L'arte per d'Annunzio è uno strumento privilegiato per rivelare ciò che la scienza non può spiegare anche nel campo delle malattie.[47] Non a caso, il tema della malattia è presente nell'opera dannunziana come sonda conoscitiva dell'individuo.[48] La trattazione della malattia nei romanzi dannunziani assume

[47] «L'arte, (…) può fornire alla scienza non soltanto indizii preziosi ma rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile.», D'ANNUNZIO, *Una tendenza*, cit., p. 123; «È un puerile errore il credere che le facoltà dell'artista e quelle dello scienziato sieno opposte e inconciliabili.», *ivi*, p. 125.

[48] D'Annunzio ha ribadito: «La malattia, inoltre, concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci mezzi di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decom-

specifiche caratteristiche, evidenziando tutta l'attenzione dello scrittore nei confronti del decadimento fisico e delle diverse forme di patologia.

Presenti in gran numero, le descrizioni dettagliate e abnormi sui malati e sugli esseri deformi rivelano il gusto e l'esperienza dannunziani di ascendenza naturalista. Ma il senso della malattia va ben oltre un'accurata rappresentazione realistica, assumendo un valore simbolico. Essa diventa il sintomo del decadimento e indebolimento dei valori culturali ottocenteschi, quali il culto della bellezza, il vincolo con la terra, le virtù legate alla discendenza nobiliare alle soglie dei mutamenti di fine secolo (industrializzazione e modernizzazione della società, ascesa della borghesia, scomparsa del vecchio mondo rurale, urbanizzazione).

Tra i primi rilievi che s'impongono, va subito detto che la malattia si manifesta nei protagonisti maschili solo del ciclo della *Rosa*, nei personaggi femminili e in quelli dei ceti meno abbienti in tutti i romanzi.

Nei primi essa si manifesta come malessere interiore e spirituale attraverso stati di alterazione nervosa e sdoppiamento psichico. Non va dimenticato però che la malattia interiore è vista comunque da d'Annunzio secondo un'ottica ancora naturalistica, per cui tutto ha una giustificazione fisiologica. Basti pensare che per Andrea Sperelli la fase di purificazione e rigenerazione spirituale coincide con lo stato di convalescenza fisica per la ferita in duello, così come lo squilibrio interiore di Giorgio è ricondotto alla tara dell'ereditarietà.

Il malessere interiore, dunque, destabilizza questi personaggi, rendendoli deboli, squilibrati, impotenti. Nei romanzi superomistici, laddove i protagonisti ostentano una maggiore compattezza interiore, d'Annunzio sposta l'elemento destabilizzante della malattia al di fuori di essi, in particolare sulle donne. Parafrasando Baldi, i maschi vengono alleggeriti dal peso nefasto della decadenza che, non del tutto risolto e annientato, viene proiettato sui personaggi femminili.[49]

Nei personaggi femminili va distinta una patologia fisica, evidente soprattutto nei romanzi della *Rosa*, e una malattia psichica diffusa nelle eroine a partire dal *Fuoco*. Il malessere fisico esalta la bellezza e il fascino femminile agli occhi degli uomini. Gli stati d'indisposizione rendono la donna più languida, malleabile, bisognosa di cure e attenzioni da parte dell'esteta-superuomo, attenuandone i tratti, talvolta perturbanti per il maschio, di 'donna fatale'. La malattia dunque mitiga i lati più aggressivi e temibili della

ponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione d'un fenomeno naturale, la malattia fa l'officio di uno di quegli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata.», OJETTI, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 1388.

[49] BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., p. 219.

donna, facendo di lei un essere vulnerabile e suscitando nell'uomo sentimenti di pietà, tenerezza e ardore. Si pensi al moto di compassione e attrazione che prende tanto Andrea nel vedere Elena a letto sofferente quanto Tullio per la salute cagionevole di Giuliana; e si pensi, inoltre, all'accrescimento del desiderio perverso di Giorgio verso Ippolita nello scorgere in lei il pallore della malattia.[50] Da rilevare che l'infermità nelle donne si palesa soprattutto come sterilità. L'affezione all'apparato riproduttivo da cui sono colpite alcune figure femminili, tuttavia, non determina una *diminutio* di femminilità bensì un'accentuazione del loro carattere erotico e sensuale – basti pensare all'infecondità di Ippolita a seguito di un'infezione contratta dopo le nozze; o all'impossibilità di successive gravidanze di Giuliana. A sua volta, l'alterazione mentale e i malesseri di origine nervosa, che comunque provocano un sensibile mutamento nell'aspetto, accentuano la condizione d'ansia ed emotività già tipica delle eroine dannunziane – è sufficiente far cenno agli stati convulsivi di Giuliana, all'epilessia di Ippolita, alla forma di delirio della Foscarina,[51] alla demenza di Donna Aldoina,[52] alla follia di Isa –. La patologia di origine nervosa è vissuta come qualcosa di assolutamente inspiegabile, che crea turbamento e angoscia e destabilizza la coppia.[53]

[50] Diversi sono gli esempi al riguardo: «Una immensa tenerezza invase il cuore del giovine, quando la vide da presso. Elena trasse fuori una mano e gliela tese, con un gesto assai lento. Egli si chinò, quasi in ginocchio contro la proda del letto; e si mise a coprir di baci rapidi e leggeri quella mano che ardeva, quel polso che batteva forte.» *P*, 84; «E come sempre, tra le angosce che mi dava il pensiero delle sofferenze di Giuliana, l'imagine sensuale si determinava diventando una visione lucida e durevole.» *I*, 474. «Egli la guardò. "È bellissima, oggi. È pallida. Mi piacerebbe sempre afflitta e sempre malata."» *TM*, 652.

[51] «Mai quell'uomo dimenticherà il mutamento di quegli occhi. Erano sbarrati, senza sguardo, d'una immobilità mortale nei sussulti implacabili, quasi fossero privi di palpebre; e nondimeno vedevano: vedevano qualche cosa che non era là, erano pieni d'una visione ignota, occupati da un'imagine mostruosa che generava forse quelle risa d'angoscia e di follia.» *F*, 465.

[52] Nel caso della principessa Capece Montaga la follia mette in risalto il nesso tra alienazione mentale e decadenza, tra 'sragione' e declino politico e sociale. Nelle *Vergini* la malattia della psiche deve intendersi come estraniazione dei nobili dalla realtà poiché essa li priva delle energie vitali e della capacità di agire: «Mi sembrava ch'ella dovesse inconsciamente attrarre nella sua follia tutte le creature del suo sangue, l'una dopo l'altra, e che nessuna di loro potesse sottrarsi alla volontà cieca e crudele. Simile a una Erinni familiare, ella presiedeva alla dissoluzione della sua progenie.» *VR*, 67. Un'anticipazione della demenza che colpisce i membri dell'aristocrazia si può riscontrare già nel *Piacere* nella figura, seppure sbiadita, del marchese d'Ateleta, il cui stato di degenerazione stride a confronto della briosità e della bellezza degli altri convitati: «Questo Ateleta era un uomo già vecchio, afflitto da una sordità incurabile, bene incerettato, dipinto d'un color biondastro, artefatto dal capo a' piedi. (…) Ogni tanto, quasi sempre male a proposito, metteva fuori una specie di risolino secco che parevo lo stridore d'una macchinetta arrugginita ch'egli avesse dentro il corpo.» *P*, 52.

[53] Si confrontino le riflessioni di Tullio sulla malattia di Giuliana: «Un elemento estraneo, qualche cosa d'oscuro, di convulso, di eccessivo, aveva modificata, difformata la sua personalità.

Infine, nei ceti popolari, la malattia vuole rimarcare una degenerazione tanto fisica che morale, provocando un misto di repulsione e compassione. Figure febbricitanti, deformi, esangui, orripilanti appaiono, spesso inaspettatamente e, almeno apparentemente, senza alcun legame con l'evoluzione della storia, a fare da contrasto rispetto ai protagonisti. In tali episodi la malattia sembra delinearsi come discrimine sociale, rilevando che l'antinomia tra aristocrazia e popolo si presenta anche nell'aspetto fisico. Per cui si evidenzia uno scarto tra la bellezza dei personaggi aristocratici o dei protagonisti spiritualmente e intellettualmente eletti e la bruttezza esteriore della gente del popolo, il cui aspetto insignificante e indecoroso diventa l'emblema del loro abbrutimento e insieme della scarsa considerazione che d'Annunzio ha per il ceto sociale meno abbiente. Siffatte apparizioni sconvolgono e disorientano i protagonisti, mettendo loro davanti una realtà estranea e sgradevole, in totale antitesi col loro mondo effimero e aggraziato. Nelle figure del popolo, allora, la malattia che tende a mostrificare, costituisce un'ulteriore forma di scadimento o degradazione socio-etica.

La malattia e le trasformazioni che da essa derivano, in pratica, rappresentano un segno inquietante di come ineluttabilmente l'individuo e la realtà sfuggano al controllo di una conoscenza effettiva e, soprattutto, di come la precarietà e l'instabilità minino i valori eterni della bellezza, del vigore, della grazia e del fascino, rivelando l'incombenza sull'individuo del brutto, del volgare e dell'imperfetto. Il protagonista reagisce alla malattia con paura e impotenza manifestando l'incapacità di dominare razionalmente la realtà, nonostante l'ostentazione delle sue doti eccezionali e superomistiche. Il disagio dell'eroe di fronte alle ripercussioni del morbo è sintomatico dell'allarmante consapevolezza di non poter trovare sempre delle risposte e rivela, di conseguenza, il volto antieroico dell'eroe dannunziano.

6. *Tensioni, emotività, fughe*

Le storie dannunziane si costruiscono sull'alternanza reiterata di momenti di tensione e distensione, secondo uno sviluppo sinusoidale. Queste fasi sono contrassegnate da un livello di emozionalità e drammaticità che prende il sopravvento sui fatti stessi, specialmente in relazione alle vicende d'amore. Le azioni, spesso, sono guidate dagli impulsi irrazionali e dal coinvolgimento emotivo dei personaggi che tendono a 'sragionare', evidenziando una fondamentale irrequietezza interiore.

Dovevano queste alterazioni attribuirsi a uno stato morboso del suo organismo? (...) Certo, la malattia produceva alterazioni profonde, poteva rendere irriconoscibile un essere umano. Ma qual era la sua malattia?» *I*, 464.

L'emotività implode all'interno dei personaggi, sia maschili sia femminili, devastandone l'equilibrio: nei primi romanzi è una prerogativa maggiormente maschile – si tratta di protagonisti in crisi ancora alla ricerca di una compensazione al loro vuoto interiore affiancati da donne o troppo indifferenti o destinate a subire il loro squilibrio interiore –; mentre negli ultimi è una caratteristica soprattutto femminile – donne sempre più fragili e inclini alla follia si contrappongono ai superuomini dominati dalla «constrizione» e dalla «volontà».[54]

Tuttavia, già nel ciclo della *Rosa*, alcuni personaggi femminili sono segnati da stati d'ansia che prefigurano quelli più intensi delle comprimarie che seguiranno. Tracce di tormento si ritrovano nel diario intimo di Maria, dove ricorrono espressioni emblematiche: «tortura», «anima inquieta», «turbamento indefinibile»; e nella figura di Giuliana, angosciata per la gravidanza adulterina.: «"Ella è travagliata dal vortice interiore."» (*I*, 456).

I momenti forti nei romanzi, soprattutto intorno agli incontri di coppia, sono provocati dai gesti sconsiderati e dalle reazioni spropositate dei personaggi in preda a impulsi folli d'amore, rabbia, gelosia, odio, morte. Emblematico è il livello incessante di concitazione nell'*Episcopo*: «Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della pazzia, consapevole, come un uomo chinato su un abisso, aspettando da un minuto all'altro la vertigine estrema, la grande oscurità.» (*GE*, 1047); «Lo scoppio della furia, la pazzia furiosa, nel buio… – Mio Dio, mio Dio! Questa sarà la mia fine?» (*GE*, 1048).

La drammaticità ingigantisce gli eventi che assumono connotati di eccezionalità e fa sì che i personaggi vivano un'esistenza emotivamente sconvolta e ai limiti della normalità, al punto che anche l'esperienza con l'altro da sé risulta turbata. Nel *Piacere* la storia è spinta a un grado di tensione continua che non lascia spazio alla normalità. L'amore di Andrea per Elena e per Maria diventa un sentimento ai limiti della follia: «Nei primi giorni, gli assalti del dolore e del desiderio furono così crudeli ch'egli credeva morirne» (*P*,101); «Un'ansia enorme gli premeva il cuore, come più s'avvicinava il termine del sentiere; ed egli avrebbe dato metà del suo sangue per una parola della donna.» (*P*,188); «In lui il pensiero assumeva talvolta la virtù dell'oppio: poteva inebriarlo.» (*P*, 73). Nell'*Innocente* motivo dominante è il tormento interiore e l'alterazione dei sensi in Tullio: «Incapace d'uno sforzo riflessivo, d'un esame ordinato, d'un raccoglimento, io ero in balia de' miei nervi; su i quali le apparenze si

[54] Per «constrizione» e «volontà» si intende una condizione di esaltazione morale e psichica che si può riscontrare nelle *Vergini* come condizione ideale verso cui l'eroe Claudio Cantelmo tende. Egli attribuisce queste qualità a uno dei suoi antenati: «Andrea è uno dei più alti eroi della volontà e della constrizione.» *VR*, 161.

riflettevano provocando fenomeni d'una straordinaria intensità, come nelle allucinazioni.» (*I*, 464); Così nel *Trionfo* Giorgio è divorato dalla gelosia e dal desiderio ossessivo di possedere completamente la donna, di carpirne il più piccolo segreto penetrando finanche nei suoi sogni: «Giorgio, invaso da una inquietudine che crebbe rapidamente sino a un'agitazione irragionevole, stette a spiare su quel volto i minimi accenni, credendo di sorprendere un qualche indizio rivelatore. – Rivelatore di che cosa? – Egli non poteva riflettere; non poteva reprimere quella folle insurrezione di paure, di sospetti, di dubbii.» (*TM*, 813).

Nei romanzi della maturità continua questa tensione incessante negli intrecci che coinvolge in particolare le coppie. Nel *Fuoco*, ad esempio, i momenti di maggiore passione per Stelio e Foscarina sono quelli di maggiore drammaticità: «Essi avevano combattuto, col fiato nel fiato, col cuore contro il cuore; s'erano congiunti come in una mischia; avevano sentito nella saliva il sapore del sangue. D'improvviso, avevano ceduto a un impeto di desiderio come a una cieca volontà di distruggersi. L'uno aveva scosso la vita dell'altra come per isvellerla dalle infime radici. Spasimando avevano sentito l'acutezza dei denti nei loro baci crudeli.» (*F*, 329).

Significativa dello stato di concitazione nella coppia è la voglia di fuga dai luoghi visitati, che esprime un senso di sgomento e un'insofferenza, che non può essere né capita né contenuta. E a partire dal *Fuoco* è evidente che questo inguaribile malessere interiore si sposta dal protagonista maschile alla comprimaria femminile.

Già nel *Trionfo* si assiste alla fuga di Giorgio e Ippolita dal pellegrinaggio, ma lo sconvolgimento è uno stato appartenente soprattutto a Giorgio; nel *Fuoco* invece numerose sono le fughe disperate della Foscarina, di cui emblematica è la scena nel labirinto: «Una voglia furiosa di urlare, di singhiozzare, di gettarsi a terra, di dibattersi, di farsi male, di morire assalì l'insensata.» (*F*, 424). E pure nelle *Vergini*, l'ansia è prerogativa femminile, si pensi alla fuga insensata di Anatolia mentre è in compagnia di Claudio, e culminante in uno stato di disperazione.[55] Ugualmente la narrazione del *Forse*, che si apre appunto sulla corsa sfrenata in auto dei due amanti, si caratterizza per la persistente ansietà delle scene, determinate dall'instabilità di Isa. Anche con lei infatti si ripresenta il motivo della fuga dai luoghi percorsi: «"Torniamo indietro, torniamo indietro!" voleva pregare, sopraffatta dall'ansietà. E, udendo il fragore della macchina sforzata all'assalto dell'erta, desiderò che qualcosa scoppiasse, che qualcosa si spezzasse.» (*FF*, 720); significativa è, inoltre, la sequenza in

[55] Cfr. *VR*, 189.

cui Vana in compagnia del fratello Aldo fugge, presa da un istinto di morte.[56] Infine, ugualmente degna di nota è la scena della passeggiata a cavallo di Paolo e Aldo tra le balze, segnata da un senso di ansietà prolungata, che richiama alla mente, dall'*Innocente*, la disperata fuga a cavallo di Tullio in compagnia del fratello Federico.[57] Questa sequenza testimonia come l'emotività coinvolge davvero tutti i personaggi, costituendo un costante motivo di fondo.

A monte dell'istinto di fuga si profila l'incapacità dell'individuo di affrontare la realtà e un intimo bisogno di annullarsi. Sono sintomi insomma di una mancanza, di un disorientamento di fondo. Modello precursore di questo comportamento è ancora Andrea Sperelli, sorpreso nel desiderio di fuga dalla realtà: «L'inquietudine interiore gli cresceva così fieramente che egli pensò d'abbandonare le sale, poiché il contatto di quella folla eragli insoffribile.» (*P*, 76). Il romanzo si conclude, significativamente, con la precipitosa fuga del giovane: «Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. (…) Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano.» (*P*, 357); «Andrea fuggì, quasi folle» (*P*, 358).

Insomma, il personaggio dannunziano in fuga non è altro che l'individuo alla ricerca di qualcosa perché insoddisfatto, è l'individuo smarrito e squilibrato che avverte su di sé i segnali di una crisi valoriale in atto, ma anziché prenderne coscienza, fugge da essa rifugiandosi nella compensazione superomistica. Tuttavia anche quando crede di aver recuperato un proprio equilibrio, il superuomo non riesce a dare un'impronta risolutiva alla propria esistenza perché non riesce a sfuggire alle conseguenze devastanti dello squilibrio femminile. E allora questo malessere interiore è solo illusoriamente allontanato e bilanciato ma non veramente risolto perché si ripresenta al superuomo dall'esterno, attraverso la donna, minando ugualmente il suo equilibrio.

7. *Il personaggio allocentrico*

Nell'impotenza di gestire i rapporti, si profila un personaggio concavo, deficitario, incapace di raggiungere un modello ideale di forza e perfezione, capace soltanto di soluzioni tanto radicali quanto illusorie.[58] Roda ha eviden-

[56] Cfr. *FF*, 695.

[57] «Udì il grido. Arrestò il cavallo. Attese; e l'attimo fu eterno, il silenzio fu di morte su tutta la valle d'abisso.» *FF*, 749; «"Un tonfo improvviso; e non avrei più pensato, non avrei più sofferto, non avrei più portato il peso della mia carne miserabile. Ma forse avrei trascinato con me nel precipizio mio fratello: (…) La mia follia lo ha esposto al rischio estremo."» *I*, 501.

[58] Emblematico il ritratto di Giorgio Aurispa: «Allora una esasperazione subitanea prese

ziato, appunto, l'«isolamento» e la «precarietà», insistendo sulla «carenza di spessore ontologico»[59] del soggetto maschile. L'inconsistenza costitutiva accomuna i personaggi maschili in uno stato di ricerca continua e d'insoddisfazione perpetua che li rende individui «allocentrici», per la tendenza a compensare la propria entità decentrata e acentrica con un punto di riferimento esterno.[60] Naturalmente, quest'aspetto si estende dal possesso della donna al dominio dello spazio e di ogni aspetto del reale al punto che, come sottolinea il critico, non sussiste più la normale dialettica di distinzione tra soggetto e oggetto, ma un «rapporto di continuità che trasforma il secondo in un prolungamento del primo, ed il primo in un *quid* estremamente fluido e trasmutabile».[61] La natura allocentrica dei personaggi ambiziosi e insoddisfatti deriva dall'esigenza di compensare un vuoto interiore incolmabile. O meglio, come dice ancora il critico, «la carica emotiva diventa una ansiosa reazione di fronte a una minaccia che procede *ab intra*», ossia da «una presenza interiore inquietante che la mente vorrebbe, e non sa, respingere da se medesima».[62]

Convergente con le analisi di Roda, a questo punto, appare la ben nota ipotesi fondativa di Anceschi che ipotizza alla base della personalità eccentrica e dell'incessante attivismo dannunziani una ben più radicata «penuria», per cui il continuo sperimentalismo in ogni aspetto della vita e l'«eclettismo» dello scrittore pescarese sarebbero delle maschere dall'evidente valore compensatorio.[63] Analogamente i personaggi dei suoi romanzi costituiscono delle maschere che, dietro la facciata infallibile, nascondono il senso di un'angoscia profonda.[64]

Giorgio: una di quelle esasperazioni estreme che, negli uomini deboli e obliqui, per l'eccesso della veemenza non si traducono in nessun atto esteriore ma fanno balenare d'innanzi alla volontà oppressa imagini criminose.» *TM*, 732.

[59] RODA, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Boni, Bologna 1978, p. 9. Significativa la seguente citazione dal *Trionfo*: «Anzitutto, egli aveva profondissimi il senso dell'*isolamento* e il senso della *temporalità*.» *TM*, 791.

[60] Roda ha rimarcato come questa ricerca «nell'inseguire l'in-sé nell'altro da sé, l'unità dell'io nell'unificazione col non-io, trasferisce all'esterno il baricentro del personaggio, facendo di questo un'entità non meramente – e musilianamente – decentrata od acentrica ma allocentrica» RODA, *Il personaggio allocentrico* in *Homo duplex. Scomposizione nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 134.

[61] RODA, *La strategia della totalità*, cit., p. 13.

[62] *Ivi*, p. 9.

[63] Anceschi ha rilevato quest'aspetto della personalità dannunziana traendo spunto da alcune lettere giovanili di d'Annunzio a Cesare Fontana, nelle quali lo scrittore confidava un sentimento di fragilità e di paura, in stridente contrasto con l'esuberanza esteriore. «L'angoscia – quella angoscia – perseguitò poi il poeta, varie volte riaffiorò, e specie nei momenti di "stanchezza"», L. ANCESCHI, *Introduz.* a D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, a c. di ANDREOLI e LORENZINI, Mondadori, Milano 1982, p. XVII.

[64] *Ibid.*

L'incapacità di oggettivare l'altro da sé, difetto di base nel personaggio dannunziano, spiega inoltre il comportamento tirannico verso la donna, non riconosciuta come alterità costruttiva con cui interagire: «"E s'ella morisse? Ella diventerebbe materia di pensiero, una pura idealità. Io l'amerei oltre la vita, senza gelosia, con un dolore pacato ed eguale."» (*TM*, 805).

Pienamente rappresentativa è l'attrazione contemporanea di Claudio per le tre fanciulle e la sua incapacità di disgiungerle nella sua mente: «Tutte sembravano nate a servire le mie volontà di perfezione in terra. E il doverle disgiungere l'una dall'altra mi offendeva come un disordine, mi irritava come un sopruso del pregiudizio e del costume.» (*VR*, 97).[65]

La donna non può che innalzarsi e contemporaneamente ridursi a «superfemmina»,[66] in quanto emblema di sensualità, musa ispiratrice, creatura che accende l'animo del superuomo, in altre parole, puro strumento di realizzazione maschile, essenza da assorbire e da plasmare. Ippolita, ad esempio, è vista come una tentatrice dal potere sensuale e dagli «artifici voluttuosi» (*TM*, 950). Anche nel *Fuoco* è evidente la condizione dei personaggi femminili in balia dell'artista-dominatore, non a caso definito «l'imaginifico».[67] Ciò nonostante la donna diventa motivo d'impedimento o di frustrazione rispetto ai piani maschili. Da qui si profila il concetto di donna-nemica da annientare,[68] la cui associazione compare esplicitamente nel *Trionfo* per bocca del personaggio: «Allora soltanto, dinanzi al cadavere della Nemica, io potrei risolvere il mio problema. (…) Io potrei forse salvarmi, riconquistare la vita, facendo perire la Nemica, abbattendo l'Ostacolo.» (*TM*, 952). Riferimenti analoghi della donna contrapposta e ostile al maschio sono presenti fin dai primi romanzi. Nella seconda parte del *Piacere* Elena assume sembianze malefiche: «Quel magico vino che prima lo aveva inebriato ora gli pareva

[65] A tale proposito Roda, a conferma dello sbilanciamento dei protagonisti maschili, nota che la volontà di Claudio Cantelmo è una forza a lui esterna, ispirata dall'antenato, RODA, *Il personaggio allocentrico*, cit., p. 135.

[66] SALINARI, *op. cit.*, p. 73.

[67] «L'attrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache, gli apparivano come gli strumenti perfetti e quasi divini delle sue finzioni.» *F*, 297; soprattutto nei confronti della Foscarina «io non ho più veduto in voi l'amante carnale ma la musa divulgatrice della mia poesia;» *F*, 279.

[68] Salinari sottolinea che il bisogno di sopprimere la donna, fonte di desiderio, esalta l'istinto sadico dei personaggi: «Da una simile dialettica di ostilità e desiderio sorge una lussuria più acre e penetrante e il gusto della violenza come piacere supremo, spasimo definitivo» SALINARI, *op. cit.*, p. 67. Il pensiero va alla sequenza del *Piacere* sull'incontro tra Andrea e Lord Heathfield in cui quest'ultimo accende la fantasia perversa di Andrea: «Il fantasma d'un delitto d'amore lo tentò e si dileguò, rapidissimo, nella luce d'un lampo: uccidere quell'uomo, prendere quella donna per violenza, appagare così la terribile cupidigia carnale, poi uccidersi.» *P*, 324.

una mistura perfida.» (*P*, 262).[69] La storia d'amore è dunque funzionale alla tendenza onnivora del maschio, per il quale il rapporto con la donna serve a soddisfare un bisogno egoistico di riempimento, rivelando, d'altro canto, l'inconsistenza di una vera e propria dinamica di coppia.

Si verifica una contraddizione interna al personaggio nel suo bisogno spasmodico di una compagna e nella corrispettiva incapacità di tenerla legata a sé, se non mediante un istinto distruttivo: «Distruggere per possedere – non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto.» (*TM*, 850).

Il legame con la donna porta agli estremi la dialettica impossessamento-spossessamento che, come ha evidenziato Roda, governa l'esperienza del protagonista con l'altro da sé.[70] Accade che ogni processo di appropriazione ed assoggettamento della realtà si trasforma nel suo opposto vale a dire nello svuotamento del soggetto che signoreggia ma allo stesso tempo è assoggettato, come in preda di ciò che lo attrae. L'atto della conquista, insomma, si tramuta inevitabilmente nello smarrimento di sé e dunque in una conferma d'inefficienza e debolezza ontologiche.

8. *Passeggiate, luoghi ameni*

Ricorrenti nei romanzi sono i momenti vissuti dalla coppia in luoghi topici – variazioni del *locus amoenus* –, alla ricerca di una rigenerazione spirituale nella natura. Si tratta di parentesi oziose di passione e idillio amoroso, segnate da una sospensione spazio-temporale, riflesso, appunto, di un'analoga dimensione interiore di ricerca di quiete (o perlomeno di pausa). Questi momenti rispondono all'esigenza di allontanamento dalla vita quotidiana e dal tempo presente, segnati dalla disprezzata volgarità borghese.[71] Alla dinamica degli incontri di coppia appartengono le numerose sequenze narrative spese in passeggiate, veri e propri rituali estetico-erotici. La passeggiata è un vezzo tipicamente aristocratico, un tratto d'elezione in cui i vari protagonisti dei romanzi si ritrovano.

La ricerca dell'isolamento e lo spostamento della coppia verso luoghi 'altri'

[69] Ciò si può riscontrare anche nei romanzi successivi: «sentii per la prima volta tutta la sua malvagità in quella risata acre, beffarda, impudica, non mai udita, irriconoscibile. Sentii che accanto a me respirava una creatura velenosa.» *GE*, 1069; «In tutta la sua attitudine era qualche cosa d'innaturale che la mia vista non riusciva a cogliere né il mio spirito a definire. Quando mai la sua fisionomia aveva avuto quel carattere di mistero inquietante? Pareva che di tratto in tratto la sua espressione si complicasse, si oscurasse fino a divenire enigmatica.» *I*, 456.

[70] RODA, *La strategia della totalità*, cit., p. 15.

[71] Ritroviamo il motivo della ricerca del *locus amoenus* anche nel D'Annunzio scrittore, spesso in fuga dalla città, preso da un'analoga esigenza di raccoglimento, soprattutto per la stesura delle sue opere.

determinano un movimento costante nell'intreccio. È distinguibile infatti il contrasto netto tra ambiente cittadino e campagna; quest'ultima segna un momento di evasione e rigenerazione interiore attraverso il contatto sensoriale con un paesaggio pullulante di suoni e odori, selvaggio e incontaminato. Una natura insomma dalla valenza simbolica, che rappresenta un rifugio e che è vissuta come dispensatrice di valori puri in netto contrasto con la corruzione, la mondanità e l'imborghesimento della città, contesto in cui si accentua il malessere interiore del personaggio dannunziano.

Nel *Piacere* emblematico è il libro secondo, interamente dedicato alla convalescenza nella campagna di Schifanoja: «ed egli rientrava nel grembo della natura madre, sentivasi da lei maternamente infondere la bontà e la forza.» (*P*, 132); «Un altro principio di vita entrava in lui; *qualcuno* entrava in lui, segreto, il quale sentiva la pace profondamente. Egli riposava, poiché non desiderava più.» (*P*, 133). Vanno tuttavia menzionate anche le passeggiate romane di Andrea sia con Elena che con Maria nel cuore della città in quei luoghi più ricercati e appartati dal frastuono urbano – dalle ville alle gallerie d'arte – che rappresentano ugualmente dei percorsi d'elezione, momenti di ozioso gaudio amoroso: «Come per il divino elegiopèo di Faustina, per essi Roma s'illuminava d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. (…) tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore.» (*P*, 88-90).[72] Nell'*Innocente* permane l'illusione di recuperare uno stato di serenità interiore attraverso l'immersione nella Badiola e un risveglio dell'amore coniugale a Villalilla: «Ancóra una volta, dopo la caduta del giorno innanzi, la mia anima si risollevava incitata dalla grande letizia ch'era nell'aria, che splendeva in tutti gli occhi, che emanava da tutte le cose. La Badiola in quella mattina pareva la mèta di un pellegrinaggio.» (*I*, 433). Anche nel *Trionfo*, si prospetta sin dalle prime pagine l'esigenza degli amanti di ritrovarsi in luoghi ameni, lontano da Roma: «Bisogna che noi passiamo una gran settimana d'amore, soli, dovunque, ma fuori di qui.» (*TM*, 662). Allo stesso modo, nel *Fuoco* Venezia appare rabbuiata agli occhi degli amanti al rientro dalla bucolica isola di S. Francesco: «Venezia era oscurata da quella massa di porfidi roventi: giaceva su le acque tutt'avvolta in un velario violaceo» (*F*, 510). Infine, ugualmente significativo nel *Forse* è il contrasto vissuto da Isa tra l'oblio e il piacere del rifugio pisano e la dolorosità della città di

[72] Si confrontino nel Libro Terzo le passeggiate di Andrea con Maria che si svolgono nei luoghi già percorsi insieme ad Elena. In queste sequenze sono esaltati i toni e i caratteri paradisiaci della natura che si sovrappone al ricordo dell'esperienza di Schifanoja: «Era come se rivivessero in quell'attimo tutte le commozioni trascorse da che ella aveva conosciuto quell'uomo. Le rose di Schifanoja rifiorivano tra i lauri e i bussi della Villa Medici.» *P*, 314.

Volterra: «Vedeva sé nella dolce marina pisana, sé distesa nei cuscini dei piaceri, sé voluttuosa e obliosa; e l'altra, la creatura chiusa e tenace, audace e nascosta, lassù, nella città di vento e di macigno, tra spettacoli di duolo e di morte, col suo canto e col suo amore intenta di continuo a esaltare la sua disperazione.» (*FF*, 720).

Tuttavia, sin dai romanzi della *Rosa*, queste parentesi bucoliche hanno in sé un retrogusto amaro, suscitando angustia e desolazione e rendendo vano ogni tentativo di evasione e tranquillità. Ad esempio, nel *Piacere* le passeggiate di Andrea e Maria sono pervase da una certa inquietudine e da un senso di angoscia funerea; nell'*Innocente* un senso di tristezza coglie Tullio mentre contempla in compagnia di Giuliana le meraviglie del giardino di Villalilla (*I*, 462); nel *Trionfo* Giorgio all'Eremo di San Vito, località dove si sarebbe recato con la sua amante, è sopraffatto da un misto di sensazioni contraddittorie al cospetto della campagna ricca e selvaggia («Ma la funesta abitudine della contraddizione gli interruppe il gaudio, gli suggerì l'antico pensiero, gli oppose la realità al sogno.» (*TM*, 781).

Ma soprattutto negli ultimi romanzi inquietudine e tormento invadono ogni spazio e sequenza, al punto che i luoghi ameni perdono sempre più la connotazione dell'evasione rigeneratrice di un tempo, per assumerne una riflessiva che allude al senso della ricerca di sé. Nelle *Vergini* significativa è l'espressione, riferita al parco che circonda il palazzo della famiglia Capace Montaga, «Giardino del conoscimento di sé» (*VR*, 102); così come nel *Fuoco* la fuga di Foscarina nell'orto, luogo di rifugio e ritrovamento: «Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne» (*F*, 399).

Non a caso dalla passeggiata – tipica dei primi romanzi – oziosa e amena si passa alla passeggiata-pellegrinaggio – tipica dei romanzi della maturità – ispirata dalla curiosità di luoghi ignoti, da un più spiccato desiderio di conoscenza. In tal senso il pellegrinaggio di Casalbordino (digressione importante che si protrae per circa quaranta pagine del Libro Quarto) è propedeutico rispetto alle passeggiate dei romanzi successivi. Il valore di queste esperienze non sta solo nell'arricchimento culturale o, nel caso di Casalbordino, mistico-folclorico, ma nel fatto che i personaggi sono coinvolti emotivamente più che intellettualmente, come se l'esperienza li predisponesse ad un maggiore ripiegamento interiore. Proprio in tali momenti esplode l'elemento drammatico ed emotivo delle storie dannunziane.

I luoghi esplorati appartengono per lo più ad un passato ormai estinto, luoghi appunto della decadenza. L'aspetto cupo del paesaggio connota quei

luoghi addormentati e cadenti – ville, abbazie, palazzi nobiliari, giardini – che diventano meta dell'animo irrisolto dei personaggi, per i quali non ha più senso cercare risposte evasive nel presente, ma giova immergersi nei residui simbolici della storia passata: «Che facevo io medesimo in quel luogo se non una commemorazione della morte? Tutto si offuscava intorno a simiglianza delle pareti, sembrava retrocedere in un passato lontano; tutto assumeva un aspetto antiquato e stinto, sembrava quasi coprirsi di polvere.» (*VR*, 82). Sempre nelle *Vergini*, questa immersione nel passato si ritrova in quelle sequenze in cui Claudio e le tre fanciulle esplorano all'interno di una natura selvatica posti decrepiti: «La ruina di Linturno, tutta abbracciata dalle acque e dai fiori, aveva nella sua secolare inerzia lapidea l'apparenza d'una congerie di grandi scheletri infranti» (*VR*, 170-171).

Ma il nuovo intento propositivo del superuomo cerca di trarre ispirazione proprio da questa realtà disfatta. Per cui, come ha rilevato Baldi a proposito di Claudio Cantelmo, il superuomo si sforza di recuperare il positivo e l'energia soprattutto da ciò che è ormai estinto e in rovina.[73] In altre parole la dialettica passato-futuro – per cui una rinascita può avvenire solo attraversando l'antico e facendolo rivivere –, impronta anche il rapporto personaggio-luoghi visitati. Il paesaggio in questo romanzo, a dirla con Baldi, ha in sé quella «tensione» ideologica tra i due poli della «"decadenza"» e della «"vita ascendente"».[74] E si tratta di tensione che non giunge ad una distensione ma che resta una disarmonia, un contrasto per Cantelmo: «Quella grande stirpe moribonda aggiungeva a quel paese di rocce una specie di funebre bellezza, per la mia anima» (*VR*, 45) .

Non a caso, l'ascesa verso il futuro culmina nell'ascesa delle rocce del Corace da parte di Claudio e Anatolia, di cui colpisce la diversa connotazione del paesaggio arido, che prende il sopravvento sulla natura verdeggiante e lussuriosa dei primi romanzi (*VR*, 177). Una natura ardua e vigorosa fa da sfondo al momento di massima tensione dell'intreccio corrispondente al colloquio finale tra Cantelmo e Anatolia. Il desiderio di Claudio di arrivare sino in cima a fianco di Anatolia simboleggia la sua ansia di portare a termine la conquista della donna, scelta come compagna ideale e, nella realizzazione di questo scopo, rientra anche la sfida lanciata allo spazio circostante. Ma

[73] Il critico infatti spiega: «per Cantelmo la "decadenza" non è più, come per Giorgio Aurispa, un ostacolo alla "vita ascendente", che consuma le sue forze e fiacca la sua volontà, ma anzi il terreno fecondo di cui si possono alimentare i suoi disegni di dominio (…), lo stimolo più potente che lo spinge all'azione, la fonte delle sue energie più veementi», BALDI, *L'inetto e il superuomo*, cit., p. 222.

[74] *Ivi*, p. 220.

Claudio non riuscirà a portare a termine la scalata così come non riuscirà a realizzare i suoi progetti con Anatolia: «Che strana illusione! – soggiunse. – La cima è ancóra lontana. Par sempre di toccarla e, come più si sale, più diventa lontana…» (*VR*, 178).

E non dissimile dall'inutile protendersi verso il passato di Claudio Cantelmo sono i percorsi tra le rovine storico-artistiche tracciati dai suoi successori. Nel *Fuoco* le passeggiate che spingono Stelio e Foscarina lontano da Venezia hanno il sapore della scoperta e visitazione di luoghi appartati, tetri e privi di vita, che rievocano un passato ma che non offrono alcun conforto esaltando, piuttosto, la drammaticità interiore e la solitudine dei protagonisti: «Il senso tragico della vita li occupava omai entrambi; ed invano tentavano di vincere quella corporale tristezza entro di cui gli spiriti si facevano d'attimo in attimo più lucidi e più inquieti. Si tenevano per mano come se camminassero nel buio o per luoghi pericolosi. (…). Ma i loro cuori non s'alleviavano.» (*F*, 411).[75] Nel *Forse* la visita al palazzo d'Este dei quattro personaggi si trasforma nel risveglio inquietante di un mondo estinto: «La ruina, liberata dai vestigi della vanità e della miseria intruse, respirava nell'antica grandezza per tutte le bocche delle sue ferite, respirava e soffriva e moriva anelante verso il più lungo giorno. Tutti i segni erano eloquenti, tutti i fantasmi cantavano.» (*FF*, 538).

E allora va ribadito che la posizione dell'individuo dannunziano non riesce ad andare oltre la semplice contemplazione. Ricciardi ha individuato infatti nelle frequenti visite e pellegrinaggi un atteggiamento voyeuristico dei personaggi, non in grado di agire ma solo di restare a guardare come semplici spettatori.[76]

Un senso d'impotenza e di nichilismo immobilizza pertanto costoro che appaiono quasi imbalsamati, risucchiati in un passato che non riesce ad avere capacità rigenerative. Paradigmatica è la sequenza in cui Isa rincorre se stessa, identificandosi in una dimensione ormai estinta e a lei estranea: «Ella andava andava, esitando tra l'una e l'altra stanza, non sapendo in quale l'anima sua fosse per trarre un più profondo sospiro. E le stanze si moltiplicavano; e la bellezza s'avvicendava con la ruina, e la ruina era più bella della bellezza. E gli occhi si dilatavano per tutto vedere, per tutto accogliere; e l'intero viso viveva la vita dello sguardo. E l'anima si ricordava; ché le forme scomparse rinascevano

[75] Si vedano le diverse descrizioni dei luoghi in disfacimento visitati nei dintorni di Venezia: «Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie (…) si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio. Talune avevano l'aspetto della ruina umana» (*F*, 410). Risalta un certo contrasto rispetto alle ville e ai giardini descritti nel *Piacere*.

[76] M. RICCIARDI, *Dalla passeggiata aristocratica al pellegrinaggio nel mistero delle cose* in *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, cit., p. 98.

e si ricomponevano in lei musicalmente, e traeva essa la gioia della perfezione da ciò ch'era imperfetto, la gioia della pienezza da ciò ch'era menomato.» (*FF*, 538). Ma questo stato d'esaltazione ha più il sapore di un'allucinazione, di una perdita di coscienza che di una rinascita. Non a caso il narratore aggiunge a proposito di Isa: «Perduta era dentro di sé, fuori di sé» (*FF*, 540).

In questi paesaggi si accentuano i toni malinconici e smorti, talvolta inquietanti e orrorosi, spesso descritti con analogie riprese dall'*Inferno* dantesco: «Tutte le più crude convulsioni e contrazioni dei corpi posseduti da energie demoniache o da spasimi letali, tutte parevano fisse in quella compagine orrida come la balza ove Dante ebbe l'indizio dei nuovi martirii prima di giungere alla riviera del sangue custodita dai Centauri.» (*VR*, 78); «Era come una landa stigia, come una visione dell'Ade: un paese di ombre, di vapori e di acque. Tutte le cose vaporavano e vanivano come spiriti.» (*F*, 429); altrettanto infernale è il paesaggio che Aldo presenta a Paolo nel *Forse*: «vuoi venire con me oggi in fondo alle Balze? Di giù, lo spettacolo è dantesco. Imagina Malebolge.» (*FF*, 743).

La ricerca di una rinascita interiore, di una quiete salvifica attraverso la simbologia dei luoghi è una pura chimera dal primo all'ultimo romanzo, anzi le parentesi di ozio non fanno altro che suggellare l'inevitabile insoddisfazione delle coppie e, dunque, l'impossibilità della salvezza. È sufficiente mettere a confronto il *Piacere* e il *Forse.* Nel primo romanzo è evidente un'oscillazione continua tra stati di piacere e angoscia che alimenta una perenne ambiguità, di cui è emblematico il passo seguente: «Una felicità piena, obliosa, libera, sempre novella, tenne ambedue, dopo d'allora (…) e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio, quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo.» (*P*, 87). Nell'ultimo, la cui trama si basa già sull'ambiguità di fondo nei rapporti tra i quattro personaggi principali, la passeggiata/visita diventa ancor più un momento inquietante in cui emergono le tensioni, i sospetti, le torbide sfumature del loro legame. I luoghi – come il palazzo di Mantova, il museo di Volterra o il cimitero di Tarquinia – caratterizzate dal fascino della storia e dal comune aspetto abbandonato, diventano scenari di situazioni al limite della drammaticità.

Dunque, la ricerca del luogo appartato nell'illusione di poter godere di una serenità e di una pienezza interiore, riflesso di quella circostante, si rivela inattuabile, così pure la speranza di trovare delle risposte nei segni del passato. È impossibile per l'individuo dannunziano risolvere in un 'altrove' i problemi dell'io, immerso nel qui-ora.

Giorgio Bárberi Squarotti

Il Compagno Falsario: d'Annunzio e il Romanzo della Memoria

Fin dal 1896, come appassionatamente dichiara nella prima raccolta delle *Faville del maglio*, cioè delle sue prose di memoria, riflessione, invenzioni narrative, liriche o fantastiche, riscritture di miti, di storie, di eventi sacrali, quella che intitola *Il venturiero senza ventura,* d'Annunzio propone la sua scrittura in prosa come due forme alternative, quella del romanzo oggettivamente costruito come rinnovamento radicale del genere diventato fondamentale almeno a partire dall'inizio del settecento; e il modo del tutto nuovo della rappresentazione della memoria e del pensiero, senza altro collegamento oltre la presenza costante del protagonista che governa l'andamento del suo tempo e si permette le più alacri variazioni e divagazioni e invenzioni di immagini, di metafore, di similitudini, di colpi di scena. *Il compagno dagli occhi senza cigli* è fra le *Faville del maglio* l'opera più completa e unitaria rispetto a *Il venturiero senza ventura, Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Notturno*, *La contemplazione della morte*; e credo che abbia un senso molto specifico la datazione che l'autore dà: 1900-20. Non che d'Annunzio voglia dire che l'opera è stata composta nel corso di vent'anni, ma che il punto di partenza della stesura è perfettamente contemporaneo a quella del grande romanzo veneziano, *Il fuoco,* quello di amore e di morte, di splendore della città sulle acque e di decadenza e lenta dissoluzione di palazzi ed edifici, di passione sull'orlo della vecchiaia, di bellezza delle arti della parola, della musica, del teatro che non riescono a prorompere diversi e trionfali per il resistere delle forme antiche.

Di fronte a *Il fuoco, Il compagno dagli occhi senza cigli* propone una scrittura narrativa garantita da un unico argomento che è la memoria e dall'unico protagonista, che è la parola e lo svolgersi e le vicissitudini del tempo. E la data 1920 è molto probabilmente l'allusione alla suprema raffigurazione della memoria e del tempo che è *La recherche* (il primo volume) di Proust, che d'Annunzio fa in tempo di leggere fra i primi in Italia e che annota come una straordinaria invenzione di vicenda e linguaggio. Gabriele, in questo modo,

vuole dimostrare il fatto di essere arrivato ben prima di Proust all'invenzione della prosa di racconto e di ricerca in cui tutti i fatti e tutte le figure sono raffigurati e presentati dal solo punto di vista dell'io che coincide con la sua coscienza del tempo (e non si dimentichi che Proust, in *Sodome et Gomorre*, parla di d'Annunzio che si trova a Parigi e madame Verdurin lo invita, famoso com'è fino a essere diventato un'attrazione per i salotti intellettuali e mondani, e monsieur de Charlus fa una specie di scommessa con se stesso, se, cioè, d'Annunzio accetterà l'invito e verrà in quel salotto pretenzioso ma di mediocre livello, oppure non si farà vedere; e cosi potrà verificare se Gabriele è un vanitoso di mezza tacca oppure è davvero un personaggio degno d'ossequio, ed è, allora, contento di sapere che d'Annunzio ha declinato l'invito). Insomma, le due date che d'Annunzio appone a *Il compagno dagli occhi senza cigli* vogliono indicare al lettore per un verso la propria capacità di creare un nuovo genere di narrazione che è quello della memoria e del tempo, per l'altro l'arrivo conclusivo dell'itinerario di tale scrittura proprio nel momento in cui in Francia essa ha la prima dimostrazione con l'opera di Proust.

Il compagno dagli occhi senza cigli si svolge su due tempi molto diversi: l'attualità, rappresentata dalla notizia che lo scrittore ha avuto della prossima visita di un compagno di scuola e di collegio a Prato, al Cicognini, che gli ha comunicato di avere assoluto bisogno di parlargli per una faccenda di decisiva importanza, e la memoria d'infanzia. L'inizio mette immediatamente a confronto la contraddizione fra l'arte e la cronaca, la memoria e la creazione della bellezza della parola nel punto stesso in cui lo scrittore va componendo e perfezionando il suo "romanzo veneziano". Il fervore della scrittura è tale che, nella notte che si è fatta fredda, lo scrittore non avverte che il camino è spento ed è quasi l'alba, e Gabriele ben sa che, nella tradizione sia pagana, sia ebraica e cristiana, è il tempo dei sogni veri, ma egli nel mondo moderno sa pure che il mito antico è infinitamente remoto, e ora ci sono i rumori e le agitazioni di un'affannata inquietudine che accompagnano l'inizio del giorno nel presente senza più il sacro, così ostile all'arte, perché del tutto la ignora. Di fronte alle ore vertiginose e rapite della creazione dell'arte, che sembra essere fuori del tempo, ci sono le ansie e le inquietudini del tempo reale, del mondo borghese e del lavoro "servile" con tutto quello che comporta di basso, di vile, di umiliante che ferisce e sconvolge la pienezza e la purezza della bellezza della parola.

La riflessione è davvero fondamentale e per questo d'Annunzio rammemora il momento in cui a Murano ha sistemato compiutamente nella mente il materiale che sarà forgiato nel romanzo: l'opera d'arte, il frutto dell'invenzione della parola proprio in quanto frutto di bellezza e di grazia, è altro rispetto alla

vita quotidiana. C'è sempre un iato decisivo fra arte e vita, sublimità e realtà, e quest'ultima si rivela ogni volta come un rischio, un attentato, un'offesa che è drammatica perché comporta la presa di coscienza della presenza del male, della degradazione morale e materiale, della miseria, della volgarità, nella concretezza quotidiana, e creare diventa allora difficile, quasi impossibile.

L'occasione di tale riflessione e verifica è l'imprevisto sussulto della memoria dell'infanzia e dell'adolescenza, che appare a Gabriele come uno spettro, «la larva ambigua della pubertà», quella ancora incerta fra la tensione all'eroismo e al sublime dell'arte e all'eccezionalità dell'esistenza, e la vana aspirazione, i sogni inutili e presto perduti, il rischio del fallimento e della vita allora perduta. Lo scrittore sa che il compagno del Cicognini ha fallito il suo sogno: nel momento in cui Dario sta per arrivare da lui, egli avverte che di fronte alla volgarità della vita l'arte rischia di frantumarsi come una coppa preziosa di Murano, che è l'emblema e la similitudine della raffinatissima e perfetta creazione della propria scrittura narrativa. Rivedere il compagno di collegio significa ripercorrere tutta la memoria folta e contraddittoria del tempo del Cicognini. Lo scrittore deve affrontare e rievocare punto per punto, minuziosamente, quello che gli è accaduto in quegli anni lontani, perché sa che è un decisivo esame di coscienza, e, nell'incontro con Dario, avrà davvero verificato se la sua arte e la sua sublimità di vita per la bellezza possono resistere all'incontro emblematico col compagno di collegio che è malato, anzi condannato a morire, dopo vent'anni di sempre più rovinose degradazioni e sconfitte. È necessario, allora, ricuperare il tempo, raccontare come è stata l'età ambigua dell'infanzia e dell'adolescenza, per comprendere se i due compagni di collegio, allora tanto simili per passioni, interessi, aspirazioni, sogni, letture, sono effettivamente diventati così diversi tanto da essere irriconoscibili l'uno rispetto all'altro, lo scrittore sublime e il mantenuto di una prostituta a Londra per di più ammalato a morte, oppure se, a ben vedere, anche in Gabriele c'è qualche segreta tara fin dalle origini, nel Cicognini, nelle vicende di scuola, tanto da doversi sentire simile almeno un poco e ancora fratello e compagno di Dario, irrimediabilmente perduto. Il dubbio è decisivo, tanto è vero che, nell'attesa dell'arrivo di Dario, l'artista sente che l'opera che sta scrivendo sta diventando quasi priva di senso, fragile, precaria. Il romanzo del compagno dagli occhi senza cigli diventa la sfida alla memoria e alla morte, che d'Annunzio vede come le nemiche terribili della sua arte e della sua vita inimitabile. Nel momento in cui egli si è dedicato tutto alla creazione e al suo futuro di artista è costretto a fare i conti con il passato, quello da cui è sempre rifuggito, vòlto come è stato alla perpetua sperimentazione del nuovo. Ma il passato non è cancellabile, se non al costo di un totale e radicale esorcismo:

Gabriele deve ricuperarlo a passo a passo, raccontarlo minuziosamente, senza far tacere nulla: «Io sono uno di quei navigatori che, per non udire le sirene del Passato e per non cedere alla tentazione di volgersi indietro mollando la sicotta, si turano le orecchie con la cera d'Ulisse. Nondimeno m'accade talvolta di sentir rivivere le cose morte con sì grande polso, che il presente n'è soverchiato e l'avvenire n'è tutto pallido».

Proprio nel momento in cui d'Annunzio accetta di affrontare il passato e di creare il nuovo genere di arte narrativa, quello della memoria, lo vede come il nemico mortale fino al punto di soffocare il presente di poesia e di bellezza e di rendere vano e povero il futuro di progetti e di invenzioni straordinarie, impensabili ancora. Fa parte delle *Faville del maglio* che si sono sistemate nella forma narrativa del romanzo memoriale de *Il compagno dagli occhi senza cigli* una prosa che ne è la premessa e l'ulteriore spiegazione: *Esequie della giovinezza*, datato 1903, 12 marzo. È una profonda meditazione della morte: la giovinezza è finita, ed è giunto il tempo della decadenza fisica, che lo scrittore avverte come già presente nel mese della primavera che si preannuncia, pur nel freddo ancora, ma la luce è già felice e limpida. La riflessione della memoria coincide con l'avvertimento che gli è segretamente giunto: ha sentito uno spettro che è entrato nella casa e ora si aggira per le stanze, indaga tutti gli angoli e visita gli oggetti, come per fare una specie dl inventario delle cose nell'appressamento della morte di cui la fine della giovinezza è il primo annuncio; e per questo d'Annunzio ora racconta queste esequie della prima parte della sua esistenza e della sua creazione d'arte. Anzi, a Gabriele sembra che la Morte nella figura di una giovane donna velata sia ormai arrivata nel giardino e stia per tentare la porta e voglia entrare. Per questo lo scrittore ricupera la memoria della madre e parla insistentemente con la Malinconia che, nella fine della giovinezza, è diventata la fedele compagna dei suoi giorni. Domina ormai la memoria come la vocazione attuale della scrittura e della vita al tempo stesso. La memoria temuta delle prime pagine de *Il compagno dagli occhi senza cigli* è diventata l'oggetto trepido e commosso della nuova arte della parola che d'Annunzio ha creato; e a questo punto la contemplazione della vecchiaia e della morte non duole più, perché proprio il romanzo dell'incontro con Dario ha affrontato strenuamente il passato e ha vinto. L'anima è pacificata nella sensazione della presenza nella casa dello spettro e della figura femminile delicata e fuggevole che è sulla soglia, all'orlo del giardino. Per questo d'Annunzio parla della Morte come «quella Vittoria che s'allacci il sandalo nel tempietto ionico dinanzi ai Propilei», «giovane e leggera», «irta di lauri». Dopo che lo scrittore ha esorcizzato il passato nella rievocazione memoriale, nel momento delle esequie della giovinezza egli si

trova davanti alla Morte come la giovane che gli offre il lauro trionfale dell'arte appieno raggiunta nella più pura bellezza; ed è, infatti, simile alla Vittoria, perché egli è arrivato al trionfo sicuro e supremo.

Ritorno allora al romanzo: c'è un altro problema che lo scrittore deve superare, ed è la difficoltà di affrontare il quotidiano con modi allora ben diversi rispetto a quelli sublimi dei romanzi precedenti e di quello attuale, *Il fuoco*, che non contengono la volgarità e la degradazione morale, anche se, a incominciare da *Il piacere* e poi più determinatamente e tragicamente nel *Trionfo della Morte,* ne *Le vergini delle rocce* e in molti episodi e momenti de *Il fuoco* stesso, la presenza della morte, l'angoscia incombente dell'invecchiamento, l'incombere dei fallimenti e delle sconfitte sono tanto spesso raffigurati tragicamente. È vero che nel *Giovanni Episcopo* personaggi e vicende sono quelli del sottosuolo senza luce e bellezza e bontà, della violenza abietta, della malattia schifosa, della prostituzione, dell'ubriacatura, della miseria, ma l'eccesso e l'esasperazione sono, a ben vedere, l'esempio supremo del tragico che si attua nel fondo più basso del mondo. Non è una rappresentazione realistica, un'indagine del quotidiano, ma l'altra forma dell'esasperazione dell'essere nella sfida contro il male e nel male, su cui si solleva il protagonista della tragedia, divino o meno che umano, ma in ogni caso eccezionale. Invece l'incontro con il compagno di collegio ha il carattere del quotidiano, con tutta una serie di situazioni comuni nella banalità della cronaca. Nei romanzi fino a *Il fuoco* la cronaca come argomento è assente o, al più, è rapidamente allusa o è trasformata nell'eccesso, nell'esasperazione clamorosa (nel *Giovanni Episcopo)*. Con *Il compagno dagli occhi senza cigli* il punto di vista narrativo cambia radicalmente: la sfida necessaria, nel tempo attuale dell'industria, dei guadagni, dell'asservimento delle masse al lavoro coatti e senza soddisfazione, della volgarità borghese senza più gloria e bellezza, deve essere quella dello scrittore puro e sublime che, però, non può non vedere la rapida dissoluzione di tutti i valori, e deve affrontarli, rappresentarli, giudicarli. La morte e il tragico non possono più essere raffigurati soltanto in modo eroico e grandioso. Nel breve romanzo del 1914 *La Leda senza Cigno*, ambientato nelle Landes, dove d'Annunzio abita dopo i debiti, la fuga da Settignano e dall'Italia, nell'"esilio" francese, protagonista è una giovane donna misteriosa e bellissima, che si rivela complice dell'assassinio del marito ricchissimo, è l'amante di un uomo infame, è volgare e incolta, ma, contemporaneamente, ha una profonda, esasperata vocazione alla morte, tanto è vero che ha nascosta nel manicotto della sua pelliccia una pistola, e ha come altro amante un musicista malato a morte come Dario, e ogni giorno sfida la morte guidando un motoscafo sull'Atlantico tempestoso. Come d'Annunzio dice (ed è un'indicazione molto

significativa se si guarda alla letteratura del tempo), la vicenda della donna delle Landes è quella di un volgare romanzo poliziesco; e un aspetto poliziesco ha anche *Il compagno dagli occhi senza cigli*, quando Dario rivela a Gabriele di avere bisogno assoluto di denaro e, con molta abilità, ha falsificato in un documento bancario la firma del compagno di collegio diventato famoso; e lo supplica di non denunciarlo, di avere pietà, in nome dell'antica amicizia di scuola, di riconoscere come autentica la firma. È una questione di denaro ed è un miserabile inganno, tipico, agli occhi di d'Annunzio, della società borghese, da cui egli, nella sua arte, è sempre rifuggito: ora si trova a faccia a faccia con questa realtà miserabile, e a rivelarla è proprio il compagno che condivideva le aspirazioni alla gloria, all'eroismo, al superamento dei limiti intellettuali e dello spirito nel tempo del collegio.

Dario e Gabriele avevano un'uguale ammirazione per Napoleone. l'imperatore, il vincitore di tante battaglie, colui che, come dice il Manzoni, si pose arbitro a cavallo dei due secoli con prona a lui l'Europa e gli altri sovrani e prìncipi: e Dario ha una caratteristica che lo fa assomigliare all'amato eroe della storia, il non avere, come Napoleone, cigli. Al punto a cui si è ridotto, Dario appare come la parodia del ragazzo ammiratore di Napoleone, fiero che essergli simile fisicamente: e per questo Gabriele deve ripercorrere l'intera vicenda del Cicognini e dell'amicizia con Dario e dell'ammirazione per l'imperatore e della vocazione eroica, e scavare nella memoria, da cui è fino a quel punto rifuggito, tutto rivolto, invece, verso il futuro, le arti nuove, le nuove conquiste di bellezza e di gloria. La degradazione a cui si è ridotto il compagno fèrvido e appassionato del collegio è un drammatico e grandioso esempio di come è la realtà del mondo di fronte all'eroismo della conquista sublime dell'arte. Significativamente, nel romanzo successivo a *Il fuoco*, il *Forse che si forse che no*, la vicenda di eroismo sportivo di Paolo Tarsis aviatore e di sfrenato eccesso erotico di Isabella Inghirami, che giunge fino all'incesto e induce al suicidio la sorella Vana, ha come punto alternativo e decisivo un altro episodio poliziesco, che è la notte della donna diventata semipazza che si aggira per Firenze, accompagnata da due lenoni che la fanno ubriacare e approfittano di lei, e alla fine capitata in un posto di polizia sporco con i poliziotti disgustosamente curiosi del suo comportamento e della sua condizione sociale.

La memoria come nuovo spazio per la rappresentazione narrativa si presenta prepotente davanti all'artista supremo nella figura del compagno di collegio fisicamente e moralmente distrutto a distanza di vent'anni, mantenuto da una prostituta, falsario, malato, piagnucoloso per il rischio di dover andare in prigione per la falsificazione della firma di Gabriele. La data 1900

è, quindi, una di quelle che incidono esemplarmente un mutamento radicale nella narrativa del novecento. Vale la pena di spiegare perché, per maggiore scandalo, Dario viva a Londra con una prostituta d'infimo ordine: nella letteratura dell'ottocento, Londra è il luogo delle più scatenate e vergognose infamie sessuali, tanto è vero che ne *Il piacere* il marito inglese di Elena Muti fa vedere ad Andrea Sperelli libri e immagini dell'estrema depravazione della prostituzione, delle violenze, dei sadismi, che egli si è procurato in Inghilterra. Dario non può che vivere a Londra allora, compartecipe delle infamie sessuali che lì si compiono. È, all'opposto, Settignano, con la Capponcina, la collina davanti a Firenze, lo spazio elevatissimo della grazia e della purezza, tanto è vero che d'Annunzio data il romanzo a Settignano, ma aggiunge «di Desiderio», perché lo scultore di più raffinata eleganza con le Madonne, Gesù, i fanciulli danzanti e cantanti, nel primo quattrocento, ha nome appunto di Desiderio di Settignano. La memoria dell'adolescenza come genere nuovo di scrittura e di racconto, dopo *Il compagno dagli occhi senza cigli,* potrà appieno esprimersi e diffondersi in tutti i particolari via via nei tempi del collegio Cicognini e di Prato e di Firenze, in un'altra "favilla del maglio", datata 1904, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. Il racconto è sfrenatamente bizzarro, colmo di metafore e di riferimenti e di citazioni letterarie, pittoriche e scultoree, alterno di avventure erotiche e di scandalose esperienze di scuola in polemica con i professori e con i dirigenti (i "pedanti" cruschevoli) del Cicognini, in modo che gli eventi abbastanza normali della vita e degli studi di un collegio siano, per la forza e la ricchezza dell'invenzioni linguistiche, trasfigurate in una sorta di epica meravigliosa. È il modo con cui d'Annunzio abbellisce e rende straordinarie e uniche ed eroiche le vicende che la memoria rievoca facendosi inimitabile a distanza di vent'anni e più. Cosi esorcizza il passato facendolo scrittura e letteratura fino a quel punto non tentate da nessun autore ancora (agli occhi di Gabriele): ma a tanto è potuto arrivare perché prima c'è il confronto con il ricordo di Dario, il compagno che aspirò all'eroismo come Gabriele al tempo del collegio, e ora è l'uomo malato a morte e al fondo della degradazione. Ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, che racconta tante vicende di collegio, compaiono, sì, due prostitute e la *maîtresse* di un bordello, ma il discorso è sublimato giocosamente e stupitamente per lo strumento moltiplicato fino all'esasperazione delle forme retoriche: metafore, citazioni, deformazioni, similitudini, ecc. La vicenda memoriale de *Il compagno dagli occhi senza cigli* è, invece, condotta con molto rigore, senza enfasi d'invenzioni in modo, sì, a tratti epico nella narrazione delle sfide contro la pedanteria della scuola e contro le regole oppressive e senza slancio e luce e i pedagoghi, ma anche con la sottile vena di malinconia per la presenza

costante, nell'andamento delle rievocazioni, del compagno come era e come è ora, appassionato nell'adolescenza e miserabile adesso, tanto più tale nel preannuncio della morte (e i romanzi e i racconti della memoria sono tutti attraversati dalla consapevolezza che la giovinezza è finita e adesso non si può scriverne altro che le esequie). Prima che Dario giunga, la narrazione della memoria si fa alla mente di Gabriele splendidamente viva e vera, rinnovando gli episodi subito esemplari: la scuola come una prigione, Gabriele e Dario sempre insieme e vicini nelle passeggiate d'aria per le vie di Prato, entrambi prima di andare a letto contro le regole del collegio decisi alla protesta che si manifesta nel togliersi i cinturini e con essi flagellare con violenza le tavole dello studio, facendo un gran fracasso e incitando i compagni a fare lo stesso, e Dario pronto subito, quando il "censore" del collegio arrivava furibondo e minaccioso, a denunciarsi come il colpevole di tanto obbrobrio, e Gabriele a dire invece di essere stato lui, entrambi colmi di un desiderio di rivolta e di libertà ancora senza un fine preciso, ma già eroico.

È il sogno di gloria che a un certo punto si concreta in un emblema agli occhi dei due ragazzi, quello di Napoleone con le sue straordinarie imprese militari. La sera i due ragazzi riescono a riaccendere la lucerna che posseggono per leggere insieme le vicende napoleoniche. Dario è più di Gabriele fanatico ammiratore di Napoleone: «Dario era più fervente di me, tanto che pareva posseduto da una vera mania. Aveva votato al Córso una specie di zelo fanatico, ond'era escluso qualunque culto o studio, in ispecie quello degli aoristi. Per ciò, dotato d'intelletto pronto e acutissimo, riesciva mediocre scolare. Fisso al passaggio della Beresina non dava nessuna importanza ai diecimila di Senofonte». È, a ben vedere, il primo segno del limite di Dario a confronto di Gabriele: il suo fanatismo è eccessivo, morboso. Non si occupa d'altro, nello studio, che delle imprese di Napoleone, perfino nel disastro della campagna di Russia e della rovinosa ritirata nel gelo dell'inverno, e non cura il greco che invece Gabriele ama, e ammira di più il trionfale ritorno in patria dei diecimila Greci guidati da Senofonte dalla Persia ove erano andati come mercenari nel racconto di Senofonte stesso che i vinti Francesi nella vana impresa della conquista di Mosca. Gabriele dà una spiegazione per tanta ammirazione di Dario per Napoleone, ed è fisica: «Non so s'egli fosse nato con quel viso che gli vedevo o se glielo avesse foggiato la sua passione stessa. Forse la mania gli era sorta dal fondo dello specchio, tanto egli rassomigliava al giovinetto d'Aiaccio che le stampe mostrano, in meditazione dentro la grotta di Milleli: pallore quasi diafano, labbra arcuate, occhi grigi senza cigli e con scarsi sopraccigli, mento robusto, gote scarne, capelli fini e lisci sopra un'alta fronte solcata di vene cerulee, con in tutto l'aspetto di

timido e d'indomito, di gentile e di selvaggio. Tale doveva essere il figlio di Letizia alla scuola di Brienne». Con sottile sapienza descrittiva d'Annunzio mescola la descrizione dell'amico di collegio con quella del ritratto che i due ragazzi hanno visto in uno dei libri che il padre di Gabriele ha regalato ai due compagni (e la descrizione di lui è abbastanza dura e un poco ostile, in quanto ne rileva l'aspetto rozzo e brutale all'opposto dell'eleganza e della delicatezza del figlio collegiale: raramente, del resto, Gabriele parla del padre, e l'episodio esemplare che egli racconta per segnare il distacco che diventa avversione è lo strazio delle rondini della casa di campagna, i cui nidi vengono per ordine del padre distrutti, e il ragazzo, che assiste, ne ha una crisi drammatica di dolore e di protesta). Fin da queste prime pagine d'Annunzio propone al lettore il problema decisivo dell'amicizia e delle esperienze dei due collegiali: Dario è intelligente e gradevole di aspetto, aspira all'eroismo e alla gloria e per questo ha come modello assoluto Napoleone fino al fanatismo, e non cura le altre discipline scolastiche, ma neppure (e la differenza rispetto a Gabriele è sottilmente rilevata) di altre forme e manifestazioni della storia, di altri eventi eroici e grandiosi, ed ecco, infatti, la citazione dell'impresa di Senofonte e dei Diecimila e della loro anabasi.

La domanda che d'Annunzio si pone è come abbiano potuto, poi, diventare, nella vita e nel comportamento, così diversi e anzi opposti Dario e Gabriele, pure partiti da un punto iniziale analogo (e se d'Annunzio abbia parlato del padre c'è anche da dire che fra i collegiali si vocifera che Dario è un bastardo, figlio probabilmente del rapporto della madre con qualche principe del sangue se non perfino con il re, nel periodo in cui Firenze fu la capitale del regno d'Italia). La ricostruzione dell'amicizia in collegio di Gabriele e Dario dipende, allora, dalla domanda drammatica che lo scrittore si fa: egli sta per concludere il romanzo veneziano, che gli darà suprema lode e fama e che egli considera come l'opera suprema, e sta per rivedere il compagno di collegio, malato a morte, fisicamente distrutto, moralmente infame. Ci deve essere, nell'infanzia e nell'adolescenza, qualcosa che fin da allora possa spiegare l'opposta vicenda di vita e di azione di Gabriele e Dario. Senza questa esplicazione, lucidamente d'Annunzio avverte il timore di potere, a un certo punto, anch'egli essere coinvolto dalla volgarità dell'esistenza quotidiana, della cronaca, tanto è vero che, quando allo scrittore, dopo aver composto pagine che sente meravigliose, ritorna alla mente la notizia che sta per venire da lui il compagno di collegio così mutato da come era allora, la bellezza dell'arte sembra che di colpo perda luce, verità, esemplarità, e divenga scialba, informe. È la riflessione decisiva (e tanto spesso, a partire dall'ottocento fino a diventare quasi ossessiva nel corso del novecento, è la domanda suprema):

l'arte è un valore assoluto e definitivo, oppure è precaria, rischia di dissolversi o di diventare un inganno, una menzogna? La venuta di Dario è l'occasione concreta e drammatica, tale proprio perché non è un fatto straordinario, ma appartiene alla quotidianità più semplice e banale.

C'è un primo episodio del collegio che sembra consacrare il carattere eroico e altamente morale di Dario; ed è di bullismo feroce. È il ricordo di una vicenda feroce, bestiale, che coinvolse Gabriele stesso e che gli rimane nel ricordo come la consapevolezza della ferocia umana, che continuamente può venire fuori dal fondo buio dell'anima e sconvolgere la ragione. È un altro segno dell'ambiguità dell'uomo, che è capace della sublimità dell'arte e del pensiero e della sensibilità, ma può anche precipitare nella violenza e nella bestialità. I due compagni stanno osservando la carta militare della battaglia di Smolensko, durante la campagna napoleonica di Russia, quando Gabriele avverte, in contrapposizione all'epicità della vicenda, lo scatenamento bestiale della crudeltà giovanile in cui sta per essere coinvolto: «I nostri occhi erano abbagliati dall'incendio della città presa e i nostri orecchi erano assordati dagli urli dei feriti a mucchi nei fossati, nelle brecce, sotto le porte, lungo le vie, entro gli androni delle case in fiamme. A un tratto, non so che fremito della mia carne m'avvertì che dietro di me si formava la bestia orribile... Udii ripercossa sul mio capo in un modo misterioso la ghignata singolare che nella mia immaginazione somigliava allo squittire dello sciacallo. Anche ora, dopo tanti anni, al ricordo, quel suono della ferocia puerile mi sgomenta e m'agghiaccia». L'episodio è descritto con una sapientissima alternanza di disgusto e di infantile eroismo: tre collegiali, che sono analiticamente descritti con una deformità e una bruttezza fisica che sono perfettamente adeguati all'infamia morale, insieme con altri tre ragazzi, vogliono fare una beffa crudele a un altro compagno che assomiglia talmente al re che tutti sono certi che ne sia il bastardo, e a sorpresa lo immobilizzano e gli appiccano sulla faccia due spropositati baffi a imitazione di quelli di Vittorio Emanuele II; ma Dario reagisce e coraggiosamente affronta e mette in fuga, con la collaborazione di Gabriele, i tre bulli; e quando arriva il prefetto del collegio, richiamato dal fracasso, disdegna di raccontare quello che è accaduto e prosegue a rievocare nel libro di storia la battaglia e la presa di Smolensko, a malgrado del fatto che le mani gonfie di geloni sanguinino copiosamente. Gabriele compie il gesto della commossa e ammirata amicizia: «Come egli indicava coll'indice i luoghi strategici, il sangue generoso gocciolava dalle crepature vive dei geloni contusi. Io ruppi coi denti l'orlo della mia pezzuola, poi tirando la divisi in due lembi; e mi misi a fasciargli le mani». Senza avvertimento e indicazione del cambio di prospettiva la memoria si interrompe per l'apparizione viva e attuale di

Dario, nel drammatico confronto che subito si attua: «"Dario! Dario!" Ecco ch'egli non parla e non sanguina più nel mio ricordo; ma lo scorgo a un tratto di là dalla siepe d'alloro, lo vedo vivo in carne e ossa camminare verso di me, affrettare il passo, alzare le mani nascoste nei guanti di lana bianca, agitarle nel saluto, avvicinarsi ansando, raso e liscio come allora, pallido come allora, simile a un fanciullo e simile a un vecchietto, con un sorriso straziante nella bocca smorta, con su le spalle curve un peso orrendo e oscuro. "Dario!" È tra le mie braccia, senza poter dire una parola, strozzato da un nodo di tosse che alfine scoppia nel povero petto cavernoso squassando atrocemente tutta quella gracilità sensibile e stracca. "Amico, amico mio!" E in nessuno sguardo umano, come in que' suoi occhi senza cigli, ho mai letto una tristezza tanto disperata». È la crisi tragica: la memoria fervida e gloriosa e l'attualità disperata e atroce. Il compagno è, al tempo stesso, simile fisicamente a come era da ragazzo ed enormemente segnato dalla malattia e dalla miseria dell'anima. L'amico d'infanzia, diventato famoso, ha davanti, il momento perfetto per sé artista, nell'altra faccia della vita che si è incarnata in Dario giunto nella sua casa: la malattia, la degradazione, la morte. Racconta d'Annunzio: «Una voce.., mormora, non senza perfidia: "Artista, artista, ecco, tieni, mordi la vita. Questa è la malattia, questa è la sciagura, questo il crollo d'ogni bene. Non distogliere la pupilla dall'amico che si trascina e s'affanna. Ma guardalo, ma sopportalo intero. Ha uno specchio per te, perché tu vi ti miri, nel suo petto cavernoso"». La memoria e il presente sono uno scontro drammatico: il ricordo non è per d'Annunzio un'emozione, un sogno risognato. la conquista della ricchezza e dell'avventurosità del tempo, ma un confronto crudele. Le condizioni fisiche e morali di Dario sono lo specchio perché Gabriele possa, lui, l'artista supremo, vedere la realtà della vita che è anche allora la sua, e la deve guardare fino in fondo nella presenza del compagno del Cicognini di vent'anni prima.

Il romanzo dannunziano non è, come spesso in altri racconti dell'infanzia e dell'adolescenza del novecento (Proust sopra tutti, e, in Italia, Papini, Tozzi, Bilenchi, Quarantotti Gambini, tanti altri ancora, e, prima, Graf), di formazione e di aspirazione alla maturità e alla comprensione del mondo com'è e dell'esistenza, ma il riconoscimento della maturità che non conforta e non appaga, non è un approdo, ma, al contrario, è una domanda, è l'effetto di un dubbio, di una crisi radicale, che possa condurre alla disperazione, alla perdita di sicurezza e di fiducia in sé, in particolare, per quel che riguarda Gabriele, della propria arte arrivata al culmine. La memoria appare come un peso enorme, ed esemplare è, infatti, la similitudine che d'Annunzio adopera per spiegare la sua reazione di fronte all'apparizione del passato giovanile nello specchio deformante di Dario arrivato fino alla sua casa: «"Dopo vent'anni!

Dopo vent'anni!" E queste tre parole fanno dell'uno e dell'altro di noi una mole enorme e confusa, la mole dell'età trascorsa, non morta, non viva, ma simile a quegli smisurati carri da sgombero, su cui si accumulano le masserizie diverse, coi segni dell'uso e della bruttura umana, non più appartenenti alla casa vecchia, non ancora possedute dalla casa nuova, quasi svergognata dalla strada piena di passanti che si voltano; e dietro vanno i freschi fanciulli». La similitudine è drammatica: la citazione del passato del collegio con le immagini eroiche del sogno del futuro rileva nel modo più doloroso i segni del tempo. Gabriele vede la memoria come il momento tragico della realtà del tempo, e per questo due volte pronuncia l'esclamazione di stupore e di disperazione: «Vent'anni! Vent'anni!». Di fronte alla descrizione minuziosa della figura di Dario imbruttito, macerato, quasi deforme Gabriele avverte il dovere di guardare se stesso anch'egli segnato a fondo dal tempo; ma è anche il tentativo di dare un conforto al compagno ammalato e disperato, e Dario, invece, ben sa che sono parole inutili; «Egli mi guarda con una malinconia così potente che sembra solo esistere come una creatura ammirevole che intorno a sé tutto riduca a ombre vane». La memoria, il passato, il presente segnano via via nel modo più doloroso l'orrore e l'ambiguità del doppio tempo che di volta in volta è ripensato nel colloquio dei due compagni di collegio e nelle riflessioni e nei ricordi di Gabriele.

C'è, nel romanzo di d'Annunzio, ben prima di Proust, la citazione della *madeleine* che è l'emblema della memoria; ma quella di Gabriele, al contrario di quella di Marcel, è un altro segno di drammatica sconfitta del tempo, cioè della speranza di gloria, dell'aspirazione al sublime di cui l'immagine di Napoleone è il punto di riferimento assoluto. È la moneta napoleonica che il padre ha donato a Gabriele, e che questo ha dato a Dario per amicizia fedele e costante anche nel futuro e perché ammiratore fanatico dell'imperatore: «"Credi che io abbia perduto il tuo talismano?" mi dice il condannato mettendo una mano nel taschino del panciotto. "Ma, ahimè, non m'ha portato fortuna. Doveva essermi un raggio del sole d'Austerlitz, te ne ricordi?; e m'è il viatico per gli Invalidi". Cava una moneta gialla da venti lire coniata nel 1814 con l'effigie imberbe di Napoleone imperatore e re. La prendo fra le dita come una reliquia santa». La memoria costringe a vedere la realtà della vita nella sua banalità, nelle sue bruttezze, nei suoi fallimenti, nelle sue speranze, negli splendori ambigui: e per questo la moneta è d'oro, ma al tempo stesso non ha dato fortuna a Dario, ed è un segno esemplare della confusione e della tragicità della memoria a faccia a faccia con il presente. La moneta d'oro di Napoleone viene a essere il segno che moltiplica gli eventi della memoria e li rimette davanti alla mente dello scrittore. Qui, a questo punto, c'è l'apparizio-

ne del padre non amato: «M'è vicino e m'è lontano, è fatto della mia sostanza e m'è sconosciuto», e, prima, Dario aveva rievocato la bellezza di Gabriele collegiale, mentre il ricordo fisico del padre rileva brutalmente la diversità dell'aspetto: «Mio padre è là corpulento e sanguigno, un poco ansante, con quel suo sguardo un poco torvo in cui passava talvolta uno strano ardore come di fosforo che vi s'accendesse. Vedo il collo enorme che ridonda sul solino rovescio, e nella cravatta il piccolo cane cesellato dagli occhi di rubino, e il suggello di diaspro pendente dalla catena dell'orologio». Dall'arrivo di Dario la memoria si affolla sempre più affannatamente, e allora il ricordo del padre che ha portato a Gabriele in dono due libri di argomento napoleonico e la moneta d'oro con l'effigie dell'imperatore si aggiunge sempre più drammaticamente agli altri che già si sono delineati nell'angoscia e nell'ambiguità della memoria. E il rapporto difficile fra il padre e il figlio può trasformarsi in rimorso per Gabriele di non averlo amato abbastanza e di non essere neppure andato al funerale e a piangere, quando egli è morto,

Dalla memoria vengono fuori sempre più accanitamente tanti altri episodi dell'adolescenza di Gabriele e Dario; e così essa offre lezioni, oggetti di meditazione e di giudizio per la possibilità di comprendere meglio la diversità fra i due ragazzi come si è precisata nei vent'anni trascorsi dopo la fine della vita e delle esperienze di collegio. C'è, subito dopo il ricordo del padre di Gabriele e dei doni, il giorno di libertà durante il carnevale sotto il vento gelido, con la contrapposizione fra lo scatenamento bizzarro, minaccioso e osceno delle maschere che sembrano incitare i ragazzi alla libertà piena, alla rivolta di ogni dovere e obbligo, e, subito dopo, la vista del duomo dalla finestra di un albergo dove i due ragazzi sono andati, e lì immaginare come veri e attuali e vivi sia i putti danzanti e cantanti dei bassorilievi, sia il pergamo, sia altri aspetti dell'edificio autentici e inventati per forza di visionarietà alacre e sfrenata e addirittura in azione, riti e celebrazioni. È una storia fantastica e meravigliosa, che Gabriele racconta ora al compagno, e il ricordo diventa più drammatico perché a citarlo è Gabriele invecchiato, ma trionfale d'arte, davanti a Dario malato a morte e diventato infame. La descrizione del gruppo delle maschere è un'altra lezione che la memoria offre di ambivalenza di orrore deforme e di aspirazione alla pienezza assoluta della libertà fuori di ogni regola, a cui confusamente i due collegiali aspirano nella loro eccezionalità che si sta rilevando: «Sotto il palazzo del Comune ci ritrovammo in mezzo a una compagnia di maschere sguaiate che ci avvolsero e ci trascinarono. Un sentimento straordinario di libertà e d'avventura ci gonfiò il cuore oppresso dal divieto e dalla prigionia. E ci prese la tentazione folle di abbandonarci a quegli sconosciuti che avevano per noi gli occhi di démoni... Tutto era igno-

to e dubitoso in quella strada profonda, tutto era sonoro e vacuo, nuovo e incomprensibile, tra l'ululo disperato del cielo e gli aliti di quelle bocche quasi belluine di sotto alle maschere di cartapesta nasute bernoccolute deformi». A poco a poco la memoria si scioglie e si amplia in una sequenza sempre più mutevole e impreveduta di ricordi. È il punto decisivo della narrazione: si sono precisati i contrasti fra il passato e il presente, fra arte sublime e realtà banale e volgare, appieno d'Annunzio ha visto quello che deve percorrere per la piena comprensione della vita e la vittoria sul tempo che illude nel sogno e nelle visioni e poi esige il conto di disperazione e di angoscia della morte. Adesso possono uscire fuori, liberamente, tutti i ricordi, minuziosamente rievocati, perché ciascuno non può non avere che un significato fondamentale, e bisogna indagarlo e raccontarlo a fondo perché deve avere una lezione decisiva per lo scrittore che sta per concludere la sua opera più alta e gloriosa.

Il ricordo del padre si precisa e si fa lungo con un continuo approfondimento di rimpianto e, adesso, di affetto. Vengono ad animare l'amicizia dei due collegiali altri collegiali, coinvolti, in forza della passione eroica di Dario e di Gabriele, nell'ammirazione per Napoleone, fino al punto in cui i due ragazzi si identificano nell'eroe e nei suoi famigliari, e Gabriele viene a immaginare una pronipote bella e vagamente somigliante a Maria Walewska, l'ultima amante di Napoleone all'Elba, come la ragazza che egli vorrebbe amare per un legame sia pure tanto lontano fra sé e l'imperatore. Ma la memoria comporta anche la continua alternanza fra la tensione alla gloria e al futuro e la delusione, il fallimento anche dei supremi modelli di eroismo. Il compagno dell'Elba dà ai due amici una quantità di notizie sul periodo in cui Napoleone visse nell'isola, veri, credibili, improbabili, ma ugualmente preziosi per i due ammiratori dell'imperatore; ma un altro compagno, il Carrarese, che odia i Bonaparte perché a Massa Elisa Baciocchi, una delle sorelle di Napoleone, fece abbattere la cattedrale antica perché più spazio avesse il suo palazzo, racconta sui documenti autentici l'altra faccia del comportamento dell'imperatore vinto e deposto che deve essere accompagnato da cinque rappresentanti degli Stati vincitori per tutta la Francia fino all'esilio elbano: Napoleone appare pauroso, cerca di nascondersi dietro gli accompagnatori e il suo aiutante, si traveste, dice a chi ferma la carrozza di non essere lui, mentre in tutti i paesi dove passa si odono e vedono le esacrazioni, le beffe, le minacce, le parodie, l'odio del popolo nei confronti dell'eroe sconfitto, ed è una vicenda penosa e miserabile, e Dario, ad ascoltarle, prova la disperazione più piena della delusione del sogno e dell'emulazione.

Intanto d'Annunzio ha scoperto quale linguaggio è necessario per la rievocazione della memoria: una continua invenzione fra il cruschevole deformato

e parodiato, la sequenza costante di metafore, allusioni dotte, modificazioni cruschevoli, invenzioni linguistiche, termini antichi, classici e delle origini del volgare, trasfigurate per supremo gioco (e certamente Gadda, al suo tempo, farà abbondante tesoro di tale invenzione narrativa, e con Gadda l'intera letteratura fantastica e bizzarra del nostro novecento). Il sogno eroico di Gabriele e di Dario è rievocato a opera della memoria che si è messa in moto nel momento stesso in cui il compagno del Cicognini ha annunciato il suo arrivo per rivedere Gabriele, ma, per evitare che diventi flebile, piagnucolosa, colma di rimpianti, oppure soltanto descrittiva e informativa, lo scrittore ha bisogno di un altro linguaggio che sia del tutto originale, impreveduto, sublimando la parola fino all'eccesso, in modo che ogni anche minimo episodio o situazione o personaggio sia innalzato alla singolarità assoluta. In questo modo prende le distanze dal rischio della cronaca narrativa per il tramite del gioco parodico e della fantasiosa invenzione del linguaggio. Così d'Annunzio può affrontare, per esempio, lo scontro dei due gruppi della camerata: gli ammiratori di Napoleone e gli avversari, ma significativamente egli pone all'inizio l'esclamazione di superbia giocosa che pronuncia nell'ultimo incontro con l'inventata pronipote di Maria Walewska così nominata per sottile desiderio ed eccesso di erudizione, che ha incontrato a Firenze (ma poi, per ulteriore giocosità, saprà, a onta del suo incipiente amore, che è fidanzata con un luogotenente di artiglieria, tuttavia per aggiungere altre allusioni napoleoniche: «come il giovane Córso nel famoso assedio» di Tolone). Racconta d'Annunzio: «Al canto d'una via più buia, ella mi prese per mano, con l'atto d'una sorella maggiore. Sentendomi tremare, mi domandò: "Hai freddo?" E mi coprì con l'estremità del suo boa. "No", dissi piano, "sono l'Imperatore"». È un segno di distinzione fra Gabriele e Dario che, dopo la rivelazione dell'episodio miserabile e vile di Napoleone vinto e accompagnato all'Elba, riappare cupo, ma pronto a rintuzzare le ironie e le contumelie dei compagni antinapoleonici, che appendono al panchetto dove sono ordinati i libri che parlano di Napoleone foglietti ingiuriosi e perfino un castagnaccio rotondo «zeppo di pincocci e di zibibbo» con l'iscrizione «Ecco il sole d'Austerlitz». In virtù dell'inventività, del gusto delle attualizzazioni, delle più efferate vicende della storia che i ragazzi leggono e studiano, la vita uguale e banale del collegio diventa un gioco terribile, sfrenato, violentissimo, e il pedagogo e il censore e il direttore non riescono a sopirlo. I collegiali si dividono in gruppi opposti, recitano le vicende della rivoluzione francese, la guerra di Vandea, il Terrore, le decapitazioni, la rivoluzione inglese con la decapitazione del re, e ogni anche minimo episodio delle guerre del passato diventa l'occasione per battaglie fisicamente sanguinarie, con come giustiziati rane, lucertole e

altri animali catturati durante le passeggiate dei collegiali fuori città, nelle campagne. Racconta d'Annunzio tutte queste vicende giovanili con il tono e la lingua del poema eroicomico, e, infatti, cita espressamente *La Secchia rapita* del Tassoni, ma c'è molta ferocia in questa memoria ritornata alla luce: «Mi pare ancora di sentir salire in quel tumulto l'odore dell'ammattonato che i servi avevano sparso d'acqua nello spazzarlo: un odore molliccio, disgustoso e un poco soffocante, che s'accomuna nella mia memoria a tutte quelle brutalità come il fumo del sangue ai delitti della storia». In questo modo d'Annunzio interpreta le vicende e le azioni fondamentalmente efferate delle recite e degli scontri dei ragazzi del collegio come le rivelazioni del male del mondo. Le imprese eroicomiche hanno una serietà cupa e amara nel fondo; e i compagni, infatti, sono via via descritti in modo minuzioso, per rilevare meglio i segni che essi offrono della loro sorte futura.

Nella memoria la descrizione di compagni più disgraziati si intride di pietà, come, ora, il ricordo di Dario com'era. L'esempio più incisivo è quello del compagno di Modena, che è sempre deputato a recitare la decapitazione di Carlo I d'Inghilterra, e non vuole mai accettare di fare tale parte, ma una volta, per riconoscenza del fatto che Gabriele la aiuta con il latino che non riesce a imparare, recita soltanto per lui tutta la vicenda storica. La descrizione è, al tempo stesso, piena di compassione e di disgusto: «Era un Modenese, mi ricordo, un povero figliuolo scialbo e di scarso ingegno, una specie di ravanello bianchiccio, niente altro che linfa stagnante. Aveva i capelli deboli e mal piantati sopra un cranio a pan di zucchero, non bruni non biondi, ma d'un color di talpa; gli occhi chiarissimi come quelli degli albini, tra gli orli della congiuntiva arrossati; il naso per solito untuoso e punteggiato di nero; la bocca un poco aperta, col labbro superiore sporgente. Pareva promesso a una dolce ebetudine... Aveva nella nuca gracile un solco pieno di lanugine, e la cotenna bianca appariva di sotto ai capelli restii». La descrizione è minuziosissima, ed è molto rilevata al di là del verosimile ed è seria e dolorosa, al di fuori della caricatura. È drammatica, cosi come sono le narrazioni degli scontri e delle violenze dei collegiali. Si aggiunga il fatto che il Modenese, nelle ore di studio, legge di nascosto dei romanzi: era «perdutamente dato alla lettura amena» (con il termine a suggerire il fatto che il compagno si dedica a opere, se non pornografiche, certamente non adatte a un ginnasiale). Il Modenese è mentalmente malato; e per il suo tramite entra nell'esperienza della vita in Gabriele la consapevolezza che, oltre alle malattie fisiche, ce ne è un'altra, segreta e implacabile, la follia: «Un giorno vidi sul muro bianco nell'ombra di quel capo deforme disegnarsi la maschera della follia». Si pensi, nella biografia come nell'opera letteraria di d'Annunzio, alle molte apparizioni della

follia: l'amore di Giusini, Isabella Inghirami nel *Forse che sì forse che no,* la "demente" del *Sogno di una mattina di primavera,* il racconto in forma di diario del *Solus ad solam*. Il punto di riferimento è tipicamente naturalistico e medicale, fra Charcot e Lombroso, ma Gabriele l'ha trasformato in un motivo tragico, di orrore e di spavento, forse quello più temuto dallo scrittore in confronto al male mortale di Dario, perché sarebbe la dissoluzione irrimediabile della parola e dell'esistenza amorosa e dell'azione. Si possono leggere come testimonianza tante pagine del *Libro segreto,* posteriore a *Il compagno dagli occhi senza cigli*, con accanto la droga e lo scatenamento sessuale.

L'alternativa è la pietà: e quando la malvagità dei compagni ruba al Modenese il topolino bianco che ha con sé e lo decapita, lo strazio segreto e quasi ebete del compagno suscita in Gabriele un profondo moto di compassione che appieno lo coinvolge. L'epicedio del Modenese, portato via da un infermiere, coincide con l'ossessione segreta in Gabriele della presenza durevole della follia nella sua mente: «L'intervallo dura un attimo, a bastanza perché io veda in quella specie d'orrore indistinto dileguarsi la larva scialba del demente come nel suo proprio mistero, come nell'ignoto ch'egli trovò di là dalla soglia lasciando dietro di sé il sussurro dei fanciulli feroci». Per questo la memoria che d'Annunzio ricostruisce è, alternamente, drammatica e trionfale, ed è, segretamente, anche l'interpretazione e la giustificazione delle sue diversissime opere, nella varietà dei generi e degli argomenti. Ma c'è un punto in cui Gabriele più chiaramente identifica l'aspetto che giustifica i tanto esasperati, insensati, violenti, fanatici, temuti episodi della vita del collegio, e di rilevare così il distacco radicale fra sé, i compagni, lo stesso Dario, che pure spesso gli è insieme nelle imprese più pericolose e nelle più alte aspirazioni, alla gloria.

Dice d'Annunzio, ed è la dimostrazione dell'ambizione all'eccezionalità e al sublime che saranno i segni straordinari delle sue scelte inimitabili di scrittura e di vita: «La prigionia non m'increscева più, le mura edificate dal gran Gesuita non più m'opprimevano, l'orario misurato non più m'era a noia, la disciplina non m'era più di peso, ché davo tutto me stesso all'infrazione e alla trasgressione, vivevo solo pel divino piacere di rompere il divieto, facevo d'ogni mio giorno un gioco appassionato d'astuzia e d'audacia». È, nel romanzo della memoria del collegio di Prato, la rappresentazione suprema della trasgressione come privilegio e scelta di Gabriele prima delle altre imprese più adulte nella letteratura, nel costume, nella vita. Ed ecco allora le narrazioni esemplari: le fughe dal collegio per andare in giro alla ventura per i dintorni, e, più clamorosa, quella fino a Pistoia, a Firenze, nella stessa Prato con il duomo e la cantoria, il pulpito, gli affreschi (che daranno ori-

gine al titolo dell'altro e molto diverso romanzo della memoria, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, la modella e l'amante di Filippino Lippi, il pittore). La punizione per tali infrazioni alla legge del collegio è «la carcere», cioè lo sgabuzzino dove Gabriele è rinchiuso; ma, invece del ritorno all'ordine e al pentimento, essa è l'occasione di un'altra trasgressione: Gabriele riesce a forzare la serratura e a salire sui tetti, libero e in alto su tutti i compagni, i pedagoghi, il censore, il preside (e molto appassionate e liricamente splendide sono le pagine dedicate alla contemplazione dei voli e dei nidi delle rondini amate, che ritorneranno nel *Notturno* e che letterariamente è probabile che d'Annunzio ricavi dalle moltissime rondini del Pascoli). Gabriele, sdraiato sui tegoli del tetto del collegio, vede intorno a sé migliaia di rondini che si sono riunite intorno a lui, ed è un ulteriore segno di eccezionalità di Gabriele trasgressivo, fino all'epicità lirica che è davvero un modo di letteratura presso che unico nella letteratura di ogni tempo: «Da ogni parte, da tutte le gronde di Prato, da tutti i fumaioli, da tutti i campanili, e dagli archi del ponte di Bisenzio, e dalle ripe murate, e da' sei bastioni e dalle cinque porte: dalla Fiorentina, dalla Pistoiese, dal Mercatale, dal Serraglio, da Santa Trinita, e forse da un gruppo venusto di nidi color di frumento che sempre vedo nel mio sogno adornare con arte aerea la faccia del capitello angolare vedova di bronzo: da ogni parte accorsero, più o men folti, più o men radi, gli stormi. Eran mille, eran duemila, eran tremila i sodali: *fraterno more sodales,* o mio peligno Ovidio del mio medesimo sangue ansioso di metamorfosi! M'ero rimesso a giacere su' tegoli, questa volta supino; e miravo sopra di me tutto il mattino vibrante di ali e di gridi, di bontà e di coraggio, d'amore e di collera. A quando a quando il numero prendeva la forma di un albero, assottigliandosi fin su la rocca e dilatandosi più in alto a chioma. E pensavo essere la radice umana dell'innumerevole albero alato; pensavo che sorgesse tal figura dalla maraviglia del mio maravigliato cuore». L'apparizione delle innumerevoli rondini sul cielo di Prato sono il culmine della memoria infantile di d'Annunzio, che, al tempo stesso, congiunge l'angoscia e l'aspirazione al sublime, le immagini della violenza brutale e lo slancio alla gloria, il timore della pazzia e il sogno di inimitabile vita e arte.

È la visione altissima del cielo dove sono le rondini e dove è, solo, libero, ribelle, Gabriele, là dove nessuno dei suoi compagni è in grado di salire, neppure Dario. Egli è simile alle rondini che sono gli emblemi della poesia che viaggia lungo le stagioni, tanto è vero che, in *Solon*, il Pascoli chiama rondine la cantatrice che reca con la primavera da Lesbo ad Atene e al vecchio filosofo e poeta i due canti d'amore e di morte che ha composto Saffo. Gabriele spiega anzitutto a se stesso il significato del ricupero della memoria dell'infanzia e

dell'adolescenza che egli ricostruisce drammaticamente e dubitosamente sollecitato dall'arrivo del compagno di collegio simile a sé e poi diventato quasi irriconoscibile per la malattia fisica e per la degradazione morale: «Oggi, mentre scrivo per modificare il dolore e il terrore che il compagno dagli occhi senza cigli ha portato in questa fucina della mia poesia, penso che l'ora delle rondini mi sia memoranda perché in quell'ora più e più si strinse il nodo lirico annodato dentro di me». È l'evento supremo nell'età del collegio, e questa memoria garantisce la differenza fra Gabriele e gli altri compagni e soprattutto Dario, che allora sembrava ugualmente audace e trasgressivo. Gabriele è sul tetto, intorno alle rondini, volto al cielo, fin quasi a immaginare vicine «le belle nuvole giovinette che salivano da dietro le spalle di Monteferrato, a borea ponente». Il censore a questo punto cerca di raggiungere e costringere Gabriele a scendere con qualche altra punizione, ma anche per il timore che egli cada, e il ragazzo, invece, guarda con disprezzo tanta agitazione e tanta trepidazione, nella sua superiorità come sul cielo, simile alle rondini: «Ero una sommità solitaria e inarrivabile. Ero pacato e intento, senza ombra di millanteria verso altrui né verso me». Gabriele, mentre il censore cerca di convincerlo a ritornare in basso, al sicuro, pronuncia la sfida estrema: se quello cercasse di avvicinarsi, il collegiale ribelle minaccerebbe di mettersi sull'orlo estremo dei tegoli e di buttarsi giù: «Io con ferma cautela posi tutt'e due i piedi sul tegolo estremo». La vocazione alla morte eroica si chiarisce in quell'episodio in Gabriele: dopo, nelle opere narrative, tale sfida si presenta più volte: il duello di Andrea Sperelli ne *Il piacere,* Giorgio Aurispa che trascina giù nel dirupo Ippolita Sanzio, Paolo Tarsis con Isabella Inghirami che in auto a tutta velocità passa sulla strada verso Mantova fra due carri trainati dai buoi, e minimo è lo spazio, Paolo stesso che con l'aereo vuole ottenere tutti i primati, superando gli altri piloti.

L'impresa infantile non è soltanto una bravata: è una scelta suprema di vita e d'arte. Essa viene rivista dallo scrittore d'ora, e allora il racconto della memoria d'infanzia e di collegio si precisa, ogni episodio acquista un significato esemplare, diventa riflessione, giudizio: «In quel punto cominciava a determinarsi quella sentenza che doveva rimaner sospesa su la mia prima giovinezza e su la seconda, e certo più oltre, e certo insino al trapasso: la spada a due tagli, il dilemma affilato: "O rinnovarsi o morire". Ma il senso della novità è tanto più breve e più cedevole quanto più lo spirito è vorace. La novità di vita richiede la rinnovazione rischiosa non d'ogni dì ma d'ogni ora, ma d'ogni attimo. Vivere per creare è un precetto men grave dell'altro, inverso: creare per vivere». Gabriele, dopo il trionfo e la libertà sul tetto, si sente deluso, perché l'impresa riuscita gli appare una cosa da poco, appunto

una bravata infantile; e per questo rimane su, anche quando incomincia a piovere, e la pioggia, emblematicamente, è l'immagine della delusione. La memoria del collegio diviene a questo punto riflessione, esperienza. È una narrazione non gratuita, ma sapienziale. Così si compone tutta la serie di angosce, violenze, miserie, aspirazioni più o meno confuse, che d'Annunzio ha rievocato e raccontato. Ogni vicenda infantile si chiarisce come aspirazione all'eccesso e alla trasgressione perché, poi, l'eroe della vita e dell'arte possa andare oltre, più in alto, più inimitabilmente. Dario non ha seguito il compagno nella trasgressione: anzi, dopo che il compagno è ritornato nel collegio ed è stato portato nell'infermeria, viene a parlargli, a chiedergli se ha bisogno di qualcosa, gli domanda quale follia l'abbia preso. È il punto decisivo della consapevolezza che l'amico dagli occhi senza cigli non gli è pari. Dice, infatti, all'amico: «Addio, Dario. Vattene. Me ne vado».

Dario è ritornato dopo vent'anni, e il tempo ha fatto giustizia dei due compagni del Cicognini, cosi come Gabriele aveva intuito dopo la sua impresa dell'ascensione in alto verso il cielo, mentre il secondo è rimasto nel collegio, ed è diventato con le sue preoccupazioni banali infinitamente lontano, uguale agli altri ginnasiali. Fissando nella memoria l'episodio esemplare della fuga dalla terra verso il cielo, nell'occasione dell'incontro a tanti anni di distanza con Dario malato, infame, falsario, giunge a comprendere pienamente la verità della sua vocazione al sublime fin dall'infanzia. Ritrova il suo tempo. Per questo sente un'infinita compassione per Dario, ma senza più angoscia e timore di esserne coinvolto fino a dubitare della sua arte. Dario fa capire a Gabriele di essere stato falsario fin dal collegio: la sua tensione eroica era una finzione. E ne dà prova imitando alla perfezione la firma di Gabriele e rivelandogli di averlo fatto poco prima, per avere così il denaro di cui ha assoluto bisogno. Tutto Gabriele gli concede, gli offre altro denaro, gli dà un dono, lo fa accompagnare a Firenze in carrozza, gli esprime una commossa comprensione; ma perché fin da quando Dario dopo la fuga e la trasgressione gli ha parlato in modo cosi umile e quotidiano, dimostrando così la sua mediocrità intellettuale e morale, e perché adesso Gabriele ha ricuperato la memoria dell'evento, la pietà non può più turbare l'artista, che ha capito di essere radicalmente diverso, libero da ogni meschinità e angoscia della realtà comune. Fin dall'infanzia del Cicognini Gabriele è in grado di andare oltre la norma, per poi non abbandonarsi alla delusione dopo che l'impresa eroica è stata compiuta e finisce ad apparire minima, insignificante, ma per tentare un'altra trasgressione, un altro superamento del limite.

Avverto dietro a queste pagine conclusive de *Il compagno dagli occhi senza cigli* anche la risposta a uno dei *Poemi conviviali* del Pascoli, *Alexandros*:

Alessandro enumera le sue imprese, le sue sfide al mondo e agli altri popoli, per concludere dichiarando che aver superato tanti fiumi, oltrepassato tante montagne, aver vinto tante battaglie, comporta una sconfinata delusione; e allora afferma che sarebbe stato meglio sognare tante imprese e tante avventure, rimanendo a Pella, accanto alle sorelle e alla madre. Alexandros si trova alla fine del mondo conquistabile, ed essere arrivato al culmine della terra è la delusione suprema; ma c'è qualcosa che va oltre, ed è la poesia. Gabriele vuole rispondere alla narrazione pascoliana: per sfuggire a ogni delusione non si devono mettere a confronto spazio e tempo, ma arte e vita, ogni volta superandosi nell'uno e nell'altro ambito.

Le ultime righe del romanzo offrono il chiarimento definitivo della memoria e la vittoria, di conseguenza, sul tempo e sulle paure di essere coinvolto nella quotidianità dell'esistenza, della realtà penosa e tanto spesso miserabile: «Dario è già nel fondo della vettura cupa come se fosse rivestita del drappo nero che s'usa a coprire la bara o a cucire la coltre. "Addio, amico! Addio, fratello!" gli grido rassettandogli il pastrano su' poveri ginocchi... "Addio, addio, Dario!"». Prima ci sono le parole di compassione e di perdono, poi i gesti di affetto e le cure hanno un che di profondamente cristiano. È l'addio a chi va verso la morte. Ma il saluto e le manifestazioni di pietà rilevano più chiaramente lo stacco radicale fra l'uno e l'altro antico compagno del Cicognini (e il termine conclusivo con cui Gabriele saluta Dario è tipicamente cristiano: l'eroe dell'arte e della vita può sentirsi fratello di Dario malato e falsario, perché egli ha in sé una sublimità talmente assoluta da non sentirsi toccato da tanta miseria). Spiega infine d'Annunzio: «Ma l'anima ode lo schianto del pianto, e si torce indietro soffrendo nell'attimo e negli anni. Riode e rivede il compagno dagli occhi senza cigli, che singhiozzava a piè del letto, nel giorno delle rondini e del miracolo, nel giorno delle nubi e della bufera, nel giorno della ribellione e del coraggio e dell'orgoglio, quando senza di lui nacqui alla gloria». Il tempo ritrovato della memoria giunge alla pienezza della comprensione: alla gloria Gabriele è nato proprio nella trasgressione pericolosa e drammatica nell'infanzia, accompagnata da rondini, vento, pioggia, bufera, cioè da tutta una serie di emblemi di avventura e di sfida. E Dario, in quel discrimine decisivo, è rimasto indietro, e si è rivelato indegno alla gloria, tante è vero che i vent'anni trascorsi non hanno fatto altro che mostrarlo nella sua miseria, e invece delle manifestazioni eroiche di Gabriele ci sono il vivere con una prostituta, la malattia mortale, le imprese di falsario miserabile.

Francavilla al mare, d'Annunzio al villino Mammarella

Teatro, Cinema e Arti Figurative

Gabriella Albertini

Immagini Simboliche della Natura nella Scenografia dell'Opera Dannunziana 'Sogno d'un Mattino di Primavera'

I *Sogni delle stagioni* precedono le tragedie del teatro di Gabriele d'Annunzio. È noto come le didascalie inerenti la scenografia delle opere dannunziane siano state sempre attentamente curate dall'Autore. A tale proposito si appoggia l'attenzione su alcuni aspetti della natura in relazione a quanto viene espresso dai personaggi, nel primo lavoro teatrale (datato 1897) di Gabriele d'Annunzio: *Sogno d'un mattino di primavera* [atto unico].

D'Annunzio delinea uno spazio ampio dove si articola il loggiato di una signorile villa toscana: l'Armiranda. Tra gli "archi svelti" (chiaro riferimento al nitido equilibrio architettonico, proprio del rinascimento fiorentino) s'intuisce il nido della rondine (uccello della primavera con molti riferimenti allegorici alla vita dell'uomo) e si vede un giardino circoscritto da siepi di cipresso e di bossolo. Questo particolare ambiente ricorda l'*hortus conclusus*, protetto da mura e da recinzioni simboliche. Un pozzo in pietra è ornato da un tralcio di vite in ferro con foglie e grappoli d'uva; ai lati vi sono piante di agrumi, contenute in grandi vasi di argilla ordinatamente disposti. Oltre il cancello "si scorge il bosco selvaggio", altra forza emblematica, che, in contrapposizione alla sicurezza suggerita dallo spazio delimitato (es: l'*hortus conclusus*) presenta i pericoli e gli imprevisti dei luoghi dai confini indeterminati e oscuri, anche se pur sempre affascinanti e, nei tempi lontani, consacrati alle divinità.

In contrapposizione a una natura, sotto un certo aspetto inquietante, si profila la sicurezza delle "tenaci siepi secolari" e la tenerezza dei "mughetti in fiore". La siepe, simbolo biblico (Isaia, 5,5), allude alla ripiegatura e agli avvolgimenti dei rami, paragonabili ad autentici intrecci; essa segna i limiti di un territorio e crea uno sbarramento. Il mughetto, che sboccia nel periodo primaverile, è un segno dell'Avvento del Salvatore, della sua Incarnazione, perché germoglia e profuma nello stesso periodo in cui ricorre l'evento dell'Annunciazione. Ritenuto uno dei fiori consacrati a Maria, a tale proposito è riportato nel passo del *Cantico dei Cantici* (2,1) in cui è scritto: *Io sono un narciso di Saron, un giglio delle valli.* Alcuni studiosi, nel "giglio delle valli",

in latino *lilium convallium*, hanno voluto intendere proprio il mughetto. La descrizione termina con la menzione di una natura austera, malinconica, cupamente perenne, che fa pensare a un volto umano pensieroso, in contrapposizione a una "fresca ghirlanda" che lo sovrasta. La ghirlanda, leggera corona, portata sul capo come segno di distinzione per motivi diversi, in questo caso potrebbe indicare l'opposto delle tenebre, quindi la luce e la positività, offerte dal creato.

Letta nelle linee essenziali la didascalia principale, si può passare ad analizzare il testo del poema tragico, nel tentativo di rintracciare quei particolari che portano a interpretare l'azione scenica in rapporto a quanto viene espresso dai vari interpreti.

Il primo personaggio a entrare in scena è Panfilo, il giovane giardiniere. Egli nel suo canto nomina una ghirlanda, che spesso tornerà a citare nel corso dei successivi interventi. Si tratta della ghirlanda nuziale: quella che fin dall'antichità, per la sua forma circolare ad anello, indica la continuità del tempo in funzione alla produttività del mondo vegetale e animale, inoltre a tutto quello che comporta il vivere un amore umano. Simonetta (la fanciulla desiderata da Panfilo), invece, accenna al "ronzìo d'oro" delle api, insetti vivi e attivi nell'ambito del giardino. D'Annunzio fa intuire queste presenze attribuendo un determinato fattore pittorico al rumore da esse prodotto. Si pensi alle ali delle api e alla loro tinta, che si vale di un giallo dorato, appunto.

Nello sviluppo della vicenda (siamo nella scena seconda), Teodata, la custode vecchia, nomina il colore bianco (già accennato da Simonetta), che Isabella, la protagonista, vorrebbe ottenere nei suoi capelli, tenendoli a lungo nell'acqua ed esponendoli poi al chiarore della luna. Il bianco ha una particolare funzione in questa azione, perché è molto differente dal rosso, il pigmento del sangue, che in primavera "rifiorisce". È, infatti, una rosa rossa "nascosta nel rosaio, fra tante bianche" a far rivivere in Isabella la tragedia accaduta nella notte in cui l'amante fu ucciso mentre dormiva tra le sue braccia. Ella lo tenne stretto a sé fino al mattino, bagnandosi interamente del suo sangue, che copioso e avvolgente penetrò anche tra i lunghi capelli. Quei capelli che ora vorrebbe completamente decolorati. Da allora la sua mente restò inesorabilmente sconvolta.

Fin dalle prime battute si profila, quindi, il ruolo del bianco nei confronti del rosso e, di conseguenza, la silente esaltazione del verde, componente essenziale della natura. Si cita ancora il sangue, quando il Dottore (altro personaggio) nominando il fratello dell'ucciso, Virginio, che aveva definito "figliuolo della Primavera", pronuncia: *Egli non può vederla se non traverso un velo di sangue*, *del suo medesimo sangue…* Più in là, Teodata interviene

con un'altra immagine rossa della natura: il fuoco. Ella riferisce nei riguardi di Virginio: *Pareva che la sua anima allora erompesse dalle sue membra come la fiamma dalle legna aride...Pareva che ogni battito delle palpebre allora vibrasse per tutto il suo corpo, come il soffio che irrompe e ravviva in un attimo la forza d'un rogo…*

Avanzando nella narrazione prende più importanza l'inserimento della natura. Teodata parlando nuovamente di Virginio, si esprime così: *Egli non aveva l'aspetto di una persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore. Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza allacciante dei rami.* Più oltre la stessa Teodata nomina la fine del mese di settembre quando ricorda qualche foglia appassita e un ramo secco impigliato nell'abito di Isabella. La natura appare ancora nelle parole del Dottore: *Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi* – e più in là: *… ella è per lui* [Virginio] *intangibile, inaccessibile, di là da quel velo di sangue….* Poco dopo Teodata: *trasalendo, in ascolto: Il suo cavallo* [quello di Virginio] *ha nitrito nel bosco.* Si tratta di un richiamo al bosco, citato nella didascalia principale, e, attraverso il suono, a un animale importante per il suo rapporto con l'uomo. La scena termina con il canto di Panfilo che ricorda immagini del giardino, della primavera, di una ghirlanda d'amore, ma anche di folte siepi di cipresso. Si tenga presente che più volte nel corso dell'atto compare l'immagine del cipresso, dell'arancio, di piante e di altri elementi: tutte unità strettamente legate a significati metaforici.

Nella scena terza compare la Demente, ovvero Isabella. Ella indossa un delicato abito verde. In questo attimo si giunge alla sensibile fusione tra personaggio e natura (o paesaggio). Nello studio della Storia dell'Arte il binomio figura umana-paesaggio è uno degli argomenti più interessanti di ricerca e di approfondimento. Ebbene, questa è una delle immagini più significative che l'espressione d'arte del teatro offre nei riguardi del tema trattato. Isabella sembra sempre di più una creatura scaturita dalla natura e come tale emerge in una evocazione di colore, di visione e di contenuto. Ella parla di una farfalla bianca che avverte passare e ripassare nel sonno e, poi, quando apre gli occhi la trova "posata sul davanzale" e, ancora, nomina una principessa alla quale, per un lungo pianto "le palpebre caddero come due foglie macerate". Più oltre la figurazione si rafforza quando Isabella rivolgendosi alla sorella Beatrice dice: *Fammi una veste verde, d'un tenero colore, perché, quando vado pel bosco, le piccole foglie novelle non abbiano paura di me.* Si nota la stretta aderenza che

si stabilisce tra la persona fisica e gli elementi vegetali, quelli più freschi, più giovani, più affini alla sensitività e alla condizione della protagonista.

Il Dottore sente "il sussurro delle api" (si ricordi il "ronzìo d'oro"), mentre Isabella torna a parlare del bianco dei capelli: *Avete mai veduto, dottore, il lino su le aie nelle notti d'agosto, uscito di sotto alla maciulla, come è candido? Albeggia di lontano, quasi neve. E io domandavo a Simonetta: "Sono dunque bianchi come quei fasci di lino su l'aia di Laudomia?" Ed ella mi rispondeva una cosa diversa.* Poco dopo Isabella descrive un pavone bianco (altro animale dalle molteplici allegorie) e, amabile evocazione, un "ritratto" femminile scolpito da Desiderio da Settignano in marmo "così delicato e dorato che sembra un miele impietrito". Torna, quindi, la sensibile parvenza del colore dorato a collegare marmo, animali, piante e altro, nell'esaltazione di principi diversi, assemblati in un evento d'arte.

Il momento in cui si avverte più chiaramente l'unione tra la persona e la natura, oltre il diretto rapporto tra la scenografia e la parola pronunciata (sempre nella scena terza), s'incontra quando Isabella, conversando con il Dottore, prosegue: *Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascerò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza essere veduta. Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo…Io so un luogo ch'ella sa…È un cerchio magico nella foresta.* Più oltre si fa cenno a una tazza conservata in "un'altra foresta" divenuta rossa d'autunno. Successivamente si giunge alla frase cardine, a quella che per il presente scritto ha motivato il percorso della ricerca. La Demente rivolgendosi al suo interlocutore aggiunge: *Guardate, guardate, dottore, se Isabella e la pianta sono una cosa sola.* Nella didascalia seguente si legge: *Ella corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca. Mette il capo tra la fronda. Volta verso il vecchio, con le reni poggiate all'orlo del vaso, tenendo nell'una e nell'altra mano le estremità dei due rami, ella li curva e li incrocia intorno al suo collo. Rimane così mista alla verdura, col volto quasi coperto*. Lo stato esaltante persiste quando Isabella dichiara: *Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti. Tutte le nervature delle foglie trasparìscono contro il sole. I fiori stanno per sbocciare: sembrano tante piccole ampolle mal chiuse che lascino sfuggire il profumo. Oh, una piccola foglia, quasi su la mia bocca! È lucida; sembra involta di cera; sembra che il mio alito la strugga…Com'è tenera! com'è dolce! La sento su la mia lingua come un'ostia….* Il senso della degustazione rientra nell'atto della nutrizione in cui si verifica il passaggio diretto di un elemento naturale nell'interno di chi ne usufruisce: gesto spontaneo, ma denso di tanti significati. Poco dopo "inchinandosi verso l'arbusto umano" il Dottore esclama: *Sia benedetta questa comunione prima-*

verile! e più oltre*: Sia benedetta questa veste che vi ha data la buona sorella! Portatela, portatela sempre. Domani forse sarà fiorita*.

L'azione continua e tornano insistenti i riferimenti a quanto è stato osservato finora. Isabella cita: "il sussurro delle api, il garrito delle rondini, e quel tintinnìo…" (elementi già incrociati nel testo). Il Dottore tra l'altro afferma: *Sembra che anche voi siate nata ora, come quella piccola foglia che si apre sotto il vostro abito. Non so che d'infantile e di divino io vedo nei vostri occhi che mi guardano a traverso i ramoscelli…* Il dialogo tra la Demente e il Dottore prosegue, ma ella a un tratto, atterrita: *getta un grido. "Una goccia di sangue…"* Il punto rosso che vede sulla sua persona: *Non è sangue* – rassicura il Dottore – *È un piccolo insetto innocuo che si è posato sul vostro braccio…Guardate: una coccinella*. Torna ancora la natura, con il piccolo e grazioso volatile (anch'esso inserito nella sfera dei simboli), a far notare come presenze minime e improvvise possano intensificare la confusione e il turbamento nell'anima di colei che venne ferita. S'incontra, quindi, una ulteriore affermazione della stretta relazione tra il "sentire" della donna e l'"essere" della natura.

Il Dottore esprime una riflessione interessante quando dice: *I mughetti sono meno bianchi delle vostre mani*. Segue una osservazione di Isabella nei riguardi di un ramo, rotto da lei per un movimento improvviso alla vista della coccinella; ella lo piega formandone una ghirlanda, poi con Simonetta esce dal cancello della villa e si avvia verso il bosco. In questo passaggio si può intendere il pieno assorbimento della persona nella natura: la scenografia, ormai nota, diviene essa stessa protagonista, perché contiene interamente l'essenza spirituale e umana della prima interprete.

La scena quarta è animata dalla presenza di Beatrice e di Virginio: nel loro colloquio molti sono i riferimenti a quei particolari precedentemente nominati: il nitrito del cavallo, il bosco, il vestito verde, "la fiorita dei papaveri", la valle, il fiume roseo, e altro ancora. Sul finire della scena, quietamente, si profila "in fondo, sul limite tra il giardino e il bosco" l'esile figura di Isabella: *Il suo viso è coperto da una maschera di foglie; le sue mani sono fasciate di fili d'erba. Misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale, ella s'avanza verso il portico – non veduta – tra le siepi di cipressi.*

Beatrice e Virginio: *Entrambi, pallidi e ansiosi, hanno gli occhi fissi su la muta apparizione verde. Per alcuni attimi il silenzio è altissimo, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento*. Non c'è molto ancora da dire se non da sentire, intuire, interpretare. Quando la Demente risponde a Beatrice si esprime così: *Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro*. Il suo parlare diviene più tormentato: *Ora prendi questa ghirlanda che io ho fatta d'un ramo che io ho spezzato* [è rivolta

a Beatrice]. *Ahimè, non si può fare una ghirlanda senza recidere un ramo! Tu vedi, là: è fresca la ferita.* Nella didascalia intermedia si legge: *Sembra che nuovamente si diffonda su la sua figura verde il mistero della foresta ov'ella sta per rientrare*.

Isabella è sempre più travolta dalla follia: avverte nuovamente la presenza della morte, pronuncia parole strazianti, mentre il suo corpo appare ancora più debole. S'intuisce un lieve presagio di aspettativa per Beatrice e Virginio, tuttavia sovrasta imperante la forza del bosco, del verde, dei piccoli animali e di quanto appartiene al mondo della natura, che, nella sua immensità si percepisce come una meta appagante.

Isabella nella "confusa oscurità del suo spirito" raccoglie la ghirlanda e sorride ingenuamente restando "immemore".

Scende il sipario su una vicenda umana che è stata vissuta e raccontata in stretto rapporto a elementi della natura, ricchi di contenuti emblematici, di cui si è fatto un semplice cenno. Si pensi alla misura di un articolo, che permette approfondimenti solo di limitata lunghezza.

È da osservare, ancora, che nella considerazione della scena, un valore singolare è assunto dai tre colori intorno ai quali ruota la sfera dei sentimenti: il rosso, il verde e il bianco. Il rosso è un colore fondamentale, il verde è il suo complementare, il bianco è l'assimilazione di tutti i colori. Completo è l'insieme della cromia, ricco è quello della simbologia. L'impostazione scenica (compresi anche i costumi), è fusa nell'armonizzazione di una intonazione fredda: il verde è il colore del regno vegetale, esso è rassicurante, riposante, prediletto dall'uomo a cui suggerisce una sensazione tonificante, di serenità e di speranza. Il rosso è il colore del sangue e del fuoco, da molti popoli antichi considerato quello più strettamente legato al principio della vita, della passione, dell'amore, della salute, dell'energia, e, per i cristiani, anche del martirio. Nella scena del *Sogno d'un mattino di primavera* non è rappresentato (eccetto nella piccola macchia indicata dalla coccinella), ma la potenza dei suoi concetti è così pronunciata ed evidente, da farne sentire in pieno lo spessore e il valore. Il bianco si ritiene un "non colore", ma in realtà è l'unificazione di tutti i colori dello spettro solare; esso si accorda bene a qualsiasi gamma cromatica. È simbolo dell'innocenza, della purezza, ma anche della morte; ecco perché tenendo presente quanto accade in questo spettacolo, la farfalla bianca, per esempio, assume un suo preciso rilievo tanto più che il delicato e lieve animaletto è anch'esso legato, sotto certi aspetti, alla simbologia della "fine", salvo poi, avere un tempo di resurrezione. A tale proposito si pensi alla sua genesi.

Si può aggiungere che in quest'opera, come del resto in altre di Gabriele

d'Annunzio, si palesa chiaramente il rispetto della natura, che Egli rivela di conoscere bene, sotto il profilo descrittivo, scientifico ed emblematico.

Il discorso sullo studio e la ricerca resta sempre aperto, tuttavia nel momento in cui è necessario creare una pausa, sembra opportuno porgere il commiato con una espressione significativa. Potrebbero essere adatte le ultime parole pronunciate dal Dottore:*….Una farfalla bianca è passata; va verso il bosco…Non dicevate dianzi di volervi distendere sotto gli alberi, di voler essere come l'erba umile ai loro piedi?* […] *con gli alberi, con i cespugli, con l'erba voi sarete una cosa sola…–*

Giorgio Zanetti

«Leggende d'Amore». Le Origini del 'Sogno d'un Mattino di Primavera'

Tra due Muse

In un'occasione, in un articolo pubblicato il 15 maggio 1911 su un sontuoso quindicinale femminile parigino, è avvenuto a d'Annunzio di soffermarsi sulla singolarità del suo duplice esordio teatrale. Al drammaturgo italiano poco più che trentenne era infatti toccata la ventura di essere rappresentato per la prima volta, non in Italia ma a Parigi, dalle due stelle di maggiore grandezza della scena internazionale: egli si era così trovato veramente, come suona il titolo dello scritto apparso su «Femina», *Entre deux Muses et devant Apollon*.

Qualche mese prima che l'opera del suo esordio di drammaturgo, la *Città morta*, fosse rappresentata al Théâtre de la Renaissance da Sarah Bernhardt, Eleonora Duse aveva portato in scena nello stesso teatro una seconda opera drammatica, il *Sogno d'un mattino di primavera*: «Et ce souvenir est vraiment printanier: il est tout blanc et parfumé de muguet. Je savais que Mme Duse, avec son exquise magnificence, avait rempli de véritables plantes de muguet, sans nombre, le jardin de la douce démente Isabella, qui est l'héroïne de ce poème tragique». Ma sul filo del ricordo e della sua acutezza sensitiva la fantasmagoria parigina non tarda a duplicarsi, quasi uno specchio riflesso nello specchio, nella trepida attesa, su una terrazza di Via Gregoriana a Roma, dell'esito della rappresentazione in corso nella metropoli lontana: «C'était le Songe d'un Songe, en vérité. On m'apporta des pots de muguet, pour rafraîchir mon attente. [...] L'odeur des orangers montait du jardin Zuccari jusqu'à la terrasse. Rome apparaissait plus étoilée que le firmament. Et toutes les clochettes claires du muguet tintaient sur ma mélancolie».

Nella prosa di memoria, oramai partecipe del clima stilistico delle *Faville*, affiorano nitidi e intensi gli echi del testo del dramma, a cominciare dalla sinestesia ardita e delicata dei mughetti («Son i mille e mille campanelli dei mughetti, che tintinnano nell'aria che li muove [...] Somiglia quel tintinnìo fuggitivo che s'ode a traverso le stanze quiete della casa dove qualcuno deve

morire»), come in un Maeterlinck già attraversato dal sortilegio sonoro di Debussy. E tuttavia nello sguardo retrospettivo dell'autore il «poema tragico» che segna il debutto del suo teatro sulla scena rimane un'opera composta «nonchalamment», con tutti i segni del lavoro di occasione, alla cui «larve pâle» solo la passione della Duse aveva comunicato quel tanto di calore e di forza da assicurare non si dice il successo, ma l' «indulgence plénière» dell'esigente, inesorabile «Juge qu'on nomme "Tout-Paris"».

In effetti, all'origine del *Sogno d'un mattino di primavera* stanno le inquietudini e le svolte che segnano il rapporto con la Duse, nel suo intreccio quasi inestricabile di moventi artistici ed esistenziali. Certo all'incantesimo alcionio del soggiorno a Pisa nel gennaio 1896 subentra presto nella relazione un periodo di dubbi, sospetti, contrasti, con lunghe separazioni in cui sembra venir meno lo stesso impulso a parlarsi e a ritrovarsi insieme. E stando al carteggio, a dissipare le ombre non vale neppure l'«offerta» esplicita alla Duse di recitare a breve in Italia la *Città morta*, che d'Annunzio formula tra il settembre e l'ottobre, dopo il sì della Bernhardt alla rappresentazione parigina, mosso dalla speranza esaltante di avere a disposizione le due massime attrici del momento, tanto meglio se in concorrenza tra loro. Le ragioni dell'ambiguo rapporto triangolare su cui insistono sia la *Città morta* che il *Fuoco* finiscono col prevalere sulla prospettiva di una messinscena italiana della «tragedia moderna» dall'allestimento certo complesso e dall'esito dubbio: «la verità è che oggi non ho con me né i *due attori* né la *donna* che occorrono al dramma», e «la fanciulla cara, partirà con me [...] Essa, ha ottenuto da me ciò che voleva». Senonché nella primavera 1897 interviene un fatto nuovo. Ora è la Duse a puntare su Parigi, ove è stata invitata a proporre nel mese di giugno, e proprio nel teatro della Bernhardt, una serie di rappresentazioni in italiano.

Artefice delle trattative che portano alla *tournée* della Duse e alla creazione del *Mattino di primavera* è Giuseppe Primoli, il sensibile, generoso dilettante ai vertici della nobiltà napoleonica dedito a una infaticabile tessitura di rapporti tra il mondo letterario italiano e Parigi. Dopo aver promosso la «congiura spaventevole» che approda all'accordo con la Bernhardt per la rappresentazione parigina della *Ville morte*, eccolo profondere ogni sforzo nel progetto della prestigiosa novità proveniente dall'Italia, che vede uniti uno scrittore che lo affascina e un'attrice cui è devoto. Non a caso tocca a lui, il 1° giugno, data d'inizio della *tournée,* sottoscrivere per la «Revue de Paris» un lungo articolo di presentazione, *La Duse*, elaborato con l'apporto del più stretto *entourage* di Eleonora, a cominciare da Matilde Serao, e certo ampiamente concertato con d'Annunzio.

E a tale articolo risale il celebre aneddoto relativo alla genesi del dram-

ma. Nella biblioteca della sua abitazione romana a Palazzo all'Orso, Primoli registra dal vivo il dialogo estemporaneo tra i due artisti, l'attrice che rimpiange di non poter dare a Parigi la *Città morta* e il poeta che moltiplica gli sforzi per convincerla ad affrontare comunque la sfida, tanto più una volta informato che la *tournée* sarebbe stata ospitata nel teatro di Sarah «la Magnifique»: «"Eh bien! Pour faire honneur à la Reine des Poètes, donnez-moi des rythmes et des images, improvisez-moi une oeuvre de poésie" "Vous n'y pensez-pas: en une semaine! C'est une folie!" "Alors, faites-moi un rôle de folle!"». Lo scrittore accetta la sfida, fissando in dieci giorni il termine per l'adempimento della promessa. Quantunque imposta in primo luogo dalla scadenza vicinissima, la misura dell'atto unico, ampiamente praticato dalla più avanzata drammaturgia del tempo, può aver sollecitato l'autore della *Città morta* a riprendere e rivedere in una forma concentrata, quasi in epitome, forme e motivi, ritmi ed immagini consustanziali alla propria idea epico-lirica del teatro moderno. Tradizionalmente, il periodo della stesura dell'opera è datato dal 13 al 23 aprile.

La sfida di Parigi

In realtà, come si addice a uno scritto di cattivante intento promozionale, il racconto di Primoli è veridico solo in parte, riducendo retrospettivamente a linearità una vicenda molto più frastagliata di incidenti o di casi. Nell'iniziativa riveste un ruolo tutt'altro che marginale lo spregiudicato impresario della Duse, Joseph Schurmann, che in anni precedenti aveva prestato i suoi uffici alla Bernhardt, prima di una clamorosa rottura: se è fededegna una sua tarda testimonianza, egli avrebbe agito su Victorien Sardou perché convincesse la diva francese a invitare la rivale prospettandone probabilissimo l'insuccesso.

Agli occhi di Schurmann costituisce un paradosso da sciogliere che alla marcia trionfale della Duse in tutte le capitali d'Europa, oltre che negli Stati Uniti, manchi proprio la sola Parigi, città che l'attrice non ama in quanto vi identifica, all'iperbole, le sofisticazioni e i segni doppi della vita teatrale e della scena mondana, ma in cui a sua volta non può fare a meno di riconoscere il luogo della consacrazione definitiva. E poiché le appaiono chiari come non mai i limiti del proprio repertorio, consistente soprattutto di traduzioni più o meno felici di *pièces* francesi, non può non arriderle la prospettiva della prima mondiale di un dramma di d'Annunzio, nella metropoli che ha promosso l'amico al centro del suo dibattito letterario e culturale.

È vero che nel frattempo la crisi del rapporto con Gabriele ha sancito un rinnovato legame con Arrigo Boito in termini inequivocabilmente amorosi,

pur con la consapevolezza che dall'antico amante, ripiegato in una sterile solitudine, non potrà venirle lo slancio che le è necessario per credere fino in fondo nel proprio ruolo di interprete. Ma proprio le lettere indirizzate a Boito nel corso della lunga *tournée* che tra il novembre 1896 e il febbraio 1897 la porta a Berlino, Pietroburgo e Mosca mostrano nella Duse un intenso fervore di nuovi progetti e di letture, tra cui Shakespeare (in ispecie, si noti, i *Sonetti*) insieme con Maeterlinck. E riprende inoltre quota, sia pure a intermittenza, la fascinazione dannunziana della «tragedia moderna», a maggior ragione quando, nel mese di marzo, diventa chiaro che la Bernhardt non rappresenterà la *Ville morte* prima dell'autunno. Per la Duse ciò vale una *chance* di rimettersi in corsa, approfittando di una di quelle dilazioni temporali di cui più volte farà valere l'esigenza anche nel seguito della sua storia di interprete dannunziana. Il 28 marzo, sotto il patronato di Adolfo De Bosis, si approda alla firma del contratto relativo al *Sogno*, ferma restando, è chiaro, la rinuncia a interferire in alcun modo con la prima assoluta della *Ville morte* a Parigi. Da questo punto di vista il racconto di Primoli non fa che ufficializzare gli estremi del nuovo patto d'arte.

In questo quadro s'iscrive, irresistibile, l'opportunità di recitare l'atto unico dannunziano, di cui la Duse conosce sicuramente il soggetto, se non anche qualche frammento testuale. Confermano l'eccitata attrazione che il progetto esercita su di lei le due lettere che nella stessa giornata del 9 aprile, da Anacapri ove è ospite dello scrittore e psichiatra svedese Axel Munthe, l'attrice scrive a Boito per strappare il suo assenso: in realtà, la Duse ha già scelto «*la sola gioia d'arte*, che la mia arte può darmi», e si avverte bene che è pronta a tutto per difendere la propria decisione, anche quando protesta di essere disposta a rinunciare. E l'occasione parigina, benché tremendamente rischiosa, appare seducente anche al poeta, che in uno stato d'animo di sfida annuncia a Hérelle il suo ritorno al lavoro dal «completo oblìo» di «due mesi di vita mondana» trascorsi a Roma. L'opera che attualmente lo impegna, il *Fuoco*, ha subito anch'essa una battuta d'arresto, dopo che nel corso del 1896 è stata condotta a termine tutta la parte iniziale fino alla conferenza del protagonista nel Palazzo dei Dogi a Venezia, ove si sperimenta l'ebbrezza della «comunione» con la folla e già s'annuncia il *Leitmotiv* della «Estate defunta». Pur immerso «in un bagno profondo di stupidità», d'Annunzio ha comunque raccolto una piccola messe di note e di studi per l'opera narrativa della quale ha previsto la continuazione a Firenze e nel Lazio, e in cui si è trasfuso il progetto, annunciato dalla stampa francese sin dal giugno 1895, di un romanzo imperniato sulla figura della Duse:

> Intanto Eleonora Duse – *la divine Duse*, come la chiama Paul Bourget – ha accettato di dare a Parigi una serie di rappresentazioni dal 1° giugno al 15 giugno. Per questa occasione ella mi ha chiesto una *pièce* in un atto. Non ho potuto rifiutarmi, giacché ella è una mia amica ardente. D'altra parte, penso che quelle sue rappresentazioni parigine saranno veri e propri avvenimenti, poiché grandissima è l'attesa. E una *première* italiana a Parigi potrà essere assai interessante. Parto dunque oggi per Albano Laziale: torno nel «vecchio albergo di Ludovico Togni»; e vado là a scrivere questo piccolo dramma, il cui titolo è «Il sogno d'un mattino di primavera»,
> Il soggetto è nuovo e squisito. Spero di fare una cosa bella.
> Con Primoli – il quale s'interessa moltissimo a queste rappresentazioni e ha molto insistito perché io accettassi di scrivere il nuovo dramma – abbiamo stabilito che il *testo francese* del «Songe» sia pubblicato nella «Revue de Paris» il 1° giugno. Il 4 o il 5 giugno ci sarà – al *Vaudeville* – la *première*.

Datata approssimativamente dagli editori «verso il 13 aprile 1897», la missiva lascia nel dubbio circa l'effettivo inizio della stesura del dramma, e non solo per il rimando cronologico interno alla partenza da Francavilla per Roma, avvenuta «il 25 di gennaio». I Taccuini attestano la presenza di d'Annunzio a Albano anche negli ultimi giorni di marzo. E nel Taccuino XIII un'annotazione relativa al bosco di Villa Chigi, con «le bacche rosse come gocce di sangue» e «il tremolìo dei rami giovani», introduce esattamente i termini che articolano e avverano il doppio delirio di Isabella. Qui l'autore stesso, subito prima di un appunto datato «31 marzo 97», avverte che la favola del dramma sta già trovando la propria logosfera: «Ricordarsi della *Demente* che parla nel *Sogno d'un mattino di primavera*». D'altra parte, la lettera a Hérelle mostra anche che nel mettersi all'opera d'Annunzio ancora non sa se sarà la Bernhardt a ospitare la *tournée* della Duse. Evidentemente, i registi dell'operazione avevano rivolto i propri sondaggi in più direzioni. Dal carteggio della Duse con Boito, in data 9 aprile, si apprende di un fitto scambio di telegrammi, oltre che «con Sarah», con «monsieur Carré», il quale appunto dirigeva il Théâtre du Vaudeville, regno di un'altra primadonna di smagliante talento, Réjane.

Le incertezze o le sovrapposizioni fra iniziative complementari e concorrenti appaiono comunque risolte il 20 aprile, allorché la rubrica teatrale del «Figaro», tenuta dal sagace Jules Huret, dà con grande risalto la notizia che la Duse reciterà finalmente a Parigi e che Sarah Bernhardt le ha aperto le porte della Renaissance, offrendole il suo pubblico, la scena dei suoi trionfi. Il giornale parigino è anche in grado di annunciare le opere che scandiranno la *tournée*, non senza sottolineare l'ardimento con cui la Duse si accinge a proporre alcuni dei cavalli di battaglia della collega. Dell'opera dannunziana non si fa menzione.

Il soggiorno di lavoro del poeta a Albano sfugge del resto a ogni stringente cronologia. I documenti attestano un rientro a Roma (nel proprio *Journal*, sotto la rubrica «Pâques 1897», ossia 18 aprile, Primoli annota: «Visite de G. d'Annunzio revenant d'Albano où il s'est réfugié pendant une semaine pour se donner toute entier à son drame de la Folle»), solo temporaneo, anche per incontrare la Duse, che si accinge a ritornare nella capitale con la speranza che le sia data «lettura della piccola pièce» (a Boito, 16 aprile). Ma una missiva a d'Annunzio, quasi certamente del giorno 23, indica che l'attesa dell'attrice non è ancora stata appagata: «Benedico il silenzio vostro, perché prova il lavoro vostro, ma per domani attendo e spero una parola./A che ne siete del/"Sogno?"»

Sta di fatto che i tempi della composizione del dramma non si lasciano precisare con certezza, nemmeno per la sua conclusione. Solo sicuro termine ante quem è il 29 aprile, giorno in cui la Duse, da Roma, comunica a Boito l'avvenuto incontro con il testo dannunziano. Anche attraverso le anomalie di una punteggiatura senz'altra legge che il respiro e l'intonazione, la lettera rende conto della prima presa di contatto dell'interprete con l'opera concepita per la sua sensibilità e per la sua voce:

> La lettura del dramma, fu fatta, a me, Sola, l'altra sera. - Come parlarne?
> Il titolo preso a Shakespeare – è il solo che si addice all'opera insigne. Mai, mai, mai «Sogno di Primavera» fu più dolce e crudele! Si entra nel sogno, per quelle parole ... che da tempo Lenor conosce. Queste: «Per una ghirlandetta che io vidi» – chiude il *Sogno*, le stesse parole «Per una ghirlandetta ...» – Lenor, dirà delle cose ... che nessuno le ha fatto dire prima – e bisognerà essere bella, e tutta sorridente (la prima Scena) poiché Isabella (si chiama Isabella lei) è al DI LÀ della vita. «La sua anima obbedisce a delle leggi che noi non conosciamo». – Ma la «demente», (e per amore) è dolce e dolce e dolce.
> Ella dice alla sorella che la custodisce in una foresta di verdura: «Oh fammi una veste verde, ch'io sia tale, che le piccole foglie, non abbiano paura di me»
> E la bella è tutta vestita di verde – ed'ella cerca «obliare» ciò che la condusse a quel punto...
> ... ma ... una rosa «ROSSA» (fra mezzo i fiori che la sorella accudisce e sorveglia) le rammenta, le fa rivedere a un tratto tutto il Sangue, che la coperse nella notte d'amore ... e ...
> No. Non posso, non so raccontare! – So, che sono nel *Sogno*, anch'io, e quasi, la vita, che sempre mi ha affogata per troppa gioia o dolore oggi, parmi, tenerla a distanza da me.

Solo due mesi innanzi, la Duse aveva ricevuto da Boito *Rosalinda*, una traduzione-adattamento di *As you like it*, la cui «azione» le era parsa peraltro «senza filo» (a Boito, 27 febbraio 1897). Ma l'arguta, vivacissima eroina sha-

kespeariana è comunque messa fuori gioco dalle chimere dolci e crudeli del personaggio femminile dannunziano: Eleonora ne cattura il riverbero in un incanto di motivi circolari, iterazioni, pause sospese, entro un alone di fiaba e di ritorno all'infanzia. Ma dolcezza e crudeltà costituiscono anche il duplice tono di fondo di una lettera improntata a sua volta dalla necessità e dal dolore di «fare del male». Il dramma, del resto, non mancava di alludere con segreta ma vibrante risonanza al conflitto erotico in cui si dibatteva la Duse, per la sua disposizione incoercibile ad amare l'amore: «Ahimé, non si può fare una ghirlanda senza recidere un ramo!», esclama Isabella, come a cifrare in immagine le parole con cui l'attrice aveva accompagnato l'invio a d'Annunzio di lettera colma di amarezza giuntale da Boito: «vivere senza ferire!! A quando!? Non fu possibile». Ma all'interprete predestinato dell' «intimo connubio dell'arte con la vita» è facile scorgere nelle illusioni e nei sofismi del desiderio altrettanti travestimenti del culto della Bellezza, così come non ha per lui segreti la dialettica ambigua del sacrificio e del possesso di cui si alimenta la passionalità di Eleonora. Certo nell'andirivieni fra Roma e Albano che punteggia l'elaborazione del dramma, prima della partenza della Duse per Capri o dopo il suo ritorno, d'Annunzio ottiene che la donna lo accompagni o lo raggiunga nel «vecchio albergo di Ludovico Togni», il luogo dei riti amorosi con Barbara Leoni evocato nel *Trionfo della Morte*. In una lettera dalla Riviera Ligure scritta l'anno successivo Eleonora può infatti evocare i «*mezzari*» e il «*cuore in fiamma* che adornano la stanza d'Albano», alludendo al compiersi di un rito di consacrazione: «Ti ricordi *l'altare* di Albano?/Fu buon augurio quel voto».

Stando al resoconto di Primoli, il manoscritto dell'opera simbolo del rinnovato sodalizio fra il drammaturgo e la sua interprete perviene alla Duse («Je le tiens!», avrebbe esclamato) il 1° maggio: si tratta certo dell'autografo in bella copia, poi di proprietà di Senatore Borletti, reso noto e descritto da Ettore Cozzani in un articolo apparso sul «Secolo XX» il 1° luglio 1924; a cominciare dalla annotazione «"Plus ultra"/Paris. 20 – Mai/97», i copiosi segni di lettura di pugno della Duse attestano che su questo manoscritto l'attrice elabora la propria interpretazione (altro è l'autografo ora conservato presso la Fondazione CAB di Brescia e dalla stessa pubblicato in facsimile nel 1994 con un'introduzione di Pietro Gibellini; benché rechi ancora un certo numero di correzioni d'autore, questo è il manoscritto poi inviato in stamperia, come comprova la presenza di alcune indicazioni tipografiche vergate a lapis; ma vi figurano anche sottolineature, tratti a margine, segni di lettura nel solito inchiostro violetto dell'attrice). Un'altra copia è inviata il 5 a Hérelle affinché procuri in tempi rapidi la versione francese per la prevista pubblicazione sulla «Revue de Paris», ove apparirà puntualmente il 1° giugno.

Intanto, sotto la sferza dei «giorni contati», l'attrice si reca per le prove a Frascati, ove ha convocato la sua compagnia. A Boito (29 aprile), la scelta singolare della campagna romana è motivata, difficile dire quanto veridicamente, con il bisogno di una «botta» salutifera d'«aria verde». E a Frascati, per le prove, giunge anche d'Annunzio, sia pure per riceverne una bruciante delusione, come confida a Hérelle: «Ho assistito alle *répétitions* del dramma, con un disgusto indicibile. Non so dirvi quale urto violento ha ricevuto il mio spirito nel veder *realizzato* così grossolanamente il mio puro sogno di poesia». Anche per questo, di là dalle molte voci di stampa relative a un vero e proprio complotto invidioso di letterati francesi contro di lui, d'Annunzio deciderà dopo una lunga incertezza di non seguire la Duse nella sua avventura parigina. Il timore e la sfiducia finiscono con l'avere la meglio sulla fervida «exaltation» registrata nel suo diario da Primoli. Constatata l'inadeguatezza irrimediabile dell'incarnazione scenica, meglio puntare sulla *Ville morte* e, nel *Sogno*, limitare quanto possibile il proprio coinvolgimento personale.

E tuttavia il disincanto cocente non è se non l'altra faccia dell'eccitazione con cui, sempre a Hérelle, d'Annunzio aveva fatto sapere: «Parto ora per Frascati dove la Duse fa le *prove* del *Sogno* "en plein air", sul limitare del Bosco». Tutta da verificare sul piano fattuale, certo determinata dagli spostamenti e dalle condensazioni di una geografia fantastica, l'annotazione riguardante la *performance* teatrale all'aperto sulle soglie «del Bosco» già prefigura il progetto di un Teatro di Festa sulle rive del lago di Albano, nelle vicinanze della «foresta» di Nemi e dei «bagni di Diana», che diverrà di pubblico dominio solo nell'autunno 1897. Oltretutto, la partecipazione alle prove del *Sogno* si intreccia con la frequentazione assidua di Romain Rolland, il drammaturgo e musicologo che d'Annunzio ha conosciuto il 9 maggio nel salotto di Ersilia Lovatelli e che ha rivisto per ben tre volte nei dieci giorni successivi, segno da parte sua di un interesse vero, nutrito di accesa curiosità in una regione di problemi comune.

In una lettera del 18 maggio, nel riferire di tali incontri a André Suarès, Rolland chiede all'amico di comunicare a Maurice Pottecher, lo scrittore simbolista fattosi animatore di un *Théâtre populaire* all'aperto in un paesino remoto sui Vosgi, «que nous avons parlé de lui, et qu'il n'est pas impossible que d'Annunzio vienne a Bussang cet été. Nous l'y avons fortement engagé, dans la pensée que cela pourrait à la fois l'interesser, et aussi notre ami». L'autore del *Sogno*, questo «puro sogno di poesia» apparentemente votato alle esclusive *solennités intimes* del teatrino d'arte, sembra proprio trarre dalla sua recentissima esperienza creativa le motivazioni decisive per la cristallizzazione dell'idea di un teatro di popolo, ove una comunità si ritrovi a contatto con il proprio essere e i propri desideri profondi. Anche l'elaborazione di un'opera

d'occasione, segnata in ogni sua fase dalla grazia ambigua della *serendipity*, può rivelarsi fermento, scoperta del nuovo.

Follia e Romantik

Benché sicuramente fittizia, l'intervista alla Duse con cui Primoli chiude il suo articolo di presentazione per la «Revue de Paris» getta luce sulla logica delle scelte compiute, certo d'accordo con d'Annunzio, per affrontare il pubblico francese con un repertorio adeguato. Con *La moglie di Claudio* e *La signora delle camelie* di Dumas, oltre che con *Magda* di Sudermann, la Duse si spinge sul terreno del confronto diretto con la Bernhardt, anche se la fedeltà a queste opere, che le hanno dato la gloria e di cui pure in privato si dichiara insofferente, è motivata dall'opportunità che esse presentano, a una primadonna moderna, di interpretare sia un «rôle» che una «pièce». Ma il programma della *tournée* è determinato anche dalla volontà di diffondere e promuovere il repertorio nazionale. Non per nulla l'atto unico di d'Annunzio sarà abbinato alla *Locandiera*, così da congiungere nell'arte dell'interprete veneta il teatro italiano di ieri e quello di domani.

Tra le più interessanti produzioni degli ultimi tempi, opere come *Tristi amori* di Giacosa e *La moglie ideale* di Praga vengono scartate perché non offrono «qu'un rôle de petite bourgeoise dont le caractère local, essentiellement italien, ne saurait intéresser au-delà des Alpes». Il discorso suona diverso con *Cavalleria rusticana*, di cui la Duse era stata nel 1890 la prima interprete. Nonostante l'«assurda» popolarità a Parigi del melodramma di Mascagni, questa era l'opera di un talento forte e severo, capace di una nuova idea del teatro coraggiosamente estranea alla tradizione del dramma borghese, in un universo plebeo di passioni elementari immediatamente traducibili nel vivo della realtà scenica. Ma la decisione di presentare a Parigi *Cavalleria rusticana* (l'opera che la Duse era solita accoppiare alla commedia di Goldoni) va vista anche in rapporto al *Sogno*, come un invito implicito a mettere a raffronto, per usare le categorie della critica teatrale viennese coeva, l'atto unico di «Aktion» e il nuovo atto unico di «Stimmung». Tale è infatti il *Mattino di primavera*, che sulla stessa linea della *Città morta* rifiuta il principio drammatico dell'azione dialogata tutta risolta nell'evidenza omogenea del presente scenico e vi sostituisce la logica a più piani della situazione: un presente determinato dalla forza di un passato e di un accadere psichico non rappresentabili, di cui solo frammentariamente giungono alla percezione sulla scena la memoria o la ripetizione rituale.

Anche per questo, come si è visto, al centro del quadro si pone la figura

ricca di pathos nella sua inquietante dolcezza della «demente» Isabella. Con la follia d'Annunzio svolge un motivo che ha salde radici nella storia della sua cultura e della sua sensibilità, oggetto oltretutto di una rinnovata riflessione anche in tempi recenti. Le dichiarazioni rese a Ojetti nell'intervista del gennaio 1895 mostrano lo scrittore sul fronte più avanzato della «psicologia contemporanea», quella di Ribot e di Binet più che di Bourget, volto a individuare nello «studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi» uno dei «più efficaci mezzi di speculazione» sulla vita più fonda e segreta della mente, una volta riconosciuto che il «disordine patologico» non è se non «l'esagerazione d'un fenomeno naturale».

Su questa linea, in cui alla letteratura compete l'esplorazione del rapporto organico tra patologia e immaginazione, diventa possibile reinterpretare la santa plebea tra allucinazioni, estasi e «accessi di catalessie» degli *Annali di Anna*, la vecchia novella del *San Pantaleone* su cui d'Annunzio è tornato per l'edizione francese delle sue *short stories,* l'*Episcopo et C.ie*, uscito anch'esso nel 1895. E nel drammaturgo che si accinge al *Sogno* agisce anche la forza di risonanza della prova dolorosamente personale. Nell'ottobre 1896 la sorella Anna, «la diletta», aveva perduto nel giro di brevissimo tempo due sue bambine, una di sette anni e l'altra di quattro, uccise entrambe dalla difterite: «Nei primi momenti»», scrive d'Annunzio agli amici, «abbiamo temuto per la sua ragione: ella cantava e danzava per le stanze, fuori di sé».

Ma soprattutto, di fronte alla scadenza improvvisa e incombente, d'Annunzio investe nel dramma tematiche e figure concepite per la progettata prosecuzione delle *Vergini delle Rocce* nel quadro della Trilogia del Giglio. Sul seguito del romanzo con la morte di Anatolia e la follia di Violante si insiste in una lettera a Vincenzo Morello del 23 ottobre 1895: «Il carattere essenziale del libro (il sentimento di una bellezza misteriosa e quasi terribile) deriva da questa verità: – la follia, come la morte, anzi più della morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto – . Io voglio qui piegare l'anima possente di Claudio Cantelmo verso le cose che si svolgono 'di là dal velo'. Dopo aver vissuto lungamente in cospetto di questa vergine meravigliosa che la follia rende inviolabile, Claudio vede alfine riaccendersi nei cupi occhi della compagna taciturna la fiamma primiera. Ella esce dalla sua follia come da un sogno, senza memoria...».

Appare qui palese che la drammaturgia di d'Annunzio non si riduce a una divulgazione delle tematiche della narrativa, come insisteva Contini, ma propone una variazione sul tema, modulato e sfaccettato lungo la linea che separa e congiunge il «romanzo lirico» e il «sogno di poesia» della prosa teatrale. Al pari dell'*hortus conclusus* delle vergini di Trigento, anche il giar-

dino del *Sogno* vive di desideri segretamente in conflitto, con un Cantelmo adolescente, Virginio, in cui la sorella nubile identifica lo sposo sognato che la libererà dalla sua condizione claustrale di solitudine, mentre il polo d'attrazione del desiderio maschile è pur sempre l'altra sorella, l'amante folle del fratello ucciso rimasta una notte intera abbracciata al suo cadavere: è lei, inviolabile, a costituire la cifra pura di una vita «di là» di cui si alimenta la passione intransitiva di Virginio. In una dichiarazione resa alla stampa nel novembre 1897, al tempo delle prime rappresentazioni in Italia, certo infastidito dell'attenzione riservata dalla critica al ruolo della Duse a scapito del dramma nel suo insieme, d'Annunzio doveva affermare che il *Sogno* andava letto nella chiave di una «Tragedia dell'adolescenza», delle sue illusioni incoercibili e della sua ansia dell'ignoto nel soffio e nel delirio della primavera. L'incontro con Gide, *Les nourritures terrestres* (1897), ha indubbiamente lasciato un segno. Nondimeno si ribadisce l' «assioma» che «la Pazzia, più della Morte, eleva l'anima alla dignità di Mistero». Questa infatti, anche nel dramma, è la condizione di Isabella: «Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero». E qui di nuovo, anche in pubblico, d'Annunzio dialoga segretamente con uno degli interpreti più intensi dell'anima romantica e della sua esplorazione della notte, Novalis, che egli ha prontamente letto nella traduzione francese procurata nel 1895 da Maeterlinck. Un suo frammento appunto recita: «Un homme mort est un homme élevé à l'état de mysthère absolu».

Proprio perché non resta nei termini di una ripresa letterale, ma dà luogo a una replica o a uno sviluppo, la presenza di Novalis nel laboratorio teatrale dannunziano rimanda a un coinvolgimento partecipe nei processi e nei segni di quello che Maeterlinck, introducendo il poeta tedesco, chiama «le Moi plus inépuisable et plus profond». Ed era lo stesso Novalis a insistere sull'intima affinità tra follia e magia, sulla malattia quale «folie corporelle», sul sogno come facoltà «animique» di penetrare ogni oggetto e di tramutarsi immediatamente in esso o come autotrascendenza in cui si rivela e s'illumina l'oscuro geroglifico del corpo. Nel fascino e nella ricerca di un'alterità pura l'idealismo magico comunica e si accorda con la cultura dell'eccitabilità del solipsismo *fin de siècle*.

Così in d'Annunzio la mistica antropologia della *Romantik* non è in dissonanza con l'introduzione in scena di un Dottore, che attribuisce all'arrivo di Virginio a Villa Armiranda e al suo incontro con la Demente una valenza terapeutica e catartica, quasi un presagio dell'*Enrico IV* pirandelliano (l'accostamento è proposto, e peraltro subito respinto, da un critico francese, Henri Bidou, dopo una ripresa parigina del *Sogno* con Emma Gramatica nel 1926). Almeno a certi lettori, le implicazioni di ordine medico-psichiatrico della *pièce*

apparivano perfettamente riconoscibili. In un saggio del 1906, *L'opera di d'Annunzio davanti alla psichiatria*, uno degli esponenti di punta della sociologia e della criminologia positivistiche, Scipio Sighele, ravvisava nel dramma una immagine di «rigorosa esattezza psichiatrica»: Isabella appariva prigioniera di uno «stupore» amnesico con il suo viluppo di ossessioni tormentose chiuse «nell'incosciente» e affioranti a lampi o a frammenti incomposti, finchè «la vista di Virginio» non faceva sì che «si ridestasse nitida l'immagine dell'amante» traendo «seco una lunga serie di immagini mnemoniche incatenate fra loro» e consentendo infine a Isabella di «narrare [...] per esteso tutto il dramma». A giudizio di Sighele si trattava di «una meravigliosa resurrezione artistica – quasi direi una fotografia – di quanto accade talvolta nei manicomi».

Verisimile, tanto più in un'opera destinata a Parigi, che nella follia di Isabella sia coinvolta la personalità alternante, la memoria traumatica e dilacerata sepolta nel corpo stregato delle isteriche della Salpetrière, attrici più o meno consapevoli della spettacolare prassi ipnotica di Charcot. Anche giocando sottilmente sull'orizzonte d'attesa del pubblico d'Annunzio, qui di stretto concerto con la Duse, crea uno spartito ritmico che svolge nel tempo una gestualità e una mimica intrinsecamente contraddittorie, svariando all'improvviso da un «*tenue riso infantile*» a un'«*espressione di frenetico terrore*» o allo spasmo della convulsione, prima di tornare a fissarsi nel *Leitmotiv* gestuale dell'identità alienata: «*le sue mani sfiorano di nuovo le tempie, le gote, le labbra smarritamente*».

Un romance *shakespeariano*

Ma è poi chiaro che sullo sfondo del sapere medico si impongono le suggestioni, i fantasmi, i miti della letteratura. In uno degli esemplari della prima edizione italiana, a suo tempo reso noto da Renée Lelièvre, d'Annunzio ha annotato ellitticamente, a beneficio degli attori ma anche a chiarezza di sé, le intenzioni, i presupposti, i desideri, le perplessità della sua ricerca, orientata a scoprire, anche se in un senso diverso da Pirandello, la forza di verità racchiusa nella follia. La Duse era stata elogiata dai primi critici francesi per aver saputo intonare la recitazione sulle note della tenerezza e della grazia, evitando tutto ciò che potevano avere di penoso le manifestazioni della pazzia, al punto che nella sua Isabella «l'état d'esprit ne paraît pas différer essentiellement de celui d'un poète lyrique». Ciò non rispondeva solo a un'istanza stilistica. Dalla scrittura alla recitazione, infatti, il primo, arduo problema da risolvere per l'autore-regista è la possibilità di una doppia prospettiva, che afferma la malattia ma solo per farne il segno distintivo e straniante di una

vita altra e più vera: «In che consiste la follia?/Non si vede nell'azione/Non si sente nella parola//Nella follia non c'è coscienza/non c'è drama/Gli effetti della follia possono essere tragici».

Su questa base si può procedere a distinguere fra i possibili modelli teatrali della rappresentazione della pazzia, tutti shakespeariani, osservando che se Lear e Lady Macbeth «hanno la follia in sé», Ofelia impazzisce per la violenza infertale «da un'impressione esteriore come Isabella». Al dramma della coscienza, al carattere che si perde scendendo nel fondo buio della propria decisione e della propria verità, si antepongono le figure che subiscono senza discutere la vita e la sorte rispecchiandosi nel mistero dell'essere. In quest'ottica, Shakespeare può convergere con Maeterlinck e con la sua drammaturgia dell' «être invisible», sfuggente al regime della ragione, delle percezioni e delle passioni ordinarie. La nota a margine dell'esaltato inno alla primavera di Virginio – «Sono tutti pazzi, salvo che la pazza. Parlano tutti a sproposito salvo che lei» – ribadisce il rovesciamento prospettico in forza del quale la follia coincide con la magia e la forza di alienazione del desiderio, come nell'opera shakespeariana di cui il «poema tragico» arieggia scopertamente il titolo.

In un'intervista che appare sul «Marzocco» del 29 novembre 1896, annunciando l'avvenuta conclusione della *Città morta*, d'Annunzio dichiara quasi a delineare l'orizzonte del suo percorso di drammaturgo: «Dopo le grandi tragedie di Sofocle, di Euripide, di Eschilo amo l'intero teatro di Shakespeare». Così, a suo modo, egli replica al rigido dualismo istituito da Édouard Schuré tra i due grandi modelli della drammaturgia dell'avvenire, tragedia antica e teatro shakespeariano. Per la verità, all'interno dell'opera di Shakespeare, d'Annunzio mostra da sempre una predilezione spiccata proprio per il *Midsummer-Night's Dream*. Addirittura sul «Fanfulla della Domenica» del 7 agosto 1887, fra le opere *à paraître* del giovane autore, ne è annunciata la «traduzione».

Vero è che negli anni della giovinezza romana, sia in poesia che in prosa, d'Annunzio non cessa di rendere omaggio alla commedia di Oberon e di Titania, dall'allusione all'evocazione diretta. Sono i tempi dei *Sonetti delle fate* e dell'*Intermezzo melico*: e una sensibilità tra Preraffaellismo e Parnasse si libera e si dilata in una regione fantastica di elfi, fate, magiche carole, filastrocche *nonsensical* e lunatiche bizzarrie (senza dimenticare l'apuleiana metamorfosi di Bottom), ove d'Annunzio si incontra con Angelo Conti e con i campioni figurativi di una nuova arte dell'idea o del sogno, in primo luogo Giuseppe Cellini e Marius De Maria, coinvolti entrambi con un ruolo di spicco nelle illustrazioni a corredo dell'*Isaotta Guttadauro*. Altro, e diversamente significativo, è il caso della lirica *Sogno d'un mattino di primavera,* tra le più

antiche delle *Elegie romane* (ma ristampata nel Supplemento al «Mattino» del 16 giugno 1895), ove una donna con il nome shakespeariano di Ippolita (lo stesso della protagonista del *Trionfo della Morte*) è inquadrata in un paese onirico immerso nell'atmosfera visionaria del romanticismo shelleyano.

Ma lo scritto che con maggiore evidenza apre la strada al futuro «poema tragico» è *La favola di primavera*, uscito sulla «Tribuna» del 6 marzo 1887. In apertura, d'Annunzio fornisce appunto un fine saggio di traduzione, dalla prima scena dell'atto secondo, della presentazione di Puck o «il buon diavolo Robin», il folletto dispettoso e irridente al servizio di Oberon; e poi prosegue con una «favola primaverile» di propria invenzione ove Puck, è degno di nota, si presenta «vestito di due fogliuzze di trifoglio insieme congiunte di capelvenere», mentre ha «per berretto il calice di un fiore, ove tremolava, come un campanello, un bottone d'oro appena schiuso». Alla principessa che ha nome Vienda, come poi la sposa mancata di Aligi nella *Figlia di Iorio*, Puck promette l'esaudimento del suo desiderio più impossibile attizzandone l'ardore, per poi puntualmente deluderlo. Incorniciata da un'allusione alla novella di Simona e Pasquino nel *Decameron*, la fiaba crudele non consente che la fanciulla si ricongiunga all'amato neanche dopo la morte: «"Io farò per te del mio letto un sepolcro nuziale, e mi addormirò per sempre accanto a te, ed avremo assai ricchi funerali"/"No. Questa notte, cogliendo la mia diletta nel sonno, voglio dirle addio nelle sue visioni. Bacerò, su la sua bocca addormentata, il sogno della sua canzone"». Qui la prefigurazione del *Mattino di primavera* si avverte palese anche sul piano tematico e lessicale.

Per d'Annunzio non sussistono dubbi, la *fairyland* di Shakespeare è il regno dell'erotico e per questo, come ben dimostra anche il *Sogno d'una notte d'estate* da lui abbozzato nel 1893, egli è portato quasi irresistibilmente ad associarvi e a sovrapporvi *Romeo and Juliet,* l'opera che anche oggi un lettore esperto e acuto come Frank Kermode chiama «gemella» del *Midsummer-Night's Dream*. Ma all'altezza del *Sogno* del 1897 si rivelano fino in fondo i poli di interesse che attraggono la lettura dannunziana. Irresistibile, per d'Annunzio, il fascino di un'opera all'insegna della più sfrenata fantasia combinatoria, ove alla storia multipla degli innamorati, tanto vertiginosamente assorbiti nel proprio desiderio che i loro accoppiamenti risultano equivalenti e intercambiabili, sono chiamati a presiedere, prodigiosamente compresenti, i miti e le favole antiche, le fate del folklore celtico anche nella reinterpretazione della letteratura cólta, l'ambientazione agreste con il suo centro di gravità nel profondo di un bosco.

A partire da Shakespeare, come accade anche in Maeterlinck, d'Annunzio porta sulla scena le diverse età delle vita e conferisce una sia pur lieve

consistenza alla molteplicità intrecciata delle classi sociali, introducendo a contrappunto del *plot* principale il messaggio di serena, ingenua accettazione della vita di una coppia del popolo: la sola, come avverrà in molte variazioni novecentesche sul tema della notte d'estate, anche cinematografiche, cui sia dato di vivere e di appagare la propria sessualità all'unisono con le forze della natura che si risveglia, in un vincolo, dunque, suscettibile di essere «benedetto». Ciò che più conta, d'Annunzio mostra piena consapevolezza che la commedia shakespeariana, di là dalle peripezie dei personaggi, presenta anche i caratteri di una festa o di un rito, in cui si contempla il mistero del matrimonio nel suo rapporto primordiale con il tempo del solstizio, celebrato dalle popolazioni rurali in tutta Europa in quanto tempo della fertilità. Certo, così, del *Midsummer-Night's Dream* la lettura di d'Annunzio finisce con l'avvalorare gli elementi che più l'accostano all'area del *romance* o dei drammi romanzeschi, cui non a caso, nella stagione dall'esordio teatrale al *Fuoco* e alle *Laudi*, egli rivolge la sua attenzione più partecipe, anche per la loro suggestione continua ed intensa di teatro nel teatro e di poesia della poesia: si pensa a *The Tempest* e alla sua poesia degli elementi e più ancora a *The Winter's Tale*, ove attraverso la vicenda di Perdita e di Ermione si coniuga il grande tema della separazione e del ricongiungimento, della rinascita attraverso le forze delle tenebre e della morte.

Sta di fatto che con la composizione del *Mattino di primavera* prende infine corpo anche il disegno di una tetralogia dei *Sogni delle stagioni.* Tra i primi a esserne messi a parte, oltre alla Duse, è Primoli, che in data 18 aprile, nel suo diario, registra soggiogato l'impressione profonda dell'eloquenza visionaria con cui il poeta gli espone il progetto: «Comme les murailles de Jérico s'écroulaient au son des trompes, les murailles de son théâtre idéal s'élevaient au son de sa parole magique. Le cycle merveilleux se déroulait à mes yeux charmés, éblouis: c'était tour à tour le songe d'une matinée de printemps, le rêve d'une nuit d'été, l'incendie d'un crépuscule d'automne, la mort d'une veillée d'hiver».

La titolazione dei singoli drammi conoscerà poi nuove oscillazioni, nell'arco di una lunga vicenda di eclissi e di riprese che, dopo la composizione del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, fra il settembre e l'ottobre 1897, e l'abbozzo di un *Sogno d'un meriggio d'estate* (novembre 1898), non può dirsi conclusa nemmeno all'indomani della *Figlia di Iorio*. Come a d'Annunzio accade sovente, la fretta cui è costretto dalle contingenze, la sua stessa congenialità al frammento suscitano quasi a contraccolpo la tensione alla soluzione enciclopedica, per dirla con Northrop Frye, da attuare in un *romance* dell'eros correlato al ritmo che scandisce il tempo del mondo e il ciclo solare del giorno. Ma qui intervengono anche le letture sul mito che hanno corroborato il suo itinerario verso

l'Ellade e la conversione al teatro. Viene da ricordare in primo luogo un libro singolare quale *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, il cui testo di base si deve a un sodale di Max Müller, George W. Cox, ma la cui edizione francese con interpolazioni, rimaneggiamenti, aggiunte «à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde», porta la firma di un traduttore d'eccezione, Stephan Mallarmé. L'esemplare che se ne conserva al Vittoriale (Paris 1880) è tanto più prezioso in quanto reca sul foglio di guardia, nota di possesso, l'autografo di Eleonora Duse. Ascoltiamo:

> Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la cértitude de voir ce fait arriver; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être surs d'une telle régularité; et quand venait le soir, ils disaient: «Notre ami le soleil est mort, reviendra-t-il?». Quand ils le revoyaient dans l'Est, ils se réjouissaient parce que l'astre rapportait avec lui et sa lumière et leur vie.
> Tel est, avec le changement des Saisons, la naissance de la Nature au printemps, sa plénitude estivale de vie et sa mort en automne, enfin sa disparition totale pendant l'hiver (phases qui corrispondent au lever, à midi, au coucher, à la nuit), le grand et perpétuel sujet de la Mythologie: la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est: LA TRAGÉDIE DE LA NATURE.

Inutile sottolineare l'interesse del passo in ordine al progetto dannunziano: e si tratta di un'integrazione, segnalata come tale, dello stesso Mallarmé. Pochi come d'Annunzio erano in grado di intendere, quasi dall'interno, la torturata tensione del Simbolismo, anche nel suo esponente più altero, a tradurre la propria visione esoterica in coscienza e fermento delle parole e delle pratiche della tribù. Intanto, nel grande arazzo stagionale e nel suo tessuto di corrispondenze, il primo *Sogno* iscrive il pathos e lo straniamento di un microcosmo malato.

In un'antica villa toscana

In un teatro di questo genere, in cui anche i rituali della follia, oltre a quelli della natura, tendono a assumere la veste spettacolare del *masque*, si fa delicato il ruolo dell'allestimento scenico, così come si configura nella parola d'autore delle didascalie e attraverso l'elocuzione dei personaggi. Il dramma

ambientato in «*un'antica villa toscana*», l'Armiranda (per concrezione, pare, da *Ars miranda*), tende a porsi «hors de l'espace et du temps», secondo un'idea di teatro nell' «absolu de la Fiction» che trova in questo giro di anni un sostenitore eloquente in Charles Morice, il discepolo di Mallarmé di cui d'Annunzio ha letto e messo a frutto, negli interventi saggistici della stagione napoletana, un'opera di bilancio e di programma come *La Littérature de tout'à l'heure* (1889).

*S*e non fosse per i cenni del Dottore al clima crepuscolare di un ambulatorio d'ospedale, pressoché nulla nello *storyworld* del *Sogno* alluderebbe ai tempi moderni in cui si svolge la vicenda. E alla chiusura su se stessa della rappresentazione, da teatro onirico, contribuisce anche l'iperbole dell'illusionismo prospettico: lo sguardo dello spettatore incontra in primo piano «*un loggiato vasto [...] aperto su colonne di pietra [...], simile all'ala di un chiostro*», poi un «*giardino intercluso da siepi di cipresso e di bossolo donde si levano, a distanze eguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde*», per spingersi ancora più in là, attraverso un cancello cui compete una funzione liminale, fino alla cangiante massa cromatico-luminosa di un «*bosco selvaggio*» investito dai raggi del sole.

E tuttavia in d'Annunzio l'istanza simbolistica può coniugarsi con l'immagine in presa diretta di un'esperienza reale. Il Taccuino VII, introdotto dalle date 27 e 28 aprile 1896, registra due escursioni a cavallo a Villa Gamberaia, nei dintorni di Settignano, e al suo mirabile giardino all'italiana: già proprietà dei Capponi, che nel Seicento la ristrutturarono completamente arricchendone con suprema eleganza il giardino, la villa viene acquistata nel 1896 dalla principessa rumena Johanna Ghyka, sorella della regina di Serbia: da una lettera della Duse a d'Annunzio del 14 ottobre 1899 trapela anche l'intenzione dei due amanti, non sappiamo quanto concreta, di fissare prima o poi alla Gamberaia la propria dimora. E nel Taccuino subito colpisce l'attenzione rivolta alla topiaria attraverso un raro lessema del vocabolario vegetale: «Gli alaterni rotondi come anfore con un buco nel mezzo». Ma nella sequenza dei segni fugaci delle cose, ve ne sono altri destinati a acquisire nell'opera teatrale la consistenza di veri e propri *Leitmotive*, dalle «farfalle bianche» all'odorosa profusione dei mughetti: «Una pergola di rose bianche – un odore delizioso – le scale tutte ingombre di vasi di mughetti [...] Mughetti – mughetti». E come all'Armiranda, anche alla Gamberaia il giardino si immette in un bosco: «Il Lecceto – si entra per un cancello di ferro nero – [...] Tutte le brune ramificazioni e le foglie lucenti, e il sole che passa come un oro liquido in un crivello. E dall'ombra si vede, tra i rami inclinati – tutta la collina assolata». Nel manoscritto del dramma il «*bosco selvaggio*» sostituisce un originario

«*lecceto folto*». Anche a tacere ora di altri riscontri puntuali, appare indubbio che nell' «*antica villa toscana*» del *Sogno* si proietta nitida Villa Gamberaia, sin nello spazio bifocale della sua topografia.

Semmai va osservato che nel Taccuino, nella parte dedicata alla seconda escursione, al nudo allineamento paratattico delle percezioni o degli stimoli subentra una sia pur embrionale orchestrazione descrittiva che, di là da particolari iconici quali «i papaveri» o «un piccolo pozzo di pietra coperto, con la carrucola di ferro», offre al drammaturgo intento a elaborare la propria scenografia una trama già pronta di presenze e di rapporti: «Lo stanzone per gli agrumi. Tutti i vasi di limoni sono allineati su i banchi. Le rondinelle svolazzano e cinguettano intorno ai nidi attaccati alle travi In un'altra stanza un gran ronzio di pecchie – Il giardiniere mi mostra una chiave arrugginita di cui le pecchie hanno riempito il buco [...]: essenza di fiori». Nel dramma, dopo che la didascalia di scena ha introdotto le «*tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra*», ecco la prima battuta di Panfilo, il giardiniere, intonarsi all'alacrità che accompagna il risveglio della vita e dunque degli amori: «api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi...». Vero che ai limoni sono subentrati gli aranci con il loro flagrante simbolismo nuziale. Ma intanto, riprendendo il filo del Taccuino, si incontra anche una cifra interiorizzata di suoni della natura, «La musica del vento, degli insetti, degli uccelli, delle acque», destinata nel dramma a un ruolo intenso di rivelazione ricorrente della profondità e dell'infinito del silenzio, «*non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento*».

D'altra parte, è indubbio che nel trasferirsi sulla scena la geografia dei poggi, dei borghi, delle ville che sovrastano Firenze, la stessa che ospiterà d'Annunzio e la Duse negli anni della Capponcina e che accoglierà le *Armonie* e il *Ver Blandum* di *Maia*, assorbe motivi e atmosfere del dibattito culturale in atto nel capoluogo toscano. Nei suoi ripetuti soggiorni dei primi mesi del '96 d'Annunzio ne è protagonista, pronto a celebrare «la ville des fleurs», come dichiara a un intervistatore d'Oltralpe, degna veramente di essere chiamata «Fleurance», come facevano gli antichi cronisti francesi. Nel gennaio 1896 lo scrittore proclamato da Melchior de Vogüé campione e araldo di un nuovo Rinascimento latino è invitato a tenere una conferenza nella Sala Ginori, di cui ha pronto il titolo, *L'Allegoria della Primavera*. E come comunica al contrariato Treves, egli pensa di destinarla alla nuova Biblioteca del Rinascimento dell'editore Paggi, così da formare un «dittico» con il discorso pronunciato a Venezia l'8 novembre 1895 a conclusione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte, e dedicato all'epifania dell'Autunno nel colorismo acceso

della pittura veneziana. E ancora a lui, insieme con Gargàno, risale l'articolo programmatico del «Marzocco», la rivista edita da Paggi che vede la luce il 2 febbraio 1896, chiamando a raccolta sotto il motto «Multa renascentur» artisti e intellettuali decisi a rinnovare il mito laurenziano della novella Atene. Tra il *Fuoco* e la *Città morta*, dall'*Allegoria dell'Autunno* a quella della *Primavera*, le prime prove del tratro dannunziano svolgono coerenti le sfaccettature di un preciso nucleo inventivo.

Alla temperie fiorentina si ricollega certo, pur con una flessione particolare, l'onomastica evocativa dei personaggi del *Sogno*, secondo un disegno che emerge anche più nitido alla luce delle varianti attestate dall'autografo. Se la vecchia custode passa dal popolare Fortunata all'invernale Bibiana per giungere infine all'ibridazione ellenico-toscana di Teodata, il giardiniere, dapprima anonimo, prende il nome di Panfilo, mentre la «custode giovane» si chiama fin dall'inizio Simonetta, come l'amante di Giuliano de' Medici votata a morte precoce celebrata dal Poliziano nelle *Stanze per la giostra*. Di più, il fratello adolescente dell'amante di Isabella, Giuliano, prima di assumere il nome simbolo di Virginio portava quello mediceo di Lorenzino. Probabilmente, forse per il tramite del fiorentino Enrico Nencioni, d'Annunzio conosce l'opera allora fortunata di John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. Italian Literature* (London, 1881), ove prende spicco il carattere volta a volta medievale e classico, filologico e popolare, della poesia toscana del XV secolo. Certo la ricerca dei nomi, che dal Boccaccio del *Ninfale fiesolano* e delle Corti d'Amore approda al Quattrocento laurenziano, tratteggia una Firenze sospesa a controtempo tra memorie stilistiche e culturali misteriosamente complementari, il cui ellenismo, senza dimenticare Dante, si intreccia a una tenace radice rusticale. Ed è la Firenze capace di attrarre a sé anche la letteratura di punta parigina, se è vero che Gide ambienta uno degli episodi delle *Nourritures terrestres* «dans les jardins qui sont au pied de la colline de Fiesole, à mi-chemin entre Florence et Fiesole, dans ces mêmes jardins où, du temps de Boccace, Pamphile et Fiammetta chantaient».

Al quadro cospirano anche le suggestioni della pittura. Il transfert antropomorfico che suggella la didascalia di scena – «*il giardino suscita l'imagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda*» – per un verso prepara *e contrario* la metamorfosi vegetale di Isabella, ma introduce per l'altro la figura inghirlandata dall'atteggiamento serio e ammonitore al centro della *Primavera* di Botticelli, Venere, al cui fianco incede quasi danzando la Dea della Primavera, con la veste a fiori mossa nel vento. A d'Annunzio, curioso come pochi altri delle novità anche di metodo che si vengono affermando nel campo della storia dell'arte figurativa, non è certo sfuggito il rapporto

iconologico fra Botticelli e Poliziano istituito da Adolfo Venturi in un saggio, *La primavera nelle arti rappresentative*, apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° maggio 1892. Con questa allusione, subito còlta dai primi recensori, il bosco-giardino di Villa Armiranda lascia affiorare in controluce il regno della dea del piacere e dell'amore, ove, però, la vaghezza e l'energia della natura che si risveglia convivono a contrasto con «*le forme simmetriche della cupa verdura perenne*», su cui aleggiano i fantasmi, il *memento mori* di un eros «terribile».

Vero è che nel *Sogno* risulta tutt'altro che episodico l'impulso a configurare l'esperienza emotiva di un luogo, legata più o meno esplicitamente all'apparizione di una divinità, o di una ninfa, nelle forme di una coesistenza dinamica di opposti: quasi come nelle coeve, geniali ricerche fiorentine del giovane Aby Warburg. Ciò vale anche per il solo richiamo all'arte figurativa esplicito alla superficie del testo, Desiderio da Settignano, cui si attribuisce fittiziamente un busto raffigurante l'antica abitatrice dell'Armiranda uccisa per amore, Madonna Dianora (il nome, già nelle *Dramatis personae* del *Sogno d'una notte d'estate*, si ritrova in una novella del *Decameron*, X, 5, con il suo giardino magico presente anche nel *Filocolo*; ma cfr. più innanzi pp. 55-6). Sarà la Demente a scorgere nel marmo della scultura una materia di «miele impietrito», in circuito dunque con il motivo ricorrente delle api, e ad associarne il volto a «una mandorla dal guscio semiaperto»: così si sprigiona e si effonde l'essenza intrinsecamente dolceamara racchiusa nel nome dello scultore.

Questa tendenza a calare immediatamente una situazione emotiva, il valore di un'esperienza, il destino di un personaggio nelle figure o nelle chimere del significante verbale, nell'inventività dei nomi parlanti, trae certo alimento dalla lettura di Shakespeare, che di tali giochi espressivi è stupefacente cultore. Ma là dove il corpo della parola diventa esso stesso principio di immagine e di racconto non si è distanti da un autore caro anche a Pascoli, Max Müller, quando, come d'Annunzio non ignorava, ravvisava nella mitologia una malattia del linguaggio e quasi l'ombra tenace che il linguaggio proietta sul pensiero. Viene anzi da insinuare che la malattia di Isabella, di resa così ardua, consista in primo luogo nella forza che assume in lei quella che le *Vergini delle Rocce* chiamano la «magia musicale» dei «nomi espressivi». Tale magia non si risolve in un compiacimento della materia linguistica, in quanto corrisponde a un modo di percepire e a una struttura mentale, al processo istintivo che genera fantasmi proiettivi angosciosi o rassicuranti entro il commercio dell'uomo con il mondo delle cose dentro e fuori di lui. É quanto si sostiene nel saggio che André Lefèvre, membro autorevole dell'École d'Anthropologie di Parigi, dedica a *La religion* (1892) e che si conserva al Vittoriale con segni di lettu-

ra numerosi, frutto di più attraversamenti del testo in tempi successivi. In effetti le indagini concettuali di matrice dichiaratamente tyloriana proposte da Lefèvre intorno a «anthropisme», «animisme» e «anthropomorphisme» paiono all'origine delle riflessioni affidate da d'Annunzio a Ojetti sull'«antropomorfismo» che sopravvive, quantunque «spiritualizzato», anche nell'epoca disincantata della ragione scientifica e tecnologica.

Movendo dal principio «numina nomina», promosso da Max Müller con minuzia di «chimiste du langage et soupeseur de syllabes», Lefèvre ne amplia la portata affermando che la «logique délirante» della mitologia, così come il suo impero tenace sulla mente degli uomini, procede dalla «puissance métaphorique inhérente au langage le plus rudimentaire». E in una pagina che nell'esemplare del Vittoriale è tenuta in evidenza da una duplice piegatura all'angolo superiore e inferiore, un esercizio di fraseologia mitologica sancisce l'incoercibile «force animante» depositata nella metaforicità del linguaggio: «On peut dire que chaque mot, soit par sa place dans la phrase, soit en vertu d'affixes, contient un verbe, aussi bien qu'une adjectif et un nom. De par le verbe qui est en lui, ou qui derive de lui, chaque mot, nom commune ou nom propre, de qualitè ou de concept, agit et se comporte comme un être vivant, comme une personne passionnée et volontaire».

Non altrimenti accade nel *Sogno*, là dove la Demente scioglie il nome di «Beatrice» destata al desiderio in una disposizione a «schiudersi e beare», non senza l'interferenza del francese *béer*, «spalancarsi», che in antico valeva anche «desiderare ardentemente». E la metafora che associa i mughetti a «campanelli» si anima e si converte in allucinazione sinestetica per la disseminazione fonica cui soggiace il nome del fiore nel «tintinnìo argentino» e «fuggitivo» dei «mughetti, che tintinnano nell'aria che li muove». Anche all'altro polo dello spazio scenico, il «*bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino*» mantiene la sua blanda valenza figurativa finché l'estasi della Demente divenuta tutt'uno con le «cose verdi» non la ravviva letteralizzandola: «Noi tremavamo tutte insieme, d'un tremolìo continuo e delizioso, perché il sole giocava con noi [...]».

Certo molto della *Stimmung* del *Mattino di primavera* e della sua costante ambivalenza dipende da un'attitudine di affascinante acutezza a metterla in opera in un seguito di omonimie, paragrammi, figure etimologiche, metafore letteralizzate pronte a convertirsi in immagini visive, sfondando la barriera tra le presenze del reale e quelle del delirio o del sogno. Ne costituisce una prova indiretta ma esemplare la *rêverie* sui «nomi di donne morte» che chiude il Taccuino di Villa Gamberaia e che consente di sorprendere in atto la disposizione dannunziana a tradurre la suggestione del significante verbale

in solidità iconica, in questo caso con l'arte del medaglista: «*Me*(lia)*dusa*. [...]/Il nome terribile e fascinatore di *Medusa* interrotto da una sillaba dolce e liquida: – una medaglia del Pisanello (imagino) su la cui faccia sia la testa della Gorgone e sul cui rovescio sia un alveare». Ma in d'Annunzio agisce con forza particolare la tensione, tra emblematica e geroglifica, a trascendere la linearità del significante linguistico in un conglomerato di immagine, suono e scrittura. Il Taccuino laziale del marzo 1897, con i numerosi studi di foreste annotati per il *Fuoco* «tra le vicende dell'ombra e del sole», oramai al termine del cammino di cui il *Sogno* costituisce l'approdo impreveduto, ne reca un'ulteriore, singolare testimonianza. Entro un disegnino di suo pugno raffigurante il sole d'Annunzio iscrive il nome di Anzio intercalando tra le due sillabe, in greco, la sillaba mancante per ottenere il suo nome: «ANνῦνZIO». E attraverso il grafema greco il nome del poeta congiunto al nome di paese entra in correlazione verticalmente con il seguito del motto, che ne costituisce così la solare espansione semantica: «[...]νῦν[...] /καὶ/διάπαντος», «ora e sempre».

Poi continuando a sfogliare i Taccuini, in data 16 maggio 1898, si incontra una nota relativa a una nuova escursione nei dintorni di Settignano, tra i luoghi in cui d'Annunzio ha intanto preso dimora nella sontuosa Capponcina: «Gamberaia. Il giardino italiano sembra imitato da una vignetta del *Sogno di Polifilo*». Poco conta se nel comporre il *Mattino*, oltre un anno prima, d'Annunzio avesse già presente innanzi a sé il mirabile incunabolo aldino illustrato, dono della Duse, con l'opera del misterioso Francesco Colonna. É comunque un fatto che il *Polifilo,* alle cui architetture fantastiche le prime pagine del *Fuoco* associano le volute barocche della Basilica della Salute, figura già nel museo immaginario del *Piacere*, a specchio degli amori effimeri di Andrea Sperelli con una gentildonna che pareva uscita da un dipinto del Ghirlandaio, sicché, possedendola, egli «possedeva in lei tutte le gentili donne fiorentine del Quattrocento, alle quali cantava il Magnifico». Ancor prima, il rimando alle «tavole» del *Polifilo* si compone in un quadro di «*esteticismo* plastico» alla Burne-Jones nella cronaca, *Musica e fantasia*, di un concerto romano con musiche di Schumann e di Sgambati,: e il testo apparso sulla «Tribuna» del 26 marzo 1887, a ridosso della *Favola di primavera*, vi correla nel proprio spazio, quasi altrettante anticipazioni dell'opera teatrale, il balcone di *Romeo and Juliet*, un «papillon, blanche étincelle» di Gautier, sin il «frammento» di «una statuetta di Desiderio da Settignano». Solo pochi mesi prima era uscita l'*editio picta* dell'*Isaotta Guttadauro*: retrospettivamente, viene da ritenere che la teatralità passi in d'Annunzio anche attraverso l'idea e l'esperienza del libro illustrato.

Ma anche se fosse il frutto di un'agnizione a posteriori, l'associazione che scatta nel privato della nota di taccuino, fra le ellissi del colloquio dell'autore con se stesso, non può non leggersi anche in rapporto al *Sogno d'un mattino di primavera* e al suo spazio di icone verbali. Difficile non pensare, di là dalla risonanza nell'ordine figurativo, che nel giardino di Villa Gamberaia d'Annunzio riconosca anche un'affinità più segreta, di motivi e di costruzione, fra il «poema tragico» e il romanzo allegorico quattrocentesco in cui si celebra il nesso profondo tra Venere e Primavera e in cui si evoca la leggenda luttuosa dell'imperatrice Faustina, sopravvissuta alla violenza della passione attraverso un lavacro purificatore nel sangue dell'uomo, un gladiatore, di cui si era follemente invaghita. Certo nello stupefacente giardino di Venere del *Polifilo,* subito colpiscono a fronte del *Sogno* i prodigi dell'arte topiaria, con gli splendidi, foltissimi bossi «in marmorei busti rotundi, & quadruli plantati, [...] semprevirenti, cum non decisure fronde, regularmente collocate, & cum proporcionato & congruente intercapedine, per il prato erboso & florulento distribuite». E già le prime pagine del romanzo inquadrano il giovane protagonista in una foresta «di rami abondante, che al roscido solo nò permettevano gli radii del gratioso Sole integramente pervenire», ritraendolo poi nella fuga angosciosa attraverso il «dumeto», «tutto granfiato dalle frasche, & da spinosi prunuli [...] lacerata la toga», proprio come Virginio che fugge in un «intrico di arbusti»: «Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni [...]».

Ma l'analogia coinvolge l'insieme dell'itinerario onirico di Polifilo: dalla «folta silva» al ricongiungimento con Polia, l'amata morta che rivive nel sogno e lo accompagna nel reame della «sancta Cytherea» ove è eretto il sepolcro di Adone e si rinnova una remota liturgia delle stagioni, per poi scomparire di nuovo «strictissimamente amplexantilo» pur senza essere mai posseduta, durante un estremo, dolcissimo abbraccio amoroso. Invero l'*Hypnerotomachia Poliphili*, secondo Giovanni Pozzi esempio straordinario di romanzo «archeologico», aveva tutto per attrarre d'Annunzio: non solo l'iperbole composita dello stile, ma l'ardita enciclopedia iconologica che contamina di continuo pagano e cristiano, la filologia come mitopoiesi in una combinatoria vertiginosa di epoche e tradizioni differenti, la fantasia antiquaria che si integra in una zoologia, una botanica e una mineralogia dando luogo, fra natura e artificio, a un'emblematica irta e stupenda. Ma parimenti suggestiva è l'adesione del *Polifilo* a un modello narrativo di impronta ovidiana e apuleiana che, oltre a indicare cattivanti soluzioni diegetiche (tra cui la "pubblicazione" del carteggio tra i due amanti), scioglie la trama in un seguito di descrizioni, *ekphraseis*, rebus, geroglifici, riti, sogni o sogni nel sogno, corrispondenti ad altrettante

epifanie o rivelazioni. Anche nel bosco-giardino del *Sogno* dannunziano, in fondo, si svolge un onirico combattimento amoroso che contrappone e lega fra loro la vertigine dell'istinto e una mistica del desiderio, in un'iniziazione ai «triumphali mysterii» di Venere, agli *arcana* della generazione.

La filologia delle «reverdies»

Giacché il discorso è caduto più volte sulla lettura che d'Annunzio compie di se stesso, mette conto di soffermarsi su un testo che di tale esperienza autoriflessiva costituisce certo un documento rivelatore. Si tratta di una lettera da Roma datata 4 giugno 1897 e scritta in italiano a un destinatario francese di cui non conosciamo l'identità. Il cenno finale alle «conversazioni interrotte sul Lungarno» induce a ravvisare con buona probabilità nel «carissimo amico» destinatario della missiva (conservata nell'Archivio Generale del Vittoriale) Ernest Tissot, il letterato *italianisant* che raggiunge d'Annunzio a Firenze fra la fine di marzo e i primi d'aprile del 1896 per una serie di *entretiens*: l'intervista appare sulla «Revue Bleu» del 16 maggio 1896 e vi si registra anche, alla fine, un colloquio avvenuto durante una «promenade lente, sur les quais de l'Arno». Ad ogni modo, la lettera rientra palesemente tra le iniziative cui d'Annunzio suole ricorrere per promuovere la giusta ottica interpretativa delle proprie opere, mostrando sollecitudine e scrupolo particolari quando esse siano destinate alla Francia. Giova trascrivere l'inedito per esteso:

> Voi vedrete quanto prima il testo originale. Intonato su la prima strofa di un'antica ballatetta attribuita a Dante Alighieri, esso procede musicalmente sino alla fine. La ricerca della parola – come lettera e come suono – vi è proseguita con un'acutezza costante, per modo che all'efficacia dell'azione dramatica si sovrappongono quelle significazioni ideali e quei sentimenti indefiniti che soltanto la sinfonia può suggerire all'anima umana. É come un gioco di *voci* armoniose. I sette personaggi *cantano* come le sette canne d'un flauto pànico, sotto il portico solitario, mentre il soffio e il delirio della primavera passano incurvando le siepi antiche di cipresso.
>
> «Per una ghirlandetta
> Ch'io vidi, mi farà
> Sospirar ogni fiore...»
>
> É la proposta di una ballata deliziosa, che forse Dante compose prima dell'esilio. Su questa il giardiniere Panfilo intona il suo canto improvvisando le rime. [...]
> In un crepuscolo di primavera, appunto, una donna vestita di una veste verde mi recitò all'improvviso – dopo un lungo silenzio – con un accento indimenticabile, quei versi antichi. Eravamo su la riva del Lago d'Albano, in

> un paese ancora abitato dalle divinità; e quella voce risvegliò innumerevoli bellezze addormentate.
> Ecco il germe del drama: *la ghirlandetta*, *la veste verde*. Un campo di lupinella rossa mi suscitò l'imagine del sangue. E sul verde e sul rosso io composi il mio Sogno primaverile. Il mio drama è dunque figlio della Primavera, come Virginio.

La lettera prosegue con l'annuncio della «corona di sogni», da rappresentarsi «con intermezzi musicali» affidati, nel progetto, a un compositore coraggiosamente estraneo alla tradizione del melodramma come Giovanni Sgambati. Ma conviene ora puntare lo sguardo sui nuclei in cui d'Annunzio identifica «il germe del dramma», il suo principio morfogenetico: in primo luogo, la «veste verde», che certo costituisce la cifra di più immediato impatto spettacolare e che al lettore richiama subito alla memoria la scena nuziale che apre la *Figlia di Iorio*, «Tutta di verde mi voglio vestire,/tutta di verde per Santo Giovanni [...]», con le sue molteplici implicazioni folkloriche. La protagonista del *Sogno* può a sua volta apparire agli altri personaggi come «Madonna Primavera», pur discostandosi, alla fine, dall'iconologia canonizzata nella linea Poliziano-Botticelli: diversamente da come auspica il Dottore («Domani, forse, sarà fiorita»), la veste di Isabella non fiorirà mai.

Da un recensore italiano della prima parigina, Giovanni Pozza, la cui corrispondenza appare sul «Corriere della Sera» del 16-17 giugno 1897, abbiamo notizia dell'abito indossato sulla scena dalla Duse, quasi certamente di Worth: «una veste sciolta di color viola tenero, fatta di cinque vesti sovrapposte di garza, di varie *nuances.* La sottoveste di raso, a sommo il petto aveva un giro di foglie verde-scuro ricamate». Il verde era dunque suggerito da un gioco simbolistico di allusioni e di illusioni, in cui la memoria della botticelliana veste svolazzante alla Ninfa si intreccia alla evocazione della viola del pensiero, il fiore che la Duse aveva eletto a emblema della propria passione e che il *Midsummer-Night's Dream* celebra per i suoi succhi capaci di provocare il delirio d'amore. Tanto più intensa su questo sfondo cromatico alterno doveva spiccare «l'apparizione verde» di Isabella che rientra dal bosco con il viso coperto da una maschera di foglie e le mani fasciate di fili d'erba. Lo spartito del dramma prevedeva dunque un travestimento in piena regola, anche se la sua realizzazione pare si rivelasse di dubbia efficacia, tale da costringere l'attrice, durante le prove a Parigi, a una mortificata ammissione: «La *Maschera* di *foglie*, anche quell'attimo là, non sarà come la *vedete* voi».

Ma per la visione del drammaturgo appare invero determinante l'incontro con il saggio *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge,* sulla «Revue des Deux Mondes» del 1° maggio 1896, ove un filologo, il

grande Joseph Bédier, presenta e discute l'ipotesi sull'origine o il «germe» della poesia d'amore medievale formulata da Alfred Jeanroy e ripresa con ragioni più ampie da Gaston Paris in una serie di articoli usciti sul «Journal des savans». Sin dall'inizio la prosa di Bédier intreccia la poesia con la musica e con la danza in un'atmosfera aurorale di grazia *naïve*, introducendo l'idea che la lirica «est issue en France, dans le haut moyen âge, des fêtes de mai», quando le donne e le fanciulle della campagna celebravano, «selon de vieux rites, la "venue du temps clair"» e l'ebbrezza del rinascere ritmava il loro passo e il loro canto: «Ainsi la poésie serait [...], en sa plus lointaine origine, une émanation du Printemps et comme son âme sonore». Non avviene anche a d'Annunzio di definire il proprio dramma «figlio della Primavera»?

Non meno rilevante che Paris, come riporta Bédier, colleghi queste celebrazioni medievali della primavera alle «fêtes consacrées à Venus, les anciennes *Floralia*», resistenti pur dopo che il cristianesimo, nella sua strategia di assimilazione e di trasformazione dei culti pagani, aveva consacrato il mese di maggio alla Vergine Maria. Ed è la tradizione che sopravvive, anche nel mondo contemporaneo, nel folklore contadino delle «maieroles», i nostri «maggi», ancorché in uno stato frammentario di canti mutili, di gesti divenuti ormai oscuri ai loro stessi attori o affidati all'istinto ludico dei bambini. Eppure proprio qui il travestimento al centro del *Sogno* dannunziano trova il suo interpretante più adeguato: «L'acte rituel où se manifeste le symbole central de ces fêtes est celui qui célèbre des mystiques épousailles [...] Dans toute Europe, on connaît encore la reine de mai, *Maikönigin*, *Milady of May*, reine de Printemps dans la Côte-d'Or, belle de Mai dans le Jura, reina Maya en Provence. Vêtue de feuillage, promenée aux chansons sur un pavois enguirlandé, ou logée dans une niche fleurie, elle apparaît comme l'esprit même de la végétation, l'épousée de Mai, promise à la fécondité prochaine». Ed è in rapporto a questo contesto che, intrecciandosi ai più spregiudicati appelli all' «amour libre», come in una celebre *kalenda maia* destinata in d'Annunzio a ulteriori sviluppi («A l'entrada del tems clar, eya,/Per joja recomençar, eya,/E per jelos irritar, eya,/ Vol la regina mostrar/Qu'el est si amoroza [...]»), fioriscono i canti popolari che Gaston Paris battezza «reverdies», in cui il soggetto lirico si inoltra in un bosco o in un «vergier» incontro a una fanciulla vestita come una Regina di Maggio («Ceinturete avoit de fueille/Qui verdist quand li tens mueille;/D'or est boutonade [...]) per riconoscere in lei, in un empito di gioia, l'anima stessa della natura che rinasce. Ora secondo Bédier alla tradizione delle *reverdies* si ricollega lo stesso Shakespeare, quando Oberon rievoca il bosco in cui in una profusione di fiori ha visto per la prima volta Titania. «C'est le songe d'une matinée de printemps», commenta il filologo, senza poter nemmeno

immaginare che la sua formula critica sarebbe stata promossa a titolo di un dramma prestigiosamente alla ribalta del Tout-Paris.

Ma altrettanto decisivo per il «poema tragico» e forse per l'intero disegno dei *Sogni delle stagioni* appare il rimando all'opera di Wilhelm Mannhardt, *Baum- und Feldkulte* (Berlino 1877), cui d'Annunzio non poteva avere facile accesso diretto ma di cui poteva ritrovare un riflesso vivo ed esatto nelle pagine di alto tenore divulgativo della *Mythologie des plantes* di Angelo De Gubernatis, uscita tra il 1878 e il 1882, oltre che nel dialogo con De Nino e, attraverso di lui, con le voci europee dell'antropologia comparata, dai discepoli britannici di Tylor a Henri Gaidoz, l'esperto di folklore celtico direttore di «Mélusine». L'opera di Mannhardt «nous fait reconnaître en nos fêtes de mai un épisode d'un vaste drame mythique, dont les fêtes de la moisson et celles de Noël forment le autres actes. Quando on a lu son second volume, où il compare aux religions antiques les usages actuellement attestés sur toute terre aryenne, on reste persuadé et comme troublé de l'identité de ces cultes à travers le temps et l'espace. Les dames vertes de France, les fées germaniques, les dryades grecques sont pareilles, et à nos fêtes de mai répondent les Thargélies de l'Attique. [...] Et l'on voit, grâce à ce livre, se dérouler dans la plénitude de ses symboles et dans l'harmonie de ses rites, telle qu'aux âges préhistoriques, toute une religion de la nature, dont les usages populaires actuels conservent les dernièrs débris».

In questa prospettiva, in cui Paris e Bédier si congiungono con Mallarmé, le fate shakespeariane possono dunque diventare le Ninfe fiorentine, proprio in quanto le une e le altre esprimono un sentimento religioso della natura che ha radici nei primordi, al tempo in cui gli uomini conoscevano solo due stagioni. Di più, il drammaturgo che ha già all'attivo la *Città morta* con la sua archeologia del tragico, interessato non meno del Tylor al grande nodo antropologico del *survival*, non può non riconoscersi nel metodo di lavoro dei «folkloristes», i quali «recueillent ces fragments épars de symboles brisés et ternis; ils les rapprochent, les combinent et parviennent à restituer sens et dignité à ce qui n'est plus qu'amusette enfantine, à ce qui fut jadis culte et foi». A giudizio di Bédier, del resto, il metodo degli antropologi trova un corrispettivo nella filologia positivistica e neoromantica di Paris, consapevole nel suo cammino verso le origini di trovarsi sempre in presenza di rielaborazioni tarde e di matrice sicuramente non popolare. Essa ritiene possibile individuare nei generi cólti della lirica medioevale uno strato discontinuo di forme semplici e di motivi elementari di palese impronta arcaica, e la comparazione di questi frammenti con analoghe varianti straniere consente di scorgerne la remota origine comune. L'ultima, ardita mossa di questa filologia allo stesso

tempo induttiva e «divinatoire», già sulla via di Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, consiste nell'identificazione di tale origine negli antichissimi riti di primavera e nel loro *pattern* di atti con un significato recondito misteriosamente costante attraverso le sue metamorfosi simboliche. Così nel «grand chant» della poesia amorosa romanza, sino a Dante e a Petrarca, si depositano e fermentano l'immaginario e il linguaggio del folklore.

Dall'antropologia alla filologia, tutto questo vale per d'Annunzio un riconoscimento del proprio metodo compositivo e del pensiero analogico-rituale che lo sorregge. E non stupisce che, senza prestare ascolto alle obiezioni dell'antiromantico Bédier, egli sottoscriva l'ipotesi di un dire originario che trascende i confini della letteratura e della sua topica e si integra con le costanti della memoria collettiva, in quanto radicato nelle usanze, nei simboli, nei riti, nelle esperienze emotive più intense di una comunità. Ecco allora nel *Sogno* il rimando volta a volta puntuale e allusivo alle Feste di maggio, a cui si richiamano del resto sia gli innamorati del *Midsummer-Night's Dream* («Where I did meet thee once […]/To do observance to a morn of May») che lo stesso Dante per l'incontro con Beatrice nella *Vita nuova*, mentre gli studi folklorici ne accertano la diffusione e la sopravvivenza «sur toute terre romane, germanique, celtique ou slave», ancora nelle campagne italiane, segnatamente in Toscana, ove pure, se si cede ora la parola a De Gubernatis, esse identificano un culto del sole e della sua forza fecondatrice, che inizia verso la fine d'aprile e termina solo «avec la Saint-Jean». In un'opera scritta per Parigi non si dimentica nemmeno l'usanza francese, ancor viva in pieno ventesimo secolo (nel corso del quale si estende anche ai riti della Festa del lavoro), di celebrare il primo maggio offrendo un fiore di mughetto.

Sulla scena del *Sogno*, ove i segni della natura si correlano con la mitologia dell'anima quasi a figurare un moderno antropocosmo, d'Annunzio traspone, a frammenti, gli antichi gesti del rito e la loro sintassi simbolica. Allorché rompe involontariamente un ramo dell'arbusto d'arancio lasciandovi una piaga «tutta umida di umore», Isabella rivive inconsapevole l'usanza di «quérir le mai», consistente, come indica Bédier, nel procurarsi tra i boschi «des pousses nouvelles, des branches gonflées de jeune sève» per offrirli alla persona amata o per recarli di casa in casa cantando in processione e ricevendo in cambio un piccolo obolo. D'altro canto, spiega De Gubernatis sempre con riferimento alle feste di maggio, «l'arbre solaire» che ne costituisce il centro simbolico «est ordinairement phallique [...] représente essentiellement le phallus dans sa fonction génératrice». Così la Demente, ossia «Madonna Primavera», correla esplicitamente tra loro, nella forma di uno scambio di doni, la veste verde e il «sogno d'oro» ch'ella ha fatto per la sorella, un sogno

nuziale («nel sogno era lo sposo che se ne veniva per la primavera») in cui certo trasfonde le aspirazioni e le immaginazioni di una femminilità mutilata e mortificata nell'intimo. E certo erotica, anche se spostata sul piano obliquo di una fantasia regressiva ambiguamente pura, è la beante *rêverie* della donna di offrirsi al contatto carezzevole del sole: «Giocava con noi come un fanciullo ebro, toccandoci con mille dita d'oro, con mille dita tiepide e leste». Si capisce come per intrecciare la ghirlanda «composta del ramo spezzato» con cui incoronare la sorella nubile la Demente non possa che esigere e ricercare «un filo d'oro».

Il pensiero corre alla ninfa solare dell'*Hypnerotomachia Poliphili*: «Vestiva adunque questa elioida nympha el divino & virgineo corpuscolo di subtilissimo panno di verde seta textile & di ordimento d'oro [...] commixto [...] Alcuna fiata dagli temperati spirari di ventuli il leve indumento impulso accusava la pudica & scitula formula». Ma anche attraverso questa congiunzione tra i ritmi del cosmo e quelli che ordinano l'esistenza umana e le sue manifestazioni simboliche, a cominciare dagli abiti, la drammaturgia dannunziana elabora la sua erotica moderna come un palinsesto, ribadendo il principio antropologico di un testo o di un dramma remoto che, variato e contaminato, riemerge e lascia un segno nella scena del presente. Tra l'altro nel sogno di Isabella è entrato anche il canto primaverile del giardiniere, con il suo appello ad amare vincendo ogni ritrosia pudica o sdegnosa. A meno che il canto di Panfilo non sia esso stesso l'origine del sogno: «Per una ghirlandetta...»

Verso la poesia delle Origini

Nella *Città morta* la lettura in scena di frammenti dei tragici greci vale a prefigurare o a approfondire motivi e conflitti dominanti dell'azione interiore in cui sono coinvolti i personaggi. Un ruolo analogo, non senza un riferimento in controluce alle rustiche canzoni del *Winter's Tale,* riveste nel *Sogno* la canzone di Panfilo, intonata sulla proposta o ripresa di una antica ballatetta «che forse Dante compose prima dell'esilio»: per d'Annunzio, elemento integrante di quel composto di parola, figura, suono e colore in cui egli identifica l'immagine originaria, il genotipo del testo. Come aveva subito notato la Duse, l'incipit e il congedo della canzone costituiscono la prima e l'ultima parola del dramma e d'Annunzio interviene all'ultimo momento nel manoscritto affinché «*Per una ghirlandetta!*» figuri anche sul frontespizio, a sottintendere che la fine nasconde un nuovo inizio. All'interno dell'opera poi le strofe della composizione vengono disseminate lungo il corso dell'azione, in un montaggio a contrappunto delle sue svolte e delle sue situazioni emotive.

Riportiamo il canto di Panfilo secondo il testo autografo, reso noto da Eurialo De Michelis, che d'Annunzio predispone per Giovanni Sgambati, il musicista sulle orme ardite di Listz a cui il poeta, nell'imminenza della partenza della Duse per Parigi, affida il compito di rivestire di note le sue parole:

Per una ghirlandetta
Ch'io vidi, mi farà
Sospirar ogni fiore.
Al mio giardin soletta
La mia donna verrà
Coronata d'amore.
Ha nome Simonetta
La donna che sarà
Regina del mio core.
O Amore, aspetta, aspetta!
Chi non ama, amerà;
Ti lauderà Signore.
Diman l'avrai soggetta
La fera che non sa
Qual sia lo tuo valore.
Per una paroletta
Il mio cor non saprà
Mai più che sia dolore.
Per una ghirlandetta!

Non è ancora il tempo delle *Laudi*, della *Francesca*, della *Figlia di Iorio,* anche se il confronto con il testo giovanile dantesco, amatissimo dalla Duse (che, non dubitiamone, doveva effettivamente conoscerlo a memoria) e studiato da Carducci e da D'Ancona come esempio di connubio felice fra poesia d'arte e poesia popolare, può essere considerato l'incunabolo, se non addirittura il *primum movens*, della singolare operazione mimetica che presiede alle opere maggiori. A questa altezza cronologica, al di qua della svolta decisa verso la poesia delle Origini di cui i carteggi recano tracce sempre più copiose a far data dal 1898, il poeta può soprattutto contare, alla luce della nuova filologia francese, sulle letture della sua stagione parnassiana, che nell'articolo dedicato a Pascoli sul «Mattino» del 30-31 dicembre 1892 egli rievoca come il tentativo, in buona parte frustrato, di «proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e a quelli del tempo di Lorenzo il Magnifico». Viene subito da ricordare la lirica in ottave, risalente al dicembre 1887, che figura nella *Chimera* come prima parte del dittico *Due Beatrici*, con il suo schieramento di rimandi e di citazioni dirette: dal *Ninfale fiesolano* al «canto medicèo» dell'*Ambra* o da Dante, «Cino e il Petrarca e Guido» alla

Favola d'Orfeo e alle *Stanze per la giostra* del Poliziano. Al centro, l'epifania di Verdespina congiunge insieme il poeta e il pittore quattrocenteschi della Primavera: «e viva m'apparìa/tutta pinta di foglie e di fiorelli/come la donna de l'Allegorìa/che apparve in sogno a Sandro Botticelli./Portava in bocca un assai pio messaggio:/ – Ben venga maggio e 'l gonfalon selvaggio. – ».

A d'Annunzio è dunque ben presente la tradizione tra demotica e culta del cantamaggio, di cui gli è nota anche la variante drammatica: nelle *Origini del teatro italiano* D'Ancona vi riconosce, con la forma «gemella» della Sacra Rappresentazione, la radice più autentica e vigorosa del nostro teatro nazionale, da cui doveva muovere ogni tentativo di rifondazione e di rinnovamento, fuori dalla formula asfittica della drammaturgia classicista. E può essere che proprio l'esperienza della scrittura teatrale, in un tempo di *engagement* ideologico e civile sempre più convinto (è il tempo, oltre che del Rinascimento latino, dell'interesse per Mistral), abbia indotto d'Annunzio a ritornare con ragioni nuove ai 'primitivi' della nostra poesia, non tanto o non più per affettazione d'arcaismo, ma per fare del passato, con il suo *thesaurus* composito di *loci communes* e di immagini dell'origine, un elemento integrante del presente e della sua stessa ansia del nuovo.

In anni in cui anche in musica si moltiplicano gli *Hommages à...*, gli *A la manière de...*, i *Tombeaux*, le *Suites anciennes* o le *Danses antiques*, d'Annunzio muove all'oggettivazione riflessa e al limite ironica dell'aura o dell'ombra di uno stile remoto, ponendo in opera gli strumenti della più abile riscrittura inventiva. Dopo la ripetizione letterale dei tre settenari della ripresa dantesca, che diventano la prima strofa del nuovo componimento, una volta rimaneggiato completamente il ritmo della ballatetta, ecco allora la citazione testuale («Una donna verrà/coronata da Amore»), l'eco semanticamente variata («"Chi mi vedrà/lauderà 'l mio signore"»), il ricorso ad altre opere di Dante (l'ipocorismo «soletta» è attributo della figura primaverile di Matelda; e il «valore» che di solito lo Stilnovo ascrive all'amata qui compete a Amore, come accade in un'altra ballata piccola rivolta a donna superbamente ritrosa, *Perché ti vidi giovinetta e bella*, con la sua chiusa imprecativa di robusta *envergure* popolaresca: «Possi tu spermentar lo suo valore»), il richiamo multiplo a una *koiné* stilnovista. Ma è poi decisivo che, ombra nell'ombra, all'evocazione duecentesca possa sovrapporsi una sua immagine rifratta attraverso il prisma di un'altra epoca. Per questo il pur suggestivo *senhal* dei versi di Dante, Fioretta, cede il luogo alla Simonetta del Poliziano. E l'«angiolel d'amore umile» rifluisce o si trasforma nell'alata divinità pagana dell'amore, come appunto accade anche nel polizianesco *Ben venga maggio* (vv. 35-40: «Ma chi è quel che vola?/È l'angiolel d'Amore/che viene a fare onore/con

voi, donzelle, al maggio./Amor ne vien ridendo,/con rose e gigli in testa»). Del resto la canzone di Panfilo evoca il trionfo su una bella sdegnosa, assai diversa dalla pur elusiva figura femminile cui rende lode la ballatetta. Ciò che preme a d'Annunzio è di configurare lungo la linea dallo Stilnovo alla poesia laurenziana un equivalente italiano, avvalorato dalla presenza di Dante, dei canti all'origine della poesia d'amore romanza indagati da Paris e Bédier nella loro lunga risonanza europea e nei loro motivi elementari – sentimento gioioso della primavera, espressione disinibita dei languori e delle pulsioni del desiderio, affermazione della potenza e della vittoria di Amore.

Qui va proprio sottolineato l'orientamento sulla resa sonora, che induce d'Annunzio a contemplare necessaria una veste musicale. La melodia doveva avere forma strofica, come si evince dalle missive del poeta a Sgambati. Ma con l'ignoto destinatario francese della lettera che si è trascritta dianzi d'Annunzio può concedersi di insistere, dietro una formula equivoca, sulla terra di nessuno tra creazione in proprio e riscoperta dell'antico: «Ho trovato per un tal canto una specie di melopea agreste, un motivo di stornello, un'aria triste e lieta che sembra scaturita dalla terra paterna come una vena d'acqua pura». E questa natura sorgiva si comunica anche al modo in cui il giardiniere produce la sua canzone, come si ribadisce all'interno del dramma: «canta sempre e cantando trova le rime all'improvviso».

In tema di canto popolare riesce difficile trascurare l'autorità di Niccolò Tommaseo, il «vicin mio grande», come lo chiamerà l'inquilino della Capponcina, al cui monumento a Settignano, il paese ove è sepolto, d'Annunzio non manca di rendere omaggio durante l'escursione registrata nel Taccuino di Villa Gamberaia. Uno dei testi raccolti nella antologia dei *Canti toscani* esordisce squillante:«Vo' cantar du' rispetti all'improvviso». Ma nello stesso volume toscano spiccano mirabili le pagine dell'introduzione, ove Tommaseo, alla ricerca di un «filo» di congiunzione tra «arte nascente» e «sempre vergine natura», narra l'incontro nella lontana montagna pistoiese con una Beatrice, la moglie di un pastore, «che bada anch'essa alle pecore, che non sa leggere, ma sa improvvisare» e dalla quale ha la sorpresa di sentir definiti i componimenti di tre versi che i fiorentini chiamano stornelli con il nome di strambotti, «come li chiamava ... re Manfredi».

Non meno suggestiva la raccolta dei *Canti* greci, con la sua dovizia di versi cantati «per nozze» o «ne' balli che seguon le nozze» e con il merito straordinario, agli occhi di d'Annunzio, di usare la letteratura dei primi secoli per volgere in italiano il greco del popolo: prova ulteriore di un linguaggio remoto in cui ai primordi comunicano tutte le forme della poesia. Potrebbe altrimenti un giardiniere improvvisare in versi danteschi? E senza ricorrere a

uno specifico materiale folklorico, anzi prendendo le mosse da Dante, diventa possibile una composizione nella cui cadenza, come si legge nella missiva all'amico francese, si avverte e si riconosce l'«odore della zolla latina».

A un'analoga deduzione si perviene attraverso la tesi formulata da D'Ancona negli *Studi sulla Poesia popolare italiana* (Livorno 1878), secondo cui Poliziano o il Magnifico, quando componevano i loro strambotti, non si comportavano diversamente dai «moderni improvvisatori», rimpastando e intrecciando variamente le stesse formule, le stesse immagini, le stesse invocazioni, gli stessi ipocorismi di una tradizione molto più antica. Lasciato cadere il manierismo falso-popolare che segna a tratti i settenari della *Cantata di Calen d'Aprile*, nell'*Isotteo* («Un serto di giacinti/son que' suoi ricci neri»), il poeta del canto di Panfilo non esita a far rimare «amore» con «core» e con «dolore», oltre che con «fiore». A sua volta la «ghirlandetta», in Dante irrelata, si riverbera e si moltiplica in una serie di rime tutte nuove rispetto allo spartito di base, celebrando nell'ipocorismo, «come lettera e come suono», il tratto dominante e caratteristico del canto folklorico e della sua osmosi feconda con la letteratura. Il senso, alla fine, procede dalla *Stimmung* dell'intonazione e del ritmo, là dove s'avvera più nel profondo il principio di un tramando che consente la libera variante individuale attraendola in pari tempo nell'abisso insondabile della ripetizione. Non a caso nella sua copia delle *Origini* di D'Ancona, che si conserva al Vittoriale nella seconda edizione torinese del 1891, d'Annunzio interviene a segnare a margine i passi relativi alla natura e al ruolo della musica nello spartito drammatico dei Maggi, che, quasi «*rottame d'antichità*», il maestro della Scuola Storica aveva studiato sul campo fra i «rustici abitatori del contado» toscano: «La musica de' *Maggi* è una cantilena, la quale però non esclude del tutto qualche bravura e qualche trillo per parte di un destro attore [...] Questa cantilena che passa da *Maggio* a *Maggio* e si mantiene sempre la stessa in ciascuna strofa [...], i contadini più vecchi ricordano averla sentita tale quale nella loro giovinezza. Chi potrebbe asserire che, di generazione in generazione, non risalga essa a tempi antichissimi? Chi potrebbe rigettare l'ipotesi che fosse la cantilena delle prische canzonette maggiajole, conservatasi poi nella strofa, non più lirica, ma drammatica, del *Maggio*?»

Anche per questo, nel caso della «ghirlandetta» i paradigmi musicali della variazione su un tema, della parafrasi o della parodia, che in d'Annunzio corrispondono peraltro a un principio profondo di tecnica compositiva, obbediscono a un'istanza di tipicità, tale da iscrivere l'improvvisazione in una dimensione collettiva e rituale. E il processo di rimanipolazione combinatoria annulla oltre alle distanze nel tempo anche le frontiere geografico-culturali.

Così nel canto di Panfilo si adunano in un composto inusitato il settenario della ripresa dantesca, quello del cantamaggio di Poliziano e i terzetti degli strambotti o stornelli toscani, mentre la deliziosa irregolarità del verso tronco (che peraltro è anche in Dante) arieggia il tono e l'accento dominanti delle poesie popolari provenzali o antico-francesi in cui Paris e Bédier ravvisavano gli esemplari più autentici di *reverdies*.

Ma la fantasia di d'Annunzio si accende altresì a contatto con un universo di puri rapporti formali e di simmetrie, di immagini speculari in cui l'opera riflette se stessa proiettando sui personaggi inconsapevoli l'ombra onirica di una vita anteriore, di un destino già scritto. A d'Annunzio non è certo sfuggito che Dante, alla fine della lirica, assimila tra loro i fiori della ghirlandetta e i suoi stessi versi. Oltretutto, ciò accade in un seguito di pleonasmi pronominali e avverbiali di pretta matrice popolare, addirittura con la suggestione di una contraffazione musicale iscritta nel testo sin dall'origine: «le parolette mie novelle,/che di fiori fatto han ballata,/per leggiadria ci hanno tolt'elle/ una vesta ch'altrui fu data». Ma in questo spazio di rimandi convergenti non va nemmeno dimenticato che simile analogia si propone anche nelle ultime pagine del *Polifilo*, allorché la fine della narrazione di Polia coincide con il compimento della ghirlanda che frattanto la ninfa è venuta intrecciando: nella lingua preziosamente stratificata di Francesco Colonna la coroncina di fiori è detta «florea strophiola» e «circulare strophiola». Svolgendosi nel tempo, a mano a mano che la protagonista si lascia attrarre nella spirale della loro dolce ossessione, la circolarità del canto di Panfilo e la sua «aria triste e lieta» trovano anche la loro ragion d'essere sul piano più squisitamente teatrale. Il confronto con il manoscritto preparato per Sgambati accerta che Panfilo anticipa la chiusa della canzone al momento della prima comparsa in scena di Isabella, che può così riprenderla e riviverla nella luce morbida del proprio sogno. Solo più innanzi, prima di separare il suo destino da quello degli altri personaggi, Panfilo dà voce alle strofe sinora mancanti, la quarta e la quinta: «O Amore, aspetta, aspetta!/Chi non ama, amerà;/Ti lauderà Signore [...]». Ed è come proporre un secondo finale alternativo.

Ma qui si assiste anche alla contaminazione forse più ardita dell'arte combinatoria che presiede al *Sogno*: tra lo Stilnovo e il Quattrocento laurenziano o le antiche *reverdies*, si intarsia il memorabile refrain del *Pervigilium Veneris* («Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet»), l'anonimo poemetto tardo-antico che trascrive o reinventa un inno rituale in onore di Venere «amorum copulatrix». Anche nell'allusione preziosa, tra la letteratura e il rito, d'Annunzio non rompe tuttavia il proprio legame con la complessità e le inquietudini della coscienza moderna. In *Marius the Epicurean*, il roman-

zo-saggio che di tale coscienza vuol tracciare la genealogia sotto le mentite spoglie di un ritratto immaginario dell'epoca di Marco Aurelio, Walter Pater attribuisce il poema latino a uno dei personaggi, il quale afferra il refrain da un coro popolare in festa per le vie della città e sulla sua cadenza svolge «una specie di inno nuziale» che celebra «il congiungimento primitivo di tutte le cose giovani, durante la primavera ardente e propizia – le nozze immemoriali dello stesso spirito primaverile con la terra scura».

Ma nel *Pervigilium Veneris* Pater scorge anche un paradigma esemplare dell'Eufuismo e delle sue figure ricorrenti nel tempo grande della letteratura. Eufuistico, secondo Pater, è lo stile che nella coscienza piena del simbolismo verbale e nello sforzo di rendere alle parole la loro forza primitiva, mette continuamente in circuito tra loro arcaismo e neologismo, etimo e tropo, «*novitas*» e «*naïveté*», erudizione e pronuncia demotica, approdando a un'opera strutturalmente «reazionaria e conservatrice» e nello stesso tempo «popolare e rivoluzionaria». Il drammaturgo che da una ballatetta stilnovista estrae un inno a Venere e un epitalamio non poteva che riconoscervisi.

Antropologia del mito

Ma con il canto di Panfilo d'Annunzio segnala e tematizza anche la continuità profonda della sua stessa ricerca drammaturgica. Già nel *Trionfo della Morte*, entro un quadro del tempo della mietitura attraversato dai «canti dei mietitori e delle spigolatrici», troviamo un contadino che «infiammato d'entusiasmo, agitato come da un estro poetico repentino, trovava le assonanze e si esprimeva all'improvviso in distici». Ma questa epifania della poesia popolare non è separabile dalla riflessione che l'accompagna e ne rivela le implicazioni, in pagine capitali per conoscere ed intendere le vie e gli incontri attraverso cui d'Annunzio approda al teatro e alla concezione della «tragedia moderna». Nella scena «solenne» delle usanze contadine Giorgio Aurispa sente di «retrocedere nel mistero di un secolo remoto, nella santità d'una celebrazione di Dionisie rurali» con il loro culto della «perpetuità della vita»: e torna allora a imporsi per vie misteriose «il sentimento religioso» con cui l'antico Elleno, alle origini stesse della tragedia, venerava «dinanzi al simbolo del Sesso il gran mistero genitale».

Il nesso retrospettivo tra il giardiniere del *Sogno* e il contadino del *Trionfo* mostra che d'Annunzio, pur nella misura dell'atto unico, non ha rinunciato all'idea di un teatro dionisiaco della festa e del rito, quale era maturata, con o senza Nietzsche, nella regione affascinante e scoscesa della mitologia e dell'antropologia comparate. Da questo punto di vista, il *Mattino di primavera*

si rivela anche un'opportunità per mettere a frutto materiali e interpretazioni che non avevano trovato posto o sviluppo nella *Città morta*. E si potrà parlare di avventurosa sintesi eclettica, purché non si dimentichi di avere dinanzi un autore attentissimo a ogni occasione di connettere e combinare tra loro suggestioni anche eterogenee e persino discordi, in quanto convinto che la forza dell'opera dipenda dalla molteplicità intrecciata delle armoniche che ne costituiscono il sottotesto, quasi l'incanto magico dei riferimenti di cui, pensando a Wagner, parlava Thomas Mann.

Ai nomi e ai testi che si sono già incontrati, da Cox a De Gubernatis o a Lefèvre, si deve allora aggiungere lo splendido Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique,* che d'Annunzio possiede nella terza edizione (Paris, s.d.), esemplata sulla seconda riveduta e corretta del 1886. Convinto che il più antico retaggio del mito si conservi nelle usanze del popolo («ses histoires et ses chansons, ses superstitions et ses proverbes, ses fêtes mêmes remontent pour la plupart à une haute antiquité»), Decharme si sofferma a lungo sulle multiformi celebrazioni dei riti di Dioniso: dalle «Dionysies rurales», sempre accompagnate da una gaia «chanson phallique», alle Antesterie che si svolgevano ad Atene con il concorso di tutta una «foule fleurie», in quanto «cette fête était celle de toute la floraison printanière»: al centro della festa, il fidanzamento di Dioniso con la sposa dell'arconte re, che in questo modo stringeva per conto della città un nodo di «alliance avec le dieu de la germination printanière». Il libro di Decharme, splendidamente illustrato, può aver sollecitato il drammaturgo anche sul piano iconografico. Un vaso conservato al Museo di Napoli mostra il dio in figura di idolo campestre, un tronco d'albero ornato di pampini, coperto di vestiti e sormontato da una testa o da una maschera: al tronco è attaccato un gigantesco fallo «qui exprimait la puissance fécondante et génératrice du dieu». Che il dio della vite fosse anche il protagonista di un dramma cosmico di morte e resurrezione consente infine a Decharme di collegare la leggenda della sua passione a quelle analoghe di Attis e di Adone. Anche Dioniso, insomma, poteva essere un dio dell'anno nuovo.

E da questa prospettiva, se ora ci si sposta sulla scena del *Sogno*, nel suo spazio di invenzioni o di varianti, non appare un caso che la didascalia iniziale preveda, nel mezzo del giardino, «*un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi*»: allo sguardo degli spettatori, o al loro inconscio ottico, si offre sin dall'inizio questo emblema di una vitalità sofferente, irrigidita e corrosa. Poi più innanzi nel testo la Demente propone l'evocazione favolosa, incorniciata tra un'allusione shakespeariana e una dantesca, di un «cerchio magico nella foresta» noto anche a Beatrice, tutt'uno con una «tazza di scorza», anzi una «tazza sacra» ove il bosco «versa

il suo vino d'aromi»: bere tale vino vale, se si è soli, a entrare in comunione con «tutte le radici della foresta» ; ma se si è in due, continua Isabella con la voce «roca», come le era accaduto una volta «d'autunno», ecco la tazza divenire «rossa», al punto di indistinzione fra un'immagine di violenza omicida e una di deflorazione.

Quantunque l'immagine non manchi di una propria intensità nella sua stessa forte ambivalenza, la sua risonanza risulta più nitida e si approfondisce se la si iscrive nel quadro di corrispondenze tracciato dalla mitologia comparata. Nelle voci della *Mythologie des plantes* dedicate all'albero cosmogonico e all'albero antropogonico, De Gubernatis interroga i miti dell' ambrosia, l'*amrita* del Rigveda, alimento e bevanda degli dei, nella sua duplice natura di «sperme génital» e «eau régénératrice»: in una foresta che non è altro che la notte nell'autunno o nell'inverno, allorché entrano in gestazione le forze che daranno luogo al nuovo ciclo annuale (e la vicenda del *Sogno* si svolge appunto nell'arco dalla «fine di settembre» alla fine di aprile), il dio o l'eroe solare sugge «le suc eternel, par lequel la végetation, la génération, la vie se renouvellent sans cesse», compenetrandosi con l'elemento umido cui presiede la divinità della Luna. A sua volta Lefèvre, dopo aver riconosciuto nell'ambrosia «l'essence et comme le précipité de toute la mythologie végétale», si sofferma sui riti induisti del mattino che propiziano la vittoria della luce sulle tenebre. Essi contemplano l'accensione di un fuoco e la preparazione di un «breuvage fermenté» di succhi di erbe, correlativo terreno dell'*amrita*, i cui «proche parents», si soggiunge, sono «le vin des mystères dionysiaques et éleusiniens, et le vin de l'eucharistie»: immediato, per Lefèvre, il riferimento al «Saint-Graal» dei romanzi cortesi.

Alla scuola di filologi e antropologi, d'Annunzio non manca di cogliere l'identità archetipica di significato e di funzione narrativa nella varietà multiforme delle figure e dei miti. Non si va lontano dal vero se si suggerisce che, nel *Sogno*, la «tazza sacra» al centro del bosco abbia il valore di un Gral, segno dell'«acte sexuel qui perpétue la vie» nel grembo femminile. E Virginio è dunque anche Parsifal chiamato a debellare i mostri che, nonostante il risveglio della natura intorno, fanno di Villa Armiranda una terra desolata. Sarà pure una semplice coincidenza, ma si legge nei volumi del Mannhardt che fra le *dramatis personae* delle processioni, delle pantomime o dei drammi rituali legati alle cerimonie folkloriche della fecondità figura costantemente anche un Dottore, con il ruolo cruciale di riportare in vita o in salute il rappresentante dello spirito della vegetazione ucciso o malato. All'uomo della medicina che nel manoscritto d'Annunzio chiama a lungo «Dottore angelico» (subentrato a «Medico» e, solo all'ultimo momento, a «Dottor mistico»), rappresentato

in una temperie di saggezza e ingenuità che lo avvicina ai vegliardi di Maeterlinck, spetta di parlare di «comunione primaverile», con il linguaggio del cristianesimo, dopo che Isabella, «albero umanato», giocando di rilancio sui mitologi della biblioteca dannunziana, ha accostato l'esperienza tattile di una foglia all'elemento centrale del rito cristiano: «La sento su la mia lingua come un'ostia». Resta il fatto che siamo dinanzi a una Regina di maggio cui «il delirio» della «passione» e della «colpa» impedisce di compiere la propria funzione rituale. Pagano o cristiano, nemmeno l'atto di stringersi a un albero, un gesto che nel corso dei riti folklorici di primavera usavano compiere le donne colpite da sterilità, può restituirle l'innocenza e la fecondità perdute. Ma dalla resurrezione a nuova vita di questa sacerdotessa mutilata del culto di Venere dipende anche il compimento dell'iniziazione all'eros dell'adolescente protagonista maschile.

A questo proposito vale la pena di ricordare la lettura del *Sogno* offerta da Angelo Conti in un saggio del 1899, *I drammi di Gabriele d'Annunzio,* all'epoca rimasto inedito anche se, come sappiamo dal carteggio, esso accoglie anche numerose indicazioni del poeta. Isabella, osserva abbastanza sorprendentemente Conti, «è già una figlia della Fedra d'Euripide». Può parere l'improvvisazione fantasiosa di un oracolare *artifex additus artefici.* Ma in realtà l'osservazione getta luce sul significato del rito che si inscena nel *Sogno*. Non vi sono dubbi, il giovane «figliuolo della primavera» che si è «levato all'alba» per raggiungere a cavallo in una «corsa ardente» Villa Armiranda ripropone in una nuova figura l'invariante dell'eroe solare, così come delineata da Cox-Mallarmé: «Qu'est le Soleil? Un fiancé qui sort de sa chambre ou un héros qui se réjouit de parcourir sa route». E tuttavia più di una traccia, dal nome del personaggio alla sua vita selvaggia di appassionato cavaliere, induce insieme a ravvisare in lui il casto cacciatore amato da Artemide, Ippolito, portato alla morte dalla furia gelosa della matrigna consacrata al culto di Afrodite.

L'ambivalenza si riproduce del resto anche al polo femminile del dramma, ove «Madonna Primavera», travolta dalla «violenza terribile» del desiderio, può assumere uno «sguardo virgineo rinnovellato» sotto l'impero della luna: una luna «tanto dolce quando mi irriga del suo latte», quasi a catturare un riflesso dello splendore lunare di Titania e a rammentare che la dea della castità (che sia anche la «statua di Diana» puntualmente registrata nel Taccuino di Villa Gamberaia?) è anche la regina boschiva della notte e delle erbe, patrona dell'elemento umido della fertilità e dei parti felici. La possibile correlazione segreta fra le due divinità femminili nemiche è oggetto di interrogazione da parte dei mitologi astrali ed è motivo attestato anche nei *Canti* popolari toscani. Ma nel combattimento amoroso del *Sogno* identità o simmetria possono

non essere altro che una figura del conflitto. L'incontro finale tra il giovane e la donna giunge a un passo dal ripetere il sacrificio di Giuliano nell'ultimo amplesso («anch'egli muore...»), prima che Isabella riaffermi l'ossessione funebre della vita anteriore di cui è prigioniera; Virginio rinuncia a succedere al fratello ucciso e «scompare», lasciando le due sorelle di Villa Armiranda alla aridità della loro diversa solitudine.

In un gioco di dislocazioni, ellissi, intersezioni tematiche, la ripresa del mito configura alle spalle degli esseri agenti uno spazio-rete in cui da Giuliano a Virginio e da Madonna Dianora a Beatrice e a Isabella il sogno o le pulsioni di un personaggio possono sempre rivelarsi la proiezione simmetrica dei desideri di un altro personaggio: e le metafore ripetendosi diventano immagini di destino nel cui microcosmo si specchia e s'accende il disegno, il conflitto profondo dell'opera. «Non si può fare una ghirlanda senza recidere un ramo» e ciò provoca una «ferita crudele», anche se «la pianta rimetterà un altro ramo». Il rito di primavera e la ricongiunzione del *nexus amoris* contemplano sempre un sacrificio mortale: qualcuno deve morire perché nasca l'anno nuovo. E in pari tempo le suggestioni calate nei registri profondi del testo conducono a Ippolito risorto e venerato come un dio della rinascita nel santuario boschivo di *Diana nemorensis* ad Aricia, sui Colli Albani, come ricorda anche Pater, sulla scorta dei *Fasti* di Ovidio, nel sapiente e squisito «studio da Euripide» *Ippolito velato.* Fittizia o meno, la notizia comunicata in Francia di aver concepito il dramma «su la riva del Lago d'Albano, in un paese ancora abitato dalle divinità», assume valore di fatto sul piano della struttura del testo e del suo sistema di emblemi immaginativi.

Come ha indicato acutamente Pietro Gibellini, gli anni dell'apprendistato teatrale dannunziano sono anche quelli in cui s'elabora la summa antropologica di Frazer, *The Golden Bough.* Senza che sia necessario supporre una conoscenza diretta o mediata (ma tra i sodali del classicista e antropologo scozzese si annovera una frequentazione romana di d'Annunzio, l'archeologo Giacomo Boni), non può non colpire la concordanza con il rito remoto da cui prende le mosse lo studio di Frazer: la liturgia della vita e della morte che, nel bosco sacro di Nemi, coinvolgeva lo sposalizio tra un re o un dio mortale e una ninfa che era insieme Diana e un'antichissima Regina di maggio. Solo che in d'Annunzio le figure del mito rifluiscono nei fantasmi teneri e crudeli dell'anima moderna, ribadendo una concezione della psiche individuale e collettiva come apocalissi della ripetizione, dominata nel profondo dai principi misteriosi della ricorrenza e dell'anacronismo.

I colori della fiaba

Anche la mitologia, al pari dell'antica poesia italiana o del canto popolare, soggiace ai procedimenti della ripetizione inventiva, chiamata a far risorgere il passato nel presente. Ecco perché la suggestione insistente di una ierogamia può calarsi nell'involucro della fiaba. Non si legge anche in Lefèvre che «les contes de fées sont le dernière asile de la mythologie»? E certo il poeta, nel suo calcolo sottile delle attese del pubblico, non ignora che a Parigi la messa in scena del *Sogno* sarà preceduta di poco, all'Odéon, dalla rappresentazione di *Turandot*, la fiaba scenica di Carlo Gozzi in cui vive ancora l'anima fantastica di quella Commedia dell'Arte a cui la Duse guarda con compiacimento e disponibilità di erede.

Ma tracce consistenti dell'amore di d'Annunzio per la fiaba si rinvengono anche nelle opere immediatamente a ridosso del *Sogno*. Tacendo ora delle *Vergini delle Rocce*, ove le tre principesse sono anche «Belle addormentate nei boschi», e restando nell'ambito del teatro, il pensiero corre alla scena dell'Atto terzo della *Città morta* in cui la protagonista reintona il mito greco di Io tramutata in giovenca: «C'era una volta un re che si chiamava Inaco [...]». Nel *Sogno* la stessa forza allusiva di immagine nell'immagine passa alla «storia di Madonna Dianora», con la «scala di seta, sottile come una tela di ragno, forte come una cotta d'arme» che si converte da tramite d'amore in strumento di morte, e con l'epifania del «paone bianco» in cui è chiuso «lo spirito» della donna uccisa. Ma l'aura della fiaba avvolge anche la «creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore», la «tazza di scorza» nel «cerchio magico» della foresta, l'autotrasfigurazione della Demente in una *fille aux cheveux de lin* o il suo stesso vestirsi di verde perché «le piccole foglie novelle non abbiano paura di me». E della fiaba e della sua percezione animistica o magica delle cose si esplora anche il versante crudele: «Sapete voi di quella principessa a cui, pel troppo piangere, le palpebre caddero come due foglie macerate e gli occhi rimasero nudi giorno e notte?» Vale la pena di ricordare che Lefèvre aveva al suo attivo una lunga introduzione ai *Contes* di Perrault (1875) in cui fra i primi, dopo Tylor e Cox, applicava allo studio della fiaba gli strumenti interpretativi dell'antropologia comparata: anche *Cappuccetto rosso* o *La bella addormentata nel bosco* potevano essere lette in termini di miti solari e stagionali. Senonché d'Annunzio vi integra l'intervento che un erudito e storico dell'arte uscito dalla scuola di Carducci, Corrado Ricci, dedica sulla «Nuova Antologia» del 16 maggio 1892 alle *Leggende d'amore*, rivolgendo lo sguardo al fenomeno singolare per cui figure fantastiche e vicende fittizie sono state prese per

vere dalla coscienza collettiva trovando un posto durevole nella cronaca e nella storia, come è accaduto quasi esemplarmente ai due amanti veronesi di Shakespeare. Ora, secondo Ricci, alla famiglia di storie che hanno in *Romeo and Juliet* il loro campione supremo appartiene anche uno dei racconti «più famosi e più fortunati […], fra il popolo, quello di Dianora dei Bardi», ripreso in versi con un altro finale anche dal Firenzuola:

> Malgrado l'implacabile inimicizia de' suoi parenti contro i Buondelmonti, ella s'accende d'amore per Ippolito, della fazione contraria. Per venire a nozze occulte, egli si fa calare da lei, nottetempo, una scala di seta, ed è per salire, quando arriva il Bargello che lo sorprende e l'arresta. Trascinato d'innanzi al Podestà, per non compromettere l'onore e la pace dell'amata si accusa per ladro ed è perciò condannato a morte. Il funebre corteggio che lo conduce al patibolo passa per la strada dov'è la casa di Dianora. Costei non regge allo strazio, scende tra la folla e i soldati, corre ad Ippolito, gli si attacca al collo e chiamandolo amante e sposo, svela tutto l'occorso. Il Podestà (per una bella combinazione) ha cuore e si commuove; assolve il giovine, riconcilia le famiglie e sposa i due amanti.

Di là dalla pur irresistibile suggestione onomastica, decisivo per d'Annunzio è il giudizio di Ricci secondo cui «questa novella che, come intreccio e come fine, è tanto diversa da quella di Giulietta […], si svolge sopra un medesimo motivo popolare e […] non è, in certo modo, che una variazione della stessa melodia»: nell'una e nell'altra, attraverso la storia, prende corpo il «sogno» tenace nell'anima delle «masse», dotato dunque di una propria verità, di affermare la forza dell'amore anche in tempi dilacerati dalla discordia e dal conflitto civile. Al drammaturgo certo arride quella che Ricci chiama la «ragione *politica* e *morale*» di questa famiglia di narrazioni leggendarie: e nel riscrivere «la storia di Madonna Dianora» egli vi reintroduce l'aria tragica di Giulietta e il *Liebestod* di Tristano (per tacere delle allusioni molteplici al Canto di Francesca), quasi a comporre la sequenza delle variazioni sul tema in una lampeggiante immagine sinottica, che include alla fine anche il dramma cruento della Demente: «o Dianora […], cara sorella del tempo che non è più». Così lo stesso metodo compositivo produce la propria figura *en abyme*. Dal canto suo, nell'autografo su cui elabora la parte, la Duse chiosa coinvolta l'incipit della favola luttuosa di Dianora con la formula agostiniana dell'eros assoluto, «amando l'amore».

D'altra parte, nel corrispondere alla profezia romantica di una fiaba moderna, il *romance* teatrale dannunziano mostra un deciso orientamento a compaginare la scena verbale e quella visiva come una superficie di stimoli vitali o di

imagines agentes, codificando la leggenda d'amore e il mito degli astri e della fertilità vegetale che vi si correla in una trama smagliante di colori, che nel *Sogno* prendono un rilievo assoluto. Come si legge nella missiva autoesegetica scritta per la Francia, il «Sogno primaverile» è una composizione «sul verde e sul rosso»: l'oggetto non è più l'origine del colore, è vero anzi l'opposto.

A ciò si allude anche in un curioso *reportage* illustrato, *La casa di un artista*, apparso nel marzo 1904 sul «Secolo XX» all'interno d'una serie dedicata alle dimore degli scrittori. Accolto nella Capponcina, il misterioso autore dell'articolo, celato dietro il nome di Pan, osserva: «In tutta la casa sono alternate le armonie dei due colori complementari, del rosso e del verde: motivo naturale che il poeta sviluppò nella finzione tragica del *Sogno d'un mattino di primavera*». Anche l'*intérieur* può dunque trasformarsi o rovesciarsi in teatro. Ma di là dalle alchimie cromatiche del poeta arredatore, pronto a servirsi anche di «un velario cinquecentesco dipinto *a sugo d'erba*», le colorazioni elementari acquistano nel *Sogno* valenza di simboli autonomi e quasi di attanti, oltretutto in piena corrispondenza, a quanto sostiene oggi la più avvertita antropologia della letteratura (cfr. S. Calabrese, *United colors: la fiaba come relitto narrativo*, in introduzione alla silloge *Cappuccetto Rosso: una fiaba vera*, Roma 2008), con la forza della fiaba o del *folktale* di preservare al suo interno le tracce dei più remoti scatenamenti emotivi trasponendoli in un universo di forme pregnanti, simmetriche e vivacemente colorate: e il lessico dei colori, di là dal discrimine tra qualità e sostanza, comporta una discesa alle radici della sensibilità nella dimensione acrònica e imperscrutabile del Meraviglioso.

Sulla dominanza del verde nell'insieme audiovisivo della scena non occorre insistere ancora. Basta sottolineare la morbida regressione vegetale della protagonista sul filo musicale dell'allitterazione – «Vedo verde, come se le mie palpebre fossero due foglie trasparenti» – destinata a riproporsi, a una più alta temperatura visionaria, anche nel *Notturno*. Tutte affidate alla parola sono invece le occorrenze del rosso che del resto, in un alone confuso di violenza e di lussuria, identifica l'allucinazione di Isabella «inclinata con una specie di voluttà terribile verso quella pozza di sangue che brillava per lei nel buio già tanto vicina». In pari tempo, per la sua intrinseca bivalenza, il rosso si solleva per comunicare il calore vitale e la potenza fecondatrice del Sole, e dunque l'insinuazione erotica delle sue «dita d'oro», in circuito con il sinestetico «ronzio d'oro» delle api e, per via etimologica, con l' «arancio», figura palese dei pomi delle Esperidi.

Ma vi si aggiunge, in una trama vigile di simmetrie e di echi, una suadente sinfonia di bianchi: dalla melanconia dei mughetti con il loro inudibile «tintinnìo argentino» al «lino su le aie nelle notti d'agosto» (e proprio d'agosto,

il 13, si celebravano anticamente a Nemi le feste in onore di Diana) o al «paone bianco» che non è più il motivo decorativo della *Cantata di Calen d'Aprile* poiché nella sua «forma bianca», più silenziosa di «un fiocco di neve», prende consistenza una regione lieve di fantasmi del trasognamento, sospesi tra la natura e la psiche. Può così avvenire che una farfalla bianca allo stesso tempo onirica e reale («Dormivo così bene mentre la sentivo aliare aliare... [...] Sognavo di essere un fiore sull'acqua») consenta al Dottore, di là dal verisimile, di indovinare il sogno mattutino e virginale di Isabella: «Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare nel sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi». Ma per questa via si allude anche alla vasta tradizione mitico-religiosa (vedica, buddhista, egiziana e greca) che, secondo De Gubernatis, identifica nel loto o nella ninfea l'emblema sacro della partenogenesi e di un mondo anteriore al ciclo delle generazioni.

Al cromatismo puramente potenziale, che ne fa il simbolo di ogni inizio, e dunque di ogni iniziazione e purificazione, il bianco unisce dunque nel *Sogno* la suggestione paradossale di una nuova verginità «al di là della vita». E così attraverso il *sacre* della passione, che può richiamare dalle *Vergini delle Rocce* la «visione vermiglia», la «demenza del sangue» di Caterina da Siena, si accede alla mistica sin inquietante di una fioritura «senza radici», sottratta al ciclo dell'esistenza come alla violenza aggressiva dell'eros. Da questa prospettiva il rosso e il verde non sono più semplicemente complementari, i colori della vita si implicano a vicenda, l'uno rimanda senza posa all'altro nelle spire di una fatale alienazione: lungi dal valere un ritorno all'innocenza, la regressione nelle cose verdi rimette in moto il meccanismo implacabile che fa del sacrificio cruento l'esito necessario del desiderio. Dalla mitologia alla *féerie* cromatica della fiaba, la parabola del *Sogno* si prospetta nelle forme di un mito della vegetazione e del sole per aggredirne e sovvertirne il senso, svelando al centro del rito primaverile della fecondità la pulsione e il destino di morte iscritti dal principio nelle più naturali e più esaltanti affermazioni della vita.

Teatro di popolo e théâtre du silence

Come la *Città morta*, il *Mattino di primavera* si affida ai fantasmi musicali di una parola al di qua della distinzione tra prosa e poesia, creazione di un ritmo di immagini programmaticamente estesa anche ai personaggi di classe subalterna («Quali figure, Teodata! Chi vi suggerisce queste parole?») e fondata sul principio della suggestione, che non è poi altro, come indicava Morice, che il «langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature». Ma nel teatro dannunziano suggestione e ricorrenza identificano

altresì l'espressione sensibile del centro emotivo segreto di un dramma remoto dalla scena, sbarrato nel silenzio.

Si conserva al Vittoriale uno studio in traduzione italiana di Hermann Ubell, *La lirica di Gabriele d'Annunzio*, pubblicato nel numero di «Minerva» dell'ottobre 1896 (l'originale era apparso su «Die Zeit» il 5 settembre) in una versione di cui non può non colpire l'alto tenore stilistico, tale da far pensare che vi sia intervenuto lo stesso d'Annunzio, come aveva fatto qualche tempo prima con il saggio mirabile a lui dedicato da Hofmannsthal. Ubell era appunto sodale di Hofmannsthal e di George nella cerchia dei «Blätter für die Kunst»; nel 1905 darà alle stampe un'opera sopra *Die griechische Tragödie*. Dedicata al *Poema paradisiaco,* l'auscultazione critica si svolge sensibile e esatta prolungando nelle proprie cifre la tonalità dannunziana: «E un tratto finissimo della sua tecnica è questo, ch'egli non ci fa udire che di rado un'eco immediata delle cose: esse sorgono sempre da un passato lontano, dimenticato, e lo circondano minacciando e supplicando, finché egli scioglie loro la lingua e le fa parlare; ed è una cosa straordinaria la pallida, argentea bellezza che le cose in tal modo acquistano: molte di queste poesie hanno contemporaneamente la vanità e il vivo colorito dei sogni».

Parimenti acuta è la scoperta, entro «la struttura» del *Paradisiaco* nel «suo insieme» o in quella di «ciascuna suddivisione» che scandisce internamente il libro, di una «infinità di delicatissimi fili che riuniscono in un tutto organico e pieno di vita l'infinita varietà» delle poesie: e il riconoscimento di questo rapporto strutturale e espressivo di figure ricorrenti induce Ubell a dichiarare, a sorpresa, che «qui si vedono già chiaramente le tracce del grande "psicodramа lirico", genere che per ora non si trova che nei sogni di alcuni pochi, e che il secolo venturo sembra destinato a sviluppare e a perfezionare». Per d'Annunzio ciò vale una conferma e insieme una sfida, nel momento in cui la *Città morta* prende forma definitiva dal crogiolo di letture, idee, motivi a cui potrà attingere qualche mese dopo anche la febbrile stesura del *Sogno*.

Ma è indubbio che in d'Annunzio, a mano a mano che egli approfondisce i nuclei mitici e antropologici della sua ricerca, il linguaggio della suggestione ambisce a tradursi e a vibrare nelle profondità dell'anima collettiva. Per questa via, sulla linea di Rolland e Pottecher, si giunge alla prima presa di posizione pubblica per un teatro di popolo, con l'intervento destinato alla Francia e pubblicato nella «Tribuna» del 2 agosto 1897 sulla *Rinascenza della tragedia* nel teatro antico di Orange: quasi fosse presente, d'Annunzio descrive il pubblico popolare che assiste all'*Antigone* intento e muto, pur senza comprendere, vinto dal «potere misterioso del ritmo» e dalla sensazione istintiva di presenziare a un rito.

Non a caso, dunque, nei comizi tenuti in Abruzzo durante la campagna elettorale dell'agosto 1897, il poeta candidato al Parlamento può riferirsi alla «sua recente impresa d'arte, il tentativo del drama». Il riferimento risulta più puntuale e diffuso negli abbozzi del cosiddetto *Discorso della siepe* annotati nei taccuini coevi: ove la «prova audace, tentata in un paese straniero» assume senz'altro il valore di una iniziazione alla prassi «civile», nel tempo in cui si profila ineludibile l'esigenza di una psicologia e di una politica di massa. L'aver «comunicato, in una maniera diretta e sensibile, con una moltitudine adunata» alimenta la convinzione e «il bisogno» di un rapporto di sintonia con l' «anima innumerevole» di una massa «popolare». E l'«operaio della parola», oramai in un senso risolutamente post-carducciano, si avvia all'azione politica in ragione dello stesso impulso che lo spinge «alla semplificazione e all'ampliazione» della sua arte, dalle «forme più anguste», quelle di un'arte chiusa nella propria superbia sino a aggravare la frattura borghese tra la poesia e la vita, alle «forme più larghe e più vitali dell'idea». Non stupisce che, quando nell'ottobre si annuncia il progetto di Albano, anche il *Mattino*, all'interno del ciclo delle Stagioni, figuri a pieno titolo fra le opere da rappresentare nel Teatro di Festa che sarà eretto presso gli antichi «bagni di Diana»: ad esso dà anzi ulteriore risalto, nella capitale intervista a Mario Morasso, il nesso analogico con l'origine della tragedia dal «creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera».

Sarà poi Edoardo Scarfoglio, sul «Mattino» dell'11-12 dicembre 1897, a cogliere più di altri la sfaccettata complessità dell'esperimento dannunziano, probabilmente perché, come ha intuito Valentina Valentini, può valersi delle indicazioni fornitegli direttamente dall'autore. Oltre a sottolineare di questo teatro il ruolo d'ora innanzi imprescindibile per una coscienza nuova e più salda dell'identità collettiva («Eleonora Duse, che pareva una vivente figura della poesia italiana, una figura emersa dalla *Primavera* del Botticelli e dalle rime dei toscani del quattrocento, con la meravigliosa potenza che le è propria, ha rivelato anche ai più ciechi che qualcosa di nuovo, qualcosa d'italiano è entrato vittoriosamente nel teatro italiano»), Scarfoglio è in grado di proporre una chiave di lettura consona alla peculiare morfologia del *théâtre du silence*: «Dramma significa azione, lotta di passioni, urto di volontà; il sogno invece è rappresentazione, produzione di fantasmi che si levano nella coscienza e si compongono in quadri mutevoli, assente la volontà. E questa breve opera dannunziana è precisamente un quadro. Quando si leva la tela, il dramma è già lontano, e vive solo nella memoria di quelli che vi parteciparono, attori e spettatori».

Non a caso il «poème dramatique» o il «drama» delle prime edizioni diventa poi per d'Annunzio, definitivamente, «poema tragico». Anche al pubblico cose

ed eventi giungono, per dirla con Ubell, da un passato lontano e dimenticato. E quella che si mette in scena nel *Sogno* è una memoria lacunosa, attraversata da miraggi, travestimenti, rivelazioni discontinue, punti ciechi, non senza che tra i due fratelli e le due sorelle, o tra «Madonna Primavera» e «il figliuolo della Primavera», riaffiorino dalla *Città morta* i fantasmi terribili dell'incesto, mentre restano velate fino alla fine le circostanze fattuali della morte di Giuliano: la sola indicazione al riguardo (il «signore che fu ucciso, a Poggio Gherardi, nella stanza di Donna Isabella, dal duca...») è affidata a Simonetta, ossia alla donna che, come il testo esplicitamente avverte, si trova al punto più lontano dalla torturata femminilità di Isabella. In ogni caso, dopo questo accenno, il marito della Demente scompare senza che nient'altro si sappia di lui.

Così però nemmeno stupisce che la singolare sintesi tra lirico e mitico, racchiusa per giunta nel cerchio breve di un atto unico affollato di intenzioni, stentasse a trovare la giusta ricezione. Sia in Francia che in Italia, attraverso tutto lo spettro delle reazioni e dei giudizi, si insiste su un'alternativa bloccata fra simbolo e psicologia, «poème dialogué» e efficacia scenica, «frammento lirico» e consequenzialità dell'intreccio, con un'impressione concorde di astrusa, sconcertante «oscurità». E dire che per far parlare il silenzio d'Annunzio non aveva esitato a ricorrere, oltre che alla suggestione, a strumenti più sperimentati e, per gli spettatori della Renaissance, di più facile leggibilità.

La *tournée* italiana coincide con il secondo anniversario della scomparsa di uno degli autori più amati dal pubblico francese, Alexandre Dumas, grande amico di Primoli e profondo ammiratore della Duse. Non senza perfidia la Bernhardt organizza per il 14 giugno, vigilia della prima dannunziana, una grande *soirée* in memoria del maestro, invitando interpreti di gran fama (tra cui un altro italiano a Parigi, Tamagno, reduce dalle applaudite rappresentazioni dell'*Otello* di Verdi all'Opéra) e puntando sul più numeroso concorso di spettatori, richiamati dalla prospettiva eccezionale di vedere le due rivali recitare sullo stesso palcoscenico. Con la consueta lungimiranza, d'Annunzio non manca di intercettare l'occasione commemorativa. Nelle aree del «poema tragico» ove entra in gioco il viluppo dei rapporti familiari emergono infatti echi e allusioni che valgono un atto di omaggio a Dumas e alla sua creatura più celebre, passando peraltro attraverso la trasfigurazione musicale verdiana, di nuovo in una temperie mista tra solidale e competitiva con la Francia.

Così in una sfera di vincoli parentali inviolabili s'iscrive il lungo monologo finale di Isabella, ove s'impone il senso di colpa verso la madre dell'amante ucciso e si declina il tema per eccellenza verdiano della maledizione: e nell'iterazione di «Ah, ma che ella non mi maledica, che sua madre non mi maledica! Ah, ditele voi, ditele voi che non mi maledica!» risuona ancora insistente la

cadenza della *Traviata*: «Morrò!/La mia memoria/Non fia che maledica,/Se le mie pene orribili/Vi sia chi almen gli dica». Anche qui la scelta di d'Annunzio è chiara: pur accostandosi a un paradigma drammatico dell'interazione dialettica tra i personaggi egli la subordina al modello musicale dell'esplosione e del contrasto degli affetti.

Quest'alone di melodramma, ancorché motivato dall'impulso a una drammaturgia popolare e forse da un intento sottile di teatro al quadrato, rischia veramente, fra tanti elementi di già così ardua integrazione, di risultare un corpo estraneo, intimamente discorde dall'arcana impersonalità del rito o della fiaba. Non a caso fra il poeta e la sua interprete si discute se scorciare l'ultimo monologo, la «"*tirade*" [...] *finale*», come la chiama la Duse (sia pure scusandosene subito con il poeta), in cui tuttavia finisce col ritrovare la necessità di una sintesi conclusiva, l' «albero», insomma, di cui «tutti gli elementi che esistono qua e là [...] sono delle *branches*». Tagliare, conclude l'attrice immersa nell'*imagery* del dramma, «sarebbe come una *mutilazione*, – Come se avessi, io, *rotto un ramo*, dentro di me»

Tagli, a quanto afferma Giovanni Pozza, vennero effettivamente praticati, dietro consiglio di Vogüé, nel dialogo tra il Dottore e Teodata e in quello tra Virginio e Beatrice. Ma si comprende bene come, in un'opera concepita su misura per la Duse, d'Annunzio non abbia voluto rinunciare nemmeno a questa corda dell'interprete somma di Margherita Gautier, che l'attrice impersonava lasciando quasi del tutto cadere la forte componente sociopsicologica del dramma di Dumas e puntando invece sulla atemporalità della passione, come in Verdi. E il pathos del melodramma è altresì connaturato al temperamento della donna, alla sua tensione a corrente continua, tra etica e estetica, verso il sublime. Esso poteva poi convivere con elementi anche molto diversi, quali emergono da una lunga, notevole intervista a Jules Huret apparsa sul «Figaro» del 28 maggio 1897.

Dopo aver reso omaggio alla Bernhardt sia per lo spirito innovativo dell'interprete che per l'energia volitiva dell'impresario, nello specchio intelligente di Huret la Duse costruisce la propria immagine in consapevole contrasto con il divismo della parigina. Ad assumere spicco è «l'intellectuelle moderne», tutt'altro che convinta che un'attrice debba per forza essere riconosciuta per strada come tale e che una sera a teatro sia sempre preferibile allo spettacolo del paesaggio o del mare. Soprattutto la Duse si distingue dalla Bernhardt per il canone delle sue letture: «Sur une table pêle-mêle, les tragédies d'Eschyle, de Sophocles; les sonnets de Pétrarque, la *Vita nuova*, les *Héros,* de Carlyle. Carlyle qui a fait l'éloge du silence!»

Il tracciato dai Greci alla letteratura d'amore medievale e al simbolismo

del silenzio del profeta romantico inglese taglia volutamente fuori il teatro classicistico di Corneille e di Racine: sono autori, dichiara la Duse, in cui mai le riuscirebbe di riconoscersi con lo stesso grado di affinità mostrato dalla Bernhardt. Ciò non significa che ella si riproponga nelle vesti di attrice della realtà: «Le *vérisme*? Non. La vie m'apparaît aussi intense, aussi *vraie* dans le rêve que dans la réalité. Et d'ailleurs, où est la vérité? Les héros de Shakespeare ne sont-ils pas vivants? Et ceux d'Ibsen? C'est vrai, j'ai un faible pour une réalité émue et comme envéloppée de rêve...» Ecco allora, in arsi, il nome di Maeterlinck, per il quale l'attrice professa un'ammirazione sconfinata, esprimendo il rimpianto di non aver rappresentato la *Princesse Maleine* e dichiarando «una adoration folle pour ses dernières "marionettes", *Aglavaine et Sélyzette*».

A questo dramma, la prova più recente del poeta belga, d'Annunzio attinge più di un motivo per la *Città morta*. Ma certo, in una regione di interessi e di suggestioni comune a d'Annunzio e alla Duse, il cenno alle marionette colpisce in rapporto al *Sogno* e al suo spazio scenico fiabescamente ridotto a uno spartito di colori e di personaggi-*silhouettes*. Anche in questo l'opera d'occasione del 1897 si rivela all'origine di una tendenza di lunga durata della drammaturgia dannunziana (così come spiega, per una parte, il futuro coinvolgimento dell'attrice nel progetto registico di Gordon Craig). Si comprendono le ragioni dell'attrazione di d'Annunzio. Nel mistero sigillato della sua astrazione la marionetta è la cifra incontaminata e araldica del ritmo della vita, la perfezione dell'uomo in movimento. E nei suoi segni, puri come i nostri riflessi essenziali, si manifesta diretta e trasparente l'idea formale del dramma con il suo sistema di forze e di ritmi, cui cospirano secondo una precisa misura gerarchica le parole, i gesti, le forme e i colori del décor. Artificio che si dichiara come tale nell'esattezza del suo *jeu*, il teatro di marionette comunica l'evidenza appassionata e oscura di ciò che è semplice, necessario e universale, senza la mediazione deformante del corpo e della mente di un attore. E con le marionette siamo nuovamente all'incrocio tra teatro d'arte e teatro popolare.

Di questa concezione del *Sogno* nello spirito del teatro di marionette è spia illuminante il fatto che nella locandina dello spettacolo alla Renaissance, diversamente da quanto accade per la commedia di Goldoni, a parte l'annuncio di Eleonora Duse «dans le rôle de la Démente», non figura la consueta indicazione del cast, personaggi e interpreti. La stessa cosa si verifica sulla stampa (il che, per inciso, non consente di ricostruire altro che per congettura la distribuzione della prima, nemmeno per il ruolo di Virginio, sostenuto probabilmente da Ettore Berti, primattore anche nella *Locandiera*). E la riduzione dell'attore e del personaggio a meri vettori della funzionalità della forma e delle sue simmetrie è ribadita dall'autoesegesi della lettera all'ignoto critico

francese: il *Mattino di primavera* «è come un gioco di *voci* armoniose», in cui «i sette personaggi *cantano* come le sette canne d'un flauto pànico». Ognuno a suo modo, sia l'esemplare a stampa con le annotazioni di d'Annunzio sia l'autografo su cui la Duse mette a punto la propria parte a Parigi mostrano in atto, con la loro dovizia di segni di accentazione e di raccordo, questa tensione a trasfigurare la psicologia in vocalità, in una «sinfonia» di intonazioni e di timbri in corrispondenza o in contrasto fra loro. Scomporre la rappresentazione unitaria del personaggio in un montaggio discontinuo di maschera, voce o gesto vale una risposta, già post-wagneriana, alla crisi di senso e di funzione che investe, anche nell'ordine antropologico, le forme tradizionali del dialogo interpersonale e della ricerca di un'unità narrativa dell'esistenza.

Anche per questo figure e motivi del «poema tragico» proiettano i loro riverberi nel quadro inquieto della drammaturgia europea, segnatamente nell'area della «dramatische Dichtung» coltivata nel mondo absburgico. Nel 1897 un giovane poeta fervente ammiratore della Duse oltre che di d'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal, porge al *Sogno* l'omaggio più convinto con l'atto unico misto di prosa e versi *Die Frau im Fenster* [La donna sul balcone], pubblicato l'anno successivo su «Pan», la rivista tedesca portavoce della più avanzata cultura letteraria e figurativa *Jugendstil*. Introdotto in epigrafe da una citazione in italiano del *Mattino*, il testo di Hofmannsthal sviluppa e approfondisce la favola quattrocentesca dannunziana prestando a Madonna Dianora la femminilità ribelle e impavida di una adultera bergamasca figlia del Colleoni.

Ma lo «psicodrama lirico» della Demente trova uno svolgimento meno prevedibile, anche fuori dai miti finesecolari dell'estetismo, nel monologo drammatico *Erwartung* [Attesa] che una scrittrice austriaca, Marie Pappenheim, compone nel 1909 per la musica violenta e straziata di Schönberg. Fra un giardino e un bosco, una donna ricerca nella notte l'amato in un parossismo di tormentose allucinazioni, tra cui una luna perfidamente ingannevole e «rossa». Alla fine, in un crescendo d'angoscia segnato dall'ossessione del sangue, si scopre che l'uomo è stato ucciso («Il tuo sangue è ancora vivo [...] Ora ti bacio sino a morirne») e che l'omicida è, o crede di essere, la donna stessa. Questo, forse, era anche l'incubo, l'antefatto sottaciuto del *Mattino* dannunziano.

Alla prova della scena e della stampa

Il *Sogno d'un mattino di primavera*, seguito dalla *Locandiera* goldoniana, viene rappresentato il 15 giugno 1897, con le scene approntate dal *peintre décorateur* della Renaissance, Amable, su bozzetto di Giuseppe Cellini, il preraffaellita romano già illustratore dell'*Isaotta Guttadauro*. E l'eccezionalità dello

spettacolo d'arte è ribadita dall'avviso, inconsueto, che sarà rigorosamente precluso al pubblico l'accesso in sala dopo l'inizio della rappresentazione. Ma alla risonanza della prima finisce col nuocere lo stesso clamore provocato dalla *tournée* della Duse, che il 1° giugno ha esordito con *La signora delle camelie*. Non che non susciti attesa il debutto teatrale del romanziere così ammirato e discusso (reduce da Parigi, Eugenio Checchi, sul «Fanfulla della Domenica» del 4 luglio 1897, attesta: «Non c'è vetrina di libraio a Parigi in cui non si veda esposta la fotografia dell'autore del *Sogno*»), ma certo, almeno sulla stampa, esso figura decisamente in secondo piano rispetto alle *performances* dell'attrice e alla sua sfida eccitante a Sarah Bernhardt. Vero è d'altronde che il dramma è stato pensato per la Duse, dal nome della Demente viene il nomignolo di Isa che d'ora innanzi la designa nell'intimo del suo rapporto con il poeta.

Per più ragioni, non escluse quelle della discrezione e della cortesia, d'Annunzio si tiene defilato, in un atteggiamento di cauta attesa focalizzata sulla *Ville morte,* che si rappresenterà come opera nata in francese e in francese recitata. Nel caso del *Sogno*, infatti, egli può contare solo molto limitatamente sulla mediazione linguistica di Hérelle. In vista della pubblicazione sulla «Revue de Paris» il testo che, baudelairianamente, d'Annunzio chiama «piccolo poema drammatico» è pervenuto al traduttore accompagnato da istruzioni perentorie: «seguirete il metodo già tenuto nel tradurre *La Ville morte*: conservare al dialogo un sapore poetico e nobile e, possibilmente, il ritmo musicale». Ma la lettura della traduzione rinnova nel poeta la stessa insoddisfazione profonda da cui era stato colto assistendo alle prove della compagnia Duse: «tutta la musica è distrutta e [...] gran parte del linguaggio poetico è abbassata più che d' un tono» nel tentativo, improvvido, di travestire la prosa poetica dell'originale in un francese di conversazione, sostituendo «*con intenzione* la frase comune a una frase nobile e sostenuta». Difficile dare torto all'autore. Gli esempi cui egli ricorre per spiegarsi («il Dottore dice gravemente: "... noi non conosciamo le leggi ecc. Certo, esse sono divine."/Voi traducete:/"Ce sont, *à coup sûr*, des lois divines"») appaiono in effetti incontestabili.

Intanto a Parigi il *battage* che promuove gli spettacoli italiani è imponente. Il 1° giugno, ad affiancare l'articolo di Primoli sulla «Revue de Paris», Jules Huret pubblica sul «Figaro» delle *Notes biographiques sur la Duse* sottolineando l'orizzonte cosmopolita dell'attrice e la sua capacità di attirare al botteghino incassi favolosi, mentre lo stesso Primoli, come annota un memorialista di quella stagione, Henri Bordeaux, trasforma il salotto prestigioso della zia Principessa Mathilde in un «syndacat de propagande». Egli coinvolge nella promozione anche la leggendaria Adelaide Ristori, l'ultima grande attrice italiana ad aver calcato la scena parigina, ai tempi in cui Musset, dopo una sua

recita, la esaltava affermando di aver sentito parlare una statua antica. Così sul «Gaulois» del 26 maggio 1897 riappaiono in francese, sotto forma di lettera aperta indirizzata a Primoli, le dichiarazioni sulla Duse rese dall'anziana attrice a Leone Fortis e pubblicate sull' «Illustrazione Italiana» dell'11 aprile 1897, quando l'avventura del *Sogno* è agli inizi. Dall'alto di una gloria ormai agli atti, non senza un sospetto di fondo verso una sprezzatura solo apparente, la Ristori dedica osservazioni degne di nota, anche per le loro implicazioni socioculturali, alla *Nervenkunst* della Duse e al suo tentativo, condiviso con d'Annunzio, di proporre uno stile alla disarmonia della molteplicità interiore e all'interrogazione esistenziale della passione e dell'istinto: «La Duse si è creata da sé la propria *maniera*, si è creata da sé una specie di convenzionalismo tutto suo per cui essenzialmente è la donna moderna con tutte le malattie di isterismo, di anemie e di nevrosi[...]; e già nel suo repertorio con molta sagacia ha raccolto una completa collezione di questi tipi di donna anormali con tutte le loro debolezze, le loro fantasticherie, le loro ineguaglianze, i loro scatti, i loro languori»

Quanto al problema più spinoso, Gegé Primoli passa la mano a Robert de Montesquiou, cui la Duse si rivolge personalmente affinché concerti l'incontro con Sarah Bernhardt e la introduca alla sua presenza. Nei suoi *Mémoires*, usciti postumi nel 1923, l'inarrivabile arbitro di eleganze e eccentricità dell'aristocrazia parigina registra sornione lo «choc initial de ces deux femmes»: esse «s'étreignerent si fort, que la chose me sembla participer de ce qu'on pourrait appeler, d'un terme de collision, plutôt que d'affection, un embrassement "à mains plates"». La sera stessa dell'incontro, nella loggia centrale della Renaissance la Duse assiste alla *Samaritaine* di Edmond Rostand restando ostentatamente in piedi per tutto il tempo in cui la Bernhardt è in scena. A mo' di risposta Sarah, «couronnée de roses, comme Iphigénie sacrifiée», presenzia al debutto del 1° giugno scegliendo per applaudire proprio i momenti meno rilevati del ruolo di Margherita; poi nel dopoteatro non resiste alla tentazione di esibirsi in una parodia della dizione «saccadée» dell'italiana.

Si annunciano sin d'ora le strategie speculari di una sottile diplomazia. La Duse punta sul fatto che l'altra, pur potendole nuocere, ne è tuttavia trattenuta dal dovere di ospitalità e può anzi investire nel favorirla il suo amor proprio, poiché ciò equivale alla prova di non temere nessuno; la Bernhardt intende mettere fine ai rumori di concorrenza, che la eguagliano alla rivale, e le offre una serie di occasioni prestigiose di cui il pubblico, poco poliglotta, si stancherà ben presto. Ma il gioco non può durare a lungo, anche perché la *tournée* della Duse riscuote grande successo.

Alla richiesta di prorogare le recite oltre il 30 giugno, la Bernhardt risponde negativamente. A sua volta la Duse, su invito di Francisque Sarcey,

il potente decano dei critici teatrali francesi, accetta di tenere il 3 luglio un recital di commiato non alla Renaissance ma alla Porte Saint-Martin, ove riceve l'omaggio degli artisti della Comédie française, forse i nemici più strenui della Bernhardt. Sfogandosi per lettera con Montesquiou, quest'ultima ricorda la paziente sopportazione (causa i consueti acciacchi di Eleonora le rappresentazioni erano state di numero inferiore al previsto e distribuite in un tempo più lungo di quello pattuito, con un rapporto sfavorevole tra gli introiti e le spese sostenute dal suo teatro) e stigmatizza nell'italiana, partita senza nemmeno un biglietto di congedo e di ringraziamento, non solo il comportamento «vilain», ma anche una natura di «fourbe». Nel suo intimo, mentre la sorte della *Ville morte* è ancora di fatto sospesa, d'Annunzio non può che essersi compiaciuto della decisione di non raggiungere Parigi evitando, così, un imbarazzante ruolo di arbitro fra le «deux Muses».

Tanto più che lo stesso *Mattino di primavera* rischia di diventare focolaio di nuovi contrasti, compromettendo gli equilibri faticosamente raggiunti. All'indomani della serata in memoria di Dumas, la Bernhardt parte in *tournée* per Londra, senza assistere alla prima mondiale dannunziana; e pochi giorni dopo, in un soprassalto di ostilità per la rivale, annuncia di voler a sua volta portare l'atto unico sulla scena nella stagione londinese del 1898. Dalle memorie di Reynaldo Hahn, il compositore amico di Proust cui la Bernhardt aveva commissionato la musica della canzone di Panfilo, si apprende che l'iniziativa fu in effetti avviata ma, nell'Inghilterra del processo a Oscar Wilde, si arrestò dinanzi ai rigori della censura: «too strong for London», sentenziò inesorabile il funzionario. Miglior fortuna con la censura si avrà tre anni dopo in Germania, ove d'Annunzio, il 31 agosto 1900, è sollecitato dalla Duse a spedire una copia del dramma per ottenere il visto: a metà di settembre l'opera va in scena a Berlino, come attesta una lettera dell'attrice, pare con esito soddisfacente: «L'altra sera – "il sogno" – sì – ho detto bene – /Ero dentro./Era tanto tempo che non ero stata nel bosco con Isabella» (18 settembre 1900).

Donato alla Duse l'autografo in bella copia che l'accompagnerà a Parigi, d'Annunzio si serve del manoscritto che reca le sue ulteriori, ultime varianti per la prima edizione italiana del «drama». Si tratta di un'edizione fuori commercio, stampata nel giugno 1897, a cura del «Convito» di De Bosis, dalla romana Tipografia Cooperativa Sociale in soli venticinque esemplari. Appena qualche giorno dopo, «il dì 21 di giugno», la stessa Cooperativa Sociale dà alla luce una seconda edizione di sessantatré esemplari, parimenti destinati a una cerchia strettissima di amici e recensori. Già il 17, due giorni dopo la prima a Parigi, un quotidiano vicino a d'Annunzio, «La Tribuna», è in grado di ospitare l'ultima scena del dramma. E il testo è stampato per intero

il 1° luglio sul numero inaugurale di «Italia», rivista di scienze, lettere e arti diretta da Domenico Gnoli. Nello stesso periodico, che ha assunto il titolo «La Rivista d'Italia», il dramma ricompare sul primo dei due fascicoli fuori serie che escono alla fine del '97, in apertura di una serie di scritti dovuti, tra gli altri, a Carducci, Capuana, Fogazzaro, Pirandello. Ma da una lettera del giugno a Emilio Treves trapela anche che d'Annunzio, inizialmente, avrebbe desiderato che l'opera fosse pubblicata in Italia dal «Corriere della Sera». Non a caso nel luglio, dopo aver comunque inviato al direttore Torelli-Viollier una copia del *Sogno,* egli cerca e riscuote l'appoggio del quotidiano milanese alla sua candidatura al Parlamento.

Vero è che la sfida di Parigi, dall'esito per il *Sogno* certo non esaltante (tutt'al più, l'«indulgence plénière» di una sospensione del giudizio), ha lasciato soprattutto, sia nella Duse che in d'Annunzio, il gusto, anzi «il brivido» di una folla da affrontare e conquistare, scommettendo con convinzione sull'anima profonda e nascosta della «moltitudine» riunita a teatro: «Avete veduto quale *mauvaise presse* ha avuto il «*Sogno*»? Non importa. Le ragioni sono tutte mercantili. Il vero pubblico fu sedotto» (a Hérelle, 6 luglio 1897). Ed è con questa convinzione che il poeta e la sua interprete si accingono alla rappresentazione italiana.

Ora del resto la prova della scena appare quasi necessaria, dacché nell'ottobre si è diffuso l'annuncio clamoroso del Teatro di Albano, anche se il *Sogno* costituisce una soluzione di ripiego, dopo che la prima della *Ville morte* ha subito un nuovo rinvio. Si comincia con una messinscena a Venezia, Teatro Rossini, il 3 novembre 1897, preceduta da un'altra rappresentazione oltre confine, a Trieste, il 28 ottobre (così d'Annunzio a Edoardo Boutet in data 27: «la signora Duse è a Trieste, dove darà domani sera il *Sogno di Primavera*»). E sempre abbinato alla *Locandiera*, il *Sogno* continua il suo cammino attraverso l'Italia con le repliche di crescente risonanza a Milano, l'11 novembre al Teatro dei Filodrammatici e, l'11 gennaio 1898, al Teatro Valle di Roma, alla presenza della Regina Margherita. L'accoglienza dell'opera è in genere tiepida e come perplessa, solo talvolta apertamente ostile, certo condizionata dal carisma dell'attrice che da sei anni manca dai teatri nazionali. Dopo la lunga assenza, la Duse avrebbe invece voluto ritornare sulle scene italiane non già «*in prima donna*», ma come strumento di una «assoluta espressione d'arte».

Alla rappresentazione romana risale il celebre episodio assunto da molti critici a simbolo del rifiuto quasi istintivo opposto dal pubblico italiano alla «poesia» del teatro di d'Annunzio. Terminata la recita del *Sogno*, dopo l'intervallo, la sola riapparizione della Duse nelle vesti di Mirandolina, prima ancora che proferisse parola, aveva scatenato una tempesta di applausi: «Viva

Goldoni!». Un'interpretazione più complessa suggerisce l'anonimo recensore dell'«Avanti!» (12 gennaio 1898), lo sguardo attento al comportamento ricettivo degli spettatori: «Tutti a poco a poco si sentirono trascinare, senza sapere il perché, nei giri della demenza letteraria d'Isabella, e rimasero senza la capacità di reagire criticamente sotto quella nuovissima recitazione tutta plastica e musicale». Pur riferendo l'acclamazione a Goldoni a un «bisogno acuto di riallacciarsi alla vita», il giornale di Turati finiva col corroborare la fiducia di d'Annunzio nella magia suggestiva del proprio teatro.

Ma a questo punto il ruolo del *Sogno* nel disegno della drammaturgia dannunziana è oramai in esaurimento. Lo stesso Scarfoglio non tace il proprio rammarico che non si sia potuto cominciare con la *Città morta:* la forza, la novità ideologica e stilistica del teatro di d'Annunzio sarebbero risultate di gran lunga più efficaci ed esemplari. E nelle dichiarazioni rese a Vincenzo Morello per la «Tribuna» del 4 gennaio 1898, la Duse affida le sorti del rinnovamento del teatro nazionale alla sua capacità di librarsi nelle «sacre regioni» della grecità. Così nell'ombra della «tragedia moderna» il *Mattino di primavera* assume agli occhi dei suoi stessi artefici il fascino acerbo, la grazia esile, i tratti dello sperimentalismo inappagato e contraddittorio propri dell'opera tipicamente minore: tanto più quando sfumerà definitivamente il disegno dei *Sogni delle stagioni*. Ciò che resta, su un piano diverso, è il segno tenace di un inizio, di un universo ancora intatto di progetti comuni nella luce struggente e sconvolta di un'imminente separazione definitiva, quando Albano diventa per Eleonora, in una punta acre di «rammarico», l'emblema stesso di un tempo ormai irrimediabilmente lontano: «E la fontana che la fa quel rumore gaio e triste, nella piazzetta *esiste* ancora? [...] La *veste verde era* ancora là?» (a d'Annunzio, 10 marzo 1904).

Eppure dalle *reverdies* al *Pervigilium Veneris* e dal *Polifilo* a Novalis, attraverso l'esplorazione antropologica di una geroglifica moderna del rito e del sogno, il *Mattino di Primavera* costituisce una risposta consapevole e originalmente inventiva alle istanze, alle promesse, alle ambiguità, forse alle contraddizioni inerenti all'ardua ricerca di una cifra insieme d'arte e popolare. Nel suo libro wagneriano Schuré aveva indicato i termini della scommessa: il dramma dell'avvenire era chiamato a ricongiungere i due nuclei ispiratori di ogni grande esperienza teatrale, «la Légende au coeur du peuple et la divine Psyché au coeur de l'homme», attraverso «l'âme naissante et vibrante» del «chant populaire». L'opera d'occasione fiorita sul gran tronco della *Città morta* indica che molti elementi di questa ricerca sono già pronti, anche se, perché maturino e s'avverino nel pathos e nei ritmi della scena, sarà necessario ancora tempo, con altre occasioni e altri incontri, lungo un itinerario frastagliato di ritorni, compromessi, nuove invenzioni.

Guido Baldi

La Fantapolitica della 'Gloria': Il «Falso Eroe» tra Idealismo Politico e Machiavellismo

Il protagonista della *Gloria* (1899)[1] prosegue la serie dei superuomini inaugurata con il Claudio Cantelmo delle *Vergini delle rocce*, ma con una variante di rilievo e ricca di interesse: mentre gli eroi precedenti erano tutti degli intellettuali (Cantelmo, pur aspirando a riscattare Roma dalla «novissima barbarie» borghese, si accontentava per il momento di esprimere se stesso «in una sola e suprema opera d'arte»;[2] nella *Città morta* Leonardo era un archeologo e Alessandro un poeta; nella *Gioconda* Lucio Settala era uno scultore), Ruggero Flamma è decisamente un uomo d'azione, che si afferma nella sfera politica, nella conquista e nell'esercizio del potere, con le arti della parola oratoria ma anche con la violenza, se occorre. A quanto ci fa intravedere questo primo dato, con *La gloria* d'Annunzio sembra dunque deciso a proporre un eroe immune dalle morbidezze e dalle ambiguità che comunque, ad onta di ogni intento di creare modelli superomistici, si insinuavano nei suoi predecessori intellettuali e ne facevano ancora, nonostante la svolta nietzschiana segnata nel 1895 dalle *Vergini delle rocce*, degli *avatars* di Giorgio Aurispa. Invece si ripresenta anche per l'uomo d'azione, Ruggero Flamma, la consueta tipologia del superuomo mancato: dietro le apparenze dell'energia e della volontà dominatrici si celano la fragilità, la perplessità, il *cupio dissolvi* nella sconfitta; e naturalmente, secondo uno schema obbligato, la sconfitta è determinata dall'azione nefasta

[1] La prima e unica rappresentazione si svolse a Napoli, al teatro Mercadante, il 27 aprile 1899, ad opera della compagnia Duse-Zacconi; dato l'insuccesso, lo spettacolo non fu più ripreso. Sulla messa in scena della tragedia è fondamentale G. Livio, *D'Annunzio, Zacconi e la Duse*, in *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 109-18, che mette in evidenza come d'Annunzio tenti «di imporre il copione come base stessa (sub-codice forte) del linguaggio della scena, mentre persiste il regno del mattatore» (pp. 115 s.). Si veda anche V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 235-63; Id., *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Angeli, Milano 1992, pp. 148-61; A. Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, pp. 59-72.

[2] G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, a c. di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1989, p. 40.

di una «Nemica»,[3] di un'ennesima donna fatale perversa e distruttrice. Come sempre d'Annunzio vuole reagire alle forze di quella che con Nietzsche chiama «decadenza»,[4] le quali per una incoercibile spinta dei tempi premono su di lui, si sforza di trovare un'alternativa al destino di sconfitta, che incombe sul ceto intellettuale nello sviluppo della società italiana verso la modernità capitalistica e industriale, rovesciando i termini, trasformando l'impotenza in onnipotenza, col delineare gigantesche figure di eroi dalla salda personalità e dalla volontà ferrea, capaci di imporre il proprio dominio sulla realtà, ma inesorabilmente la «decadenza» introiettata nelle zone più profonde del suo essere prende il sopravvento. Il che può spiegare il paradosso di un teatro che l'autore concepisce come «messaggio», inteso cioè a diffondere, attraverso il contatto diretto con il più vasto pubblico delle sale, l'ideologia superomistica, e che invece presenta sistematicamente eroi incerti, tormentati e soprattutto sconfitti.

Ma *La gloria* non è semplicemente la ripetizione meccanica di un *cliché* ormai abusato nei romanzi e nei drammi precedenti. In questa tragedia "fantapolitica" il gioco si fa consapevole e scoperto: la debolezza «decadente» del protagonista non si impone contro velleitari propositi che vorrebbero andare in direzione contraria, ma è il risultato di una scelta deliberata ed esplicita dello scrittore. Illuminante è quanto egli scrive il 21 giugno 1899 in una lettera a Georges Hérelle:

> In Ruggero Flamma io non ho voluto rappresentare "un eroe" nel senso carlyliano della parola, ma un falso eroe (come lo chiama la Comnena), un uomo capace di *aspirazioni* ma non di *azioni*. Fin dal primo atto – dove pur egli esala la sua *ebrezza* oratoria – fin dal primo atto i segni della sua debolezza sono manifesti.
>
> […] Egli non è "un uomo nuovo", ma soltanto *aspira* ad esserlo. Il contatto della Comnena – in cui rivive lo spirito secolare di tirannia e corruzione – lo piaga immedicabilmente.[5]

Queste poche righe, che testimoniano una notevole lucidità nell'operare di d'Annunzio, offrono la chiave migliore per entrare nel sistema del testo. In effetti, come avverte lo scrittore, già nel primo atto sono disseminati i segni

---

[3] Come è noto, è l'epiteto riservato a Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*.

[4] Fondamentale è la serie di tre articoli dedicati il 23 luglio, 3 agosto e 9 agosto 1893 sulla «Tribuna» al *Caso Wagner* di Nietzsche, in cui ricorre appunto la contrapposizione fra «decadenza» e «vita ascendente» (D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, vol. II, a c. di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2003, pp. 233-51), un'opposizione che a nostro avviso è la chiave privilegiata per penetrare la personalità e l'opera di d'Annunzio (ci sia concesso a tal proposito di rimandare al nostro *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli 2008, di cui riprendiamo qui vari spunti).

[5] *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a c. di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, pp. 482 s.

della debolezza che mina l'energia politica di Ruggero Flamma e lo porterà alla rovina. I suoi seguaci, i cui dialoghi occupano le prime tre scene della tragedia, rievocano il discorso tenuto in Parlamento da Cesare Bronte, il dittatore suo avversario, in cui echeggia un giudizio sferzante sulla vera statura del suo giovane antagonista: «Io mi coricherei anzi tempo silenziosamente nella fossa che voi mi aprite, se vedessi tra voi un vero uomo, atto alla gran bisogna, un vasto e libero cuore umano […]. Ma l'ora non è giunta. L'uomo nuovo non è ancor nato […]. Se la vita presente è dura e sterile non è dato a voi di fecondarla. Non veggo in fondo ai vostri occhi un gran destino, ma la vertigine. Voi non appartenete alla razza dei creatori». Il vecchio dittatore ha la vista acuta e ha colto nel segno. Le sue parole sono profetiche, e gli sviluppi successivi dell'intreccio si incaricheranno di confermarle.

Il secondo indizio è la rivelazione, per bocca del fedele Giordano Fàuro, del reale rapporto che intercorre fra il "duce" e la folla che lo porta in trionfo: egli ha un «orrore fisico» del «mostro», tanto che i suoi fedeli devono trascinarlo via quasi di peso per sottrarlo all'«atroce tortura» del «coro infame» che a lui inneggia. Appare allora non come la figura del dominatore ma del «ferito», del malato, soggetto a «terribili crisi convulsive» che ne spezzano lo slancio attivo. In terzo luogo, già sin dall'inizio della tragedia si profila di contro a Ruggero Flamma la figura minacciosa della Nemica, Elena Comnena, la moglie del dittatore, la discendente degli imperatori bizantini, in cui sembrano essere confluiti secoli di doppiezza politica, ferocia, crudeltà. Una donna, come affermano i seguaci di Flamma, «capace di mettere a fuoco il mondo», «un'arme formidabile e lucente, che chiede di essere brandita da un pugno invitto», che a chi la guarda dà l'idea «di una forza che deve inevitabilmente andare a un segno». Il ritratto sembra indicare nella figura femminile l'antitesi del «falso eroe», la depositaria di un'autentica virtù guerriera, fatta di audacia e di volontà ferrea. Alla forza, si unisce nella sua immagine l'idea di una profonda corruzione, che le viene da «tutta la putredine palatina di Bisanzio». I segni disseminati nelle tre scene iniziali della tragedia sono confermati dall'ingresso del protagonista, nella scena quarta. La sua faccia è «d'un pallore terreo» e i suoi occhi hanno «uno splendore febrile». Qualcosa di febbrile risalterà poi in tutto il suo contegno nel resto del primo atto.

Nel breve scambio di battute tra Ruggero Flamma e i suoi fedeli si delinea il suo programma politico: la scena assume dunque una funzione chiave nella tragedia. Innanzitutto l'eroe proclama «la necessità della violenza»: la «guerra di strada» in cui si scatenerà la forza dirompente della folla, è indispensabile per uscire dalla stagnazione mortale in cui è piombata la vita della nazione per colpa della dittatura di Cesare Bronte. Lo stesso tiranno, nel suo discorso

parlamentare, aveva diagnosticato lucidamente questo fermento delle giovani generazioni: «Voi sentite gemere e agitarsi la giovine anima nazionale sotto il cemento di menzogne in cui l'abbiamo serrata noi, gli uomini di ieri, i falsi liberatori». È facile riconoscere dietro la figura di Bronte quella storica di Crispi. Il discorso dannunziano perciò rientra nell'alveo di quella violenta reazione che a fine secolo, sull'onda dell'indignazione generale per gli scandali finanziari, aveva colpito la classe dirigente composta dagli ex patrioti che avevano fatto il Risorgimento e dato vita all'unità (i «falsi liberatori»); la stessa indignazione che, di lì a pochi anni, si rifletterà anche nel romanzo storico-politico di Pirandello, *I vecchi e i giovani*. Nel suo disincantato pessimismo, che gli deriva dal lungo esercizio del potere, il vecchio dittatore è convinto che sotto quella «crosta» non vi sia che «il colore della morte, il fermento della dissoluzione», e perciò non resti che conservare a ogni costo lo *status quo*, opponendosi a ogni «urto disordinato», per evitare il crollo definitivo. I seguaci di Flamma si sdegnano invece contro «il conservatore della putredine nazionale», «occupato a imbalsamare il cadavere della patria». A questa paralisi putrescente, a questa cappa di opprimente conservatorismo, i giovani «partigiani» intendono contrapporre un urto violento, che spezzi quella «crosta» e ridia vita all'organismo della nazione. Sono entrati nella lotta «presentendo l'apparizione prossima d'una idea dominatrice e creatrice», di cui vogliono essere «gli strumenti obbedienti e lucidi per la ricostituzione della Città, della Patria, della Forza latina». Si profila dunque da questi discorsi dei seguaci il progetto della sovversione violenta di una situazione immobile, sotto la guida di un «Capo» animato da magnetica energia e volontà, il bisogno di distruggere dalle fondamenta le istituzioni ormai sterili, in vista di una rigenerazione della società e del sistema politico in direzione decisamente nazionalistica (la «Forza latina»), che reca impliciti evidenti sbocchi imperialistici.[6] Si delinea la prospettiva di una rivoluzione "di destra" che ha connotati singolarmente profetici di quanto avverrà effettivamente in Italia fra il 1919 e il 1922[7] (ma tra le molteplici radici del fascismo è anche da annoverare la crisi vissuta dallo stato unitario negli anni '90, in cui fermentano germi di insofferenza per la democrazia parlamentare e spinte nazionalistiche e ultrareazionarie).

I discorsi di Ruggero Flamma riprendono e sviluppano gli spunti anticipatori forniti dai suoi «partigiani» nelle scene iniziali. A suo dire, la moltitudine

[6] Come indica la Valentini, «l'opera si può leggere come un messaggio, a tratti paternalistico, rivolto al gruppo di intellettuali del "Rinascimento latino"» (Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 247).

[7] Non capiamo come Barilli possa ritenere «difficile» stabilire se idee del genere siano di sinistra o di destra (R. Barilli, *D'Annunzio in prosa*, Mursia, Milano 1993, p. 166).

che «mugghia» in basso, per le strade, è come un «armento perduto», quindi occorre una precisa volontà per dare una guida, una direzione, un obiettivo a quelle forze immense ma caotiche e disorganizzate. Ma, al di là dell'uso dirompente delle masse urbane, il «nerbo» dell'azione rivoluzionaria saranno le «bande contadine», il «moto irresistibile» delle campagne. È uno dei punti centrali del programma politico di Ruggero Flamma. Contro la corruzione e il degrado in cui la nazione è piombata, per colpa di chi ha tradito gli ideali risorgimentali, è necessario appoggiarsi alle forze sane e intatte della terra. Per questo motivo uno strumento indispensabile per la rigenerazione della patria sarà costituito dalla riforma agraria, dalla distribuzione delle terre agli agricoltori. Sotto la forza d'urto delle due masse, urbana e rurale, il potere centrale cadrà nelle mani dei giovani rivoluzionari pronti a tutto, alla violenza, al sangue e alla distruzione in vista della rinascita nazionale. Tuttavia, nel suo febbrile slancio attivistico, Flamma non si avvede del conflitto che si annida nei rapporti fra le due forze popolari, e che sarà destinato ben presto a esplodere. Già da qui il personaggio si rivela astrattamente idealista, privo della capacità di calcolare realisticamente i rapporti fra le forze politiche in gioco e di manovrarle, e ciò costituirà una delle cause principali della sua debolezza e l'inizio della sua rovina.

Terminata la breve guerra interna con la conquista del potere, la nazione, ritrovata la sua forza, si scaglierà nella guerra «sul confine e sul mare». Lo sbocco della rinascita nazionale sarà dunque, come era già facile presagire dai discorsi dei seguaci, la guerra imperialistica, per ristabilire il dominio di Roma sul Mediterraneo. A questo fine è necessario creare una grande armata navale, «trarre da tutte le coste una leva sacra, rinnovare gli esempi e le glorie»: «Tutto il corpo della Patria respira nel mare, non può vivere se non respirando nel mare…».[8] Come si vede, per quanto concerne queste finalità nazionalistiche e imperialistiche, il programma di Ruggero Flamma coincide sostanzialmente con quello di Claudio Cantelmo. Ma, a distanza di quattro anni dalle *Vergini delle rocce*, qualcosa è mutato nelle prospettive dannunziane: alla restaurazione

[8] L'entusiasmo di d'Annunzio per la flotta risale sino agli articoli su *L'armata navale* pubblicati sulla «Tribuna» dal 27 maggio al 6 giugno 1888, poi in volume nello stesso anno, in cui si legge: «L'Italia o sarà una grande potenza navale o non sarà nulla» (D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e G. ZANETTI, tomo II, Mondadori, Milano 2005, p. 1932); senza contare il *Canto novo* del 1882, I,1, v. 17: «O mare, o gloria, forza d'Ausonide» (D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, tomo I, a c. di ANDREOLI e LORENZINI, Mondadori, Milano 1982, p. 173), le *Odi navali* del 1892-3, l'inno alla «nave catafratta» in *Maia*, dove si afferma: «Nel mare è il certame dei regni./Il mare implacabile prende/e scevera, senza fallire,/le virtù delle stirpi/nel tempo» (*Versi d'amore e di gloria* cit., tomo II, p. 85; non c'è poi bisogno di ricordare *La nave*).

della monarchia assoluta, liberata dagli impacci parlamentari, si sostituisce un'idea repubblicana, attraverso l'instaurazione, sull'esempio dell'antica Roma, di una dittatura «*rei publicae constituendae causa*» dello «stratego» che ha guidato il moto sovversivo; all'aristocraticismo sprezzante che concepisce lo Stato solo come mezzo di elevazione di una «classe privilegiata verso un'ideal forma d'esistenza» e vede il popolo come una massa di schiavi, la «Gran Bestia» da tenere a freno con le «fruste sibilanti»,[9] subentra una forma di populismo reazionario, che mitizza il popolo come forza d'urto eversiva e, per quanto riguarda i contadini, come base del consenso al potere dittatoriale e come fonte di intatta sanità di forze per la rigenerazione nazionale. [10]

Stabilito il nuovo impero, «nei giorni della pace latina», quando sia finito «il tempo di celebrare le nuove fortune sul Mediterraneo», un vigoroso impulso farà di nuovo fiorire le arti, che ora ristagnano a causa della decadenza generale. Rivolto allo scultore Sigismondo Leoni, Flamma proclama: «Sentirete certo più vigoroso nei vostri polsi il ritmo dell'arte come Michelangelo dopo aver costrutto i baluardi; e scolpirete allora la statua colossale della Patria, a somiglianza di quell'antica Vittoria insulare, su una prora che abbia la forma d'un vomero». Poi, rivolto ai poeti: «E voi […] ritroverete allora le linee della bellezza nell'opera di vita che avremo compiuta […]. Io so, io so qual pregio abbia la testimonianza che dà il vostro consentimento, e quello dei vostri pari, alla verità per cui mi sono levato…». Anche per Cantelmo la rinascita dalla «barbarie» moderna implicava la difesa e il culto della bellezza, ma ora il problema è presentato dal punto di vista opposto, quello del politico, non dell'intellettuale. Se per l'eroe del romanzo i poeti dovevano avere un ruolo primario nella lotta contro la barbarie dominante, perché possessori della «suprema scienza» e della «suprema forza del mondo: il Verbo», e quindi, dato che «un ordine di parole può vincere d'efficacia micidiale una formula chimica», dovevano essere capaci di opporre risolutamente «la distruzione alla distruzione» della bellezza operata dalle tendenze democratiche ed egualitarie,[11] nella prospettiva di Flamma il rifiorire della bellezza si potrà dare solo dopo la ricostituzione, operata dall'azione rivoluzionaria, della forza della nazione e della potenza imperiale, che ne sono la condizione preliminare indispensabile. Se per Cantelmo gli artisti erano i protagonisti attivi della

[9] *Prose di romanzi*, vol. II cit., p. 31.

[10] Curiosamente qualcuno ha potuto parlare di «socialismo» a proposito delle iniziative di Flamma e seguaci: «Il protagonista, Ruggero Flamma, da rivoluzionario socialista idoleggiato dal popolo che era, diventa un uomo imbelle e corrotto dalla donna amata» (G.B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Mondadori, Milano 2008, p. 119).

[11] *Prose di romanzi*, vol. II cit., p. 29.

rigenerazione, per Flamma la loro funzione viene successivamente all'azione pratica, è subalterna all'opera del "duce" e dei suoi partigiani, e consiste solo nel celebrare la vittoria da loro conquistata e nel creare il consenso alla «verità» imposta dal politico.

Dopo questi discorsi tutti pervasi dallo slancio febbrile dell'azione, tutt'altro atteggiamento connota il protagonista nel suo primo incontro con la Nemica. La Comnena indossa un cappello simile «a un elemetto alato», dalle «scaglie metalliche» rilucenti. Un identico copricapo, un «cappello a guisa d'elmetto» ornato di «due ali ferrugigne», comparirà sulla testa di Isabella Inghirami. E lì una didascalia ne chiarirà il significato simbolico, richiamando il copricapo alato del dio Ermes: la sua ombra sembra raccogliere «l'astuzia molteplice e la seduzione sagace di Mercurio imberbe»[12] della donna. E difatti Isabella assume la funzione di guidare Paolo Tarsis in una sorta di discesa agli inferi, nel labirinto del Palazzo Ducale di Mantova. La comparsa dell'elmetto alato nella *Gloria* ci avverte che anche qui la Comnena è una sorta di Ermes psicopompo, che ha il compito di accompagnare l'eroe in una discesa (senza ritorno, a differenza di quella di Paolo Tarsis) all'Ade. Ma in più il cappello-elmetto possiede qualcosa di guerriero, che conferma l'idea di forza collegata alla donna dai discorsi dei partigiani di Flamma nelle prime scene, la sua qualità di «arme formidabile e lucente»: alla donna sembrano attribuite quelle qualità di forza virile e guerriera che nel personaggio maschile fanno difetto. Né può mancare, infine, un altro elemento stereotipo, l'aspetto meduseo, rappresentato dalla «piccola testa di Medusa, scintillante sul petto come su un usbergo» (dove l'incanto malefico della Gorgone si fonde con l'allusione guerriera). Non va neppure trascurato il valore connotativo del nome Elena, che richiama sia una Nemica archetipica di d'Annunzio, l'Elena Muti del *Piacere*, sia il personaggio del mito classico, colei per cui «tanto reo tempo si volse».

Dinanzi alla donna medusea si accentua nell'eroe quella nota malata, febbrile che già lo connotava nei momenti concitati di attesa dell'azione. Flamma confessa di essere «turbato, come nella febbre; o forse ebro»; esita a credere vera la figura che gli sta dinanzi, dubitando non sia un inganno della sua «febbre». Ciò che lo attira in lei è il «passato imperiale»: «Lassù, in alto, in alto, la vostra figura muta, il vostro viso chino, indicibilmente pallido e triste d'un passato imperiale: voi, voi, sola, lassù, ancora tutta vestita di potenza…». Ruggero Flamma è l'*homo novus*, proteso verso il futuro da costruire, verso il rinnovamento radicale della vita della nazione, ma sente il fascino di quel

[12] *Prose di romanzi*, vol. II cit., rispettivamente p. 521 e p. 527.

passato di decadenza, di splendore in disfacimento. La Comnena rappresenta dunque, contro la forza giovanile, «ascendente», dell'eroe, la «decadenza»: si delinea anche nella *Gloria* l'opposizione fondamentale che percorre l'opera di d'Annunzio dopo la svolta "nietzschiana". La funzione che la donna assumerà nei confronti dell'azione politica di Flamma è implicita nella domanda che gli rivolge a proposito del destino di Cesare Bronte: «L'uccidereste voi? Un vecchio!». L'eroe, nella sua purezza e nella sua concezione idealistica della lotta politica, pensava solo a rovesciare il dominio dell'avversario attraverso lo scontro aperto, frontale, manovrando la forza d'urto delle masse popolari; la donna gli prospetta invece il mezzo estremo e feroce, il delitto: all'idealismo si contrappone un realismo politico cinico e privo di scrupoli morali. E Ruggero Flamma rimane a lungo turbato, silenzioso, travagliato dal «morso» di un «pensiero occulto». Intanto «sembra che per entrambi la figura ostile del gigante si disegni nell'angolo buio della stanza, e sovrasti, immota».

La figura gigantesca di Bronte, che nell'ultima didascalia dell'atto primo si erge tra Ruggero Flamma e la Comnena, campeggia in tutta la sua possanza nell'atto secondo, occupato interamente dalla sua agonia. Il tiranno, che nei discorsi dei seguaci di Flamma nel primo atto appariva ancora saldo e forte nonostante gli anni, grazie a una tempra straordinaria, risulta qui stroncato improvvisamente da un male misterioso, che egli però ha perfettamente individuato («Bronte, la serpe t'ha morso; la serpe t'uccide…»). La Comnena ha messo in esecuzione il suo piano, togliendo di mezzo col veleno, grazie all'aiuto della madre, l'ostacolo all'ascesa dell'uomo prescelto. Ma in tal modo ha anche privato Flamma della possibilità di manifestare le sue energie e la sua decisione nello scontro diretto in campo aperto con l'avversario e gli ha tolto l'onore della vittoria, quindi ha sminuito la sua statura eroica, quella che egli vagheggiava di manifestare proprio in quello scontro. È il primo gesto con cui la Nemica avvia l'eroe verso la perdizione.

L'apertura dell'atto terzo è simmetrica a quella dell'atto primo. Anche qui una sorta di coro, il gruppo degli intellettuali fedeli a Ruggero Flamma, ha il compito funzionale di informare sullo svolgersi degli eventi, sulla situazione determinatasi dopo la morte improvvisa di Cesare Bronte e il crollo del suo regime. Si profila in primo luogo l'immagine della Comnena. Il gruppo ammira il modo in cui è giunta a volgere così rapidamente la sua fortuna, dopo la caduta del tiranno a cui era legata. Ne risulta ancora una volta un ritratto di donna dalla straordinaria capacità di azione. Se la Comena risponde sostanzialmente al *topos* della donna fatale, non è però semplicemente la ripetizione di un *cliché*, come si era già potuto chiaramente intuire dalla sua prima apparizione. Profondamente diversa appare dalla Nemica che dominava

nella tragedia immediatamente precedente: se Gioconda Dianti rappresentava la forza sconvolgente dell'eros più torbido, capace di ispirare la creazione artistica come di scatenare terribili forze distruttive, Elena Comnena incarna al contrario la decisione nell'azione politica, l'energia indomabile lanciata alla conquista del potere, con ogni mezzo, a ogni prezzo, mirando dritto all'obiettivo: in questo quadro, la seduzione erotica è solo uno dei mezzi a sua disposizione.[13] Giordano Fàuro, il personaggio coscienza della tragedia, che funge da portavoce dell'autore, arriva a definire, sotto l'impulso di un'evidente ammirazione, che si impone nonostante la minaccia insita nella donna, la sua essenza più profonda:

> Il modo ch'ella tenne nell'apparire su la nuova scena, avendo dietro di sé il mistero tragico di quella morte, rivela un'arte grande e rara, Corenzio; della quale s'era smarrita la memoria. Nessuno, certo, conosce meglio di lei «come gli uomini s'abbino a guadagnare o a perdere». Il Machiavelli sarebbe stato cotto di questa principessa bizantina, ti dico.

Si tratta di un'affermazione che può offrire una chiave di lettura dell'intera tragedia. Come perfettamente coglie Fàuro, la Comnena incarna il machiavellismo più cinico e privo di scrupoli, pronto ad azioni infami e crudeli pur di raggiungere i suoi scopi:[14] questa è la funzione essenziale che la discendente degli imperatori bizantini riveste nel sistema dei personaggi e nei rapporti soprattutto che si instaurano con l'idealismo politico di Ruggero Flamma.

Già nei discorsi dei «partigiani» si delineano i modi da lei impiegati per giungere a quegli scopi. La Comnena è ormai diventata «l'arbitra delle sorti» del nuovo regime instauratosi con la presa del potere da parte di Flamma e «annunzia il regno della spada». Si serve di Claudio Messala, un potenziale «rivale formidabile» di Flamma, come pungolo contro l'eroe, «per turbarne e per eccitarne la volontà che èsita…». L'indicazione è importante, perché ci ragguaglia sul comportamento del protagonista dopo che, non per merito suo, non con una vittoria sul campo, ha conquistato il potere. Ruggero Flamma esita, è indeciso, non sa intraprendere alcuna via di condotta precisa, mentre la

---

[13] Giustamente Artioli osserva: «La figura femminile che domina la tragedia non ha a che fare con la sensualità, di cui pure d'Annunzio utilizza i connotati»; se compare come un'immagine seduttrice, «lo è in quanto emblema dell'energia oscura che, annidata nell'animo umano, fa da stimolo a ogni grande impresa» (U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 126).

[14] Secondo Bárberi Squarotti la Comnena è simbolo «del carattere del potere stesso di essere nelle mani soltanto di chi è giovane e forte e senza paure e audace, secondo la formula machiavelliana» (G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Mursia, Milano 1982, p. 111).

Comnena ha chiaro l'indirizzo che egli deve seguire e si adopera astutamente, in un gioco rischioso, per spingerlo nella direzione da lei voluta.

Perplessità suscita nei seguaci soprattutto il fatto che, lui «che s'annunziava come l'uomo della vita», sta per diventare l'uomo delle formule», che evidentemente spengono l'energia vitale del suo slancio creativo: «Sembra che egli se le lasci imporre e vi si acqueti», mentre dovrebbe «seguire l'insegnamento delle cose, sopra ogni imitazione, a dispetto delle formule estranee», servire «la vita, - la vera, la grande». Le «formule» a cui alludono i fedeli sono essenzialmente quelle che inducono Flamma alla distribuzione delle terre agli agricoltori. Ma essi riconoscono che era impossibile disattendere senza pericolo alle promesse, dato che la sollevazione nelle campagne, indispensabile per la vittoria, si era compiuta sotto l'impulso di quella formula, propugnata da Marco Agrate, una sorta di moderno Gracco. D'altronde Flamma crede profondamente nel valore della campagne. Dai discorsi che i seguaci pronunciano in questa prima scena dell'atto terzo si delineano allora altri squarci del suo programma politico, che essi condividono pienamente e di cui qui si fanno interpreti. La «supremazia del contado» è un obiettivo giusto: «Nel decadimento di tutte le classi, il contadino – forte, rude, sobrio, tenace, sano – non è oggi *il migliore*? Essendo *il migliore*, egli dovrebbe regnare; sarebbe giusto ch'egli regnasse. Questo è il pensiero di Flamma», ricorda Vittore Corenzio. Si potrebbe osservare l'arretratezza di una simile ottica rurale a fine secolo, quando si stavano creando le premesse del decollo che negli anni seguenti avrebbe trasformato l'Italia da arcaico paese agricolo in moderno paese industriale. Ma di lì a poco d'Annunzio avrebbe corretto le sue posizioni, allinenadosi prontamente alle tendenze in atto: nella *Preghiera a Erme* di *Maia*, dal culto tradizionale della terra (che ha radici profondamente libresche, per altro, risalenti alla sua formazione classica) passerà all'esaltazione delle nuove forze economiche, la grande finanza, l'industria e il progresso tecnologico.

In secondo luogo il culto delle campagne come sede delle forze sane e intatte della nazione reca con sé il culto della Roma repubblicana. Alla cerimonia di investitura della terra Flamma vuole dare «un'aura di solennità antica, un'impronta grave di romanità»: «romanamente» parlerà in Campidoglio «trasmettendo il dominio della terra agli Inviati delle Federazioni rurali»; «romanamente» anche gli è stata conferita per sei mesi la dittatura *rei publicae constituendae causa*. Egli «ha il senso del decoro latino, l'istinto del nostro genio originale». A sua lode, affermano i seguaci, va riconosciuto di «aver tentato di risvegliare ovunque un tal senso, un tale istinto…». Egli «saprebbe nobilitare la vita». Oltre che a Roma, egli guarda alla grande tradizione artistica italiana del Medioevo e del Rinascimento. Difatti il radicale

rivolgimento politico grazie a lui si è potuto compiere «senza distruzioni barbariche su le città belle»: per questo i fedeli si possono riunire «nella sala d'un palazzo conquistato, dove le mitologie restano intatte su le vecchie mura e l'acqua canta nel porfido come al tempo di Paolo III», e «si può ancora vivere in letizia». Flamma non ha dimenticato che «la vita italiana fu l'ornamento del mondo», quindi «cerca di «ricondurre al ritmo di gioia una vita intristita da un regime uniforme di soggezioni e di menzogne». Anche se non sono ravvisabili tendenze propriamente estetizzanti, quali si riconoscevano in Cantelmo, si vedono pur sempre comparire, nell'eroe dell'azione politica, preoccupazioni estetiche. Esse però, come si notava, non sono lo strumento primario di quell'azione, l'arma micidiale per distruggere il vecchio mondo, come auspicava l'eroe delle *Vergini delle rocce*, ne sono solo il derivato, l'effetto, la conseguenza subordinata di un *primum* che è sempre la prassi.

La nobilitazione della vita e la sua liberazione gioiosa contro l'oppressione del corrotto e soffocante regime uscito dall'unificazione nazionale si dovrà anche concretare nella rinascita dello spirito delle antiche libertà comunali: «"Soffii di nuovo lo spirito delle antiche libertà comunali, su l'Italia una e molteplice" egli ha detto». L'eroe ha il culto della tradizione dei Comuni e delle Repubbliche, come ricorda Fàuro:

> Vi ricordate voi di quel suo discorso sul fiorire dei Comuni? E di quell'altro su le Repubbliche? Quando mai le virtù attive di un popolo, la varietà delle opere, la sapienza degli istituti, la prevalenza degli Ottimi, il fervore della passione civica, l'impronta dell'uomo su la cosa, l'utensile fatto vivente, le pietre adunate da un decreto di gloria, la potenza publica espressa dall'edificio, la città scolpita come un simulacro, tutta quella grande concordia discorde che costituiva lo stato libero, quando mai ebbero un dimostratore più efficace e più caldo?

Nel progetto politico di Flamma, come si vede, si prospetta una repubblica fondata su una sorta di federalismo municipale: anche questo aspetto diverge dal «reame della forza» imposto da una nuova aristocrazia e dalla restaurazione della monarchia assoluta vagheggiati nelle *Vergini delle rocce*.

Ma questo programma tutto animato dagli slanci idealistici dell'eroe viene a urtare contro l'aspetto più duramente "machiavellico" della politica. Giunge al gruppo dei seguaci la notizia che tra il popolo romano e i contadini è scoppiato un conflitto violento, fomentato ad arte dal rivale di Flamma, Claudio Messala, che ne ha tratto l'occasione per aprire il fuoco sulla massa rurale raccolta alle Terme di Caracalla, provocando una strage inaudita e guadagnandosi così il favore della plebe cittadina. Ercole Fieschi, l'irruente tribuno popolare, rivela

la trama che sta dietro il fatto: è stata la Comnena a manovrare il colpo con Messala. Flamma è come sbigottito dinanzi alla violenza del desiderio della Comnena, che «va sempre più lontano, di là da tutti i termini», sfidando «tutte le cose ignote e terribili» come se le fossero familiari. La donna non vuole che l'amante cominci a spegnersi dopo la vittoria, quindi, «con il lampeggiante viso di un bel dèmone», assumendo la funzione di un Mefistofele tentatore, pretende che si spinga a voler «tutto». «Chi s'arresta è perduto», è il suo motto lapidario. Anche la Comnena ha colto, come i seguaci, le esitazioni che bloccavano l'eroe dopo la conquista del potere («La più truce lotta è preferibile a quella specie di sosta circospetta e dubbiosa in cui ti indebolivi»). Flamma cerca di giustificare la propria condotta: «Sosta di chi considera, di chi medita, di chi si accinge a ricostruire […] con la fede […] nella verità e nella potenza della mia idea». Ma la risposta della Comnena è sferzante:

> «In me stesso» dovevi rispondere. In te devi aver fede: nei tuoi nervi, nelle tue ossa, nelle tue arterie, nel tuo coraggio, nella tua passione, nella tua durezza, nella tua avidità, in tutta la tua sostanza, in tutte le armi che ti ha dato la natura per combattere, per superare gli altri, per non avere eguali, per essere il primo, il padrone, il solo. Sei tu il padrone? […] Sei tu il solo? Come vuoi tu creare, se non sei solo? Solo, con le tue due mani e col tuo soffio, su una cima dove non giungano le scimmie a inframmettersi nell'opera tua. Conquista la cima, per creare o per essere fulminato.

Il conflitto tra le due visioni della politica che sta alla base della struttura drammatica comincia a delinearsi chiaramente. Mentre Ruggero Flamma punta al potere spinto solo dalla purezza del suo idealismo, dalla fede nella sua «idea», e assume il ruolo di dittatore, secondo l'esempio dell'antica repubblica di Roma, unicamente al fine di far rinascere la nazione, riaffermare la potenza latina nel Mediterraneo, stabilire la pace, far rifiorire le arti e la cultura nelle libertà comunali, la Comnena, sprezzando una simile visione che ritiene debole e rinunciataria, lo spinge all'instaurazione del potere personale assoluto, da esercitare in totale solitudine, senza vincoli di sorta, e da mantenere con tutti i mezzi, anche i più feroci e sanguinari, il tradimento, il sopruso, la violenza, il delitto: lo spinge a essere come Cesare Bronte, insomma. Per cui, se Flamma ha fiducia nei compagni e li considera indissolubilmente uniti a lui per il raggiungimento della meta ideale, la Comnena vede in essi solo dei rivali pericolosi, da eliminare senza esitazioni e senza scrupoli per rendere saldo il potere. Per questo ha fatto sì che il sangue bagnasse di nuovo le rovine di Roma, lo incalza a cercare sempre un nemico. Per questo ha fatto uccidere il condottiero dei contadini, Marco Agrate, un uomo che Flamma amava come

un fratello e di cui condivideva appieno gli ideali. Ma per la Comnena era solo «un rivale, non un fratello», e un rivale molto potente e pericoloso. E la donna prosegue con una dura lezione di realismo politico:

> Tu non devi amar nessuno, fuor che me. Io sola ti amo. Nessun altro ti ama, di quelli che ti si appressano. Tu sei colpevole ai loro occhi perché superi di troppo la loro misura. Non ti perdonano, non ti perdoneranno. La lor bassezza si solleva contro di te in una vendetta segreta. Tu li hai veduti, mentre erano costretti a obbedirti: avevano facce di servi e di carnefici.

I seguaci deve legarli a sé non con l'amore, ma «tenendoli per le loro passioni brute, per i loro istinti più acri, per la cupidigia, per la gelosia, per la paura; piombando sui più temibili e afferrandoli alla gola; ubriacando gli altri col falso vino che li infoca. […] Essi sono creduli, vani, feroci, ingordi, assetati. Chi esaspera i loro appetiti e sa illuderli, può lanciarli a testa bassa dove vuole». Se Flamma proclamava poco prima la «fede» nella sua «idea» come unico criterio per la sua azione politica, la Comnena implacabilmente rovescia l'argomento, ostentando il più profondo disprezzo per l'idea e il pensiero, ritenuti entità vacue e impotenti ad operare sulla realtà: «Non la tua idea è il tuo strumento. Vi sono grandi pensieri che non operano più del fumo o di un otre. Le forze con cui tu devi giocare a batterti non sono se non le passioni umane, che hai fatto libere distruggendo l'ordegno che le comprimeva. Non risparmiarle, finché tu non costruisca un altro ordegno che operi anche più rudemente».

La Comnena non ha esitato a far versare il sangue innocente dei contadini pur di mettere Messala contro Flamma e indurre questi a liberarsi anche di un altro pericoloso rivale. La donna, che ha ottenuto il suo scopo, esulta: «Ah, eccoti dunque padrone, quale devi essere! Questo mi sazia. "Passa sopra a tutto". Tu sei della mia specie. Troveremo il nostro dominio di là da tutti i termini, noi due, soli. Sarà nostro tutto quel che è vietato, più arduo e più lontano. Riconosci ora la tua sorte?». Al che l'eroe si lancia nelle affermazioni più ardenti, rivelando di essere ormai interamente sottomesso al volere della donna: «Per te ogni giorno io tenderò la mia vita verso le mire che non fissò nessuna speranza. Per te ogni mio giorno sarà impresso da un'azione potente in cui tu riconoscerai la specie della mia anima come in un suggello imperiale. Tu sarai sazia». È una svolta capitale nello sviluppo drammatico: l'eroe ha abbandonato il suo idealismo ed è stato asservito totalmente alla linea politica e ai metodi della donna, ha accettato di cercare il potere assoluto con ogni mezzo, sprezzando ogni limite.

Risulta definitivamente chiaro da questa scena davvero centrale della tragedia quale sia il conflitto su cui si regge la struttura drammatica: se Ruggero Flamma è un idealista e agisce perseguendo un programma ispirato a nobili ideali di rinnovamento della politica, in contrapposizione al regime tirannico e soffocante che opprimeva la nazione, la Comnena ripropone invece una prospettiva che ha dietro di sé una lunghissima tradizione, un realismo politico spregiudicato e cinico che non lascia alcun posto agli ideali ma guarda solo ai rapporti di interesse e di pura forza e non arretra dinanzi ai mezzi più infami e sanguinari per raggiungere gli obiettivi di un potere senza limiti.[15] L'intellettuale Giordano Fàuro, si ricorderà, aveva ben colto sin dall'inizio questo aspetto della terribile donna: «Il Machiavelli sarebbe cotto di questa principessa bizantina». Ma quello della Comnena è in realtà un machiavellismo deteriore, che poco ha a vedere con il rigore speculativo e le generose utopie del segretario fiorentino, e più che altro è l'estremo frutto di secoli di politica imperiale bizantina, fatta di intrighi, tradimenti, delitti, crudeltà, infamie segrete. Flamma aveva sognato di far rivivere la grandezza di Roma repubblicana ed è invece condannato dalla sua debolezza a riportare in vita la fosca decadenza di Bisanzio.

Il peso di questa tradizione secolare, a contrasto con il suo idealismo innovatore, è ben presente all'eroe: «Ah, tu sei giovine, Elena, ma la tua anima è antica quanto il mondo! Tutta la vecchiezza del mondo pesa nei tuoi pensieri. Io avevo sognato una gloria più nuova».[16] È qui l'origine della sua perdizione: l'influenza nefasta della donna lo induce a deviare dal cammino che era veramente suo e a percorrere quello per cui non ha forze e volontà sufficienti, e lo porterà a soccombere. L'esercizio del potere tirannico e solitario con mezzi feroci e sanguinari, attraverso l'oppressione e i delitti, non è per lui, ed egli ne sarà logorato e travolto.[17] Come aveva sentenziato il fedele Sigismondo Leoni, «l'uomo che si perde non aveva in sé la forza di giungere

[15] Non ci sembra dunque cogliere nel segno la Valentini quando afferma: «*La Gloria* è un dramma lirico e senza conflitti. […] Anziché in scontri con un'alterità, la catastrofe è determinata all'interno dell'eroe stesso» (Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 249).

[16] È evidente il capovolgimento del senso del testo operato da Barilli, che, applicando alquanto disinvoltamente concetti pirandelliani, ritiene che la Comnena «nella sua infinita *souplesse* e adattabilità» rappresenti «la vita», il «principio vitalistico», mentre Flamma, «l'uomo delle formule», rappresenta «la forma» (Barilli, op. cit., p. 165). In realtà è esattamente il contrario. Il testo su questo punto è inequivocabile: la Comnena, in quanto erede del costume bizantino, è il vecchio, il peso di una tradizione secolare sempre identica che blocca e paralizza gli slanci innovatori e rivoluzionari del giovane eroe.

[17] Bárberi Squarotti parla «dell'inevitabilità sia dello scontro con la realtà ostile e bassa della storia […], sia del conseguente fallimento del superuomo, che si trasforma, a contatto col quotidiano, nel "vinto"» (*Invito alla lettura*, cit., p. 111).

alla sua mèta». Flamma non ha avuto la forza di seguire il suo ideale, ma poi non avrà neppure quella di praticare un machiavellico realismo. Non è tanto la Nemica a perderlo fiaccandogli le forze, quanto piuttosto il tipo di potere che si avvia ad esercitare porta alla luce la debolezza che era in lui latente. In questo consiste, nel presente testo, la fisionomia particolare assunta dall'azione micidiale della Nemica: non nella forza devastante del sesso, come per molti altri personaggi dannunziani (da Giorgio Aurispa a Lucio Settala a Paolo Tarsis), ma una libido smodata di potere (di cui il sesso è solo la spinta iniziale) suscitata in chi non ha forze sufficienti per reggerla, e per affrontare l'esecrazione popolare che inevitabilmente scaturisce dai mezzi infami che essa esige.[18]

Ma, dinanzi al conflitto incarnato da Ruggero Flamma e dalla Comnena, si apre un problema: verso quale modello di azione politica inclina la simpatia dell'autore, quello idealistico dell'eroe o quello "machiavellico" della donna? A questo punto della tragedia, data la consonanza evidente tra le prospettive del personaggio e quelle dell'autore, sembrerebbe legittimo propendere per la prima ipotesi, che implica un giudizio negativo di d'Annunzio sul personaggio della Comnena e sulla visione di cui essa è portatrice. Ma occorre tener presente che Flamma è votato alla sconfitta delle sue aspirazioni ideali e che la preziosa lettera ad Hérelle lo definisce un «falso eroe». Dare una risposta è quindi per ora prematuro: occorrerà tener conto di altri dati, che saranno forniti dagli ulteriori sviluppi della vicenda.

L'odio del popolo per la tirannide sanguinaria e crudele a cui la Comnena ha spinto Flamma si manifesta, all'inizio dell'atto quarto, nel fanatismo del giovinetto che tenta di uccidere il dittatore e che proclama: «Un altro verrà. […] Ho mille fratelli». Ma l'eroe lo risparmia perché sente in lui «qualche cosa di fraterno»: evidentemente il dittatore vede nel giovane il se stesso che, pieno di baldanza e di entusiasmo idealistico, si contrapponeva al vecchio dittatore Cesare Bronte e al suo regime necrotico e oppressivo. Ora al posto di Bronte c'è lui stesso, nella stessa posizione. La vista di questa sorta di *alter ego* giovanile gli dà come uno slancio fiducioso a «ricominciare a vivere», come confessa al fedele Daniele Steno. Progressivamente però, allo slancio euforico suscitato dall'incontro con l'*alter ego* tirannicida, nella seconda parte della

[18] Non diremmo perciò che l'eroe è «diviso e sospeso tra Eros e potere» (M. BARATTO, *Il teatro di d'Annunzio, oggi*, in *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Liguori, Napoli 1990, p. 181); per le stesse ragioni non ci pare che colga il senso vero del rapporto fra l'eroe e la donna R. LA VALVA, *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*, Liguori, Napoli 1991, p. 182: «Non è il desiderio eroico per la Gloria, piuttosto il desiderio comune per la "femmina" che lo travolge e lo domina, corrompendo irrimediabilmente l'ideale di lotta per cui l'eroe si è così a lungo preparato».

scena subentra nell'eroe uno stato disforico, che lo induce a una lucida e desolata analisi della propria condizione. La sua vita con la Comnena è «qualche cosa d'inumano e di mostruoso; una realtà dura, precisa, indubitabile poiché opera, uccide, divora, devasta, e nel tempo medesimo non so che di falso, di arteficiato, di fittizio, di allucinante; un'aria irrespirabile e pur necessaria ad esistere». Per liberarsi dal giogo della Nemica gli eroi dannunziani, come dimostra l'archetipo di Giorgio Aurispa che qui ricompare puntualmente, non hanno altro mezzo che ucciderla; ma Ruggero Flamma non osa neppure formulare il pensiero, deve essere Daniele Steno a suggerirglielo: «Tu hai versato tanto sangue, senza esitare, e ripugneresti… […] Pensa: libero, per *ricominciare a vivere*!». Allora l'eroe «sente tremare nel più profondo dell'essere l'istinto di salvezza e la volontà micidiale», e ripete a se stesso «la parola di guerra udita un giorno dalle labbra della devastatrice: "O io, o tu!"».

A bloccarre ogni decisione, entra a questo punto la Comnena. Flamma è sgomento all'idea che l'indomani verrà un altro attentatore, poi un altro, «poi verranno tutti, in una massa furiosa». Ma se l'eroe si dimostra debole e smarrito dinanzi alla sorte che lo attende, è la donna a rivelarsi la vera eroina,[19] forte e impavida: secondo lei proprio il pericolo estremo mette alla prova e stimola le forze eroiche: «La Comnena *ridendo*. La terza onda! Tu nuoti in vista della terza onda. Ruggero Flamma. Difficile romperla o superarla, per il nuotatore. La Comnena. Dicono i naufraghi. Ma è la prova del gran nuotatore. Vi fu già chi sentì il suo cuore maligno gonfiarsi di allegrezza, vedendo schiumare la cresta minacciosa della terza onda». La Comnena vuole ribadire il suo dominio sull'uomo non tanto in senso sessuale, come come Ippolita Sanzio, Gioconda Dianti, Isabella Inghirami, bensì per ridurlo a strumento della propria sterminata smania di potere. Ma l'eroe non regge questa corsa affannosa all'infinito, per conquistare sempre più potere, a prezzo di una tensione continua, spasmodica, e di delitti atroci. Non era fatto per questo, come rivelava il suo programma politico idealistico. Spinto su una strada non sua dall'incantesimo malefico della donna tentatrice, a cui non ha avuto la capacità di resistere per salvare il suo progetto ideale, le forze gli vengono meno, si sente impari e sconfitto. Per cui ora l'unica sua aspirazione è il sottrarsi al meccanismo implacabile. Flamma vagheggia «la rinunzia», la fuga,

[19] Lo sottolinea E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 193, che parla di «sostituzione della Superfemmina al Superuomo». Anche i recensori dell'epoca ritenevano la Comnena protagonista della tragedia (cfr. Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 252). Per Mutterle, poiché il protagonista «è fin dall'inizio un eroe destinato alla sconfitta, debole di carattere e infermiccio (soffre di epilessia)», «vero personaggio tragico è la sua donna, la Comnena» (A.M. Mutterle, *Gabriele d'Annunzio*, Le Monnier, Firenze 1980, p. 100).

l'evasione, «la via dell'esilio» verso «qualche isola perduta in qualche mare libero». Ma la Comnena riveste sempre il ruolo dell'eroina forte e impavida, contro i vacillamenti e le morbose rinunce del «falso eroe», e lo schernisce crudelmente. A questo punto Flamma torna a vagheggiare la liberazione uccidendo la Nemica, e tende la mano verso il pugnale rimasto sul tavolo. Ma di nuovo non riesce a tradurre in atto il proposito omicida: «Un tremito indomabile lo prende», e si arresta. Anche dinanzi all'ultima occasione di liberarsi dalla schiavitù funesta l'uomo non si rivela all'altezza.

Lo scambio di ruolo tra l'uomo e la donna tocca il culmine nell'atto quinto. Una folla inferocita, immensa, mossa dall'odio verso il tiranno, si precipita alla casa di Ruggero Flamma, invocando la sua morte con un «clamore oceanico». Quello che dovrebbe essere l'eroe è seduto sul gradino che dà sul balcone in un'«attitudine che l'umilia», con gli occhi «sbigottiti e vaganti», le mani «agitate da un tremore indomabile». È ormai la larva dell'uomo forte che era un tempo, deciso a perseguire la sua meta. Al contrario la Comnena è «diritta ancora nella sua invisibile armatura di diamante, pronta ancora al gioco della vita e della morte». Come si preannunciava a chiare lettere nell'atto precedente, in tutto l'atto finale è la Comnena a ricoprire il ruolo eroico, a mostrarsi impavida dinanzi al pericolo, pronta alla lotta contro le forze avverse, anzi eccitata nel suo coraggio proprio dal pericolo incombente. Spera che la vista della moltitudine ostile susciti il coraggio e la speranza nell'uomo, poiché è convinta che il suo destino non sia ancora concluso. Perciò lo incita a usare quella virtù oratoria che già aveva soggiogata la folla, a difendere la sua «vita possente» contro «la belva cieca», perché in un attimo «quel furore può mutarsi» e «finché il cuore è saldo, la vittoria può essere invocata dall'uomo». Ma «il baleno bianco del terrore» passa sul «volto livido» di Flamma, «tremante, tenuto dal raccapriccio» all'idea dello scempio che la folla farà del suo corpo. Si attira così il disprezzo sferzante dell'eroina: «Ah, vile, vile, vile!». La Comnena ricorda allora come Cesare Bronte avesse visto giusto riconoscendo la paura in fondo ai suoi occhi e rimpiange di aver abbattuto, per sgombrargli il cammino, il vecchio tiranno, «un uomo veramente forte, un titano»: «Per te, per un'anima obliqua, per una larva senza vertebre, per un falso eroe che non aveva in fondo al suo cuore se non la paura, la paura!». La donna vede lucidamente come Flamma sia un «falso eroe», rivelandosi in tal modo portavoce dell'autore stesso, che non a caso nella lettera ad Hérelle riprende la stessa formula, citando esplicitamente il personaggio. Flamma protesta che non è la paura della morte a devastarlo, ma la minaccia dello «strazio ignobile, del supplizio basso, dell'insulto plebeo, della percossa, dello sfregio, della sozzura, della fine ignominiosa». Emerge

qui quell'orrore morboso della folla che sin dall'inizio i suoi seguaci avevano colto in lui, indizio che rivela ora il suo valore profetico. Non gli resta altra via di scampo da questa turpitudine che la morte, e Flamma la invoca dalla Comnena, che diverrà così la sua «liberatrice», dopo averlo tenuto «servo» alla sua «catena». Come è costante negli eroi dannunziani, lo spegnersi della tensione vitalistica ed eroica, l'esaurirsi dell'avidità di vita totale, si rovescia nel *cupio dissolvi*. Se la Comnena rifiuta di arrendersi, insistendo ancora con implacabile determinazione a tentare la vittoria, l'uomo è ormai fermo nel suo nichilismo, come se fosse già trapassato: «Tutto omai è immobile in me. Il mio fato si compie. Io sono di là».

La Comnena capisce che per Flamma tutto è perduto, e «un'ombra di dolore» sembra offuscare il suo viso «diamantino»; in un moto di rimpianto, rievoca il momento fatale in cui era apparsa a lui che l'aspettava in quella stessa casa, la vigilia dell'insurrezione. «Aspettavo la Gloria», risponde Flamma, e lei di rincalzo: «La Gloria mi somiglia». È questa forse la formula che può fornire la chiave della tragedia, e lo conferma la collocazione della frase in epigrafe, nel frontespizio dell'opera. Abbiamo già prospettato il problema se d'Annunzio propenda per il modello di azione politica idealistico incarnato da Ruggero Flamma o per quello "machiavellico" rappresentato dalla Comnena. La risposta al quesito, capitale per intendere il senso di questa tragedia politica, si può rinvenire in questa frase. In sostanza essa viene ad affermare che è il modello della Comnena a rappresentare l'unica via per la «Gloria», cioè per il potere, che la «Gloria» è possibile solo attraverso il machiavellismo cinico e spietato, i delitti e la tirannide, non attraverso il perseguimento del puro ideale; e poiché d'Annunzio impiega la frase come epigrafe, se ne può dedurre che dà ad essa il suo consentimento.[20] Lo scrittore senza dubbio ammira l'idealismo dell'eroe e vagheggia come nobilissimi gli obiettivi da lui posti, che consuonano perfettamente con i suoi principi, come si può ricavare dal contesto della sua opera, con il suo disdegno per l'Italia degradata di fine secolo e con i suoi sogni di una rinascita, nazionalistica, imperialistica ed estetica insieme, che riscatti il paese dalla stagnazione, dall'avvilimento,

[20] La Valentini coglie questo punto nodale del testo: «L'aspirazione di Flamma sarebbe quella di dominare facendo leva sulla carica nobilitante degli ideali, ma è impossibile gestire il potere con purezza» (op. cit., p. 248); ci sembra però che forzi l'interpretazione affermando: «D'Annunzio legittima la necessità della violenza perché da essa scaturisce "l'opera di vita". In quest'ottica, più darwiniana che nietzschiana, la guerra e il delitto sono necessari all'affermazione "di ogni verità novella"» (*ibid*.). Ci sembra piuttosto che d'Annunzio riconosca con amara rassegnazione, contro le sue propensioni ideali, le leggi ineluttabili della politica. Dai delitti di Flamma non scaturisce alcuna «opera di vita», ma solo una tirannide oppressiva e intollerabile.

dalla corruzione, dal trionfo della logica del puro profitto. Ma d'altro lato evidentemente insorge nello scrittore una forma di pessimismo che lo induce a ritenere purtroppo utopici e impraticabili gli ideali innovatori del suo eroe e a riconoscere realisticamente che il basso machiavellismo della Comnena, con tutto il corollario di turpi intrighi, di corruzione e di delitti che l'accompagna e che riproduce un modo di governare antico, dominante da sempre, è l'unica strada veramente percorribile per la conquista e l'esercizio effettivo del potere.[21] Per questo d'Annunzio nel finale destina alla sconfitta il personaggio che non ha né le forze per rimanere fedele alla sua «idea» né per intraprendere la via "machiavellica", mentre per la Comnena prospetta la salvezza. Essa infatti pugnala Flamma, ma non tanto per esaudire il suo desiderio di morte, quanto piuttosto per acquistarsi il favore della folla inferocita, per poter così scampare al linciaggio e riaprirsi una possibilità di restare sulla scena politica. La battuta della folla che chiude la tragedia («La sua testa! La sua testa! Gettaci la sua testa!») sembra indicare che abbia raggiunto il suo intento e, grazie al suo machiavellismo senza scrupoli, possa avviarsi a un nuovo ciclo di potere, sopravvivendo a Flamma come era sopravvissuta a Bronte.

La Comnena, in quanto «tentatrice micidiale», carica di tutti i vizi e di tutte le nefandezze di un passato secolare, rappresentante di un modo antico di fare politica, e pertanto distruttiva Nemica dell'eroe e responsabile del fallimento del suo idealismo innovatore, è senz'altro un personaggio negativo nel sistema assiologico della tragedia. Ma il sistema non è così schematico come potrebbe apparire: a renderlo meno rigido interviene non solo il consentimento (si può supporre desolato e amaro, forzato dal riconoscimento di una realtà inevitabile) dello scrittore ai principi politici che la donna incarna, ma agisce soprattutto l'ammirazione per quell'energia eroica che essa possiede, che la fa grande nel male e che al protagonista fa difetto. Questa ammirazione è confessata esplicitamente nella stessa lettera ad Hérelle in cui d'Annunzio muove le sue critiche severe al «falso eroe»: «Io amo quella figura feminea. Mi sembra d'esser riuscito a rappresentar vivamente in lei la forza irresistibile,

[21] Secondo Bárberi Squarotti, nella tragedia «la rivoluzione scade immediatamente nella gratuità e nella violenza dell'esercizio del potere», per cui «ciò che d'Annunzio intende rappresentare è il costante pensiero dell'immaturità dei tempi rispetto alla volontà giovanile di rinnovamento politico, e il conseguente fallimento di ogni tentativo attuale di mutamento, con il conclusivo rinvio a un'altra generazioine, ad altre imprese, a più pure e autentiche rivoluzioni» (BÁRBERI SQUAROTTI, *La fiamma e l'ombra: il teatro*, in *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, Genesi editrice, Torino 1992, p. 259). Se è vera l'interpretazione in chiave pessimistica che abbiamo dato della frase chiave «La Gloria mi somiglia», l'involuzione della tirannide di Flamma è frutto delle leggi ineliminabili della politica, non dell'immaturità contingente dei tempi, quindi viene esclusa nella tragedia la possibilità di rivoluzioni più pure e autentiche in futuro.

l'uragano, il vento. "Avanti! Avanti!". Ella mi apparve nel deserto. Udii la sua voce nel vento che passava sul deserto arabico, mentre spingevo il mio cavallo al galoppo sotto il gran sole omicida». L'ambivalenza nei confronti del personaggio contribuisce a conferire al testo una forma di problematicità, a renderne più mobili le prospettive.

In definitiva, se nella *Gloria* sono rinvenibili molti stereotipi ricorrenti nell'opera dannunziana, occorre riconoscere che essi sono declinati spesso in forme nuove: l'abusato conflitto tra la virtù «ascendente» dell'eroe e l'azione micidiale della donna nei suoi confronti si traduce come si è visto in un inedito conflitto tra il nobile idealismo dell'uomo e il deteriore machiavellismo della donna, tra il vagheggiamento delle virtù repubblicane di Roma antica e la «decadenza» di Bisanzio, con la problematicità che scaturisce nell'atteggiamento dell'autore, diviso tra le sue propensioni profonde e un amaro pessimismo, originato probabilmente dall'esame della situazione storica del paese, che in quel momento lo fa disperare di ogni possibile vittoria dell'ideale nella sfera politica. Se si pensa alle reboanti accensioni celebrative e alle costruzioni mitopoietiche delle *Vergini delle rocce* e poi, in diversa direzione, di *Maia*, *La Gloria*, con tutti i suoi difetti, proprio grazie al suo disincantato pessimismo,[22] che vede come sbocco fatale di ogni conquista del potere la feroce tirannide e il delitto, appare un testo tutto sommato meno compromesso con operazioni mitologizzanti.

[22] Anche se Livio, non a torto, vi scorge una componente di filisteismo: Flamma è «costretto, dopo la morte di Bronte, a governare e quindi, secondo la filistea ideologia dannunziana, a corrompersi inevitabilmente» (op. cit., p. 114).

Annamaria Andreoli

Per la Rilettura di 'Francesca da Rimini'

La vita italiana al tempo di Dante

Innumerevoli ragioni potrebbero aver indotto d'Annunzio a ricalcare sulle scene le orme di Dante. Nel 1901, quando *Francesca da Rimini* viene composta e subito rappresentata, l'inquilino di Settignano conta tra i vicini di casa amici dantisti di prim'ordine, da Giuseppe Lando Passerini a Guido Biagi, che a Firenze lo introducono nell'ambiente accademico dove spiccano – Isidoro Del Lungo e Pasquale Villari in testa – alcuni tra i massimi cultori del Medio Evo dediti agli scavi d'archivio secondo il rigoroso metodo storico. E senza contare, nel 1897, giusto l'anno della *Chiesa di Polenta*, l' incontro con Carducci nel salotto romano dei Lovatelli, nel salotto dei Treves, a Milano e a Pallanza, lo scrittore di successo è entrato da qualche tempo in dimestichezza con Alessandro D'Ancona, illustre studioso delle *sacre rappresentazioni* ai primordi del teatro italiano, e con l'allievo di lui, Francesco Novati, perno intorno al quale ruota ora il registro antiquario delle *Laudi.*

Ma non si deve credere che la *volontà di dire* del cantore rivolto alle nostre grandi Origini vada disgiunta dal paladino della «modernità» e, tanto meno, dal deputato che siede in Parlamento. L'Italia ha del resto fondato la riscossa nazionale sull'eccellenza identitaria della poesia di Dante e non per nulla il glorioso passato dei fondatori della patria contrassegna le *Laudi degli Eroi* intrecciate a quelle *del Cielo del Mare e della Terra*. Nel biennio 1900-1901 le odi celebrative si susseguiranno appunto a getto continuo, a cominciare dalla *Laude di Dante* che inaugura il secolo, corollario della solenne *Lectura Dantis* fiorentina in Orsanmichele (9 gennaio 1900), quando d'Annunzio, chiamato a commentare l'VIII canto dell'*Inferno*, rimpiazza Carducci colpito da paralisi.

È qui senza dubbio il primo motore di *Francesca da Rimini*. Studi mirati emergono già nell'estate 1899 dal dialogo con Annibale Tenneroni, il bibliotecario puntualmente coinvolto nelle ricerche bibliografiche e quindi nella

formazione e nell'ordinamento della biblioteca della Capponcina. Apprendiamo così che dopo un'escursione presso il rifugio dell' Esule fra le Apuane di Fosdinovo, la stesura del *Fuoco* («terribile fatica») si interrompe e sul tavolo di lavoro campeggiano, al seguito di Boccaccio, biografi e chiosatori di Dante procurati dall'amico come sempre sollecito. A un altro amico, morto alcuni anni indietro, *Laude* e *Lectura* renderanno omaggio: alla *Letteratura mistica del XIV secolo* di Enrico Nencioni d'Annunzio ritorna mentre passa nuovamente in rassegna i contributi danteschi compresi nel volume a più voci che lo raccoglie, *La vita italiana nel Trecento*, in cui comparivano *La genesi della Divina Commedia* di Pio Rajna e *Dante nel suo poema* di Del Lungo.

Torneremo poi sulle monografie riguardanti la *Vita italiana* attraverso i secoli, dagli *Albori* alla *Vita moderna*, benemerita e fortunata iniziativa fiorentina di Biagi e Villari; basti per il momento dire che anche su quei *livres de chêvet*, letti e riletti, taluno oggi conservato in quattro copie (!) nella biblioteca del Vittoriale, d'Annunzio fonda il suo balzo a ritroso per ritrovare nel passato la grandezza nazionale da contrapporre alle miserie del presente. Ad essi si riferivano già i discorsi elettorali del 1897, come ora il suo duplice intervento sul Vate-padre della patria, preludio della campagna per la nuova corsa al Parlamento che lo impegnerà a Firenze nella primavera 1900.

Sotto la spinta del teatro scopertamente politico avviato con la *Gloria* (1899), la scelta dell'Italia dantesca di *Francesca da Rimini* non solo poggia sul laboratorio antiquario che cominciamo a intravedere, ma si avvale – e non poteva essere altrimenti – dell'intesa con la Duse, lettrice instancabile di *Vita Nuova* e *Commedia*, citate quasi in ogni sua lettera, sovrapponendosi persino Eleonora all' eroina infernale di cui sarà l'interprete: «*per aver pace coi seguaci sui*» scriveva per esempio ad Angelo Conti (luglio 1899), fra gli intimi della coppia, con riferimento all'Arno che sfocia dinanzi alla «Casa delle rondini», dimora estiva condivisa con Gabriele. Il quale – è vero – della compagna ricorderà più la discrezione che le ingerenze, e tuttavia il trasporto dell'attrice per Dante sembrerebbe quanto meno il catalizzatore della tragedia malatestiana.

La distanza temporale riguarda peraltro da vicino la recitazione. Poiché da noi manca il registro medio, tra «volgarità» e «affettazione» – lamentava il drammaturgo alle prime armi – non esistono alternative al non-parlato. La vicenda della *Città morta*, con il debutto parigino del 1898 come *Ville morte*, si era rivelata in proposito oltremodo istruttiva se era bastato tradurla in francese per renderla più «*parlabile*». E risultava anche al narratore come fosse necessario allontanarsi dall'Italia per acquisire naturalezza: «nelle traduzioni dei miei romanzi» sono sempre parole sue «spesso il dialogo è più

naturale che nel testo originale». Dunque la nostra annosa e spinosa questione linguistica, che intanto determina il successo delle Compagnie dialettali, si potrebbe risolvere arretrando nei secoli con la pronuncia in versi, aulica e del tutto remota dagli spettatori.

Portare sulle scene il tempo e la lingua di Dante è però impresa davvero ardimentosa, da sottoporre al giudizio – un'autentica fossa dei leoni – dei tanti dantisti a proposito dei quali Croce parlerà di «dantolatria», e in particolare, riguardando la tragedia Ravenna e Rimini, di quelli che in Romagna (Corrado Ricci, Michele Barbi, Francesco Torraca o Tommaso Casini) vanno ricercando ogni possibile traccia del poeta morto sulle rive dell'Adriatico. E per non dire di Carducci, non ancora del tutto fuorigioco, il vaglio, in prima linea, sarà di Pascoli, risentito con il concorrente che invade il campo per batterlo – teme – sul suo stesso terreno. Da tempo Giovanni si rivolge a Dante nella veste di esegeta, ricavandone solo amare frustrazioni. La *Commedia* non è per lui una «rovina» ma la viva foresta di simboli (*Minerva oscura*, *Sotto il velame*, *La Mirabile visione*, 1895-1901) bocciata dalla comunità accademica che lo costringe al contrattacco: «la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli» (nella *Prefazione* ai *Poemi conviviali*, 1904).

Per ora, la gara dantesca di Giovanni con Gabriele è persa in partenza. *Francesca da Rimini* ha appena debuttato (al Teatro Costanzi di Roma, il 9 dicembre 1901) quando, in fibrillazione, il recluso di Castelvecchio progetta un poema sugli ultimi giorni di Dante a Ravenna avendo l'incredibile pretesa cautelativa di redigere una specie di atto notarile, con deposito del «soggetto» controfirmato da due testimoni: «Questo foglio testifichi che il primo a concepire il poema sono stato io […]. Fa apporre qui due firme testimoniali […]. Bisogna che mi assicuri dai ladri letterarii […] tieni il segreto, tu e i testimoni, sulla mia opera» (ad Alfredo Caselli, 18 dicembre 1901).

D'Annunzio, invece, sarebbe stato disposto alla complicità in patria (ha già chiesto invano la collaborazione del «fratello maggiore» durante la stesura della *Città morta*) per confrontarsi e competere magari con l'Oltralpe, con il teatro antiquario di Maeterlinck, Rostand, Bataille o Rolland, impegnati nella ricostruzione, sulla base dei documenti storici, di ambienti e linguaggio del Medio Evo o del Rinascimento. E per scorno di Pascoli, il nostro drammaturgo temerario supererà la prova a pieni voti. Del Lungo, cioè l'Accademia della Crusca, non attende neppure i riscontri sul testo per tradurre in un apprezzamento ragionato il suo applauso di spettatore: in *Francesca da Rimini* «il sentimento e il linguaggio» dice «sono, è dir poco studiati, ma calcati con insistente vigoria sui documenti della viva parola d'allora […] per modo che

all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci da secent'anni remote [...] e l'impressione è che l'arte abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno: il vero» (*Medio Evo dantesco a teatro*, «Nuova Antologia», 1° marzo 1902). Né l'elogio della tragedia – «véritable resurrection d'un siècle» e «la plus grande oeuvre italienne depuis la Renaissance» – da parte di Romain Rolland, che a Parigi dirige la «Revue d'art dramatique», potrebbe risultare più lusinghiero: abbandonino i francesi, e in primo luogo il Maeterlinck di *Monna Vanna*, ogni «italianerie» antiquaria e tornino «à leurs rêves mystiques et barbares». Egli stesso, cultore della «Renaissance italienne» sin dalla giovinezza, è pronto a gettare la spugna: «j'ai perdu tout désir de la répresenter dans mes oeuvres; je n'en suis pas capable» (lettera a Louis Gillet, 17 giugno 1902).

Ai due autorevoli giudizi ne andrebbe aggiunto, a caldo, un terzo. A Roma per esercitare il proprio occhio – anche lui – sull'antichità, Paul Klee resta impressionato dagli scenari e dalla recitazione della Duse, interprete «spirituale» annota in un appunto «decisamente isterica, una morfinomane» (*Diario II*, dicembre 1901). D'Annunzio ha insomma colto per più versi nel segno, riproponendo un plausibile linguaggio remoto e prodigandosi senza risparmio nella regia e nella scenografia, compreso l'accompagnamento musicale, affidato al maestro Antonio Scontrino che ha composto le note dietro i precisi suggerimenti di chi da anni frequenta e sostiene Arnold Dolmetsch, pioniere dell'esecuzione di antiche intavolature con strumenti originali.

Da Isotta a Francesca

Con *Francesca da Rimini* d'Annunzio realizza un'antica propensione per l'affresco storico. In gioventù aveva confidato a Nencioni il proposito di un romanzo «*omerico epico*», menzionando allora, nel lontano 1884, la ponderosa raccolta di «documenti» che avrebbe poi tralasciato per obiettivi più adeguati alle sue condizioni di cronista mondano con famiglia a carico. Se il carico famigliare non è venuto meno e il bisogno di denaro permane urgente, a fianco della Duse l'agio per le ricerche pazienti infine non manca. E il drammaturgo si propone ora di offrire, da poeta tragico, uno spaccato dell'antica vita italiana prima ancora della parafrasi scenica dei versi più celebri e celebrati della *Commedia*: il vertice dell'arte dantesca secondo le interpretazioni romantiche inclini ad aderire al dramma di amore e morte dei cognati adulteri.

All'altezza del 1901 un folto numero di studi riguarda in primo luogo l'accertamento intorno al delitto di cui il canto dei lussuriosi resterà comunque la sola testimonianza. Passati al setaccio, gli archivi non recano alcuna traccia del duplice omicidio e scarse risultano le notizie relative ai protagonisti del

luttuoso triangolo. Mentre giocoforza si ripiega sui commentatori antichi, specie bolognesi e romagnoli, da Graziolo a Benvenuto, e sulle *Esposizioni* di Boccaccio, che a Ravenna avrebbe svolto accurate indagini, abbondano in compenso i documenti utili a recuperare la Romagna degli ultimi decenni del '200, cruento teatro del passaggio dal regime comunale alla tirannide.

Sugli uomini nuovi che infestano la vasta plaga da Bologna ad Ancona, *tra 'l Po e il monte e la marina e 'l Reno*, Dante lancia strali «forse in parte più che non si convenìa», come osserverà da cronista di quegli stessi anni Giovanni Villani. Ancora ignorando il suo ultimo approdo di esule, il poeta «garrisce e sclama» contro i *Romagnuoli tornati in bastardi* nel breve volgere di una generazione. Al nostalgico Guido del Duca (*Pg* XIV), da Bertinoro, rampollo dell'illustre famiglia degli Onesti, spetta il compito di rammemorare tra le lacrime *le donne e' cavalier, li affanni e li agi/ che ne 'invogliava amore e cortesia/ là dove i cuor son fatti sì malvagi*: il buon tempo passato e perduto viene contrapposto alle desolazioni del presente.

Allo scadere dell' '800 fiumi d'inchiostro scorrono sulla Romagna e i tanti Romagnoli menzionati nella *Commedia*. Capofila è *L'ultimo rifugio di Dante* (1891) del ravennate Ricci, conoscenza ventennale di d'Annunzio, almeno da quando il *Duca Minimo* lo sollecitava a collaborare con la sua «Cronaca Bizantina». Nel 1901 Ricci licenzia poi *Ravenna*, volume inaugurale della collana «Italia artistica», serie di *guide* delle città italiane ideata d'intesa con il cantore – è scontato – delle *Città del silenzio*.

Esperto d'arte, di musica e di teatro, Ricci appartiene inoltre alla specie dei «dantomani» per l'ossessiva ricerca, fra l'altro, dei manoscritti che per forza Dante, morendo a Ravenna, deve a suo avviso aver lasciato nella città. Recuperarli è un chiodo fisso: «Nessuna cosa al mondo mi pose mai più grande e più tormentoso desiderio nell'anima» ammetteva sulle colonne della «Tavola Rotonda» di Napoli nel 1892 (*Dal libro dei sogni*, nn. 14-6). Persuaso che i frati francescani, lesti a trafugare le spoglie reclamate da Firenze, avessero resi irreperibili, insieme con quelle, i preziosi autografi occultandoli nel loro convento delle Tavelle, Ricci decideva di sterrare e abbattere muri, animato da cieca fede. Non avrebbe rinvenuto se non gli avanzi di un tesoro bizantino da contendere (lo scontro è fisico) agli avidi scavatori…

Questo per dire che una tale appassionata disposizione sembra contagiare d'Annunzio, che a Ricci, ora di stanza a Milano come sovrintendente della Pinacoteca di Brera, si affida non poco. Nel dialogo serrato con il massimo studioso di antichità ravennati il drammaturgo si riferisce infatti a una «raccolta polentana», asse portante del suo laboratorio, che non è difficile ricostruire. Della «raccolta» faranno parte, insieme con l' *Ultimo rifugio* e

Ravenna, già menzionati, la sintetica illustrazione della storia della città e dei suoi monumenti in corso di restauro (*Città monumentali: Ravenna*, «Emporium», dicembre 1898) e, soprattutto, l' interpretazione, vedremo quanto singolare, di *Francesca*, come reca il titolo della prima stampa tempestiva («Flegrea», 10 giugno 1899) della sua *Lectura Dantis* in Orsanmichele del V canto dell'*Inferno.*

È da presumere che la «raccolta» comprenda tutti i contributi pubblicati da Ricci (e forse schede e appunti) intorno alla famiglia di Ravenna: origine, componenti, parentele, dimore, insegne gentilizie, imprese, iconografia… Fuori tempo massimo sarebbe a rigore l'intervento, dal titolo indiziatissimo, *Francesca e i Polentani nei monumenti e nell'arte*, affidato a «Emporium» solo nel dicembre 1901, quando la tragedia di d'Annunzio sta per debuttare. Si tratta però di un «articolo che pubblichiamo» precisa Ricci, a cui è noto sin l'ultimo verso di *Francesca da Rimini*, «come augurio alla sua prima rappresentazione»: altro non è che il resoconto dettagliato delle notizie elargite in corso d'opera al drammaturgo.

Che per parte sua ha corrisposto ai tanti favori con solerzia riconoscente, perché nell'intesa con Ricci si inscrivono *Il silenzio di Ravenna*, fra le primizie delle *Laudi* («Nuova Antologia», 16 novembre 1899), e – cruciale – l'*Ode per la morte di un capolavoro* («Illustrazione Italiana», 1° gennaio 1901), composta su commissione per denunciare l'incuria che a Milano minaccia il *Cenacolo* di Leonardo e quindi favorirne il restauro. È quanto si desume da un telegramma di Gabriele: «L'ode pel Cenacolo fu scritta. Spero ti sembri non indegna della venerabile ruina» (31 dicembre 1900).

Nel maggio 1901 d'Annunzio si reca a Ravenna e a Rimini in compagnia della Duse; segno che il progetto della tragedia è condiviso con l'attrice. La presenza dei due divi viene notata in città e non manca, nei fogli locali, un'indiscrezione (ne seguiranno altre) circa lo scopo della visita: indagini sul campo per un «nuovo dramma». Poiché non risultano a tutt'oggi i soliti appunti di taccuino, che si fanno desiderare, dell'escursione tutto ignoreremmo a parte l'inequivocabile sigla «Per non dormire» nell'albo dei visitatori del Sepolcro di Dante, in data 23 maggio; e in quello della Classense, il giorno successivo, il rutilante pseudonimo: «Marco Fulgoso, Venezia», dietro il quale Gabriele intende difendersi dai «seccatori», come dice a Tenneroni avvertendolo che risiederà appunto sotto quella copertura all'Hôtel Byron.

Ma sul soggiorno ravennate e riminese disponiamo almeno di due lettere rivelatrici. La prima, in ordine cronologico, è ovviamente per Ricci, datata da Settignano il 1° giugno:

> Carissimo Corrado,
> torno da Ravenna, febbricitante. Ho preso la febbre, una sera, nella pianura dove fermenta il fieno. Tutto l'incanto della città fatale è dunque penetrato in me.
> Quante volte, nelle chiese, ti ho nominato, ringraziato, benedetto! Ho passato lunghe ore nel tuo San Vitale […]. Avevo meco i tuoi libri, il tuo spirito.
> Ora eccomi qua. Il chinino mi libera dalla febbre; e sto per riprendere il lavoro.
> La tua raccolta polentana è custodita religiosamente. Oso ancora domandarti qualche libro di storia ravennate. Hai qualche monografia sul periodo polentano? Hai una storia generale sulla Ravenna medievale?
> Puoi fornirmi qualche notizia intorno a *Samaritana*, sorella di Francesca?
> Nella tua bella prosa che illustra i restauri, trovo questa frase: «femmine fatali come Francesca e *Samaritana*». Parli della sorella di Francesca o dell'altra (1353) figlia di Ostasio?
> Illuminami, ti prego. E forniscimi tutti i documenti che hai raccolti. Tutto quel periodo è oscuro; e la tua sapienza può risparmiarmi molta fatica di ricerche.
> Attendo una risposta sollecita, della quale ti sarò molto grato.

Davvero sollecita, di lì a pochi giorni, il 5 giugno, la risposta non si fa attendere. Allora fuori Milano, Ricci non può essere subito esauriente ma assicura che il dialogo continuerà. Se questa è la sola lettera di lui a d'Annunzio che si sia conservata, quanto vi si legge basta a immetterci nella fase preparatoria della tragedia:

> Caro d'Annunzio,
> ho ricevuto la tua cara lettera, più cara perché mi parla di Ravenna. […] Appena tornato a Milano ti scriverò più a lungo. Intanto t'avviso che la miglior storia ravennate è quella latina di Girolamo Rossi che troverai facilmente. Pei tempi di Dante tu già conosci il mio *Ultimo rifugio*. Pei Polentani la cosa meglio fatta resta sempre la genealogia compilata pel Litta (*Famiglie celebri* ecc.) dal Passerini. La Samaritana *fatale* è la figlia d'Ostasio che rovinò (vedi caso!) l'altra famiglia «*dantesca*» degli Scaligeri di Verona.
> Ma ripeto, ti riscriverò più a lungo. Intanto rispondo alla tua *premura*.

Sorprende che sotto tiro siano due «femmine fatali»? Affidandosi allo studioso d'arte d'Annunzio rivela la propria formazione fuori dai ranghi, nel cenacolo di Michetti o nelle redazioni dei giornali e non nelle aule universitarie; e il suo modo di porsi dinanzi a Francesca, «prima donna viva e vera» della poesia moderna (De Sanctis), il suo farne un'eroina «virile» e aggressiva, emblema di un'intera epoca segnata da stragi sanguinose, si giova di quanto

egli ha appreso, e largamente utilizzato, dalla *Gioconda* «fatale», a tacer d'altro, che Walter Pater aveva posto al centro degli *Studi sul Rinascimento*: Gorgone, Medusa, Elena e Maria a un tempo, meretrice… Il drammaturgo metterà insomma in campo una sensibilità educata, oltre che da Shakespeare e Ibsen, da Baudelaire e Flaubert, da Swinburne e Barbey d'Aurevilly, i Goncourt, Bourget, Barrès, avendo alle spalle un lungo esercizio in versi e in prosa intorno alla donna «nemica» e all'«amore distruttivo»: una costante del suo teatro.

Ricci appare l'interlocutore privilegiato di chi si appresta a una interpretazione tanto ardita proprio perché all'altro capo del filo sta in primo piano anche lo studioso delle *Leggende d'amore* («Nuova Antologia», 16 maggio 1892), che si era interrogato, prima di rivolgersi a Francesca e Paolo, intorno alla parallela inconsistenza storica di Giulietta e Romeo. Matrimonio contrastato e segreto, morte apparente, sepoltura comune dei due innamorati di Verona sono *invarianti* originate dall'immaginario collettivo che infine un grande artista farà brillare per sempre nel cielo della poesia. Shakespeare – egli osservava – ha saputo «rinnovellare con la potenza del genio gli episodi più volgari e più conosciuti, che da secoli e secoli vivevano nel culto delle masse».

Inutile ricordare quanto la Scuola storica si vada diffondendo, in anni in cui trionfa il folklore, nello studio delle leggende. È il contesto culturale del quale partecipa che induce d'Annunzio a trascrivere in un taccuino (Zurigo, settembre 1899) i versi di una «vecchia canzone di Desdemona» con la nota rivelatrice: «anteriore a Shakespeare». E per non dire dei lavori capitali di Graf sulle leggende del Medio Evo, così decisivi per il Pascoli dei *Conviviali*, va da sé che quando si tratta di Dante non gli sfuggano né il Villari di *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la «Divina Commedia»* (1865) né il D'Ancona dei *Precursori di Dante* (1874).

E potevano sfuggirgli, quanto a dimensione leggendaria, gli studi di Ricci su Wagner? Si può star certi che accanto alla «raccolta polentana» viene disposta una non meno nutrita «raccolta wagneriana», che del versatile erudito comprende le *Donne nei poemi di Wagner* (1893) e *«Tristano e Isotta» di R. Wagner* («Emporium», dicembre 1900): nel mirino è la leggenda degli amanti già fatti rivivere nelle pagine del *Trionfo della Morte* (1894), come ora rivivranno sulla scena i cognati danteschi tutt'altro che ignari – questo importa – della leggenda celtica.

«Che cosa passava per la mente di Wagner quando scelse *Tristano e Isotta* e cominciò a vestirlo di note?»; e ancora: come si pose Wagner dinanzi alla «leggenda seguita dal volgarizzatore del trecento?» Quanto di essa accolse

e quanto rifiutò? Quale la differenza tra un erudito e un artista? Giacché quest'ultimo risuscita la vita «anche per la sola forza d'ingegno», gli è concessa la massima libertà d'azione – sentenziava Ricci dopo la serie dei quesiti nei quali è da ravvisare la tabella di marcia di *Francesca da Rimini*.

Provenienti dalla storia e non dalla *Tavola Ritonda*, gli amanti romagnoli hanno offerto materia alla leggenda costruita dagli antichi commentatori della *Commedia* e magari anche dagli interpreti moderni che d'Annunzio intende surclassare sulle orme di Wagner. Ricci sottolineava quanto l'Isotta wagneriana fosse «lontanissima dal carattere dell'Isotta tradizionale, rassegnata dal primo giorno della vita alle angosce e proclive a soffrir in silenzio e a perdonar sempre». E aggiungeva: per chi abbia letto la leggenda trecentesca, la «sfuriata» con cui la bionda fanciulla entra in scena nel melodramma di Wagner «riesce di moltissima *sorpresa.* Come? si chiede, è Isotta che invita il mare a sommergere il vascello, i fulmini a fendere e incendiare la nave? Oh, no! Isotta va rassegnata a re Marco»…

Allo spettatore della sua *Francesca* d'Annunzio intende riservare un'analoga sorpresa. Come? – dovrà chiedersi – è la cedevole dama di corte quella che sfida la morte trastullandosi col fuoco greco nell'infuriare della battaglia? Il suo primo dialogo con Paolo è una dura rampogna, e, «corrucciosa», gli domanda in dono un «elmetto». Un «elmetto» !? «Donarmi un bello elmetto/voi dovreste, signore mio cognato»; quindi lo incita a combattere: «Dritto mira/e cogli il segno, se non vuoi ch'io rida» (II, III). E sembra qui di udire la Duse, che tanto impressionò Klee, riprodurre in scena la risata isterica e lugubre di Ippolita nel tragico finale del *Trionfo della Morte*, romanzo prediletto dall'attrice.

Dov'è il «fragile fiore» soave di Foscolo e De Sanctis? «che alita per morbidezza e mollezza femminile», peccatrice redenta dalla sua propria verecondia e dalla pietà di Dante. Con *Francesca da Rimini* avremo invece la vittima della ragion di stato e dell'amore, del libero amore cortese di marca tristaniana e dei suoi sillogismi *difettivi*, pronta a sfidare la morte, nuova Didone sull'orlo del suicidio, già quasi una Clorinda sprezzante del pericolo, sulla cui bocca sono accenti di odio e di vendetta con la voce incupita dall'orrore che risuona – per chi voglia prestarle ascolto – tra i versi danteschi, culminando nella condanna furente del marito omicida: *Caina attende…*Come nelle *Corti d'Amore* doviziosamente indagate da Rajna e ben note a d'Annunzio, la querula Francesca dantesca è parte lesa (*'l modo ancor m'offende*, *anime offense*) nell'arringa difensiva pronunciata in quanto «clergesse», «legiste» e «Juitjairitz» (giudicessa), laddove Paolo non può che tacere…

Esistono, prima del 1901, interpretazioni siffatte? I presupposti sono ormai tutti in campo perché tra il 1902 e il 1904 Torraca (*Il Canto V dell'Inferno*),

D'Ovidio (*«Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»*) e Parodi (*Francesca da Rimini*) offrano gli esiti conclusivi di indagini capillari intorno ai commentatori antichi e alla Romagna di Dante, mentre vanno affacciandosi le ragioni del personaggio-poeta insieme con la priorità morale del *poema sacro*. Ma la tragedia wagneriana di d'Annunzio, che di questi studi – diamogliene atto – sarà il formidabile acceleratore, muove da una linea interpretativa che la Scuola storica non era preparata a praticare. Egli infatti decifra il sistema romanzesco che accomuna Francesca a Isotta e Ginevra nella trafila già percepita, grazie alla vicinanza culturale, sia da Boccaccio – vedremo – nelle *Esposizioni* che da Petrarca nella visione del *Trionfo d'Amore*:

> Ginevra, Isotta e l'altre amanti,
> e la coppia d'Arimino, che 'nsieme
> vanno facendo dolorosi pianti.

Emergerà poi la maestria di Dante nel gestire l'osservanza convenzionale che presiede all'episodio dei suoi adulteri infernali. Ma occorreranno vent'anni perché Rajna (*Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, 1920), Zingarelli (*Le reminiscenze del Lancelot*, 1920) o Crescini (*Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo*, 1921) insistano sulla «fole amor», con il marito-*gelos* da condannare, in quanto «offensore», e con Galehot-paraninfo, testimone garante della nuova fedeltà d'amore ritualizzata dal bacio (*oscla* in lingua franco-italiana vale pegno di nozze) come in un vero matrimonio. Avremo così un Dante-Lancillotto piangente a capo chino (*china' il viso […] a lacrimar*) e un Paolo-Tristano e Lancillotto insieme, che trova, *tutto tremante*, l'ardire di baciare Francesca perché autorizzato da Ginevra.

L'apprendista filologo

Nessun dubbio sulla prodigalità dell'eclettico Ricci nel fornire i soccorsi richiesti; e nessun dubbio sull'affinità culturale tra l'erudito e l'artista. A d'Annunzio erano comunque necessari altri interlocutori e altre risorse per riuscire in un'impresa falso-antica da snodare lungo cinque atti. Oltre che sulla propria sagacia, egli fa certo leva, intanto, sulle *Sorelle di Francesca* di Paolo Savj-Lopez («Flegrea», 5 dicembre 1900), saggio che sin dal titolo promette di ripercorrere la trafila di amori leggendari cara a Dante. Il drammaturgo intento ad ammonire Mariano Fortuny, subito arruolato per l'allestimento scenico, che nella tragedia l'arca bizantina ricolma di rose rosse «è un motivo poetico di grande forza», corrispondente – precisa – «al motivo del filtro nel *Tristano e Isolda*» (da Viareggio, fine giugno 1901), trova qui illustrato un

sistema letterario vittorioso sui dati biografici e storici. Savj-Lopez insiste infatti sul «modello preesistente nella fantasia» del poeta del V canto, sulla «convenzione», riferendosi ad Andrea Cappellano e in particolare all'assiomatica impossibilità dell'amore coniugale sino a concludere: «Per lungo ordine di poeti questo sentimento era ben disceso nello spirito dantesco; ma certo nessun più insigne esempio egli ne vide che la storia diffusa in tutto l'occidente di Tristano e d'Isotta».

Secondo Mario Praz, che ha dedicato alle fonti di *Francesca da Rimini* due estesi saggi (*Il dramma storico* e *Il dramma d'ambiente*, nella «Cultura», 15 marzo e 15 maggio 1922), il problema degli studi condotti da d'Annunzio e delle eminenze grigie alle sue spalle non si pone. Prove alla mano, vocabolari, manuali e repertori, le cronache d'epoca di Salimbene, Giovanni Villani o Cantinelli, alcune pagine di Francesco da Barberino e di Boccaccio, del *Novellino* e di Sacchetti, un paio di raccolte di antiche rime volgari sommate a qualche esotica poesia popolare smascherano il plagiario, lesto a carpire qua e là quanto gli abbisogna.

Di conseguenza, la tragedia, lodata, s'è visto in quali termini, da Del Lungo e Rolland (nel corso del 1902 sarà poi la volta di Torraca, Renier, Sanesi o Pavolini), sembrerà invece a Praz un agglomerato di citazioni spesso fuori controllo in quanto il diavolo insegna a fare le pentole e non i coperchi. Ma l'arma puntata contro il parassita del vocabolario falliva il bersaglio, con l'aggravante di precludere vie d'indagine ben altrimenti restitutive e senz'altro meno insidiose. Onnicomprensivo dalla A alla Z, l'insidia, il vocabolario, la tende in effetti più al censore pago dei propri riscontri che al nostro «spulciatore di vietumi». È d'Annunzio stesso ad ammettere di servirsi del vocabolario a oltranza, tacendo però movente e modalità della consultazione, su cui Praz non nutriva dubbi: «Il sistema seguito da d'Annunzio, sistema assai in onore presso i poeti eruditi d'ogni tempo, è probabilmente quello d'allargare, mediante l'uso del vocabolario, l'orizzonte fantastico delle parole che gli si presentano alla mente» (*Il dramma d'ambiente*, p. 295).

Mentre niente è più lontano dal vero di un d'Annunzio rapace e truffaldino, le «parole» giunte da chissà dove alla sua «mente» configurano il pregiudizio che da troppo tempo grava sulla reale portata della sua cultura e quindi delle sue operazioni letterarie. Con *Francesca da Rimini* egli è sulle tracce degli accertamenti accademici dell'ultim'ora, ai quali corrisponde da poeta a riprova del sempre fruttuoso sodalizio tra filologia e poesia; sodalizio che in ambito dantesco avrà lungo destino nel Novecento, basti pensare a Pound-Eliot o a Contini-Montale.

Giovandosi dei più aggiornati strumenti di punta, la tragedia malatestiana è

innanzitutto rivisitazione della Romagna dove si è consumata la vicenda delle due *anime affannate* e *offense*, avvinte nel buio della *bufera* che le tormenta senza posa per l'eternità. Sgombriamo dunque il campo dai fuorvianti vocabolari e manuali, che andranno chiamati in causa solo dopo che la *fabula* è stabilita, collocata nel tempo e nei luoghi, suddivisa in atti e scene; dopo, infine, che i vari ruoli risultino assegnati. Persino con lo zelo che ne compromette talora la buona riuscita a d'Annunzio preme dar prova, sul piano strutturale innanzitutto, di aver avuto accesso a studi e interpretazioni che, trattandosi della Scuola storica, riguardano lo scavo nei reperti d'epoca.

Sulla consultazione dei «documenti più rari e più diversi» insisterà non a caso la *Nota* in calce alla stampa della tragedia nel 1902. Dal passato è possibile ricavare «vita attiva» dichiara il drammaturgo, avendo cura, in un assioma da non eludere, di porre la propria creatività in rapporto di dipendenza necessaria dallo studio: «Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero». Se mai, per eccesso di scrupolo, è il labirinto degli accertamenti il suo peccato; non già la scorciatoia di manuali, repertori e vocabolari. E va subito premesso: *Francesca da Rimini* non è compatibile con un autodidatta visitato da «parole» via via impreziosite.

Ma come non si è individuato il dialogo di d'Annunzio con Ricci, così se ne vorrà ignorare l' intesa con altri studiosi. Neppure Pascoli, dantista e romagnolo, entra in gioco; neppure la sua *Mirabile visione* dedicata a Ravenna, «città del silenzio» («A te, città silenziosa, questo libro»…) e di Francesca, «una donna da amare e da uccidere»; neppure quando il «ribechino», che il Giullare viene invitato a «scarabillare» (Garsenda: «Va, scarabilla/un ribechino», I, I), è citazione di *Romagna*, dell'avvio di *Romagna* nella *princeps* dedicata a Severino Ferrari: «Deh! Ridiverde, come io lo vorrei/quel ribechino che tu scarabilli»… Ed è inverosimile che d'Annunzio non conosca, pubblicati come sono nella «Rivista d'Italia» del maggio 1901, i segmenti pascoliani della lettera-prefazione – destinatario Giuseppe Chiarini – alle *Regole di metrica neoclassica* che si diffondono sui *Canti popolari* di Tommaseo accolti poi con larghezza nella tragedia. Se non fosse intervenuta la lite tra i due (Giovanni non tollera che a sostituire Carducci in Orsanmichele gli sia preferito il concorrente), quella lettera proprio a Gabriele sarebbe stata indirizzata, secondo la promessa: «Caro Gabriele […] io vorrei scrivere un magno articolo, una specie di trattato, dove direi le mie idee sulla *metrica classica* in italiano […] io darei, al mio articolo […], la forma di lettera a te, se non ti dispiacesse» (26 gennaio 1897), accolta con slancio: «Mio Carissimo Giovanni,/tu mi farai veramente un onor grande indirizzandomi la tua epistola» (16 febbraio 1897).

Fuori dunque da ogni verosimiglianza, si preferisce un d'Annunzio che da un lato lavora di fantasia e dall'altro si limita a copiare repertori. Ma non è scontato, per esempio, che onomastica e toponomastica della tragedia vengano riprese da qualche repertorio? Dall'alto della Torre Mastra di Rimini, il Balestriere indicherà a Paolo «*i luoghi ov'è scoppiata la battaglia*» ricalcando evidentemente un *Indice dei nomi*: «V'è tumulto in contrada San Cataldo./ La fazione è cominciata al Ponte/Membruto su la Fossa/ Patara. Si combatte alla Gualchiera,/sotto la Torre del Moschetto, lungo la Masdogna» (II, III). Più rilevante, di gran lunga, il fatto che l'intera scena si svolga su una torre, forte il drammaturgo di quanto ha appreso intorno all' «architettura della guerra civile», ai palazzi cittadini, nel XIII e XIV secolo, costruiti al modo di validi arnesi; di quanto ha appreso, appunto, intorno alle torri. Sulle innumerevoli che svettavano a Firenze si era intrattenuto diffusamente Marco Tabarrini (*Le consorterie nella storia fiorentina del Medio Evo*, nella *Vita italiana del Trecento*), in passi sottolineati a lapis rosso dal nostro diligente studioso:

> Nell'anno 1200 si contavano 75 famiglie che avevano torre. Le torri erano quadrate, alte dalle 120 alle 140 braccia, e si tenevano in condominio dalla consorteria. […] Il governo dello Stato non ebbe mai tanta forza da far demolire questi baluardi di prepotenza e strumenti di guerra civile […].
> Queste torri, oltre il nome della famiglia e della consorteria alla quale appartenevano, erano designate dal popolo con soprannomi forse imposti a scherno dall'ira delle guerre civili. Quella presso Badia ove si radunavano i Priori delle arti era detta la *Castagna*; quella dei Magalotti e dei Mancini presso San Firenze, la *Pulce*; quella dei Castellini da Castiglione presso Mercato Vecchio, la *Lancia*; quella presso il Bigello, il *Guardamorto*; quella a pie' del Ponte Vecchio, *del Leone*; quella tra Borgo SS. Apostoli e Porta Rossa, la *Basciagatta*; e così di molte altre.

Le scene tutte dall'alto del II Atto hanno origine di qui e non dalla parola «torre» di cui verrebbe allargato l' «orizzonte fantastico» grazie al vocabolario. Quello *marino e militare* del Guglielmotti è senz'altro consultato *ad vocem* per menzionare con correttezza, nelle didascalie e durante l'azione, «*merli quadri*» o a «*coda di rondine*», «*bertesche*» e «*battuto*», «*solaio*» e «*botole*»… Ma soprattutto d'Annunzio è andato a cercare nei repertori d'epoca come i riminesi avessero mai battezzato le loro torri: ed ecco *Mastra*, *Moschetto*, *Rubbia*, *Gemmana* o *Tanaglia* in bocca al Torrigiano e al Balestriere.

Solidi studi strumentano ora e sempre il laboratorio di d'Annunzio, tant'è vero che l'intervento sulle *Consorterie* è destinato a riemergere in altre opere, ovunque compaia una torre medievale. Nella poesia di *Alcyone*, solo per fare un esempio, i versi del primo *Ditirambo* (1902):

> E una dura virtute
> certo nelle tue torri commise
> e murò per la guerra civile
> le pietre forti

traducono queste battute di Tabarrini:

> Mi ricordo che […] passeggiando con Adolfo Thiers le vie di Firenze, ed ammirando le solide costruzioni degli antichi palazzi dei secoli XIII e XIV, senza finestre al pian terreno e colle mura rivestite di pietra forte, senza che il tempo vi abbia potuto fare una scommettitura, egli osservava acutamente che i Fiorentini avevano inventato l'architettura della guerra civile.

Il presupposto fallace che a monte della tragedia, insieme con lo studio, esclude qualsivoglia interlocutore è lo stesso che dinanzi all'«elmetto», dono – s'è visto – di Paolo a Francesca, si compiace di additare il prelievo dal Tommaseo-Bellini dell'aggettivazione per descriverlo, senza il minimo sospetto circa la natura cavalcantiana di quel pegno amoroso all'insegna Marte, giusto mentre Paolo, mosso da una passione che è «dismisura» e «virtù irascibile», si accinge a combattere. Analogamente, tra influsso degli astri e anima sensitiva, l'Astrologo e il Medico occupano un'intera scena (III, IV) emanando dallo Stilnovo prima che Sacchetti e Barberino prestino a quei due personaggi strategici nome, fattezze e battute per filo e per segno. E il prolisso Mercatante (III, III) enumera a non finire le stoffe offerte a Francesca («zendadi […] broccati […] ermesini, damaschi,/sciamiti, cambelotti,/grossagrane, stamigne,/pignolati, uccellati,/baracani, frustani,/zetani, cammuccà,/rasce, dobletti», etc.) secondo – è vero – il vocabolario, così come i luoghi dei suoi viaggi («ad Armalecco […] a Chinna/a Bilinguassi a Croccostrande a Isticchi/a Diolacresca a Giùttebi a Bufeltro», etc.) derivano tali e quali dalla *Pratica della mercatura* del Pegolotti, ma solo dopo che Francesco Novati, in *Vita e poesia di corte nel dugento* (conferenza milanese pubblicata nella «Perseveranza» il 31 marzo 1901), ha accertato:

> Le vie dell'Oriente si riaprono, i commerci e gli scambi si rianimano; arditi ed avventurosi mercatanti – tra loro primissimi gli Italiani – varcano monti e mari, giungono in India, penetrano fin nella Cina vietata e da quelle misteriose regioni riportano in Occidente preziosissime merci che rendon sempre più invisa ai popoli europei l'antica loro semplicità, rinfocolano ne' cuori il desiderio dell'eleganza, il bisogno del lusso […] le vesti sono formate da tessuti orientali, da broccati, da ciclatoni, da sciamiti, foderati, guarniti di costosissime pellicce.

Ammettendo che *Francesca* «è un poco anche tua», d'Annunzio riconosce il debito contratto con Novati. Illustrata da una miniatura raffigurante una dama con falcone che sembra suggerire la prima Scena del III Atto, la conferenza sul costume cortigiano del '200 ricompare tempestivamente nel volume a più voci (Flamini, Negri, Rocca, Sabatier, Scherillo, Tamassia) *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante* (1901) al quale, nel complesso, molto deve la tragedia. Del resto, con lo studioso lombardo il rapporto è diretto e decisivo per il drammaturgo che lo interpella in modo pressante. Sarà quindi il caso di far emergere, sepolto sotto il luogo comune, il poeta che si guarda bene dal contrapporre la propria genialità alla pedanteria degli accademici. Anzi, chi si accinge a rilanciare da staffetta l'eredità di Carducci («La fiaccola che viva Ei mi commette/l'agiterò su le più aspre vette»), nutre nei confronti dell'erudizione un timore reverenziale misto addirittura di complessi d'inferiorità. Più di una volta ha deplorato lo sperpero del proprio talento nella «miserabile fatica quotidiana» del giornalismo e la sua coscienza d'artista lo rivela incontentabile, disposto all'autocritica, giudice severo di se stesso. Così, segrete aspirazioni di filologo attrezzato lo inducono a interrogare, quasi a supplicare perché lo «illuminino», coloro che egli considera depositari del sapere.

Il sodalizio con Novati

Non solo belle dame sa sedurre d'Annunzio. Nel caso poi di Novati l'impresa è agevolata dal fatto che il nostro misconosciuto aspirante filologo farà leva su una condizione – invertito l'ordine degli addendi – uguale alla propria: l'esperto del '200 a cui egli si rivolge è a sua volta un aspirante poeta. Frustrato dalla condizione di erudito, non basta allo studioso dirigere con Renier e Graf il «Giornale storico», né, a Milano, la sua postazione accademica di prestigio. Alle prese sin dalla giovinezza con gli accertamenti archivistici, l'inquieto Novati («cinaedus calamistratus» diceva di lui Ascoli) attraversa una grave crisi: «Perché il lavoro possa appagare» confidava a D'Ancona alla fine del 1898 «converrebbe conducesse ad una meta ben alta; ora come posso io sperare di toccarla? Povero eruditucolo, schiacciato da vent'anni sotto l'accusa di pedante, morirò, come sono vissuto, nella mediocrità».

Risiedono qui le ragioni dell'intesa per entrambi gratificante. Il poeta di successo riconosce, risultando quanto mai lusinghiero, che gli accertamenti filologici gli sono indispensabili e, lettera dopo lettera a cominciare dal 1899, esprime a Novati un'ammirazione mista a soggezione. Con particolare insistenza lo interpella nella primavera 1901, dopo che si è intrattenuto a lungo con lui a Milano durante il soggiorno di quasi un mese per prepararvi

il debutto al Teatro Lirico della *Città morta.* Intanto, il 4 giugno, lo informa dell'escursione in Romagna:

> Mio caro amico,
> sono tornato alla Capponcina, dopo un soggiorno poetico a Rimini e a Ravenna. […] Ho ripreso il lavoro, appassionatamente. Tu promettesti di aiutarmi. Te ne ricordi?
> Attendo le tue note intorno alla vita del XIII secolo. Le ricerche sono difficili, scarse le notizie certe. Ma tu sei un meraviglioso esploratore nella tenebra dei secoli.
> *Scrivimi qui, dove resterò due settimane.*

In seguito a un telegramma di sollecito (con risposta pagata!), un'esauriente mappa critica, arricchita di allegati, giungerà infine alla Capponcina il 15 giugno. Sistemati con Ricci i Polentani, è la volta dei Malatesta e di molto altro da annoverare tra le fonti di *Francesca da Rimini* se si vuole uscire dalla favola di d'Annunzio e dei vocabolari per entrare nella storia del testo.

> Mio carissimo Gabriele,
> eccomi a rispondere della tua buona lettera. Non credere ch'io mi fossi scordato de' tuoi desideri, ché io stesso mi riputava ben lieto di poterti appagare nella misura – molt'esigua ahimè – che consentono da una parte la mia scarsa erudizione – dall'altra le condizioni assai poco felici in cui versano in generale gli studi sulla vita di pensiero e sull'esistenza quotidiana della nostra aristocrazia del duecento. Quel poco che ancor se ne potrebbe sapere, convien esumarlo pazientemente a poco a poco: le pepite non abbondano nella roccia dura, e quando s'è lavorato assai non si riesce a poter metter da parte che una piccolissima quantità d'oro. Perciò non vorrai farmi colpa se poche notizie ti do, e quelle poche tali in gran parte che tu, così dotto esploratore di tanti dominî, conoscerai già. Solo ti prego di perdonarmi se ho tardato tanto a farmi vivo […].
> Divido per capi i pochi ragguagli che ti potrebbero tornar utili:
>
> A. *Condizioni politiche della Romagna nella seconda metà del sec. XIII*
> Su quest'argomento abbiamo vari lavori recenti, frutto di buone ricerche d'archivio, e cioè:
> 1) CASINI T., *Dante e la Romagna* in *Giornale dantesco*, a. I, pp. 19-27; 112-124; 303-313; IV, Nuova serie, p. 43 sgg.
> 2) TORRACA Fr., *Le rimembranze di Guido del Duca* in *Nuova Antologia*, Serie III, vol. XLVI, pp. 5-26.
> 3) TORRACA Fr., *Lectura Dantis*: il Canto XXVII dell'Inferno, Firenze, Sansoni, 1901 (con appendice di Cronache).

B. *Casa de' Malatesta.*
Nessun lavoro recente *speciale* sulla famiglia. Conviene perciò ricorrere a' vecchi fonti, e cioè
1) BALTALEN M., *Chronicon Dominorum de Malatestis* in *Calogerà*, *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, MDCCL, to. XLIV, p. 102 sgg. La morte di Paolo e Francesca è accennata a c. 110.
2) *Chronicon Anonymi* in MURATORI, *Rer. Ital. Scr.*, to. XVI, c. 271. L'A. vi dà notizie interessanti anche sull'origine dei Malatesti.
3) TONINI L., *Rimini nella Signoria de' Malatesti*, Rimini, 1880.

C. *Cultura letteraria in Romagna e specialmente in Rimini.*
1) TORRACA Fr., *Fatti e scritti di Ugolino Buzzuola*, Roma, 1893 (Nozze Cassin - D'Ancona).
Vi raccoglie notizie sopra questo rimatore, che Dante ricorda nel *De Vulgari Eloquentia.* E di lui, figlio di Frate Alberico, quel "delle frutta del mal orto", riferisce un *sonetto amoroso*, di cui corregge il testo. Interessante per te come documento di poesia cortigiana romagnola della fine del Dugento.
2) TONINI CARLO, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV, ai primordi del sec. XIX*, Rimini, Danesi, 1884.

D. *Francesca e Paolo.*

Qui c'è troppo da dire a voler raccogliere solo i titoli de' lavori più recenti. Mi contento di suggerirti di dare un'occhiata, ove per caso non l'avessi veduto, al lavoro CIPOLLA Franc., *Francesca e Didone*, Studio dantesco in *Atti del R. Istituto Veneto*, to. LV (Serie VII, tomo VIII), p. 901-11.

Riguardo all'origine dell'amore dei due cognati, io non so se tu abbia presente il discorso di Benvenuto da Imola nel suo *Commento*. Egli insiste con singolare calore sul fatto che la loro passione nacque dall'esser entrambi dediti ad una vita privata di occupazioni; ed interpreta «cuor gentile» come «cuor nobile»; «Et debes intelligere maxime et potissime, quia nobilis plus vacat ocio et vivit delicatius, idest cor eius citius accenditur quam cor rustici, sicut sulphur citius accenditur quam lignum» (*Comm. ad Inf.*, ed. Lacaita, to. I, p. 209). È una spiegazione realistica che però rampolla dal vecchio concetto ovidiano. Benvenuto vi ritorna sopra anche nel lungo passo, di cui ti unisco la trascrizione. Forse questi *lunghi ozî di corte* a te potrebbero fornire materia ad una pennellata.

E. *Vita di Corte nel sec. XIII.*
Qui, ahimè, sono a corto di notizie. Per verità ti direi di scorrere i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, se non fossi sicuro che già hai loro data un'occhiata. E con molta sfacciataggine t'aggiungo che se volessi formarti un concetto più preciso della molta rozzezza che si celava sotto le delicate apparenze, dovresti scorrere l'articoletto che ti spedisco sotto fascia.

> Ecco vuotato il sacco (povero sacco già semi vuoto!). Ma non dubitare che se mi avvenisse di scovar qualcosa che ti potesse tornar utile non mi scorderei di comunicartela tosto. […]

In che modo reagisce uno scrittore di genio qual è d'Annunzio dinanzi al nutrito elenco di studi? Ligio, punto per punto, alla prescrizione, acquista subito saggi e volumi, qualora siano acquistabili – ciò che attesta la biblioteca del Vittoriale che conserva in massima parte i libri della Capponcina. Quanto poi non risulti disponibile dal libraio verrà cercato nelle biblioteche – ciò che attesta il carteggio con Tenneroni e, ancor più, con Angelo Bruschi, direttore della Marucelliana di Firenze, prodigo di prestiti fra il giugno e l'agosto 1901. Tolto di mezzo il pregiudizio, ridimensionate alcove e cavalcate, lo studioso acquista rilievo insieme con intenzioni e metodo di lavoro del drammaturgo.

Che subito tesaurizza l' «articoletto» allegato, e cioè il già menzionato *Vita e poesia di corte nel dugento*, specie là dove Novati, fornendo notizie preziose intorno al *libro galeotto* (e *Galheaut* s'intitola la prima parte del romanzo tripartito, le altre due sono *La charrette* e *Agravain*), ritrae Francesca come il più sagace degli scenografi:

> Ecco la stanza della figliuola di Guido il vecchio da Polenta, dove suole troppo spesso recarsi, colla familiarità che i legami di parentela spiegano ma non giustificano, Paolo di Malatesta da Verrucchio […]. Entrambi s'amano, e da tempo; ma il segreto funesto non salì mai fin allora dal cuore alle labbra; né vi salirebbe mai, se non ci fosse di mezzo il *Lancillotto*.
> Il poderoso romanzo, monumentale in folio dalle nitide membrane, dove tra i vaghi fregî delicatamente alluminati e le storie schizzate con brioso gusto, s'allunga il testo a caratteri fitti; sta aperto sopra il leggìo, donde sol due braccia robuste potrebbero rimuoverlo […] esso è legato con due forti assicelle che ricopre un velluto damascato. E Francesca vi s'accosta riprendendo la lettura proprio laddove si narra come Galeotto, principe dell'Isole Lontane, indotto dalle preci di Ginevra prendesse il partito di condurle dinanzi il Cavaliere Nero.

Va da sé che sulla scena di d'Annunzio Francesca leggerà dapprima in solitudine, e del resto di qui alla didascalia che apre il III Atto il passo è brevissimo:

> *Appare una camera adorna […]. Presso la finestra è un leggìo con suvvi aperto il Libro della Historia di Lancillotto del Lago, composto di grandi membrane alluminate che costringe la legatura forte di due assicelle vestite di velluto vermiglio.*

Il laboratorio di Viareggio

«I miei libri si sono moltiplicati e aspettano il lor ministro» scrive d'Annunzio a Tenneroni alla fine di giugno, subito dopo aver ricevuto le indicazioni bibliografiche di Novati. Studio e creatività – notavamo – sono per lui una sola cosa, tant'è vero che aggiunge: «Lavoro fra i triboli./Ma la volontà è così infiammata che strugge anche le cose vili nell'impronta della bellezza eterna./Questa opera mia sarà, se la Natura mi assecondi, opera di *maestro.* Respiro nell'aere *dantesco*, e me ne inebrio terribilmente». Stando al dialogo con Mariano Fortuny, alla fine del mese il piano della tragedia, almeno, è compiuto se lo scenografo, di stanza a Venezia, ne riceve notizie circostanziate dalla Capponcina:

> Mio caro Mariano,
> […] Sono certo che farai meraviglie, e vorrei anch'io comporre un'opera forte e profonda, di ricco colore, di puro disegno. Mi valgano l'entusiasmo e la volontà.
> È necessario che tu pensi presto ai *costumi.* Conviene prepararli fin da ora, specialmente quelli di *Francesca.*
> V'è tra i personaggi un astrologo, v'è un giullare, v'è una schiava greca (della Grecia medievale). La ricerca di questi costumi è molto importante. […]
> La signora Duse – che è felicissima d'avere un tale cooperatore – ti saluta cordialmente.
> Hai bene in mente il piano della seconda scena (quella della torre guerresca)? Hai cominciato a pensarci?
> Nelle due muraglie laterali, che uniscono l'arco alla torre, ci sono le *balestriere*, aperture per il tiro delle balestre grosse così dette a *torno.* Su la torre metteremo un mangano, di quelli che servivano a *manganare* i cadaveri e le carogne.
> Ve ne sono di forma mostruosa. La gran macchina da guerra deve campeggiare nel cielo, terribile.
> Il pianerottolo del parapetto merlato deve avere le sue *piombatoie* perché i combattenti possano far piombare pietre, fuochi lavorati, olio bollente, sabbia infocata e altre cose infernali. […]

Già pianificati persino nei dettagli i primi due Atti, per il più della stesura bisognerà tuttavia attendere i giorni di Viareggio, dove, insieme con Eleonora, nella villa al Secco Motrone, Gabriele è al lavoro secondo la scansione cronologica apposta nel manoscritto in calce a ogni Atto: I «Finito il dì 18 di luglio 1901./a mezzogiorno.»; II «Finito il dì *3 di agosto 1901*, alle/ore 5 del pomeriggio»; III «Finito il dì 18 di agosto 1901 alle ore otto/del pomeriggio. [disegno della luna] "nascente luna"»; IV «Finito il dì primo di settembre 1901,/alle ore cinque pomeridiane»; V «Finito il dì quattro/di settembre, alle ore cinque del/pomeriggio (giornata di afa e di burrasca). A. d. 1901.».

Tardive e in apparenza colorate d'avventura, le memorie di quei giorni operosi si leggeranno nelle *Faville* del 1924:

> […] là nella Versilia, al Motrone, […] una sera, poco prima dell'ora delle lampade, uscii dalla mia stanza di lavoro gridando come un forsennato giù per le scale: «Un lume! Un lume!» […] Era d'agosto, era il buon mese de' miei estri. Avevo lavorato di continuo in piedi, alla mia prima tragedia dei Malatesti, sette ore e sette. Avevo la fronte in fiamme. M'ero seduto, co' gomiti su i ginocchi, col capo fra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne. […] Dal sangue accumulato nel mio cervello l'imagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per isfuggirle spalancai gli occhi. (*L'apparizione di Malatestino*)

E ancora:

> Quando lavoravo alla *Francesca da Rimini* in una vecchia casa versiliana sul Motrone, per non cessar di respirare nell'aura stessa della tragedia anche in un'ora di semplice diporto, strinavo la criniera del mio baio; e avevo di continuo nelle nari l'odore del crino arso, al vento del galoppo lirico. (*Terzo encomio della mia arte*)

Tali rievocazioni sono forse meno fantasiose di quanto non appaiano. Frutto della fantasia di Lorenzo Viani è invece il telegramma che d'Annunzio avrebbe allora inviato al segretario della Camera del lavoro di Viareggio per comunicargli, in quanto «operaio della parola» (la formula risale a Carducci), la conclusione della stesura. Ma va detto che da più parti si favoleggia intorno al regime sopra le righe del poeta e dell'attrice, come conferma Marinetti:

> A Viareggio, Gabriele d'Annunzio se plait à prendre un royal bain de mer tout nu, en chevauchant à cru son beau sauro *Fiammetta.* On ajoute qu'une très illustre actrice, grande amie du poète, l'attend sur la plage, en soulevant entre ses bras ouverts un grand manteau de pourpre, pour envelopper le corp riusselant de ce nouveau roi barbare!…
> Est-ce-vrai? …Mon Dieu, à quoi se fier?… (*D'Annunzio intime*, 1902)

Tralasciamo i sapidi aneddoti per fissare l'obiettivo sul tavolo di lavoro ingombro, innanzitutto, di quelle che Eleonora usa chiamare «note», evidentemente preliminari, alludendo a una specie di laboratorio portatile: «Lavora,/ ammassa,/appunta,/accumula e/racimola note, e prepara il baule per il mare». Esortazione – è vero – dell'anno precedente (da Londra, maggio 1900), però da estendere sino a configurare una consuetudine quando si tratta di lasciare la Capponcina per lunghi mesi.

Tra il fascio di «note» che ora Gabriele ha con sé, i taccuini dell'escursione a Rimini e a Ravenna restano un'ipotesi, per quanto probabile. Meno ipotetici libri e opuscoli, fra i quali non mancheranno una serie di *Francesche da Rimini*: la tragedia di Pellico (1815), il libretto per Ambroise Thomas (1875) e senz'altro quello di Gabriele Dara e Rocco Ricci Gramitto (1878, due atti e un prologo, musica di Impallomeni), antecedente di sicuro rilievo, bipartito com'è fra Corte polentana e malatestiana, con Francesca che sposa Lanciotto perché crede Paolo, a cui si era promessa, morto in combattimento (dunque due volte fedifraga), e con gli ottonari fittamente rimati che mimano Dante a oltranza: «(*Coro di donne*) Quale colomba tenera,/Chiamata è dal desìo/E ad ali aperte librasi/Sul nido suo natìo»…

Non mancano neppure le *Memorie storiche intorno a Francesca da Rimini, ad illustrazione del fatto narrato nel* V *dell'Inferno* di L. Tonini (1852), ripreso, o meglio quasi tradotto alla lettera, da Charles Yriarte (*Françoise de Rimini* 1883), lavoro, quest'ultimo, che d'Annunzio potrebbe conoscere sin dalla giovinezza; forse da quando con la novella *Nell'assenza di Lanciotto* (1884) ha replicato in chiave moderna l'antico adulterio (incerto ora se includerla nelle imminenti *Novelle della Pescara*, la ribattezzava non a caso «*Paolo e Francesca*» discorrendone con G. Treves nel gennaio 1901). Lo storico d'Oltralpe aveva insistito sull'incontro fiorentino di Paolo con Dante, capitale per il drammaturgo che peraltro non lascia cadere un suggerimento di Yriarte formulato in margine al Boccaccio chiosatore del V canto: «Quel drame lyrique on peut faire en suivant simplement Boccace!».

Sul tavolo di lavoro che andiamo ricostruendo Tonini-Yriarte vanno collocati accanto alla raccolta polentana-wagneriana di Ricci. Dai tre, all'unisono, proviene il credito che anche d'Annunzio accorda a quella che è stata definita «l'ultima novella» del grande Certaldese. Che compì indagini in loco presso «un vaillant homme appelé Ser Piero di Mes. Gardino da Ravenna, qui avait été un des amis et serviteurs les plus intimes de Dante dans cette ville», e presso «famigliari di Dante e dei Polentani» avendo «parenti in Ravenna», rincara Ricci. È evidente che il I Atto, il IV e il V ricalcano la traccia fornita dalla sua *Francesca* (*Lectura Dantis*, s'è detto, in Orsanmichele), dove sono riportate per esteso le chiose del «curiosus inquisitor», stando al quale «la bella polentana non era stata promessa a Gianciotto, bensì a Paolo, che poi per inganno le fu tolto». Capisaldi del racconto di Boccaccio sono il raggiro di Francesca da parte del padre di lei, il nascere del suo amore, dapprima legittimo, per Paolo, quindi il matrimonio malaugurato e la tresca che Gianciotto infine scopre avventandosi con lo «stocco» sul fratello traditore; non già sulla moglie, uccisa senza intenzione («avvenne quello che egli non avrebbe

voluto»), solo perché la fedifraga colta in fallo avrebbe fatto scudo all'amante del proprio corpo.

Si vede che la pietà di Dante tramortito (*caddi come corpo morto cade*) induce all'indulgenza quasi plenaria. Per Boccaccio il solo colpevole appare in definitiva Guido Minore con il suo funesto stratagemma:

> È adunque da sapere che costei [Francesca] fu figliuola di Messer Guido vecchio da Polenta, signor di Ravenna e di Cervia: ed essendo stata lunga guerra e dannosa tra lui e i signori Malatesta da Rimini, addivenne che per certi mezzani fu trattata e composta la pace tra loro. La quale, acciocché più fermezza avesse, piacque a ciascuna delle parti di volerla fortificare per parentado; e 'l parentado trattato, fu che il detto messer Guido dovesse dare per moglie una sua giovane e bella figliuola, chiamata madonna Francesca, a Gianni figliuolo di messer Malatesta. Ed essendo questo ad alcuno degli amici di messer Guido già manifesto, disse un di loro a messer Guido: – Guardate come voi fate, perciocché se voi non prendete modo ad alcuna parte ch'è in questo parentado, egli ve ne potrà seguire scandolo. Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e se ella vede Gianni avanti che il matrimonio sia perfetto, né voi né altri potrà mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gianni ad isposarla, ma venisseci un de' fategli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gianni. – Era Gianni uomo di gran sentimento, e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore: per la qual cosa, quantunque sozzo della persona e sciancato fosse, il desiderava messer Guido per genero piuttosto che alcuno de' suoi fategli. E conoscendo quello che il suo amico gli ragionava dover poter avvenire, ordinò segretamente che così si facesse come l'amico suo avea consigliato. Perché, al tempo dato, venne in Ravenna Polo fratello di Gianni, con pieno mandato di isposare madonna Francesca. Era Polo bello e piacevole uomo e costumato molto; e andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una damigella di là entro, che il conoscea, dimostrato da un pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee esser vostro marito; – e così si credeva la buona femmina. Di che madonna Francesca incontanente in lui pose l'animo e l'amor suo. E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie, e andatane la donna a Rimino, non s'avvide prima dell'inganno, che essa vide la mattina seguente al dì delle nozze levare da lato a sé Gianni. Di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, sdegnasse; né per ciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giungesse, mai non udii dire, se non quello che l'autore ne scrive: il che possibile è che si fosse; ma io credo quello essere piuttosto finzione formata sopra quello che era possibile essere avvenuto, che io non creda che l'autore sapesse che così fosse. E perseverando Polo e madonna Francesca in questa dimestichezza, ed essendo Gianni andato in alcuna terra vicina per Podestà, quasi senza alcuno sospetto insieme

> cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servitore di Gianni, andò a lui, e raccontagli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliele toccare e vedere. Di che Gianni fieramente turbato, occultamente tornò a Rimino, e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera di madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della camera. Nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di fuora la donna, e diè di petto nell'uscio: perché da madonna Francesca e da Polo conosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo, si gittò per quella cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire. Ma non avvenne come avvisato avea, perciocché gettandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro il quale ad un legno di quella cateratta era: perché avendo già la donna aperto a Gianni, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianni dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto, e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna accorgendosene, acciocché quello non avvenisse, corse oltre presta, e misasi in mezzo tra Polo e Gianni, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano, e tutto si gravava sopra il colpo, avvenne quello che egli non avrebbe voluto; cioè che prima passò lo stocco il petto della donna, che egli aggiungesse a Polo. Per lo quale accidente turbato Gianni, siccome colui che più che se medesimo amava la donna, ritirato lo stocco, da capo ferì Polo, e ucciselo. E così amendui lasciatigli morti, subitamente si partì, e tornossi all'ufficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente seppelliti, e in una medesima sepoltura.

Il racconto è attendibile? La corrispondenza storica si ha unicamente in rapporto alla podesteria di Gianciotto «in alcuna terra vicina» (fra il 1283 e il 1285, quando presumibilmente avviene l'omicidio, lo Sciancato ricopre giusto quella carica a Pesaro); ma ancor prima di Boccaccio circolava un'analoga versione dei fatti, che così si sarebbero svolti anche per l'*Ottimo* e l'*Anonimo Fiorentino*. E se Graziolo dei Bambaglioli (nel volgarizzamento reso noto da Lord Vernon), insieme con il Landino, ne fornisce una versione rovesciata, con Lanciotto (e non Paolo) «venuto a Ravenna per isposare Francescha pel fratello e veggendola sì bella disse che la volea per sua donna e […] la tolse e fu sua sposa», l'*invariante* configura una leggenda e perciò, come tale – conclude Ricci – contenente un fondo incontrovertibile di verità.

Converrebbe allora rileggere *Amor […] prese costui de la bella persona/ che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende*, perché qui «Francesca non chiama vanamente bella se stessa, ma l'amico». Ascoltiamo ancora Ricci: «la *bella persona* non è, credo, quella di Francesca, ma quella di Paolo, che tutti indistintamente, commentatori e cronisti, chiamavano per l'appunto *bello*, in con-

trasto di Gianciotto deforme. […] a me tutto sembra chiaro, quasi Francesca dicesse "Amore prese costui da la bella persona che mi fu tolta, perché dopo essermi stato mostrato e promesso lui, fu sostituito con suo fratello brutto e sciancato, e il modo, ossia l'inganno, m'offende ancora"».

A cominciare dal presupposto di verità insita nella *leggenda*, d'Annunzio aderisce a tale interpretazione e pone perciò bene in evidenza, in una didascalia che sembra un omaggio, come anche per lui *bella persona* sia da riferire a Paolo: «*Paolo s'avvia all'uscio. Lo Sciancato, in piedi, immobile, con lo sguardo micidiale segue fino alla soglia la bella persona*» (IV,IV). E non basta: egli sfrutta i documenti esibiti da Ricci nelle minime pieghe. Il Giullare, per esempio, che compare non appena si alza la tela, deve l'esistenza scenica a una chiosa di Graziolo sull'inganno ordito ai danni di Francesca non da Guido Minore ma appunto da un «buffone», decisivo per il commentatore bolognese contemporaneo di Dante: «Chapitando in Ravenna un buffone e veggendo questa giovane tanto bella» …

Preda ingenua, il nostro aspirante filologo, nuovo agli studi, si sarebbe lasciato catturare dal fascino trasgressivo di un interprete ardito: questa l'obiezione di Torraca, da anni polemico con Ricci, che smonterà pezzo per pezzo sia Graziolo che il «copioso» racconto di Boccaccio e insieme le estreme conseguenze di chi vi si affida. «Certo, senza volerlo, il più grande nemico di Francesca fu Giovanni Boccaccio», dirà nel suo *Canto V dell'Inferno* («Nuova Antologia», 1° e 16 luglio 1902): una cinquantina di pagine in cui la tragedia è sotto tiro. Miglior partito avrebbe tratto il drammaturgo se si fosse rivolto a lui, Torraca, romagnolo d'adozione, piuttosto che a Ricci; e almeno tenga conto in futuro di questo suo suggerimento: «Malatesta [il vecchio], che Benvenuto da Imola preferiva agli eroi Latini e Rutuli di Virgilio, è figura degna di tentare un artista».

La «vita attiva» in scena

Bersaglio dei professori, i quali più che altro – è evidente – se lo disputano, all' «artista» di *Francesca da Rimini* viene comunque riservato un trattamento davvero non demolitorio come invece sarà poi quello di Praz e epigoni. Torraca ne riconosce l'acculturazione e nulla ha da eccepire in rapporto alla lingua della tragedia o all'uso che vi si fa della *Commedia*, del *Decameron* o del *Trecentonovelle.* Egli insomma non commette l'errore di considerare le vicende di Guido da Montefeltro, Venedico Caccianimico, Guido Bonatti, Nastagio degli Onesti, Lisabetta da Messina, Gian Fighon, del Giudice «vizzo» di Gallura… invenzioni di Dante, Boccaccio e Sacchetti, ignote nel

'200. Nelle Corti, allora, era un brulicare di racconti e dicerie: materia assai fertile, prima ancora che per i due grandi narratori, per il pellegrino dell'aldilà che via via, dalla sua postazione privilegiata, pretende di districarne tanto spesso il groviglio. Groviglio nel quale d'Annunzio si inserisce, magari accentuandolo, non con «disinvolto anacronismo», com'è stato detto a torto, ma per restituire del tempo remoto la «vita attiva»: *effet de réel* tra scambi di persona, mentite spoglie, disguidi, testimonianze contraddittorie, dati incerti, memorie fallaci.

Anzi, poiché per quanto riguarda Dante gli studiosi sono impegnati, come mai prima d'ora, nell'individuazione delle fonti e in particolare nell'accertamento dei dati storici attraverso antichi commentatori e cronisti, la tragedia di d'Annunzio riflette persino all'eccesso il fervore erudito che va a emendare Salimbene, Villani o Benvenuto e, uno a uno, stabilisce le generalità dei personaggi danteschi: se Guido Bonatti (*If* XX) nasca a Firenze o a Forlì e se Casella (*Pg* I) a Pistoia; se il Lizio da Valbona del *Purgatorio* (XIV) sia lo stesso del *Decameron* (V, 4); se Venedico Caccianimico (*If* XVIII) abbia condotto la sorella a *far la voglia* di Obizzo II o Azzo VIII d'Este; se muoia Guinizelli prima o dopo di re Enzo e se Giovanni d'Appia cada o meno durante l'assedio di Forlì del 1282…

Dinanzi a questi studiosi, in prima istanza, d'Annunzio si esibisce contando sull'attrezzatura del proprio laboratorio. L'applauso di Del Lungo deriva appunto anche dal fatto che il filologo-drammaturgo gli ha reso omaggio. Solo perché il «cultore indefesso» di «ogni nostra antica bellezza» (così di Del Lungo nella *Nota* dannunziana) ha avuto la ventura di rinvenire la *canzona del nicchio*, le Donne polentane ripetono le canzonette licenziose accennate per *incipit* in chiusa della *Giornata* V del *Decameron* («Monna Lapa/imbotta imbotta…», «Questo/mio nicchio s'io nol picchio…», «Monna Aldruda, levate/la coda…», I, I); canzonette che sarebbero rimaste per sempre enigmatiche senza quel rinvenimento.

Non meno numerosi che per Del Lungo, Ricci e Novati sono gli omaggi proprio per Torraca, dato che il laboratorio di Viareggio comprende almeno lo studio su *Agostino Buzzuola*, *Le rimembranze di Guido Del Duca* e la *Lectura* del XXVII dell'*Inferno*, tanto persuasiva, quest'ultima, da determinare addirittura il carattere guerresco della tragedia, con il II Atto riservato allo scontro fra i guelfi Malatesta e i ghibellini Parcitadi. A decidere la trama della tragedia è infatti il laboratorio; e poco importa che la guerra civile tra le due famiglie di Rimini risalga al 1292, laddove Paolo e Francesca risultano già uccisi da anni.

A scanso di censure la *Nota* dell'autore non mancherà di giustificare la

licenza poetica: «Un decennio di folta storia romagnola fu compresso negli scorci drammatici, non senza violenza. Per dar rilievo alla figura di Malatestino dall'Occhio alcuni fatti della cronaca riminese – come la cacciata dei Parcitadi da Rimini […] – furono anteposti alla morte dei "duo cognati"». Ma l'anacronismo viene poi per così dire temperato in quanto la battaglia di Rimini ricalca la battaglia di Forlì combattuta nel 1282 da Guido da Montefeltro, vittorioso contro le truppe francesi guidate da Giovanni d'Appia. Come non intende privarsi del perfido Malatestino, d'Annunzio non si priva della memorabile carneficina forlivese (il *sanguinoso mucchio* di Dante è sulla bocca dei Balestrieri: «abbiamo fatto mucchio», II, V) perché in proposito egli conosce la polemica Ricci-Torraca sul significato di *mucchio* (strage o fossa comune?) e in più dispone della splendida cronaca di Leone Cobelli ampiamente riportata da Torraca nell'appendice della sua *Lectura*. Stando ai segni a lapis blu, di lì d'Annunzio apprende che una battaglia, all'epoca, cominciava solo qualora l'astrologo, formulato il pronostico, avesse dato il segno con «tre tocchi di campana», mentre trova irresistibile Guido Bonatti (*If* XX 1), «astrolago vero da battaglia», braccio destro del Feltrano che pertanto entrerà nella tragedia a ogni costo, evocato nell'imminenza dello scontro da chi a Rimini assai poco confida in Mastro Isacco (II, II).

Più provocato che lusingato dal laboratorio che individua perfettamente, Torraca tiene a precisare di essere stato lui, per «primo ad accennare come possibile» l' incontro di Dante diciassettenne con Paolo Malatesta (merito che invece va a Tonini-Yriarte), allorché, per quasi un anno, dal marzo 1282 al febbraio successivo questi ricopre a Firenze la carica di Capitano del popolo e Conservatore della pace, non «per poco più di due mesi» come sostiene Ricci sulla scorta di Tonini (e quindi d'Annunzio). Quell'incontro (III, V), indimenticabile poi per il poeta che di lì prenderà le mosse per celebrarlo nel V canto (e perché non da Guido da Polenta, Capitano del popolo a Firenze nel 1290?), andava a suo avviso meglio circostanziato:

> In quasi un anno, frequenti, quotidiane occasioni ebbe Dante d'imbattersi in lui [Paolo]. Forse gli parlò; ma non credo, come il d'Annunzio ha imaginato, nella casa di Brunetto Latini, in compagnia di Giudo Cavalcanti. Ser Brunetto aveva espressamente vietato al reggitore di Comuni «di consigliarsi in privato con alcuno della città, di cavalcar con lui, di andare a casa di lui per mangiare né per bere, né per altra cosa, perché da ciò nasceva sospetto di lui ed invidia tra i cittadini». Ser Brunetto era de' Guelfi più autorevoli e più ardenti, e il Capitano doveva, per meglio conservar la pace tra le parti, non mostrar simpatia per l'una più che per l'altra. In quel tempo il meraviglioso giovanetto Dante veniva vedendo «per sé medesimo l'arte di dire parole in rima»; ma

> solo nel giugno 1283, dopo il suo incontro con Beatrice, compose il sonetto *A ciascun'alma*, al quale, con altri, «fue risponditore» il Cavalcanti; «e questo», dice Dante, «fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe ch'io era quelli che li aveva ciò mandato».

Questioni, in realtà, ben marginali (tanto più che nella tragedia il luogo degli incontri è la casa di Casella e non di ser Brunetto), da confinare in ogni modo nell'ambito delle probabilità. Ma fa onore al drammaturgo aver premesso alla tragedia il sonetto *A ciascun'alma* (in cui Rajna ravvisava la genesi stessa della *Commedia*) e quindi simulato Paolo «risponditore» in luogo di Cavalcanti: sostituzione che ha tutto da suggerire sul genere di amore – notavamo – che lega i due cognati, avendo qui Torraca la peggio. Chiuso nella morale borghese del suo tempo, lo studioso avrebbe voluto vedere rappresentato il conflitto tra l'amore e il dovere: «La passione [di Paolo] per la cognata ruppe tutt'i freni, svelse e travolse tutti gl'impedimenti. E dire che nessun poeta drammatico ha veduto la vena abbondante di poesia, che da questi contrasti, chi sapesse rintracciarla, scaturirebbe!». L'allievo di De Sanctis non è in grado di riconoscere che d'Annunzio, evitato l'anacronismo melodrammatico, per forza d'ingegno e di studio, è risalito alla topica della *fole amor*, con il marito *gelos*, offensivo «cacciatore» omicida degli amanti…

Molta dottrina sfoggia Torraca obiettando a Boccaccio che il matrimonio per procura di cui narra nelle sue *Esposizioni*, incredibile alla breve distanza di Ravenna da Rimini, altro non è se non un'indebita ripresa del *Tristano*, con il viaggio dall'Inghilterra all'Islanda per chieder la mano d'Isotta in nome di re Marco suo zio. Fantasioso, Boccaccio ha evidentemente sovrapposto Isotta a Francesca; Isotta ingannata, persuasa «su le prime che marito le debba esser Tristano». La sovrapposizione riguarda poi Andret, altro nipote di Marco, il quale «conta al re che messer Tristano ama Isotta "di folle amore", e, perché l'altro non gli presta fede, gli promette: "Io di ciò vi farò chiaramente vedere"». E infine Tristano che «fugge dalla camera d'Isotta per una finestra» coincide con Paolo in tutto e per tutto.

Una volta però individuata la matrice dell'affabulatore di Certaldo, invece di tacciarlo di mendacio e persino di scarso acume («non ha capito Dante», oppure: «dalla novella di Nastagio degli Onesti nel *Decameron*, appare chiarissimo che seppe assai poco, e assai male, della storia ravennate del secolo XIII»), occorreva al contrario prestare credito a chi, per vicinanza temporale, poteva condividere la cultura e la sensibilità di Dante. E qui d'Annunzio, non discostandosi da Boccaccio, si rivela più accorto del dotto accademico che costringe la «storia ravennate» nelle angustie dell' accertamento. Di quella

«storia» Boccaccio è autentico conoscitore in quanto di Ravenna, meta, al tempo di Dante, di pellegrini «de diversis partibus mundi» (Salimbene), egli ha visto chiese e arche, mosaici e pineta… per noi perduti. Boccaccio ci restituisce la «vita attiva» della città leggendaria che, tra «Impero e Empireo», figura nei *Mirabilia*; egli solo può dirci (nella *Vita* di Dante): Ravenna «è quasi uno generale sepolcro di santissimi corpi, né niuna parte in essa si calca, dove su per reverendissime ceneri non si vada», suggerendo a d'Annunzio la città-«sepolcro» delle *Laudi*, «prisca» e «testimone»:

Ravenna […]
sepolcro di violenti […].
Ti loderò pel funebre tesoro
[…] un altro eroe […]
Ascolterà nel tuo profondo
sepolcro […]
Solo si partirà dal tuo sepolcro
[…].

Boccaccio ha sovrapposto – è vero – Tristano e Isotta a Paolo e Francesca perché tale sovrapposizione egli ha percepito, con pronti riflessi preclusi ai posteri di secoli e secoli, nella scena della lettura interrotta dal bacio. È la vicenda di quel romanzo la «finzione» dantesca «formata sopra quello che era possibile essere avvenuto», di cui discorre nel suo commento; «finzione» che mai per il poeta della *Commedia* (e per il chiosatore) avrebbe potuto significare invenzione libera dall'*exemplum*.

Mentre veleggiano verso l'Inghilterra Tristano e Isotta bevono il filtro che interrompe il loro gioco degli scacchi. L'amore proibito divampa improvviso: «l'uno guatava l'altro; e, per lo molto mirare, l'uno conosce il disìo e la volontà dell'altro. E a quel punto dimenticarono il gioco degli scacchi», come reca l'antica traduzione, meno incisiva del codice franco-italiano nelle mani di Dante, con l'amore che (*ratto*) «soudainnement» (*s'apprende*) «si en esprent», e gli sguardi reciproci (*più fiate gli occhi…*): «tant s'entresgarderent», e la solitudine (*soli eravamo*): «il sont ensemble/seul a seul».

Le «fonti» di Dante e il canto folklorico

Un esame a parte merita l'interpretazione linguistica e stilistica del canto dei lussuriosi offerta da dialoghi e didascalie di *Francesca da Rimini*. D'Annunzio mette infatti in scena la filologia in primo luogo animando, per così dire, le «fonti» di Dante attraverso le numerose canzoni che, sulla bocca delle donne

polentane, aprono il primo Atto. I versi cantati non hanno qui semplicemente lo scopo di ricostruire l' *ambiente* – florilegio d'epoca scelto a caso, o tutt'al più secondo l'amor sensuale della parola, fra le edizioni disponibili degli antichi rimatori. La scelta è al contrario oculatissima e Adonella canta di Percivalle Doria «Amor m'ha prisa!/Amor m'ha prisa!» (I, I,) in quanto così annuncia la locuzione di Francesca: *Amor[…] prese […] Amor […] mi prese*, consacrata dall'uso due volte secolare nella lirica di Provenza e d'Italia. E lo stesso vale per Biancofiore, che di Jacopo da Lentini canta «Meravigliosamente/un amor mi distringe» giusto per rinviare – non è evidente? – a *Lancialotto […] amor lo strinse*. Prevedibile la menzione del «novo stile» di Guinizelli (Adonella: «v'è un novo trovatore/di Bologna»…), i versi di Re Enzo lo sono assai meno: «Così mi stringe amore/ed hammi così priso».

Sul piano del rifacimento filologico vanno poi collocate le riprese della *bufera infernal*, del *luogo d'ogni luce muto*, la *lunga riga* e la *schiera larga e piena* di gru e stornelli, dell'*aura nera* o del *vento* che *si/ci tace*, subito a cominciare dal primo dialogo tra Francesca, la cui «voce» è non per nulla «come un vento di bufera», e Samaritana (I, V), dove campeggia il ricordo di una tempesta spaventosa:

ti sovviene […]?
E vedevamo […]
la foresta d'intorno, insino al lido
di Chiassi, fatta negra come il mare,
e gli uccelli fuggire a stormi a stormi
innanzi al rombo che s'approssimava.
Ti sovviene? […]
Et ecco d'improvviso, tutto fu
silenzio. Il vento si tacque.

Le *dolenti note* rivolte a Samaritana sono interamente improntate al V canto, e in particolare alla sinestesia del *luogo d'ogni luce muto*, a *strida* e *lamento* e al colore luttuoso di *tingemmo il mondo di sanguigno*:

[…] l'aria
io la odo piena di grida terribili
e la luce odo
come squilli di trombe,
e il rumor che si fa
e il tumulto son grandi più che in giorno
di vendetta, sorella, quando il sangue
tinge le porte delle nostre case

Alle terzine del V canto rinviano anche i colloqui amorosi con Paolo, al quale la cognata chiede con insistenza «pace» (*per aver pace* e *della tua pace*), destinato a risuonare sulla sua bocca sino alla saturazione. Al di là delle occorrenze in negativo, quando la «vita» è paragonata a un fiume che non ha pace («se ne va come un fiume/che fa rapina e non trova il suo mare:/e il rombo m'impaura», I, V), o quando è sinonimo della morte desiderata («voi [Paolo] non m'abbandonaste alla fiumana/perché mi si prendesse e mi volgesse/al mare e fossi io posata dolce-/mente su la marina di Ravenna», II, III), il calco è perfetto nel caso in cui Francesca, senza peccato sino alla fine del III Atto, si trova nella condizione di poter pregare per la pace del suo futuro cantore:

Ah, Paolo,
sia benedetto colui [Dante] che v'insegnò
tal pianto! Io pregherò per la sua pace.

D'Annunzio s'insinua nelle pieghe più sottili della *Commedia*, manipolandola e ripronunciandola di continuo. Prima di capitolare, Francesca resiste all'amato con vorticose citazioni che dovrebbero simulare altrettante anticipazioni del linguaggio di Dante (III, V):

Paolo,
datemi pace!
È dolce cosa vivere obliando,
almeno un'ora, fuor della tempesta
che ci affatica.
Non richiamate, prego,
l'ombra del tempo in questa fresca luce
che alfine mi disseta […].
Pensare io voglio
[…] tutta la mia vita […]
acquietarsi come una corrente
in questo mare
[…]. Pace in questo mare
che tanto era selvaggio
ieri, et oggi è come la perla, datemi
pace! […]
Io vi prego, vi prego
che voi mi diate pace…

Si segnalano qui, di nuovo, i prelievi dal V canto, da *pace* a *tempesta*, fino a all'ennesima sinestesia di «fresca luce» dissetante; ma in più anche «affatica» e l' iterazione di «prego» sono danteschi (*If* XXVI 87 e 65-6), e del pari

dantesca è «l'ombra del tempo», pronuncia romagnola, equivalente a *l'òra del tempo* (*If* II 43), se è vero che quella è poi la pronuncia anche di *òra* (cioè «ombra») *mattutina* (*Pg* I 115) almeno secondo Ricci, che intitolerà *Ore e ombre dantesche* la sua raccolta di studi su Dante.

Complicato e complicatissimo diviene l'intreccio delle fonti quando alla *Commedia* si mescolano le rime di Cavalcanti, sulle quali d'Annunzio appunta l'attenzione una volta avviato il III Atto, dove la *pastorella* si mescola alla *fole amor* se Paolo da un lato si dilunga sull'incontro campestre («tutta/la campagna era aulente», III, V) con Francesca nelle vesti, quasi, di Matelda, e dall'altro mostra l'«ira» e l' *enueg* del suo trasporto amoroso. Il drammaturgo, che conosce da tempo *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti* (1895) dell'amico Giulio Salvadori, chiede con urgenza l'edizione cavalcantiana di Giuseppe Arnone ad Angelo Bruschi, direttore della Marucelliana, in pieno agosto, nelle strette della stesura. «Il lavoro ferve e crescono le ali alla Speranza.» gli scrive d'Annunzio da Viareggio il 12 del mese «Può Ella mandarmi, per posta, sollecitamente, le rime di Folgore da San Giminiano (Bologna, Romagnoli 1880) e quelle di Guido Cavalcanti (cur. Arnone ed. Sansoni 1881)?». E non avremo dubbi sulla tabella di marcia poiché le richieste, nella stessa lettera, non sono finite, riguardando anche Casella e dunque le scena (III, V) dell'incontro di Paolo con Dante: «Vi è qualche buona ricerca d'archivio sul musico Casella? (purgat. II)».

Non è certo questa la prima né l'ultima lettera per il bibliotecario, al quale d'Annunzio usa rivolgersi con appellativi che la dicono lunga sulle sue continue richieste (e a quali altri bibliotecari si sarà rivolto?): «soccorritore fratellevole», «aiutatore cortesissimo», «affettuoso cooperatore». Sin dai primi di giugno, dopo la bibliografia di Novati, l'assiduo utente della Marucelliana ha avuto da Bruschi la *Storia di Rimini* di Luigi Tonini, recapitata alla Capponcina: «Domani verrò a ringraziarvi dei tanti soccorsi», gli scriveva l'8 giugno, configurandosi l'andirivieni testimoniato anche dai molti segni di lettura lasciati da Gabriele sui libri della biblioteca fiorentina. E spiccano, a lapis rosso, quelli riscontrabili nei quattro tomi dei *Canti popolari toscani*, *corsi*, *greci* e *illirici* di Tommaseo.

Nella fusione di poesia d'arte e poesia popolare d'Annunzio si imbatte studiando le Origini, intento com'è a individuare, per simularli, gli antecedenti di Dante o di Boccaccio. Proprio l'interesse nei confronti di quanto preesiste alla *Commedia* e al *Decameron* rivela il seguace della Scuola storica che farà del patrimonio folklorico, remoto, anonimo, collettivo, un punto di forza, specie poi se entrano in gioco, preludio della *Figlia di Iorio*, i capolavori di Fauriel, Scott, Villemarqué, Tommaseo.

La presenza cospicua del canto popolare nella tragedia va intanto strettamente connessa con la danza. Frutto di lunghi studi è innanzitutto la suggestiva coreografia che farà di Francesca la «Primavera» («prima verrà») cavalcantiana: «la fresca donna che qui siede/non è Francesca ma sì/*Le danzatrici con rapido giro si volgono tutte a Francesca* […] Primavera!» (III, IV). A parte quanto sostiene Novati nella sua *Lirica di popolo* (1896), e cioè che «le vicende di siffatto genere letterario non possono essere studiate senza che in pari tempo non ci si sforzi di illustrare le sorti della musica e della danza», d'Annunzio si è senz'altro soffermato su *Poeti e poesia di popolo ai tempi di Dante*, conferenza di Francesco Flamini (raccolta nel già menzionato *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante*), tanto affine è la sua danza primaverile con gli esempi addotti dallo studioso. Ma musica e movenze della ballata *A l'entrada del tems clar… eya* non sono così determinanti come l'assunto che libera il drammaturgo da costrizioni temporali e spaziali.

A sentire Flamini, per «intendere le intime ragioni dell'arte dantesca» è necessario

> non trascurare la più umile forma di poesia che s'ebbe tra noi nelle origini accanto alla lirica d'arte imitata dai Provenzali e all'epopea cavalleresca rimaneggiante materia francese; cioè quella poesia che in ogni nazione suole rampollare, spontanea, dal cuore del popolo ed essere poi svolta e rilavorata da ignoti cantori. Sventuratamente, scarsi documenti della poesia di popolo coeva a Dante son giunti fino a noi; ma […] valgono a darcene un'idea altri documenti consimili, posteriori o anteriori ed anche d'altri popoli e d'altre età. […] non è difficile, risalendo il corso dei secoli, discernere un cotal numero d'argomenti dappertutto e in ogni tempo prediletti dai volghi.
> Non vi sia discaro, pertanto, o Signori, seguirmi, in traccia dei costanti caratteri, delle forme perennemente rinnovatesi, dell'arte di popolo, lungi dall'età di Dante, della quale trattiamo, lungi dal «bel paese di Toscana gentile» […]. Eccoci […] non più fra i palagi turriti, nelle scure vie della vecchia Firenze, ma nelle isole verdi dell'Egeo, sotto il cielo dell'Ellade fiammante d'azzurro.

Suggestivo per il poeta delle *Laudi*, dove l'«Ellade sta tra Luni e Populonia» (*A Gorgo* in *Alcyone*), l'assunto di Flamini ha tutto da spartire con i *Canti popolari greci* e *illirici* che punteggiano la tragedia così fittamente da materializzarsi nella Schiava cipriota, Smaragdi, tolta di peso da Tommaseo, previa verifica, da parte del diligente studioso con il quale stiamo familiarizzando, circa l'esistenza della schiavitù nei liberi Comuni. In *Vita di popolo nei secoli XIII e XIV* di Nino Tamassia (nello stesso volume milanese di conferenze dantesche) ha potuto per esempio controllare che «le leggi contro la schiavitù

emanate dal Comune di Firenze sono del 1289 e 1297, non così radicali, come si potrebbe credere, e si crede sempre!».

Aldilà della continua sorveglianza storica, l'eccellenza del Tommaseo traduttore si rivela per d'Annunzio provvidenziale. Dichiaratamente condotta nel registro dantesco («traduco» avverte spesso in nota «nell'antico di Dante»), quella traduzione colma come meglio non si potrebbe la lacuna, per difetto di reperti, della poesia popolare coeva alla *Commedia* offrendo nel contempo al drammaturgo un modello di lingua falso-antica perfettamente calzante con quanto egli si accinge a fare ora e farà in seguito, quando con la *Figlia di Iorio* mostrerà di aver appreso da Tommaseo che il «canone italico» è dantesco e insieme popolare poiché Dante è «creato» dal popolo italiano.

Si capisce che fra poco la tragedia nazionalpopolare di Mila e Aligi non potrà nascere se non nelle pieghe del ciclo malatestiano. Già prima della magalda abruzzese inseguita dai Mietitori, Francesca, *offesa* dall'inganno, violata dal marito, invoca san Giovanni, il santo delle *renverdies* che vuole le spose vestite di verde come i prati a primavera; il santo che soccorre le donne minacciate nell'onore; il santo nel cui giorno gli antichi cavalieri ricevevano l'investitura. Come Mila ad Aligi, la fatale Polentana si rivolge al cognato, anche lui colpevole del raggiro: «Mio fratello in Dio,/nell'altissimo Dio/e in Santo Giovanni, meglio t'era/perdere il capo che l'anima tua macchiare» (II, III), ripetendo dai *Canti illirici*, l'invocazione della *Schiava* costretta a prostituirsi ma infine liberata da Marco Craglievic:

> Ecco giunge una schiava giovinetta
> sotto la tenda di Cralievic Marco;
> si mette a chiamarlo fratello in Dio:
> fratello in Dio, Cralievic Marco,
> nell'altissimo Dio e in Santo Giovanni,
> liberami oggi dall'Arabo.

Il patrimonio folklorico entra nella tragedia per due vie distinte e complementari. Da un lato attraverso la simulazione di dicerie e leggende popolari a monte di grandi creazioni d'arte: la *sconcia novella* intorno a Venedico Caccianimico (*If* XVIII), il lugubre sogno di Nastagio degli Onesti, prestato a Francesca, o l'orrore insostenibile di Lisabetta da Messina, contraltare della ferocia di Malatestino (*Decameron* V 8 e IV 5); dall'altro riprende dai *Canti popolari greci* e *illirici* le composizioni più tragiche, specie quando il Tommaseo traduttore, antichizzandole grazie all'impiego del linguaggio di Dante, offre al drammaturgo un'efficace procedura da imitare.

È il caso del macabro canto del greco *Demetrio*, il cui teschio narra a un «uccellino» il sogno premonitore della sua morte violenta:

Mi voltai per dormire, per prendere un po' di sonno:
E vidi nel sonno mio, nel sonno ch'i' dormivo,
Vidi il ciel torbo, e gli astri insanguinati;
La damaschina dolce spada mia, tinta in sangue.

«Due versi del sonno, due versi del sogno»: a sentire Tommaseo «poeta dell'arte non oserebbe tanto» poiché «così condensato, lo spavento può più addentro nell'animo. Sangue gli astri, la spada sangue». Provocato da quel «tinta in sangue» che non può non proiettarsi su *noi che tignemmo il mondo di sanguigno*, d'Annunzio sovrappone l' «uccellino» a Samaritana e Demetrio a Francesca (è suo il sogno di morte e sangue, I, V), che nella tragedia ha accenti e attitudini – avvertivamo – generalmente virili, come quando appare «annuvolata/di pensieri, e corrucciosa» (II, I), tutt'uno con il Bano Strainic dei *Canti illirici*: «In viso forte s'annuvolò/[…] corrucciato».

Francesca da Rimini non ottiene nell'immediato il successo di pubblico sul quale contavano d'Annunzio e la Duse, che ha investito per la rappresentazione somme ingenti. L'eccesso di bravura antiquaria dell'autore si rispecchierà infatti nell'allestimento con le immagini fotografiche che delle cinque scene restituiscono una magnificenza senza l'uguale nel teatro di allora, anche se la scarsa illuminazione guasterà non poco l'effetto e non si potrà apprezzare il cuoio azzurro del costume di Paolo come le sete cangianti indossate da Francesca. Per non dire che la battaglia del secondo Atto, studiatissimo contraltare, sulla pagina, del dialogo degli amanti, risulta troppo fragorosa mentre balestre e mangani non riescono a gestire il «fuoco greco» che a un certo punto, con allarme, brucia al di là del dovuto avvolgendo in una nube di fumo attori e spettatori.

Gli applausi, al Costanzi di Roma (9 dicembre 1901), comunque non mancano; sempre però frammezzati dai fischi, con il pubblico che alterca in subbuglio, diviso tra sostenitori e detrattori. Miglior sorte toccherà alla tragedia nelle repliche di Firenze, Torino, Genova o Milano, quando gli effetti scenici verranno ridimensionati e i tagli, a cominciare dall'accompagnamento musicale, l'avranno alleggerita. Il vero successo si raggiungerà tuttavia solo Oltralpe in primavera, a Vienna, dove la coppia d'Annunzio-Duse, qui da tempo celebre, suscita incondizionata ammirazione. In patria, la censura ha invece colpito soprattutto l'attrice, disposta pertanto ad abbandonare l'impresa: si dichiara «prontissima» a fare «ciò che è *utile* all'opera d'arte – primo

fra tutti gli atti quello d'andarmene – subito – con la mia troupe a riprendere la mia vita di donna nomade».

L'autocritica non è nelle corde di Eleonora, ripagata dalle ovazioni viennesi. Quelle di Hermann Bahr, inneggiante alla «fusione della Poesia con il Teatro» (nel «Neues Weiner Tagblatt» dell'11 aprile 1902), dovevano risarcire anche il drammaturgo, che per parte sua placa l'attrice con la *Canzone* da premettere alla stampa della tragedia (marzo 1902), magnificamente illustrata da De Carolis, per la quale compone anche il sonetto dello pseudocavalcanti, il *Commiato* e la *Nota* finali, tutti all'insegna del risentimento (specie la *Nota*, infatti non più riprodotta nelle successive edizioni) nei confronti dei «beoti», degli «asini raglianti» incapaci da noi di comprendere l'eccellenza dell'opera.

Vista la sontuosità della stampa trevesiana, sembra che l'autore, deluso dalle scene, abbia senza indugio puntato sul testo da affidare al silenzio della lettura e alla raffinatezza del contenitore, quale in effetti risulta il volume, tra i più belli che l'arte tipografica del Novecento abbia realizzato. Lontana dai teatri, la risentita *Canzone* per la Duse catturerà un traduttore d'eccezione come Walter Benjamin: dopo il lungo soggiorno di Capri durante il quale ha letto e tradotto *Alcyone*, nel 1926 affida *Der Göttlichen Eleonora Duse* a un fascicolo della rivista berlinese d'avanguardia «Der Quernschnitt» interamente dedicato all'attrice da poco scomparsa.

Nota bibliografica

Poiché i versi di *Francesca da Rimini* non sono compatibili con un autodidatta lesto a carpire nei vocabolari e nei repertori quanto servirebbe ad antichizzarli (autodidatta caro a M. Praz che analizzava minutamente la tragedia; cfr. *Il dramma storico* e *Il dramma d'ambiente*, «La Cultura», 15 marzo e 15 maggio 1922), da presupposti diametralmente contrari ne abbiamo ricostruito almeno in parte gli studi utili alla composizione: letture suggerite a d'Annunzio in primo luogo da Corrado Ricci e da Francesco Novati.

Il carteggio con Ricci è pubblicato per stralci da F. SAPORETTI, *G. d'Annunzio a Ravenna e la preparazione di «Francesca»*, «Corriere Padano», 29 ottobre 1938; è conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna (dove si conservano anche le lettere di Pascoli all'erudito ravennate, ai nostri fini illuminanti) e presso l'Archivio Generale del Vittoriale. Per il carteggio con Novati, cfr. W. MAJO MONTANARI, *Il sogno «bergamasco» di G. d'Annunzio. Dal Carteggio Novati*, «Archivi e Biblioteche d'Italia», gennaio-aprile 1954, e E. TRAVI, *Storia e poesia nel carteggio d'Annunzio-Novati*, «Quaderni del

Vittoriale», settembre-ottobre 1979, ma è consigliabile il riscontro presso la Biblioteca Braidense di Milano e presso l'Archivio Generale del Vittoriale.

D'Annunzio è inoltre solito rivolgersi alle Biblioteche per reperire i libri non acquistabili. Relativamente agli anni 1900-1, il carteggio con Angelo Bruschi, direttore della Biblioteca Marucelliana di Firenze, si legge in G. LUTI, *La cenere dei sogni*, Pisa 1963. Il carteggio con Annibale Tenneroni, bibliotecario della Nazionale di Roma, è pubblicato a c. di M. MENNA, *«Al candido fratello»… Carteggio G. d'Annunzio-A. Tenneroni (1895-1928)*, Lanciano 2007.

Volumi e saggi menzionati nei suddetti carteggi si conservano in massima parte nella Biblioteca del Vittoriale (che, com'è noto, ingloba la Biblioteca della Capponcina) con significativi segni di lettura e note marginali, tali da rendere l'immagine di un d'Annunzio attento e appassionato studioso.

Francesca da Rimini intende infatti interpretare il V Canto dell'*Inferno* e insieme ricostruire la vita di Corte e le vicende militari della Romagna sullo scorcio del '200 facendo sempre leva sulla *Commedia*: *amore e cortesia* (*Pg* XIV) e guerre di *tiranni* (*If* XXVII). Intorno a Dante e ai tre Canti «romagnoli» si indicano gli studi principali utili al drammaturgo.

AA.VV., *La vita italiana. Gli albori*, Milano 1895 (interventi di Guerrini, Villari, Molmenti, Bonfadini, Borghi, Graf, Tocco, Rajna, Bartoli, Barzellotti, Panzacchi, Masi); AA.VV., *La vita italiana. Il Trecento*, Milano 1891 (interventi di Bonfadini, Bertolini, Franchetti, Tabarrini, Masi, Rajna, Del Lungo, Nencioni, Batoli, Graf, Martelli, Molmenti, Boito); AA.VV., *Con Dante e per Dante. Discorsi e conferenze tenute a cura del Comitato milanese della Società dantesca italiana*, Milano 1898 (interventi di Del Lungo, Scherillo, Rocca, Zuccante, Giacosa, Negri, Novati, Rossi); AA.VV., *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante*, Milano 1901 (interventi di Flamini, Negri, Novati, Rocca, Sabatier, Scherillo, Tamassia).

L. TONINI, *Memorie storiche intorno a Francesca da Rimini, ad illustrazione del fatto narrato nel V dell'Inferno*, Rimini 1852.

GABRIELE DARA e ROCCO RICCI Gramitto, *Francesca da Rimini*, (libretto, due atti e un prologo), Catania 1878.

CH. YRIARTE, *Un condottiere au XV siècle. Rimini: études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Paris 1882; ID., *Françoise de Rimini*, Paris 1883.

C. RICCI, *Il sanguinoso mucchio*, «Lettere ed Arti», 31 dicembre 1890; ID., *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri con documenti e 51 illustrazioni*, Milano 1891; ID., *Dante a Bologna*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1892; ID., *Dal libro dei sogni*, «Tavola Rotonda», nn. 14, 15 e 16, 1892; ID., *Leggende d'amore*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1892; ID., *Le donne nei poemi di Wagner*, Milano 1893; ID., *Città monumentali: Ravenna*, «Emporium», dicembre 1898;

Francesca, «Flegrea», 5 giugno 1899; ID., *«Tristano e Isotta» di R. Wagner*, «Emporium», dicembre 1900; ID., *Francesca da Rimini e i Polentani nei monumenti e nell'arte*, «Emporium», dicembre 1901; *Ravenna*, Bergamo 1901.

P. RAJNA, *Le Corti d'Amore*, Milano 1891; ID., *Canto XVII del «Purgatorio» letto da P. Rajna nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze 1901.

F. TORRACA, *Le rimembranze di Guido del Duca*, «Nuova Antologia», 1° settembre 1893; ID., *Fatti e scritti di Ugolino Buzzuola*, Roma, 1893; ID., *Nuove rassegne*, Livorno 1894; ID., *Canto XXVII dell'«Inferno» letto da Francesco Torraca nella Sala di Dante in Orsanmichele* (in appendice reca la *Cronaca* dell'assedio di Forlì di Leone Cobelli), Firenze 1901.

T. CASINI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, «Nuova Antologia», 16 gennaio 1892; ID., *Dante e la Romagna*, «Giornale dantesco», suddiviso in quattro articoli, nn. 1-3, 1894 e n. 1, 1898.

F. D'OVIDIO, *Guido da Montefeltro nella «Divina Commedia»*, «Nuova Antologia», 16 gennaio 1892.

M. BARBI, *Sulla dimora di Dante a Forlì*, «Bollettino della Società dantesca italiana», febbraio 1892.

F. CIPOLLA, *Francesca e Didone*, «Atti e Memorie del Regio Archivio Veneto», VII, 1897-8.

I. DEL LUNGO, *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna 1898; ID., *Il priorato di Dante e il Palazzo del Popolo nel sesto centenario. Discorso letto nel Salone dei Cinquecento il 17 giugno 1900*, Firenze 1900.

P. SAVJ-LOPEZ, *Francesca e le sue sorelle*, «Flegrea», 5 dicembre 1900.

Quanto alla storia di Rimini e di Ravenna nei secoli XIII e XIV, risultano consultati TONINI, *Rimini nel secolo XIII*, Rimini 1862; C. TONINI, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV ai primordi del sec. XIX*, Rimini 1884; M. FANTUZZI, *Monumenti ravennati*, 6 voll., Venezia 1801-4. D'Annunzio consulta direttamente anche innumerevoli cronisti (Salimbene, G. Villani, Cantinelli, Cobelli…) e i commentatori antichi della *Commedia* da cui trae notizie, linguaggio, onomastica e intere sequenze. In testa ai commentatori si colloca il Boccaccio della *Vita*, del *Trattatello* e delle *Esposizioni*, ma non gli sfuggono Graziolo dei Bambaglioli (da tempo noto a d'Annunzio), Benvenuto da Imola o Jacopo della Lana. Cospicua la presenza nella tragedia di F. Da Barberino (*Ragionamenti d'amore* e *Dialogo del reggimento delle donne*) e dei rimatori antichi tratti da vari repertori: Carducci-D'Ancona, *Cantilene, ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871; D'ANCONA-COMPARETTI-CASINI, *Le antiche rime volgari*, 4 voll., 1880-4; T. CASINI, *Poeti bolognesi del XIII secolo*, Bologna 1881; E. ALVISI, *Canzonette antiche*, Firenze 1884; E. MONACI, *Crestomazia della lirica italiana dei primi tre secoli*, II vol., Città di

Castello 1897; L. BRACCESI, *Il Tesoro*, con l'aggiunta di DEL LUNGO, *La canzone del nicchio ricordata nel Decamerone*, Bologna 1864.

L'edizione Arnone (1881) delle *Poesie* di Cavalcanti è certamente tra le mani di d'Annunzio, come *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti* dell'amico G. Salvatori, Roma 1895. *Donna me prega*, con la glossa di Dino Del Garbo, sembra infatti all'origine non solo dell'amore all'insegna di Marte, che lega Paolo a Francesca, e dell'amore-ira di Malatestino, ma della presenza, tutta stilnovistica, del Medico e dell'Astrologo fra i personaggi della tragedia.

Il *Lancillotto* ampiamente citato nel III Atto proviene dalla *Tavola Ritonda*, ed. F. L. Polidori, Bologna 1864, poiché d'Annunzio ignora che nel XIII secolo il romanzo non è leggibile se non in lingua d'oil. Sulla questione, e sul *Tristano* a monte del V Canto dell'*Inferno*, cfr. MONACI, *L'episodio del Lancelot ricordato da Dante, Inf.* V, in *Testi romanzi*, Torino 1904; RAJNA, *«Arturi regis ambages pulcerrime»*, «Studi danteschi», I, 1920; ID., *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, «Nuova Antologia», 1° giugno 1920; N. ZINGARELLI, *Le reminiscenze del Lancelot*, «Studi danteschi», I, 1920; V. CRESCINI, *Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo*, «Studi danteschi», III, 1921.

Il folklore greco e illirico, che caratterizza in particolare la schiava Smaragdi, Francesca, Samaritana e le donne di Corte è tratto dai *Canti popolari greci e illirici* del Tommaseo (1842, recano segni di lettura di d'Annunzio sia i voll. conservati al Vittoriale sia quelli presenti presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze) ed è connesso alla ricostruzione storica della schiavitù nel basso Medio Evo (su cui cfr. in particolare, P. VILLARI, *Le origini del Comune di Firenze*, in *La vita italiana. Gli albori*, cit.; V. ZANELLI, *Le schiave orientali a Firenze nei secoli XIV e XV*, Firenze 1865, N. TAMASSIA, *Vita di popolo nei secoli XIII e XIV*, *Arte, scienza…*, cit). Ma incentivano gli interessi di d'Annunzio per il folklore, risalenti all'apprendistato nel Cenacolo di Francavilla, lo studio ritmico di G. PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, «Rivista d'Italia», maggio 1901 e quanto egli va leggendo intorno alla poesia, alla musica e alla danza popolari delle Origini (gli studi di D'Ancona, Novati, Monaci, Rajna, Flamini, Fraccaroli…). Proprio in chiave popolare figura nella tragedia la novellistica (e la poesia) di Boccaccio o di Sacchetti: racconti tramandati oralmente nel tempo, che i due narratori infine raccoglieranno dalla voce del popolo. Perciò, non di anacronismo si tratta quando d'Annunzio menziona le vicende di Nastagio degli Onesti, di Lisa siciliana o di Gian Figon: ciò che vale precisamente anche per gli innumerevoli dantismi e petrarchismi. Diversamente dagli studiosi recenti, non rilevarono infatti anacronismi di sorta gli attrezzatissimi recensori della prim'ora, da Del Lungo a Renier, da

Sanesi a Pavolini. Del tutto elusa, fra le prime recensioni della tragedia si segnala quella di TORRACA, *Il v Canto dell'«Inferno»*, «Nuova Antologia», 1° e 16 luglio 1902: attraverso di essa, si misura il rapporto reciproco che d'Annunzio instaura con la Scuola storica e in particolare la sua capacità di superarne talune angustie metodologiche.

Valeria Giannantonio

Per una Reinterpretazione Critica della 'Francesca da Rimini'

1. *L'ambiguità dell'ispirazione*

È un dato acclarato, dopo gli studi significativi della Ferri,[1] di Emilio Mariano[2] e del Carissimo,[3] che all'articolazione degli stili del teatro dannunziano corrisponda una intelaiatura tematica giocata su svariati registri, che vanno dal ritualismo al dramma post-simbolista, dal "messaggio" al "rito". La collocazione della *Francesca da Rimini* nell'ambito del dramma storico, tra mescolanza della storia dell'amore incestuoso di Paolo e Francesca e l'elemento attualizzante di un Medioevo vitalizzato entro una simbologia letteraria, indica chiaramente che l'impianto rituale della tragedia si incardina su una struttura di tipo storico, valorizzata a sua volta come simbolo di comportamenti umani e di un clima di passioni. L'elevazione a misura tutta introspettiva di una vicenda in realtà assente dalle cronache del tempo getta una adeguata luce sul doppio registro dell'ispirazione dannunziana della tragedia, sospesa tra intento celebrativo, impeto vitalistico e ricreazione poetica, di marca decadente, della forza misteriosa e travolgente dell'amore, entro un destino di morte, che ne amplifica le risonanze emotive e le implicazioni di una logica eternatrice. Il doppio registro su cui si articola il dramma, per il quale i riferimento è ovviamente a Dante, e che pare essersi consumato tra il 1283 e il 1285, si situa sul doppio crinale di ascendenze contiane e pascoliane, nella restituzione, non solo di una semplice storia d'amore dalle valenze mitizzanti e dall'intonazione malinconica, ma della cornice di un Medioevo sanguinario, che contrasta vivamente con il ribaltamento dantesco del luogo

---

[1] C. Ferri, *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»*, «Quaderni del Vittoriale», n. 21, 1980.

[2] E. Mariano, «*La Francesca da Rimini» e i suoi significati,* «Quaderni del Vittoriale», n. 24, 1980.

[3] A. Carissimo, *Un rilettura della «Francesca da Rimini» di G. D'Annunzio*, in Aa.Vv., *D'Annunzio e la giovane critica*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1981, pp. 143-59.

di Ravenna in paradiso edenico di un clima di riposo e di quiete. L'opera dalla quale si aspettava, insieme alle *Laudi*, maggiore gloria, la *Francesca da Rimini* appunto, nacque nella mente e nella realizzazione dannunziana in straordinaria sincronia con la riforma del teatro, di azione, più che di parola, e sulla scia di profonde acquisizioni bibliografiche da parte dell'autore, relative, soprattutto all'acquisizione di una bibliografia della *Francesca*, indicata in seicento volumi, riguardanti la Romagna medievale e la Romagna dantesca Il ricordo di d'Annunzio, nelle parole di Alceo Toni, si impone come capacità di abbandonarsi ad una « fantasia stessa, realizzata in forme concrete ed in fatti materiali, di un genio proteiforme, contraddittorio, assurdo anche, come le grandi forze della natura».[4] Nella bella clausura della Capponcina, la febbre creativa che consumò d'Annunzio nella stesura della *Francesca da Rimini* si prospettò come il risultato dell'incontro tra libertà artistica e ispirativa e condizionamento storico, sotteso a uno scrupolo documentario, che indusse il poeta ad annotare: «Idea, sensazione, espressione, armonia furono come una cosa sola per me in quel lavoro brevissimo. Mi pare che non avrei potuto far qualche descrizione in altro modo. Così mi vennero fatti i passi della *Francesca*, che mi riuscirono meglio. Non ho quasi coscienza di fare opera d'arte quando scrivo qualcosa che sento profondamente: dico così quelle date cose perché le sento così, con quelle parole e con quei suoni. Quello che pare una forma studiata non è che un modo particolare di sentire».[5] La febbre d'arte, la «vertigine del lavoro», che condusse d'Annunzio, all'altezza della composizione delle *Laudi,* e dunque della *Francesca*, a ritirarsi dal mondo, era indizio di uno stato d'animo, sintonizzato straordinariamente su una pseudo-scientifica documentazione di storie reali, entro una sintesi di poesia e storia, che collocava la sua arte nel solco dell'imitazione dei poeti padri. L'ansia di documentazione che presiedette alla stesura della *Francesca* costituiva il retaggio culturale, impreziosente la selvatichezza del soggiorno presso la Capponcina, in cui d'Annunzio, all'unione della contemplazione della natura circostante univa una voluta esclusione dal mondo, sintetizzabile nelle parole dell'intervista di Ettore Janni, per la quale la stanza dello studio della Capponcina era la più chiusa: «nessuna finestra che s'apra sul panorama incantevole di Firenze, dell'Arno, delle adorabili colline circostanti. E la ragione è appunto nella difesa dalle tentazioni di quella bellezza, persuadente

[4] A. TONI, *Una visita a Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a c. di G. OLIVA, Carabba, Lanciano 2002, pp. 516-21:521.

[5] E. DE AMICIS, *Gabriele D'Annunzio [come parla e come scrive]*, in *Interviste*, cit., pp. 79-90:83.

a lunghi ozi contemplativi».[6] Intervenendo sul tipo di vita condotto da d'Annunzio alla Capponcina, Ettore Janni non a caso sottolineò il valore refrigerante dell'ispirazione artistica dannunziana, affidata all'inconsapevolezza della memoria e all'impasto della materia con la cultura e con la storia. Assai significativamente l'acclimatamento con la storia di Paolo e Francesca, per il quale la fonte diretta fu, a detta dello stesso d'Annunzio, la narrazione del Boccaccio, passò, in d'Annunzio, attraverso una predisposizione dell'animo a fondere elementi eterogenei di cultura e di vita dell'animo.

Tale predisposizione poggiava su ragioni autobiografiche, collegate a un tipo di vita contemplativa, che l'autore condusse nell'esilio della Capponcina, delle cui stanze, quella dello studio, a detta di d'Annunzio, era la più chiusa alla contemplazione dell'ameno paesaggio di Firenze e dell'Arno, per non cadere nella tentazione tutta contemplativa dell'assaporamento delle bellezze della natura. La passione per lo studio della nostra lingua e degli antichi fu legata, in quel periodo di esilio, alla riscoperta e alla valorizzazione di tutta una tradizione letteraria, in cui le consonanze con Dante, soprattutto, si articolavano su una concezione del sapere come abito spirituale del poeta, alla affannosa ricerca di momenti di serenità contemplativa, nel quadro di un'esistenza efferata di dolore e di sofferenza. La sintonizzazione su un tipo di ricerca bibliografica coincise, in d'Annunzio, all'altezza dell'ideazione e della stesura della *Francesca*, con la particolarità di una vita pronta a trasfigurarsi nel simbolismo di una esistenza ai margini dell'azione e intrisa di un coinvolgimento passionale in una travagliata esperienza d'amore, che d'Annunzio visse nella tensione all'idealizzazione contemplativa, e insieme in una sofferta attitudine emozionale.

Certo i lunghi mesi di studio impiegati dal poeta per creare lo sfondo storico all'epoca del Medioevo sono indizio di una tensione erudita, che nutrì una orditura tematica giocata sul rilievo dei caratteri morali dei personaggi, quasi che l'ambiente tematizzasse un itinerario simbolico centrato sull'umanità dei caratteri. La scrittura e la vita, insomma, al di là della concitazione drammatica espressa in una forma d'arte che più avvicinava l'anima singola all'anima universale e più aiutava l'artista a vincere sulla folla, delineano un percorso, che unisce, nella *Francesca da Rimini*, indicazioni erudite con propositi artistici, nel rimaneggiamento ideale della fascinazione decadente di una vicenda storica.

La contemporaneità, d'altronde, con la stesura delle *Laudi,* confermerebbe quanto indicato dal Gibellini a proposito di *Alcyone*, che cioè il «mito è

[6] E. Janni, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio,* in *Interviste*, cit., pp. 114-26: 125.

dunque, ancora un'occasione fortunosamente evocabile dal poeta nel contatto con un luogo deputato, la Versilia selvaggia».[7] Ché anzi, sia pure il Gibellini dati non prima del 1903, e cioè del *Ditirambo d'Icaro* e della «Figlia di Iorio», l'identificazione, nell'equazione Toscana- Abruzzo di quella Mito- Abruzzo «come zona di infanzia ancestrale, di primordiali passioni»,[8] non vi è dubbio che il proposito di rifondazione, in termini mitico-simbolici, di una situazione biografica si imponga come decisa attestazione di una consonanza della stesura della tragedia con l'impianto poetico delle *Laudi*. E d'altronde lo stesso d'Annunzio, rispondendo nel 1898 alla domanda di Antonio Cippico sull'arte poetica, precisò di stare aspettando da tre anni il momento giusto per poetare, e che il proprio desiderio era quello di ritirarsi nei luoghi solitari sulle coste meravigliose dell'Adriatico, per comporre versi. La condizione ambientale, insomma, lungi dall'incidere ancora come sfondo non solo paesaggistico, ma animistico di un procedimento biografico, si proponeva, nel movente ispirativo della *Francesca,* nella sua densità storica di riappropriazione di un mondo arcaico, non solo nelle sue valenze allusive e nelle sue dinamiche citatorie, quanto anche nell'illusione tragica di una poetica ormai sempre più attestata sulle posizioni decadenti dell'interpretazione simbolista.

Il conflitto natura-civiltà, campagna-città, alla base di larga parte della tensione poematica dell'Imaginifico, esplicò in realtà, anche nella *Francesca da Rimini,* la funzione conclusiva di una decongestione lirica del mito, spogliato degli orpelli retorici del rimaneggiamento erudito, per identificarsi *in toto* con lo spirito primitivo e primigenio, frutto di una interiorizzazione del dettato poetico e di una umanizzazione della storia. Da questa fondamentale impostazione del problema in termini quasi vichiani e junghiani occorre muovere per intendere, a nostro avviso, la genesi in realtà emozionale, e non solo erudita, della stessa *Francesca da Rimini,* utilizzante un serbatoio di conoscenze tradotte nella poesia di immagini archetipiche e di attivazioni inconsce di una memoria storica. Certo non si vuole negare alla tragedia il fondamento storico di una vicenda di azione, ma l'azione è in essa funzionale a un rilevamento psicologico dei personaggi, che vestono insieme i panni dell'uomo di azione e del gentiluomo, come ebbe a evidenziare Diego Angeli.[9] L'ambiguità dei comportamenti si pone, per tali vie, come sussunzione lirica di una penetrazione nell'inconscio dei personaggi, come rilievo della loro psicologia, in cui il dantismo agisce da forma di innalzamento tematico dell'amore e da

[7] P. GIBELLINI, *Logos e mythos*, Olschki, Firenze 1985, p. 44.
[8] *Ibid*.
[9] D. ANGELI, *La Francesca da Rimini. Una visita a Gabriele D'Annunzio,* in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 74-8:75.

intrusione autobiografica di un'esperienza di dolore, frante nell'intelaiatura nostalgica di una ricreazione storica del Medioevo, età di laceranti passioni e di efferate vicende politiche.

Alla luce di queste premesse si comprende come un'interpretazione più che tradizionalmente storica, erudita e ambientale della *Francesca da Rimini,* debba privilegiare piuttosto un'analisi su basi psichiche e intimistiche dell'opera, per sposare non solo la tesi del Mariano della collocazione della tragedia nell'ambito del "rito", ma per riferire le contraddizioni dell'ispirazione a un quadro incerto e proteiforme di referenze culturali.

2. *L'avvicinamento a Dante*

In questa temperie di umanizzazione dell'elemento storico si colloca la stessa utilizzazione della fonte dantesca da parte di d'Annunzio, che non è solo impianto citatorio su cui innestare i prelievi, quanto anche tentativo di avvicinamento della fonte poetica a una sensibilità popolare e umanamente partecipe. Rispetto ai tre modi di avvicinamento a Dante, individuati e sottolineati da Paolo Valesio, quello del sottotesto, dell'analisi critico-letteraria e della ricreazione fantastica, la *Francesca* dannunziana esibisce quello della ripresa poetica di un episodio, riferibile a un autore come Dante, sospeso tra poetica stilnovistica e tematizzazione di un dramma esistenziale e autobiografico. La domanda che il Valesio si pose, se cioè l'eroina che canta le lodi del fuoco distruttore rechi «un contributo alla violenza generale» del dramma, oppure purifichi «attraverso la sua disinteressata celebrazione di bellezza, la brutalità della guerra»[10] evoca l'idea di una diffrazione della poetica dannunziana, all'altezza della composizione della *Francesca*, tra le forme più torbide e scomposte del simbolismo decadente, esemplato sui tratti romantici della manifestazione di forze primigenie, e gli elementi rasserenatori di una visione idealizzante della realtà. Tra questi due estremi il confronto con Dante, come nota opportunamente il Valesio, è indissolubilmente legato al profilo integrale delle rispettive vite/opere, poste in un rapporto di interdipendenza tra di loro, entro una fusione del «naturalismo post-simbolista» con una «epifania del sublime»,[11] che giustifica l'intelaiatura ora drammatica, ora rasserenante dei versi. La posta in gioco in questo difficile equilibrio tra istanze opposte era data dal confronto poematico con un'opera, come la

[10] P. Valesio, *Dante e D'Annunzio a Yale* (Atti del Convegno Yale University, 26-9 marzo 1988), pp. 191-222:203.

[11] G. d'Annunzio, *A Dante,* in *Versi d'amore e di gloria*, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. ii, Mondadori, Milano, p. 1018.

Commedia, che nell'eterogeneità delle proprie strategie poetiche evidenziava, comunque, una tensione iniziatica, in cui l'allegorismo del viaggio era venuto autenticando un percorso di salvazione e di redenzione personali e universali.

L'interpretazione patetico-romantica dell'episodio di Francesca, culminante nel giudizio del De Sanctis, aveva già posto la questione della decantazione lirica di una vicenda dalle tinte fosche, in cui il Medioevo sanguinario e violento aveva costituito il semplice sfondo di una ricreazione poetica, nei modi di un sommovimento emotivo dell'animo dell'Alighieri. Il contrasto, cioè, più che inerire a una divaricazione tra l'*actor* e l'*auctor*, si risolse, in d'Annunzio, nella rivisitazione decadente di un patetismo romantico, innestato sul filtro di ascendenze preraffaellite e contiane. Perciò l'interpretazione dell'episodio, nell'ottica di una compartecipazione umana e affettiva da parte di Dante, perviene piuttosto, in d'Annunzio, al potenziamento stilnovistico di un clima di rarefazione intellettuale, combinato con un procedimento autobiografico di identificazione esistenziale. Il problema morale, riflesso nello sbigottimento dantesco, diventava, in d'Annunzio, forma di idealizzazione di un turbamento psicologico, non relativo al conflitto con la fede, ma alla sussunzione tragica della meditazione decadente sul tema del dolore. La complicazione dannunziana dell'episodio di Francesca, entro l'acclimatamento con la poetica contiana e pascoliana, non era data dal semplice reimpasto estetizzante del preraffaellismo contiano, quanto anche dal confronto con un poema e con un autore, nella cui apertura alla trama storica d'Annunzio coglieva il richiamo a un realismo, se non documentario, almeno psicologico e sentimentale. E il realismo non poteva risolversi nel semplice prelievo testuale o nella scontata ricreazione ambientale, quanto nella conformità ad un itinerario infernale, concepito come forma di espiazione nell'ottica contiana della consolazione e della dimenticanza. La concezione dantesca dell'amore, come frutto di cuore e mente, affidata al passaggio dalla *Vita nuova* al *Convivio,* e quindi alla sintesi della *Commedia*, e pure risultato di un incontro tra biografia ed esperienza intellettuale, si interiorizzava, nella *Francesca* dannunziana, che seguiva all'ispirazione onirica dei *Sogni* e a quella archeologica della *Città morta*, nella riconduzione dell'amore a forma ancestrale di conflitti psicologici e ad archetipo della dimidiazione decadente tra "enfer" e "idéal". Il percorso di Beatrice, dall'amore passione a simbolo della teologia, costituì, per il d'Annunzio della *Francesca,* la traccia letteraria su cui innestare il naturalismo preraffaellita e l'estasi apollinea di una ricreazione mitico-soggettiva del personaggio. L'elemento di separazione della storia dal mito, o meglio il dato di rifondazione della storia nell'ideale, rappresentavano, per d'Annunzio, la conversione dello storicismo di marca

positivista nell'intelaiatura decadente di un onirismo materiato di realismo, che sempre più veniva radicando la tragedia dell'Imaginifico nel vissuto e nelle radici storiche della modernità. L'elemento storico, che costituisce il fondamento ispirativo della riconsiderazione letteraria della trama delle tragedie dannunziane, e dunque della *Francesca*, rappresenta il semplice referente oggettivo di una rivisitazione decadente del passato, e dunque del tempo, riplasmati nell'intelaiatura moderna di vicende di lussuria, che l'inquadramento epocale valeva a distanziare nel mito e nella leggenda. Il conflitto realismo/idealismo, nello sviluppo delle tragedie dalla *Città morta* a quelle abruzzesi, fino alla *Parisina* e alla *Fedra*, era pari alla sintesi paganesimo/cristianesimo nell'impianto contemplativo della poesia del silenzio, che distanziava il passato nel rimpianto nostalgico, ma ancor più nell'idealizzazione storica, a cui il gusto citatorio del linguaggio arcaico e dantesco conferiva autorevolezza poetica, e soprattutto distanziamento mitico. Nella *Francesca*, ancor più che nelle *Laudi*, l'impasto tra storia e mito, lussuria e sogno, peccato e redenzione era relativo, oltre che alla conversione dello stesso estetismo preraffaellita nel simbolismo decadente di una vicenda di amore e morte, all'orditura mitopoetica di un'esperienza personale, consumata, a partire dal 1897, nella visita di città italiane straordinariamente impregnate di storia, di arte e di vita spirituale, come Assisi, Venezia, Fiesole, Firenze, Ferrara, Carrara, Pistoia, Pisa. Se alcune di queste città sarebbero state immortalate in *Elettra* come città del silenzio (in particolare il trittico Ferrara, Pisa, Ravenna apparve prima sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899), con un ritratto del paesaggio a metà strada tra il cromatismo acceso dell'ispirazione naturalistica, compreso tra immagini di fuoco e i colori vividi del cielo, e la sussunzione idealizzante della loro simbologia decadente, allusiva a una mitizzazione del silenzio come condizione della vita contemplativa, la loro memoria avrebbe costituito, per il d'Annunzio della *Francesca* e delle *Laudi*, il movente ispirativo principale di una decongestione lirica della natura e della storia in arte, o meglio ancora, parafrasando il Conti dell'articolo della «Nota per le "Laudi"», uscito sul «Marzocco» del 3 dicembre 1899, di una tendenza tutta dannunziana a cogliere "l'anima" delle città. In particolare, nel componimento di *Elettra* dedicato a Ravenna, la descrizione dei monumenti sepolcrali, così vicina a quella contenuta nella *Città morta* dei sepolcri degli Atridi, si fondeva significativamente con i riferimenti alla febbre palustre della pineta di Classe, immortalata nella ripresa dantesca di *Inf.* I, 5, «selva selvaggia» («Ti loderò pel mistico presagio/che è nella tua selva quando trema,/che è nella selvaggia febbre in che tu ardi»). La straordinaria affinità tra Ravenna e Firenze, città di memorie eroiche e di un paesaggismo incantato, suonava

come proiezione all'esterno, nel quadro di un naturismo eccitato e insieme incantato, di un desiderio di esemplarità storica di figure come Dante, signori e principi del Medioevo e del Rinascimento, in forme di distanziamento onirico, come poesia delle rovine e come glorificazione celebrativa. La capacità tutta dannunziana di rivivere la storia, e in modo particolare la centralità di Dante nell'evocazione del passato delle glorie nazionali, si esprimeva, nel *Taccuino* XXVIII del 1899 dedicato al Castello dei Malaspina, nel ritratto della «stanza di Dante, piccola, con un letto, un busto del poeta, la finestra da cui si vede la cresta terribile delle Alpi Apuane, rosea e d'oro nel tramonto» e dell'illustre poeta che «sottoscrive la pace tra il vescovo di Luni e i Malaspina».[12] La commistione di natura ed evocazione storica dei personaggi indicava, dunque, anche nella *Francesca*, l'intonazione insieme celebrativa e tutta simbolica di un episodio dantesco, resuscitato nel solco della larga fortuna ottocentesca della vicenda della Francesca da Rimini, ma ancor più nel quadro di una concezione tutta dannunziana del passato, come fonte di memorie da sottrarre all'oblìo e insieme da trascendere nella decongestione lirica dell'identificazione autobiografica con una condizione di sofferenza e di purificazione. La forza dell'eccitazione storica era data, nella *Francesca* dannunziana, non solo dallo sforzo documentario che accompagnò la stesura della tragedia, ma dalla vivificazione di una vicenda di lussuria, alla luce dell'influsso del misticismo contiano nei modi, se non puri e paludati dell'arte, di quelli distanziati del procedimento stilnovistico del dramma vita/morte, passione/ideale. Francesca è forse, più che una novella Beatrice della *Vita nuova*, un novello Francesco, la cui storia ispirò l'immagine dannunziana del Taccuino del Santo, che «per domare la sua lussuria, si getta ignudo tra le rose dai duri aculei e s'insanguina crudelmente[13] fonte ispirativa del sonetto *Assisi* de *Le città del silenzio* di *Elettra*: «Anche vidi la carne di Francesco,/affocata dal demone carnale,/sanguinar su le spine delle rose» (vv. 11-4). Se, come giustamente ha sottolineato l'Oliva, il Francesco dei *Taccuini* e di *Elettra* è il rovescio di Fra' Lucerta, che «soccombe tra gli spasimi della sensualità»,[14] non vi è dubbio che il richiamo al Santo come emblema di una anima corrosa dal peccato e anelante a un sentimento di ascensione costituisca il fondamento autentico di un dantismo rivisitato in tutta la pregnanza del suo messaggio spirituale, più che religioso, decantato da d'An-

[12] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a c. di E. BIANCHETTI e R. FORCELLA, Mondadori, Milano 1965, XXVIII (1899), pp. 315-26:318.

[13] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, XIV (1897), pp. 175-92:181.

[14] OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002, p. 731.

nunzio nella potenza della solitudine dell'inquadramento storico e di una tensione contemplativa. Il tutto appariva veicolato da un paesaggismo psicologico e da una comune ansia di elevazione, in Dante nella fede, e in d'Annunzio nell'eccitazione introspettiva delle pene d'amore. L'equazione Francesca-Beatrice, avanzata dal Valesio,[15] si inserisce, in d'Annunzio, nello schema stilnovistico della premessa all'edizione trevesiana del 1903 del sonetto di apertura della *Vita nuova*, «A ciascun'alma presa», al quale d'Annunzio lasciò seguire la risposta di Paolo Malatesta a Dante Alighieri, centrata sul motivo delle pene d'amore. Ma all'incontro di paganesimo e cristianesimo presiedette il componimento di apertura premesso, nella *Francesca,* ai due sonetti, dedicato *Alla divina Eleonora Duse*, in cui l'invocazione ad Apollo suona come canto alla poesia e alla sua virtù eternatrice, collimante con l'immagine rasserenatrice della Beatrice, che «ogni bassa angoscia,/ogni vile pensiero del cor m'avulse», entro una conflittualità psicologica, che restituisce l'inquietudine di un animo ardimentoso, che tiene accesa la fiamma «in su la vetta/del cor». E d'altronde, in questo clima di pulsioni poetiche e tramature esistenziali, la dedica di una copia della *Francesca da Rimini* «Ad Angelo Conti immutabilmente/Gabriele d'Annunzio/Calen d'aprile 1902», seguita da quella di *Elettra-Alcyone* «Al diletto fratel mio Angelo Conti in memoria dell'ebrezza di Romena./G. d'Annunzio» suonava, come emozione preludente alla tensione ispirativa delle *Laudi*, e in più come richiamo a una sorta di orfismo, centrato sull'idea della sacralità della poesia, coerente con le istanze tematiche e con il clima della *Beata riva*.

Il superamento del «cristianesimo piagnucoloso», operato da Angelo Conti sulle orme della filosofia nietzscheana, costituì il fondamento di una diffrazione rispetto alla poesia, che alle lodi della guerra, della crudeltà e dell'assassinio univa una visione eternatrice della poesia, fondata su un senso di appagamento spirituale nell'arte. Il conflitto era pari all'enunciazione del contrasto tra il passato e il presente, tra paganesimo e cristianesimo, in cui la visione dantesca religiosa della grazia alimentava l'idea dannunziana di un itinerario di morte e di elevazione, comunque esente dalle leggi della morale, e partecipe di uno stato di estasi poetica. Era un'estasi, quella dannunziana della *Francesca*, che, più che inerire alle istanze contiane dell'oblìo, resuscitava il fondamento violento del peccato, nel trasognamento emotivo, ancor prima che artistico, del distanziamento onirico e contemplativo. La contrapposizione tra l'eroico e una predisposizione quasi fanciullesca alla poesia era, nella *Francesca* dannunziana, il segno dell'incontro tra la poetica contiana

[15] VALESIO, *Dante e D'Annunzio*, cit., p. 206.

e l'estetica pascoliana, proprio negli anni in cui il modello della *Commedia* agiva, tanto in Pascoli quanto in d'Annunzio, come tensione al poema alto.[16] L'operazione allegorica pascoliana della *Minerva oscura*, di *Sul limitare* e della *Mirabile visione* investiva, in d'Annunzio, i presupposti stessi di una conflittualità con la storia, esempio di vita e forma di autenticazione autobiografica, nell'attualizzazione di un poeta, come Dante, oggetto di rievocazione mitizzante e di un sincretismo lirico e biografico. Dante era il sommo poeta, che, sulla scia dell'interpretazione eroica del romanticismo, evocava fantasmi di azione e simboli di forza, ma che, per la complessità del suo pensiero e per la profondità del suo sentire, si prestava a una rivisitazione encomiastica ed encomiabile della tradizione storica e culturale italiana, riplasmata in forme di universalità artistica.

Perciò l'attendibilità erudito-documentaria della storia di Paolo e Francesca, su cui pure molto aveva lavorato nelle proprie ricerche di archivio il d'Annunzio, passa in secondo ordine rispetto al simbolismo di una vicenda, corente piuttosto con la tramatura storica e ambientale della *Città morta* e delle stesse tragedie abruzzesi. Si trattava di un ritorno alle ragioni primigenie dell'arte, esaltate ora nella concomitanza con un'esperienza autobiografica nostalgica e autoreferenziale, ora nel segno di una autenticità ispirativa di memoria suasiva. La collocazione della *Francesca* tra l'archeologia della *Città morta* e l'ambientazione abruzzese della *Figlia di Iorio* e della *Fiaccola sotto il moggio* era spia di una tensione riepilogativa della storia classica e di quella italiana, coerente con una tensione ricreatrice, che interpretava la storia come alimento a un clima di forti passioni, partecipi di epoche e di ambienti di straordinaria eccitazione emotiva e insieme di un clima di distruzione e di mitico abbandono. La progettualità storico-artistica sposava le istanze, non documentarie ed erudite, ma ricreative dell'ispirazione poetica, unica depositaria della sostanza umana di un cammino di arte, di poetica e di fede.

3. La *Francesca* tra storia e mito

L'incontro tra la natura, non solo biografica, ma anche culturale del mito dell'ulisside, straniero e insieme cittadino cosmopolita del mondo, evoca, in queste tragedie di ambientazione ora abruzzese, ora classica e medievale, il simbolismo onirico di una logica di distacco e di eterno ritorno, riassunta

[16] Su tale punto ha insistito G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Aspetti del classicismo pascoliano*, «Critica letteraria», a. XXXIV, f. II, n. 131/2005, pp. 259-75. Il critico sottolinea come fosse stato l'iflusso di *Maia,* nel maggio 1903, «a dare l'impulso decisivo alla composizione dei poemi che dovevano completare i *Conviviali*».

nella proiezione dell'io verso l'ignoto e nell' idea, che era stata pascoliana, del recupero del nido. Il moto dannunziano di andata e ritorno si sostanzia della carica del trasognamento di uno smarrimento esistenziale, che in un attimo di retrospezione tragica della propria vita ripercorre a ritroso, attraverso le parole di Francesca:

tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane,
fin laggiù fin laggiù nel tempo cieco
e muto, fin da quando
al petto della madre era sospesa
e tu non eri,
tutta mi trema
in un tremito solo
sopra la terra. (a. I, s. V)

Francesca si perde nel moto nostalgico del rimpianto di una vita che fugge, e che dall'affinità tra tumulto del cuore e stridore della guerra traeva lo stimolo di un ritorno a una dimensione fanciullesca dell'animo, attento a percepire le voci della natura. Così replica, infatti, alla sorella:

La vita mia se ne va,
se ne va come un fiume
che fa rapina e non trova il suo mare;
e il rombo m'impaura…
Ah, tu ora, tu ora
pigliami, cara sorella, tu ora
pigliami, e me con te!
Portami nella stanza
e chiudi la finestra,
e dammi un poco d'ombra,
e dammi un sorso d'acqua,
e ponimi sul tuo piccolo letto,
e con un velo ricoprimi, e fa
tacere queste grida, fa tacere
queste grida, e il tumulto
che ho nell'anima mia!
Fammi silenzio in me,
che riudire io possa
l'ape di maggio
battere su l'imposta e il grido

della rondine, e alcuna
tua pargoletta, come
ieri, come in quell'ora
tanto lontana,
allontanata da me con non so
che incantamento….(a. I, s. V)

Il ricordo e il ritorno all'infanzia si materializzano in quella che Gabriella Di Paola ha definito come« interesse stilitico» dannunziano «per il dantismo *marina*».[17] Così, rivolta alla schiava, Francesca afferma:

Tre coppe d'amaro
io non ti lascerò; ché tu verrai
meco, Smaragdi, alla città di Rimini,
e sarai meco; e là vorremo avere
una finestra verso la marina;
e io ti conterò tutti i miei sogni
perché tu vi discopra
le facce della gioia e del dolore;
e io ti parlerò di questa dolce
sorella, della piccola colomba;
e stare tu potrai alla finestra
e guardare le fuste e i brigantini
e cantare…(a. I, s. V)

Ciò che colpisce in questi riferimenti alla *marina* non è solo la stretta affinità con un verso dei *Pastori* di *Alcyone*, scritto due anni più tardi: «O voce di colui che primamente/conosce il tremolar della marina», che riecheggia «di lontano/conobbi il tremolar de la marina» di *Pg*. I, 116-7 32), quanto il richiamo a un paesaggismo contianamente inteso come riflesso di uno stato d'animo, che ricercava nei luoghi solitari della Capponcina la stessa solitudine della terra abruzzese. Da una finestra che guarda il Mare Adriatico, presso la quale è situato un leggìo con aperto il libro di Lancillotto, ad apertura del III atto, Francesca appunto osserva la marina di Rimini. La finestra, tramite per uno sguardo sull'esterno, sulla natura e sul mondo, acquista, nella tragedia, il significato simbolico di una reclusione, da un lato invitante all'onirismo contemplativo e dall'altro rivissuto come forma di esclusione dalla vita.. Le affinità, non solo tra la natura toscana e la natura abruzzese, quanto nella stessa ricerca di solitudine, congeniale alla memoria dello «spirito mistico e

[17] G. DI PAOLA, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella Francesca da Rimini di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 95-6.

sereno insieme», fusi con un «forte sapore di vita», quasi che nella capitale estetica di Firenze d'Annunzio avesse inteso riprodurre le stesse condizioni della clausura nel vecchio convento di Francavilla, in compagnia del Michetti, predispongono l'animo ad ameni squarci su un paesaggismo di marca interiore. Il ripiegamento memoriale si sintonizzava sulla ricreazione di una stessa dinamica esistenziale, potenziata dal percorso iniziatico del genio creatore, che si accostava alla natura insieme con animo nostalgico e all'interno di una nuova visione ideale della poetica del fanciullino. Il contrasto tra la chiusura della finestra della stanza di Francesca e il richiamo alla casa di Rimini con l'apertura della finestra sulla marina era l'emblema di una tragicità rivissuta nei due poli, quello apollineo e quello dionisiaco, esemplificati dall'opposizione luce-ombra, pietra-acqua. Ma se il mito dell'infanzia corrispondeva a una parabola di ritorno nel fondamento naturalistico e vitalistico di uno spirito combattivo, l'esistenza da adulto invitava al ripiegamento nel silenzio, sull'onda dell'atmosfera notturna del *Tristano e Isotta* wagneriano, centrato sul contrasto tra la vita e la morte. La coloritura tragica della dimensione distruttiva della guerra e dell'amore è evidente nell'elogio di Francesca alla fiamma, che per Valesio è una risposta «a una delle più delicate e sognanti immagini dantesche».[18] Non esente da questa parabola esistenzale era stato lo stesso soggiorno precedente a Venezia, «vicina a un tempo remoto, isolata dalla vita che ferve a pochi passi, vera e propria pausa musicale sull'onda della *malinconia*»,[19] percepita da d'Annunzio, sull'onda di Barrès, come «le chant d'une beauté qui s'en va vers la mort».[20]

L'impasto di azione e contemplazione aveva condotto d'Annunzio, nei *Taccuini*, alla rievocazione di Firenze, «patria d'elezione, dove ho passata la mia infanzia e la mia adolescenza, dove oggi ho una casa che è stata per me consacrata dal fervente e fidente lavoro, ogni volta che io torno a Firenze sento che il mio spirito ritrova la sua nativa atmosfera di vita ideale […] Ma questa volta il mio cuore batte più forte, poiché è venuta per me l'ora di testimoniare, non soltanto col pensiero, ma con l'azione, la mia reverenza filiale a questa città veramente materna dove l'anima italiana sembra battere più vivacemente, come batte nel polso il vigore dell'uomo».[21] Il culto per le tradizioni storiche e culturali, che era spia della stessa rievocazione dell'opera della massima gloria fiorentina, Dante, costituì, per il d'Annunzio della *Francesca*, il sottofondo ispirativo della celebrazione di ambienti, come

[18] Valesio, *Dante e D'Annunzio*, cit., p. 203.
[19] M.R. Giacon, *I voli dell'arcangelo. Studi su D'Annunzio*, Il Foglio, Piombino p. 63.
[20] M. Barrès, *Mort de Venise,* in *Amori et dolorum sacrum*, Felix Juven, Paris 1903.
[21] d'Annunzio, *Taccuini*, cit., xxxviii (1900), pp. 407-13:409-10.

Firenze, Settignano, Ravenna, Rimini, accomunati da una tensione all'ideale e da una immersione nella vicenda biografica dantesca, che, nel periodo dell'esilio, come durante il soggiorno presso i Malaspina, rifletteva sulle sorti della sua patria nel distanziamento topografico in una stanza piccola, con una finestra aperta sul panorama delle Alpi Apuane. L'attenzione per la storia presente, che accomuna Dante a Francesca, che vive in continua ansia per le brame perverse di Malatestino, induce Francesca a ricercare nella clausura di Rimini un senso di quiete e di pace, turbato però dal terribile sogno della novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti e dal sopraggiungere di Paolo. Il significato simbolico del ricordo della novella boccaccesca, proiettato nel moto onirico del trasognamento, insinua un ammorbidimento del crudo realismo della fonte, che sembra capovolgere, nella condanna di un amore non corrisposto dalla donna, l' essenza peccaminosa dell'adulterio della Francesca dannunziana e dantesca proprio nell'adesione all'amore. Nell'alternanza dei caratteri di magnanimità e di terribilità d'Annunzio ritrovò alcuni motivi desanctisiani, espressi nelle *Lezioni e saggi su Dante*, oscillanti tra l'amore e l'odio, la speranza e la disperazione, e accomunanti *Inferno* e *Paradiso*, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti. E in ciò il calco dell'episodio dantesco suona come attualizzazione di stati emotivi e di situazioni topiche di tutti i personaggi della *Commedia*. Non per nulla l'animo affranto di Francesca invoca, nella tragedia dannunziana, la pace:

Paolo,
datemi pace!
È dolce cosa vivere obliando,
almeno un'ora, fuor della tempesta
che ci affatica […].
Pensare io voglio
che l'anima s'è mossa
da quella riva per venire in questo
esilio ove la musica è sorella
della speranza, et ignorar il male
che ieri fu sofferto
e quello che sofferto
sarà dimane, e tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane
per un'ora vederla
acquietarsi come una corrente
in questo mare
che gli occhi miei vedono sorridente,

se non li illude lagrima che trema
e non si versa. Pace in questo mare,
che tanto era selvaggio
ieri, et oggi è come la perla, datemi
pace! (a. III, s. V)

L'impreziosimento estetizzante del tema della pace, affidato al ritratto di un mare perlaceo, allusivo a una dimensione di quiete, è forma esteriore di una tensione al rasserenamento introspettivo, non per nulla centrato proprio sull'elevazione della propria dimora a simbolo di introspezione contemplativa. Gli elementi del paesaggio, ora evocati nella terribilità della tempesta, ora nell'esaltazione di un clima di rasserenamento, forniscono a d'Annunzio lo spunto per una immedesimazione del travaglio interiore in un ambiente, che nella divaricazione tra Ravenna, Rimini e Firenze costituiva lo spazio d'elezione della modernizzazione della vicenda di Francesca. La "meraviglia" del primo sguardo diventa così, nella tragedia, foriera dell'assaporamento onirico dell'alba nascente:

perché solo di questa
rugiada hanno bisogno le mie ciglia
aride, sol di riavere in loro
la maraviglia di quel primo sguardo;
e senton elle che la grazia viene,
come un tempo sentivano nel sogno
l'appressare dell'alba,
sentono che saranno consolate
forse, nell'ombra
della ghirlanda nova…. (a. III, s. V)

Lo spirito fanciullesco scopre nella natura la consonanza con stati emotivi di sorgiva passione, nel disperato tentativo di oggettivare il proprio spirito in una natura rasserenata dall'ansia di pace. Non un intento conoscitivo presiede a questa predisposizione fanciullesca dell'animo di Francesca, ma un turbamento psicologico, che trasforma la poetica del fanciullino contiana e pascoliana nell'estasi mitica del trasognamento atemporale. Ha inizio, così, proprio all'altezza della stesura delle tragedie di morte e dissoluzione, come la *Città morta*, la *Francesca da Rimini,* la *Fiaccola sotto il moggio*, quella condizione "notturna", concepita come un limite al desiderio di potenza, che riceveva dall'efferatezza drammatica della storia la conferma della stessa consunzione della lussuria nel distanziamento emotivo e atemporale del passato, evocato col timbro elegiaco della nostalgia, e insieme del distacco. La storia

con la Duse e la pubblicazione nel 1900 del *Fuoco*, in cui accanto al motivo superomistico si faceva strada il tema voluttuoso e malinconico di Venezia, mediarono il passaggio dall'archeologia della *Città morta* alla rivisitazione autobiografica, esistenziale e poetica della vicenda di Francesca, lontana nel tempo come il bisogno tutto dannunziano di quegli anni di immergersi nel ritmo evocativo della distanza della storia. L'impianto erudito e il carattere positivistico dell'addensamento di particolari storici, in tale contesto, non rivivevano, nell'ispirazione dannunziana, come dato morto di una semplice ambientazione, quanto come sostanza viva di una eccitazione tragica, perché il Medioevo, sull'onda dell'interpretazione romantica, era stata un'età di forti passioni e di eccitata tensione vitalistica. Ma esso, nella *Francesca*, contava soprattutto come approccio a una ricostruzione, quella dantesca, proiettata da d'Annunzio verso una continuità ideale con un paganesimo classicistico.

Se la vicenda di Francesca, pur nel suo riconoscimento comunque romantico, di una pausa lirica nell'intelaiatura cristiana della *Commedia*, non prescinde dall'itinerario salvifico di Dante, quella dell'eroina dannunziana segna un intricato passaggio nella direzione del simbolismo, non preziosamente estetizzante, ma decadentisticamente centrato sull'ineluttabile dissoluzione della vita e di tutte le gioie ad essa connesse. Se la Francesca di Dante rientrava in una visione comunque tormentata della religione, fluttuante tra tentazioni terrene e urgenza di ascensione alla grazia, e in tale ambito acquistava il valore positivo di un strumento di redenzione, la Francesca di d'Annunzio era la conferma di uno stato psicologico legato alla perdizione, pur nella tensione alla pace, e a un misticismo tutto intriso di paganesimo e di naturismo. Perciò ella appare, in d'Annunzio, come un personaggio isolato nel suo dramma, e non partecipe di una logica provvidenziale, che avvicina il suo dolore a quello di altre eroine pagane, vittime di un amore riprovevole, inteso come privazione eterna dalla grazia. In d'Annunzio il personaggio partecipa di un pessimismo coinvolgente il senso stesso della vita dell'uomo, non rischiarata dalla fede, ma proiettata semplicemente nella dimensione ideale di una poetica dell'assenza e della lontananza. Dalla bocca della Francesca dannunziana non promanano parole di pentimento, ma solo di un triste approssimarsi della tragedia, entro un inevitabile destino di morte, conducente all'oblìo nella notte del tempo e dell'insensatezza della vita. L'ambiguità del personaggio, sospeso tra linguaggio aristocratico e cortese, e la conformità all'episodio di Ginevra e Lancillotto, in cui responsabile effettiva dell'adulterio fu appunto Ginevra, porterebbe adeguata luce sulla sospensione stessa dannunziana della storia tra fascinazione amorosa di marca stilnovistica e il coinvolgimento passionale in un atto peccaminoso, che, sulle orme del romanzo arturiano, individuava nella donna la

responsabilità principale dell'assoggettamento della ragione al sentimento. Il dramma di d'Annunzio, e dunque di Francesca, era quello di vedere piegato il proprio istinto nativo alla libertà dei sensi e alla gioia a un'orditura religiosa e cristiana del peccato dell'adulterio, che incombe sulla protagonista femminile della tragedia dannunziana come una forza inarrestabile del Fato, non risolto dantescamente nell'eternità del dolore, ma sublimato contianamente in una visione di pace e di consolazione. Se il Musa ha insistito sul carattere peccaminoso della Francesca dantesca, responsabile ella stessa in prima persona del peccato di adulterio, e dunque novella «figura Aevae», che tentò Paolo come Eva Adamo, nel calco di una situazione biblica,[22] a noi pare più opportuno sottolineare il valore refrigerante dell'amore in d'Annunzio, che non inquadrò il dramma della donna nell'ambito dell'affermazione della potenza dell'amore, travolgente ogni logica di ragion di stato e di implicazioni storico-politiche. E se ammettiamo che Dante non fu mosso alla rappresentazione della colpa di Francesca da motivazioni di odio politico nei confronti dei Malatesti, e di Gianciotto in particolare, d'altro lato è opportuno riflettere anche sulla trama storica dalla tragedia dannunziana. Questa in realtà, pur se collegata alla stessa difficoltà sottolineata in più luoghi da d'Annunzio, del reperimento del materiale documentario, agisce da controcanto realistico di una sequenza di morte, proiettata verso una sublimazione poetica. L'atmosfera aristocratica della quale si circondò e nella quale visse d'Annunzio nella solitudine della Capponcina, bene evidenziata decenni più tardi dal Palazzeschi,[23] era stata in stridente contrasto con i particolari autobiografici espressi nel *Fuoco* della relazione con la Duse, nei riguardi della quale il "fatto artistico" spesso era offuscato dall'inquietudine del poeta, sempre in bilico tra gli effetti nefasti della lascivia e l'idealizzazione estetica. La stessa conclusione della parentesi parlamentare, consumata nel passaggio dalle file della destra a quelle della sinistra in concomitanza con l'affare Pelloux, indicava, in d'Annunzio, l'allontanamento momentaneo dallo scenario pubblico, in vista di una esaltazione dell'identità artistica dell'Italia, che vantava, a suo giudizio, come si desume da un colloquio con Umberto Saba, tre soli poeti «prima di lui», e cioè Dante, Petrarca, Leopardi.[24] Il riscatto della poesia italiana doveva avvenire, per d'Annunzio, in concomitanza con una riscoperta di quelle glorie nazionali,

[22] M. MUSA, *Aspetti d'amore: dalla Vita Nuova alla Commedia*, Pacini, Ospedaletto 1991.

[23] A. PALAZZESCHI, *Un uomo a cavallo*, «Corriere d'Informazione», 25 febbraio 1958, poi in *Il piacere della memoria,* Mondadori, Milano 1964, pp. 545-8. Ora in S. COSTA, *Gabriele D'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 135-8.

[24] U. SABA, *Il bianco immacolato signore*, «Corriere della sera», 24 novembre 1946, poi in *Prose*, a c. di L. SABA, Mondadori, Milano 1964, pp. 139-45, ora in COSTA, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 112-7:114.

maggiormente dimidiate da conflitti psicologici. Così il proposito di ridare voce a un personaggio dantesco, come Francesca, suonava come tentativo di nobilitazione artistica di una vicenda d'amore tormentata, cui il riferimento alla tradizione cortese consentiva di inserire in un quadro, non tanto di documentazione erudita, quanto di sommovimento emotivo, nella rilettura delle «diarchie (pur così novecentesche) del *peccato* e delle *virtù,* della *perdizione* e della *salvezza* e, insomma, dell'*inferno* e del *paradiso*, anche al di fuori dell'ambito spiritualistico e cattolico».[25] E d'altronde, «escito di recente da una lotta nazionale che è stata combattuta anche da voi con tanto generoso ardore, io non potevo cercare il mio riposo se non in vista di questa grande Alpe Apuana, che ogni giorno sotto il sole mi significa con il salire dell'impetuosa forza espressa dalle sue viscere di marmo, ogni giorno mi significa la stessa vostra aspirazione, quella che fra poco infiammerà tutto il popolo di Italia:l'aspirazione verso le superiori forze della sana e libera vita».[26]

Così il dramma della Francesca dannunziana si consuma nel graduale passaggio dal buio alla luce, per ripiombare in fine nel buio della morte, che è annullamento del fiume del tempo nella lontananza della proiezione della vicenda presente nel ricordo e nell'assenza. È una creatura poetica, che passa dai toni sommessi della preghiera al cedimento progressivo alla passione, ma che sempre conserva, in d'Annunzio, i tratti nobilitanti della vivificazione estetizzante di una parabola decadente di luce e ombra, vita e morte. Ed era questa la parabola di un itinerario non solo artistico, ma consumato nell'umanità del riscontro autobiografico e nella ricreazione ideale, nell'eremo della Capponcina, di un'attitudine contemplativa, come risultato di un coacervo di esperienze di vita e dell'avvio di un volontario sprofondamento in una dimensione "prenotturna".

4. *La logica dei contrari*

L'identificazione della vicenda di Paolo e Francesca con un prelievo dantesco o boccacciano autorizza una riflessione di ordine artistico-poetico, che all'orditura del tempo e all'evocazione nostalgica unisce una sorta di regressione negli spazi dell'innocenza infantile. Il conflitto era, in d'Annunzio, l'omaggio estremo a una attualizzazione di epoche passate, in linea con una tematizzazione della poetica contiana e pascoliana del fanciullino. Il ritorno

[25] V. MORETTI, *In libertà di parole. Sul dantismo di Gabriele D'Annunzio*, in ID., *I labirinti del Vate. Gabriele D'Annunzio e le mediazioni della scrittura*, Studium, Roma 2006, pp. 265-76:266.

[26] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., XXXIX (1900), pp. 415-49:418-9.

alle vicende e al linguaggio del Medioevo, indipendentemente dalla violenza dei prelievi, era un'operazione coerente in d'Annunzio con la poetica contiana dell'arte che continua la natura, che, tradotta in termini letterari, non resuscitava la storia del passato in margine a una tematizzazione autobiografica, ma anche in un intento di nobilitazionedella materia, che contribuisce «a porre l'opera d'arte in una dimensione metatemporale», che significava riesumazione della poesia delle origini attraverso la mediazione dantesca. La tramatura dantesca del sottotitolo della *Beata riva* come poema dell'oblìo (*Purg*., XXXI, 96-8) ineriva all'accezione propriamente contiana del culto del fanciullino, non a caso trasmesso dal Conti al Pascoli, che condusse i due autori all'identificazione della passione e dell'istinto con un moto primigenio di forze, annullato nella sua veemenza dal ripiegamento estetizzante, che traduceva lo stupore del neofita al cospetto del mondo e della natura. Il passaggio, in d'Annunzio, da una sorta di estetismo prerafaellita, materiato di uno storicismo medievale quattrocentesco, a quello di ispirazione classica e idealizzante denuncia una sussunzione della tradizione nel ritmo cangiante di un recupero arcaizzante, non tanto e non solo come idea di cultura, quanto anche e soprattutto come decongestione lirica di un decadentismo torbido, sospeso tra passione e trascendenza. Una parabola nietzscheana di conflitto e armonia, di natura e arte, riassunta nel «Figlio della cicala e dell'olivo» del *Fanciullo* alcionio, era venuta attualizzando i riferimenti spaziali ad ambienti precisi, che nell'evoluzione tragica dalla *Città morta* alla *Francesca,* avevano segnato lo sviluppo ideale della storia dall'Ellade alla Romagna, come patria, quest'ultima, di arte e tema di fondamentale importanza nell'itinerario spirituale, biografico e poetico del Dante esule. Il passato diventava, per il d'Annunzio studioso e ammiratore della classicità, non tempo morto di un mondo di rovine e di assenza, ma fonte di vita e di una tramatura simbolica, nel solco della restituzione drammatica di un procedimento umano di fuga e ritorno. Conveniamo, a questo proposito, con il Lombardinilo, per il quale «la citazione, l'interpolazione, la chiosa, la reminiscenza, il riuso della propria scrittura convergono in questa direzione: a fissare in Dante l'immagine capitale della scrittura del passato, il simbolo onnipresente della poesia arcaica, che il supremo degli umanisti fagocita e reinterpreta secondo la propria *Weltanschauung* artistica».[27] Si trattava di una mimesi stilistica, ma ancor più semantica, che d'Annunzio adattava al suo spirito di artiere e artifex. La predisposizione spirituale a lunghi ozi contemplativi era la premessa fondante dell'orditura metatem-

[27] A. Lombardinilo, *L'ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in D'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2008, p. 386.

porale dell'approccio a Dante, poeta di forti passioni e insieme simbolo di un moto di fuga dal presente e dalla storia, nella dimensione contemplativa dell'esilio. E se la permanenza di Dante a Ravenna era coincisa con il periodo di maggiore pace interiore del sommo poeta, anche il soggiorno a Settignano di d'Annunzio ne ricalcava le orme di beata solitudine. Al d'Annunzio della *Francesca* non interessava la condanna cristiana del peccato, ma il ritorno all'antico, sia nelle forme mitizzate della solitudine contemplativa, sia in quelle storicizzate delle origini della civiltà, ripercorse attraverso l'incanto di uno spirito fanciullesco.«Natura e Arte sono un dio bifronte», recita il *Fanciullo* alcionio, che trasferisce la storia dalla Grecia alla Toscana, per poi ricondurla alla mitica Ellade, entro un cammino, che, come ha sottolineato Francesca Nassi, non solo si contrappone a quello della storia, normalmente rivolto da Oriente a Occidente, ma che si pone come itinerario di autocoscienza, nella ricerca delle radici primigenie del mito e dell'arte.[28]

La riappropriazione del mito, accertabile nell'elevazione di Dante e della *Commedia* a simbolo di una riscrittura della storia, era tematizzata dal conflitto, e insieme dal connubio, di carne e spirito, nel riconoscimento del sommo poema come punta massima dell'idealizzazione superomistica e poetica di un sofferto e concitato biografismo. Perciò l'accezione moderna del dantismo dannunziano non si risolve entro una semplice dimensione storico- erudita, ma si pone come il ripensamento ideale di un vitalismo dimidiato tra l'arte e la vita, la poesia e l'autobiografismo, il piano simbolico e la dimensione letterale. Come «la grecità di *Alcyone* è distaccata dalla romanità, in quanto rappresenta un ideale momento estetico da cui è bandita ogni dimensione pratica»,[29] così l'accezione moderna del dantismo pascoliano si pone come il ripensamento ideale di un vitalismo unificante l'arte e la vita, la poesia e l'autobiografismo, il piano simbolico e la dimensione letteraria. E se l'itinerario contiano e pascoliano del fanciullino suonava come riscatto delle sorgenti primitive dell'esistenza, quello dannunziano si palesava in tutto il suo spessore di risemantizzazione del vissuto, entro una consonanza di spirito tra la natura e l'arte, la vita e l'ideale, la visione dell'amore come tormento e la ricerca della pace, ed entro una interpretazione romantica, ma ancor più decadente, del Medioevo. Quest'ultimo si riattualizzava nella sua duplice valenza di un titanismo eroicizzante, coerente con l'atteggiamento superomistico, e di una idealizzazione del sentimento, entro una trama di laceranti passioni e di sostenutezza artistica, di presente e

[28] F. NASSI, *L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'«Alcyone»,* in AA.VV., *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,* a c. di S. CAPECCHI, Ediars, Pescara 1999, *passim*.

[29] *Ivi*, pp. 543-4.

di distanziamento simbolico nel tempo e nello spazio. Il moto nostalgico di riappropriazione dell'antico suonava, in d'Annunzio, come interpretazione e suggestione di un'età, come quella medievale, lacerata tra le forze incombenti del fato e le amarezze della solitudine e dell'assenza. Non era la logica perversa della storia, con le proprie leggi di forza e di dominio, a sostanziare il dramma delle eroine tragiche dannunziane, quanto piuttosto la perdita di una dimensione spirituale di armonia a incidere sulla trasformazione mitizzante di eventi e fatti ricreati dalla fantasia dell'Imaginifico. Le vicende di morte, inquadrate in trame storiche ormai sepolte dall'avanzamento della civiltà, diventavano, nella mente di d'Annunzio, spunto iniziatico a un cammino dello spirito, oggettivantesi nell'idealizzazione dell'antico come ricerca di armonia e di equilibrio, al di là delle forze devastanti e distruttici del tempo. L'estetismo preraffaellita, in tale contesto, non si identificava tanto, nel d'Annunzio tragico, con la sublimazione artistica, quanto con l'idealizzazione delle pulsioni inconsce dello spirito, naturalmente tendente alla ricomposizione armonica dei propri conflitti, e dunque alla mitizzazione di età di intenso coinvolgimento passionale ed emotivo. Perciò la storia era il risultato, non tanto di un accertamento erudito, quanto di una compartecipazione emotiva a vicende del passato, straordinariamente moderne nel loro significato di nobilitazione e idealizzazione di un percorso di vita essenzialmente drammatico. Così la tragedia, in d'Annunzio, in una sorta di wagnerismo filtrato dai francesi e dai preraffaelliti, si riduceva, all'altezza della stagione della Capponcina, a tensione verso una idealità di vita, indotta dal rimpianto nostalgico del passato, ma soprattutto dell'ansia di pace suscitata dalla vicenda d'amore con la Duse. L'intreccio tra Angelo Conti, d'Annunzio e la Duse fu il risultato di una reciproca interazione nell'acclimatamento con un ambiente, quello della Capponcina, straordinariamente adatto all'assaporamento di sensazioni di pace e di amore. Le citazioni dantesche delle lettere della Duse ad Angelo Conti, allusive a versi di straordinaria fattura emotiva e spirituale, in uno con la dichiarazione della stessa Eleonora nel periodo fiorentino, in cui l'attrice affermava: «Pensavo stamane quanta pace ha questo mondo, che solo i viventi ingombrano e turbano»[30] denunciano il livello di straniamento affettivo in cui si trovavano il d'Annunzio e la Duse rispetto al coinvolgimento nella vita sociale, in un periodo in cui le vicende sentimentali si ponevano come l'unico antidoto al fallimento della immersione del poeta nella vita politica del paese. Né il terrore di una vita condotta ai margini della moralità comune poteva indurre in d'Annunzio il senso cristiano del peccato,

[30] D. Fedele, *La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti,* «Critica letteraria», a. xxviii (2000), n. 107, pp. 297-333:328.

perché l'adulterio risultava al poeta riprovevole, non da un punto di vista religioso, ma per gli esiti disastrosi di conflitti psicologici, lontani da una logica di pace e di armonia. La pace diventava una meta invocata nell'inquietudine del male, come idealizzazione della stessa corte riminese, nella qualità del rifugio in una terra di "asilo", non contrapposta al "nido" di partenza della corte ravennate, ma riproposta come viatico di salvezza.

Pensare io voglio
che l'anima s'è mossa
da quella riva per venire in questo
asilo ove la musica è sorella
della speranza, et ignorare il male.
che ieri fu sofferto
[…….
…….] e tutta la mia vita
[…….. ….
……
…….]
per un'ora vederla
acquietarsi come una corrente
in questo mare
che gli occhi miei vedono sorridente
[……
……..] Pace in questo mare,
che tanto era selvaggio
ieri, et oggi è come la perla, datemi
pace! (a. III, s. V).

Il divario tra la solitudine contemplativa di d'Annunzio e della Duse, confinati nell'eremo della Capponcina, e la condizione tragica di Dante, che visse il proprio allontanamento da Firenze come eterna forma di scomunica e di condanna, si riequilibrava nel mito di Ravenna, al quale d'Annunzio era ricondotto dagli studi del Carducci e del Pascoli. Ravenna, sede di una corte incline alle lettere e alla poesia, si prestava, tanto per Dante quanto per d'Annunzio, a una sorta di risemantizzazione del concetto di esilio, rivissuto da entrambi nell'ansia di una liberazione dal dolore e di un approdo a una visione serena e contemplativa dell'esistenza «Ho la volontà vigile d'essere giovine ancora».[31] La ripresa, anzi, dell'episodio di Francesca è un omaggio a quei signori da Polenta, che pure ospitarono Dante nell'esilio: la condizione di straniero nel mondo, che mosse Dante alla enfatizzazione di una terra,

[31] D'ANNUNZIO, *Libro segreto (in Prose scelte)*, Newton Compton, Roma 1995, p. 527.

come Ravenna, «connotata dall'idea statica e tranquilla di quiete e di pace»,[32] in straordinaria antitesi con la tragedia infernale dell' «etterno esiglio» (*Inf.*, XXIII, 126 e *Purg.,* XXI, 18), e che fece quindi assumere al «contesto ravennate» «un compito di decantazione catartica»,[33] si intreccia straordinariamente a quella dannunziana di una ricerca di pace, per vivere nel contatto con la natura e con il paesaggio e in straordinaria sintonia con l'amore rigeneratore della Duse la grande avventura poetica della scrittura della *Francesca* e delle *Laudi.* E se a questo si aggiunge che, al di là della datazione precisa del soggiorno ravennate dantesco, il fatto che la *Commedia* fu scritta «o quanto meno rivista dopo qualche passaggio dantesco in Romagna»[34] convaliderebbe l'ipotesi avanzata dal Battistini della conoscenza della vicenda di Paolo e Francesca, assente in tutte le cronache del tempo, proprio durante uno di questi sopralluoghi, risulterebbe plausibile inquadrare la suggestione dannunziana della vicenda dei due sfortunati amanti nell'omaggio indiretto dantesco a una signoria, come quella di Guido Novello da Polenta, che aveva positivamente segnato il destino dell'Alighieri. La solitudine dei due poeti coincide con la conduzione di una vita all'insegna dell'arte e della poesia, pari a quella della riaffermazione, con la pubblicazione della *Beata riva* del Conti, degli ideali della cultura e della bellezza, in contrasto con la barbarie e l'anarchia moderne, impersonate da un greggio vile. La dimensione dello spazio chiuso della corte ravennate, in Dante, e del soggiorno dannunziano alla Capponcina, era il segno, in entrambi i poeti, di un filtro dell'esterno attraverso l'interno, non solo di ambienti circoscritti, ma della ricerca di una pace, concepita in reazione ai rumori del mondo, secondo un preannuncio di situazioni topiche della stessa *Leda senza cigno.* La storia drammatica dei due amanti, immortalata dai versi dell'Alighieri, era la traccia, per d'Annunzio, su cui scandire il rimaneggiamento autobiografico di un'esperienza di dolore e, insieme, di catarsi, entro il compianto tragico dell'efferatezza degli uomini e della forza straniante dell'amore. E, d'altronde, se, come ha notato Luisa Zamboni Vergani, la vicenda di amore di Francesca conduceva l'eroina alla morte («Amor condusse noi ad una morte»), mentre quella di Dante portava alla salvezza, in d'Annunzio l'unione di amore, morte e salvezza coincideva con un itinerario di elevazione, che dal conflitto tra i termini opposti di dolore e gioia traeva lo stimolo per una decantazione lirica, di ispirazione contiana, del raggiungimento di una condizione di equilibrio e di armonia. Perciò, come la

[32] A. BATTISTINI, *L'estremo approdo: Ravenna,* in AA.VV., *Dante e le città dell'esilio,* a c. di G. EDI PINO, Longo, Ravenna 1989, p.165.

[33] *Ivi*, p. 169.

[34] *Ivi*, p. 165.

Francesca dantesca era creatura da tragedia, e insieme figura tutta femminile, la Francesca dannunziana sembrava filtrare la dimensione tragica della vita attraverso l'autocommiserazione del proprio stato, entro una intelaiatura tutta interna dello sguardo sul mondo e del ritratto di Gianciotto e Paolo. Il distacco dal mondo costituiva l'essenza del distanziamento aristocratico dannunziano, non solo dalle passioni comuni, ma da un modo banale di intendere la vita, nella piena conformità del proprio ritiro presso la Capponcina al clima estetizzante fiorentino della cultura del «Marzocco» e della pubblicazione, nel 1900, della «Beata riva» contiana. L'esperienza di solitudine non era solo il segno, come per Dante, dell'approdo presso Ravenna a una condizione esistenziale di tranquillità interiore, ma la manifestazione della conformità di uno stato psicologico a un ambiente ritenuto dal poeta coerente, nelle sue stesse implicazioni culturali, con i fondamenti estetizzanti di un percorso di poetica e di vita. La storia dantesca di Paolo e Francesca, al di là dei propri risvolti drammatici, consentì a d'Annunzio l'esaltazione di quella tradizione amorosa e cavalleresca d'oltralpe, culminante, non solo nella lettura del romanzo galeotto, ma nell'abbeveraggio, alla fine del II atto, a una coppa di vino da parte di Francesca, Paolo e Gianciotto, che ricalcava il filtro magico della storia di Tristano e Isotta. Il turbamento psicologico dell'animo stesso di Paolo era espresso attraverso le parole emblematiche del personaggio:

> La pace era fuggita
> dall'anima di Paolo Malatesta
> e tornata non è, né tornerà
> più mai. La pace
> e l'anima di Paolo Malatesta
> sono per me sempre nemiche, in vita e in morte. (a. II, s. III).

La contrapposizione dantesca della parola "pace" «a la bufera infernal che mai non resta» (*Inf.*, V, 31), senza alcuna speranza per i dannati, appare significativamente contraddetta, in d'Annunzio, da un'insistenza maggiore sul travaglio della vita in terra, che apre a pause liriche, come il ripiegamento interiore di Francesca che intona il Padre nostro, o come l'immagine del mare, evocata da Francesca, che ricorda l'episodio di Tristano e Isotta dell'attesa di Tristano della vela della nave, che trasporta Isotta:

> Ho visto il mare,
> il mare eterno,
> la testimonianza del Signore;
> e sul mare una vela

che il Signore conduce in salvamento.
Paolo, fratello in Dio,
io faccio un voto,
se ci aiuti il Signore
misericorde. (a. II, s. III)

Se il dramma dantesco di Francesca, eternamente condannata nel peccato di amore, costituisce il controcanto dell'elevazione stilnovistica, da parte dell'Alighieri, di Beatrice a simbolo della teologia, entro una chiara dimensione di fede, quello dannunziano si risolve in un itinerario simbolico, dal tramonto alla pace, come misura, non di uno scarto tra Inferno e Paradiso, ma di un'intima corrispondenza tra il dolore e la gioia, l'"enfer" e l'"ideal". Perciò il profilo estetizzante della Francesca dannunziana non è espressione, come in Dante, di un figurativismo esteriore, risolto nell'identificazione dell'iconografia medievale col simbolismo delle figure, delle immagini e del colore, ma riduce a un preziosismo paesaggistico e a referenti impressionistici la tematizzazione di un itinerario di voluta esclusione dalla volgarità del mondo e di condanna dei conflitti psicologici. L'elogio dannunziano dell'alba

Videro
gli occhi miei l'alba,
l'alba che porta la stella diana,
la nutrice del cielo
che ci destava per darci il suo latte
quando l'ultimo sogno
[……]
Videro questo gli occhi miei; vedranno
questo finché la notte non li chiuda,
la notte che non ha
alba, fratello. (a. II, s. III)

si inserisce entro una sensibilità cromatica, non conforme al naturismo dell'Alighieri, particolarmente espresso nei canti del soggiorno ravennate, e talora anche dell'*Inferno*, dove permane una sensazione di buio assoluto quanto, piuttosto, relativa alla dimensione soggettiva del simbolismo del sogno, che restituisce una tramatura psicologica, non di un cammino di perdizione e di salvazione, ma di estasi contemplativa. Fu nella Capponcina, ambiente ideale dell'ispirazione artistica, che la stessa configurazione europea dell'estetismo dannunziano poté incontrarsi proprio con il richiamo di Firenze per la presenza nell'identica città di Angelo Conti e del Nencioni. Perciò, all'interpretazione allegorica e mistica dei saggi danteschi pascoliani sulla *Commedia*,

d'Annunzio contrappose una lettura mitografica del Medioevo, età di potenti e laceranti passioni, che per l'identificazione della Romagna dantesca con la Toscana dell'esilio dannunziano, costituì insomma, nella *Francesca* l'elemento di sutura dell'esemplarità storica con un moto personale di affetti e di vita.

5. *Tra Ravenna e Settignano*

La rappresentazione dell'antico, dunque, esaltato nelle proprie valenze estetizzanti e cortesi, rappresentava, nella *Francesca*, la forma mitizzante di uno sguardo retrospettivo, imperniato, non solo sul rimpianto di un mondo di antichi valori, entro la crisi degli ideali contemporanei, in cui attecchì, non a caso, l'esperienza fiorentina del «Marzocco», ma anche sul contrasto tra il ritorno a un nido di affetti familiari e lo sradicamento affettivo dalla vita riminese dell'eroina dannunziana. La nostalgia rivive, nelle parole di Francesca, nel ricordo della

> foresta d'intorno, insino al lido
> di Chiassi,

investito di una carica emozionale, che trasferisce in quei luoghi sensazioni di incubo:

> La foresta era muta come l'ombra
> sopra le tombe;
> Ravenna, cupa come una città
> depredata al cadere della notte (a. I, s. V),

che rivivono nella ripresa stessa della novella di Nastagio degli Onesti, ambientata, appunto, presso il lido di Chiassi, accanto a impressioni di pace:

> E malvagio voi foste,
> che non m'abbandonaste alla fiumana
> perché mi si prendesse e mi volgesse
> al mare e fossi io posata dolce
> mente su la marina di Ravenna
> e conosciuta da taluno e al mio
> padre recata (a. II, s. III).

La contrastante rappresentazione dei luoghi di pace rimanda al Dante del canto di Francesca, imperniato sull'opposizione tra il luogo «d'ogne luce muto,/che mugghia come fa mar per tempesta» (*Inf.*, V, 28-9) e la dolcezza

di quella "marina", che evoca, non solo il «tremolar della marina» di *Purg*., I, 117, ma una visione di pace rasserenante. Era la stessa immagine di pace, richiamata dal ricordo, espresso nella famosa terzina di *Inf*., V, 97-9, di Francesca dei luoghi natali, forieri di serenità e di quiete:

> Siede la terra dove nata fui
> su la marina dove 'l Po discende
> per aver pace co' seguaci sui. (*Inf*., V, 97-9)

Evidente, nell'intonazione malinconica di questi versi, era il richiamo dell'Alighieri a una situazione autobiografica, che, all'inizio del canto VIII del *Purgatorio*, nel calare della sera, suggeriva il rimpianto dei «dolci amici», che opportunamente si inquadra nel contesto emotivo della condizione di esilio delle anime del Purgatorio e di Dante dalla sua città. Il ricordo dei luoghi natali trasforma la poesia notturna dell'indemoniato Inferno dantesco in notazione temporale di straordinario raccoglimento interiore, che non a caso evoca anche l'immagine di pace, veicolata dalla stessa «marina di Ravenna» dannunziana. Le sensazioni di calma e di tregua concesse all'animo affranto di Francesca sono quelle legate alla consonanza umana con il percorso biografico di Dante, che trasfonde il proprio animo, nel momento vicino della morte, nella pineta di Ravenna.

Il passato era il superamento di età storiche trascorse, ma anche di un nido di affetti per sempre tramontato, che lasciava convergere sul paesaggio, ora i tratti tenebrosi e inquietanti del richiamo onirico, ora il carattere evocativo del distanziamento nostalgico. Ma la finestra di Francesca a Rimini rimaneva chiusa come quella di d'Annunzio nell'esilio della Capponcina, che filtrava gli eventi e il paesaggio nella dimensione della solitudine e dell'auspicio a una pace interiore. La ripresa dell'episodio di Francesca da parte di d'Annunzio non a caso coincide con la stesura dell'ode *A Dante*, apparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 gennaio 1899, e poi confluita in *Elettra,* e con il discorso pubblicato poi su «Il Giorno» il 14 gennaio 1900, dal titolo *Nel tempio di Dante*, con cui l'Imaginifico inaugurò la loggia di Orsanmichele, destinata a Firenze alle *Lecturae Dantis.* La divaricazione dannunziana nella rievocazione di Dante, «oceano senza rive tra due poli, tra il Bene e il Male» [*A Dante*, 8)], torna nel naturismo simbolico del discorso *Nel tempio di Dante*, in cui l'Imaginifico alludeva ai caratteri della comunione dell'Alighieri con la Natura, compresi tra «una terribilità e una soavità non conosciute da alcun altro».[35] La retorica del

[35] d'Annunzio, *Nel tempio di Dante,* in Id., *Scritti giornalistici (1889-1938),* a c. e con introduz. di Andreoli, vol. II, pp. 473-9:475.

sublime, affidata all'eccitazione estetizzante della profusione d'oro della città di Ravenna, in cui la rievocazione del mausoleo di Galla Placidia generava il contrasto tra la terribilità della morte e il radioso destino della città, ultima sede dell'Impero romano (più avanti, nella stessa ode, al v. 4/5 d'Annunzio avrebbe definito Ravenna «cupa carena grave d'un incarco/imperiale»), combaciava significativamente con il silenzio cupo della città, nella *Francesca,* in cui le sue tombe le conferivano un aspetto spettrale, significativamente trasceso nella positività del culto delle memorie patrie.. La consacrazione storica di Ravenna a città di memorie rivive, non a caso, nell'altro componimento pubblicato poi in *Elettra* dedicato a Ravenna, inizialmente apparso sulla «Nuova Antologia» del 1° novembre 1903, nel richiamo al simulacro tombale di Guidarello Guidarelli, che inquadrava la stessa atmosfera notturna del paesaggio, vivificato dal ricordo delle glorie passate («Gravida di potenze è la tua sera,/tragica d'ombre», vv. 9-10). Il mondo delle rovine, così significativamente accostabile all'evocazione, nella *Città morta,* dei sepolcri degli Atridi, si dilata, nella poesia dannunziana, nel riferimento all'inestimabile ricchezza della profusione d'oro del mausoleo di Galla Placidia, più avanti ribadita, nell'altra ode dedicata a Ravenna, inizialmente apparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899, dall'accenno a «un diadema», che inorgoglisce il «funebre tesoro»(vv. 9-10). La morte, quella dei grandi, diventa per d'Annunzio, che lascia rivivere nella sua poesia l'atmosfera marzocchiana, stimolo alle speranze nel futuro dell'avvento di una nuova civiltà, che non avrebbe dovuto solo essere espressione di una rinascita sul piano storico-politico, ma soprattutto in ambito morale-artistico. Non per nulla il secondo componimento dedicato da d'Annunzio, in *Elettra,* a Ravenna si concludeva con la potente immagine del «cenere di Dante», che «passa nel vento/come pòlline», sopra le memorie della città. In quanto antico retaggio di glorie nazionali Ravenna si saldava, così, nel ricordo poetico di d'Annunzio, all'elogio di Dante, «Eroe primo di nostro sangue/rinnovellante» (*A Dante*, vv. 36-7), «oceanica mente ove dieci secoli atroci,/carichi d'ombra di strage di fede e di paura» (vv. 38-9) mediavano il passaggio dalla concezione eroica della storia, di derivazione carlyliana, alla sottolineatura, sulle orme del Conti, del contrasto tra la colpa e il male dell'adulterio e l'innocenza della poesia come il simbolo di una liberazione. Tale contrasto era percepito dal Pascoli in termini morali, e dal d'Annunzio in forme di supremazia dell'arte, come itinerario non verso la salvezza, ma verso la purezza. Se in Dante Pascoli ritrova la trasfigurazione cristiana di un pensiero incentrato sul concetto di evoluzione dalla bestia all'uomo, d'Annunzio individuava il riscatto dell'uomo, vincitore sulla storia, entro una logica artistica di liberazione dal male e di approdo alle ragioni eterne dell'arte purificatrice e consolatrice. Lo stimolo dell'uomo alla

perfezione, che già nel *Convivio* Dante, sulle orme di Aristotele, aveva colto nel possesso della sapienza divina, animava le pagine pascoliane dantesche, entro una visione profetica dell'umanità, che si libera dalla selva e dalla bestialità, per accedere alla foresta dell'Eden. È nel capovolgimento del *topos* biblico del *locus amoenus* come luogo di incivilimento e di resurrezione, che la foresta dannunziana si delineava come spettacolo della natura, e dunque delle forze primigenie dell'uomo, dal momento che «Dante è come la montagna, come il mare, come la foresta: ci appare ogni giorno in un aspetto impreveduto, ci rivela ogni giorno una verità subitanea […] Egli vive in tutto il passato e in tutto l'avvenire».[36] L'analogia tra i versi di Dante e le forze della natura («I versi di Dante sono i musicali fratelli delle montagne, dei ghiacciai, dei fiumi, delle forze originarie», tanto che «le comunioni di questo poeta con la Natura hanno a volta a volta una terribilità e una soavità non conosciuta da alcun altro»). È così che il piano della memoria, riscattante il patriottismo della nostra migliore tradizione culturale, si innestava, in d'Annunzio, in una trasfigurazione mitica della natura e dell'ambiente («Così, se svolgiamo il libro di Dante, l'effigie stessa dell'Italia bella ci appare come se la vedessimo da un culmine sublime e c'inebria l'odore del nostro secolo, in cui le radici delle memorie sono mescolate alle radici degli allori e delle querci»),[37] che conservavano peraltro la forza primigenia delle passioni e dell'istinto. Così, se per Pascoli Dante è l'esponente significativo di una poesia mistica e teologica, che visse l'esilio come privazione e come esclusione dal consesso umano, in un moto di rinnegamento del passato, per d'Annunzio Dante fu colui, che, nella tramatura estetizzante, e non solo attualizzante, del passato, ricongiunse la civiltà greca con quella italiana, nella comune capacità di elevazione dell'istinto a forme imperiture di arte. Una forza della natura si scatenava soprattutto, per d'Annunzio, in analogia con il Conti, dalle montagne, che gli fornivano il conforto contro l'ostilità della natura.

Si intravede, in questo passo dannunziano, una chiara filigrana nietzscheana, entro una accezione contiana della differenza tra cristianesimo e contemplazione estetica, il primo, che nega il *principium individuationis*, la seconda che lo fa dimenticare per un breve tempo, per sospendere per un attimo l'ansietà umana. Non era nel superameno del nietzscheanesimo violento e superomistico che l'estetica contiana si incentrava sulle lodi che canta il poeta, che nel momento stesso dell'oblio possiede la capacità di elevarsi sopra il fenomeno «mentre gode il suo istante d'oblìo, ha la visione limpida della vita, ha cioè la potenza di salire sopra il fenomeno. È proprio nella concezio-

[36] *Ivi,* p. 477.
[37] *Ivi,* p. 479.

ne nietzscheana della montagna come idea della solitudine «spesso voluta e ricercata»,[38] e che spesso assume un significato beatificante, e dunque nell'inno incipitario di *Così parlò Zarathustra* alla montagna, che si consumava l'anelito alla solitaria contemplazione. Lo scalare la montagna era, per Nietzsche, una severa disciplina, che tendeva alla purezza della conoscenza, secondo un itinerario ben diverso da quello del cristianesimo, che individuò, appunto, con la montagna del Purgatorio, il segno dell'aspirazione e della liberazione dalla colpa. Il percorso nietzscheano non negava il *principium individuationis*, l'accettazione della tragicità e della problematicità dell'esistenza, proprio come il d'Annunzio della *Francesca*, che nella solitudine della Capponcina visse il proprio accostamento a Dante, che se era contianamente di puro oblìo, si alimentò comunque della negatività dell'esistenza, sperimentata appunto nella vita terrena. Il Dante del II trattato del *Convivio*, che interpretò l'episodio dell'ascensione di Cristo al monte con soli tre apostoli come esempio del significato tropologico delle *Scritture* dell'approdo solitario alla verità e alla grazia, non si discosta di molto dalla stessa invenzione della cosmografia dantesca del *Purgatorio*, prefigurazione stessa dell'ascesa solitaria al monte Ventoso del Petrarca delle *Familiares* e di Rinaldo al monte degli Ulivi, come tensione alla purificazione. Il bagaglio di sofferenza e di una visione tragica della vita aveva poco a vedere con l'accezione pascoliana e cristiana del passaggio dalla selva alla foresta, entro un cammino religioso di santificazione, ricercato e alimentato dalla solitudine del soggiorno ravennate dell'Alighieri, come forma di espiazione e di condanna. Per d'Annunzio la solitudine della Capponcina fu uno strumento positivo di evoluzione in senso contemplativo, all'interno di una poetica, che non voleva dimenticare il dolore, ma semplicemente sublimarlo nelle forme pure dell'arte e delle regioni più alte di un iperuranio, in cui il mito pagano riviveva nei modi di un percorso di cultura e di strategie di poeticità. Dall'esempio del passato non solo scaturiva, sulla linea del pensiero contiano, una progettualità futura, ma soprattutto una visione profetica della personalità e dell'opera dantesche, che accresceva la sacralità del ricordo e la mitizzazione leggendaria della loro incidenza sulle generazioni future. Il profetismo dantesco, non solo rappresentò, per d'Annunzio, il fondamento eroicizzante della positività della vita e della storia, ma soprattutto l'anello di congiunzione tra l'arte e l'esistenza, perché Dante insegnò non solo il culto delle lettere, ma quello della stirpe. Il profetismo dantesco, maturato proprio negli anni dell'esilio dell'Alighieri, costituì, per

[38] D. SACCHI, *La montagna di Zarathustra*, in AA. VV., *Ascensioni umane. Le montagne nella cultura occidentale,* Grafo, Brescia 2002, pp. 177-202:181.

d'Annunzio, il terreno reale di rifondazione di una fiducia nell'avvenire, non solo come affermazione di un nuovo vigore morale e della libertà, ma anche come attesa in un rinnovamento dello spirito e della bellezza. Dalla solitudine della propria condizione biografica, tanto Dante quanto d'Annunzio identificarono nella montagna il simbolo dell'attesa di una rigenerazione morale e spirituale. Rientra allora in questo ambito un ulteriore approfondimento, oltre che dell'operazione dannunziana del ricorso alle fonti e quindi delle modalità citatorie, anche dell'inserimento della *Francesca* in una fase di decantazione lirica delle letture dannunziane, che lievitavano sul fondo della ricerca di una veridicità storica, senza peraltro intaccare il valore assolutizzante della biografia come sedimentazione inconscia di certe predilezioni letterarie e come certificazione dell'approdo dannunziano alla Bellezza, non solo come esercizio purificatore dell'animo, ma come stratificazione del vissuto e di molteplici e significative esperienze esistenziali. In antitesi con la stratificazione delle letture e dell'esperienza nella rivitalizzazione della vicenda dantesca rientra l'atmosfera di morte della tragedia, che, al di là delle sue connotazioni positive di slancio verso la positività della vita, obbedisce, purtuttavia, a quell'estetica dell'orrido propria dell'Ottocento e del Novecento. L'esperienza del tragico, se accogliamo il suggerimento di Andrea Bisicchia, è il carattere dominante di una passione, «che si applica in forme irrazionali o in forma patologica».[39] Da questo clima di ripiegamento interiore in forme dolorose sbocciava l'alta idealità della poesia. Così d'Annunzio, nel "Discorso ai Pescaresi", probabilmente pronunciato alla fine di dicembre del 1901 o ai primi di gennaio dell'anno successivo, in occasione del proprio ritorno a Pescara dopo 5 anni di assenza, non esitò a sottolineare il valore tutto consolatorio della poesia, straordinariamente intensificato dall'esperienza dell'esilio. L'archeologia, in tale contesto, diventava essa stessa espressione di una intelaiatura psichica. L'annientamento della donna è pari allo stato di allucinatoria evocazione di una bellezza in decomposizione, che alla *femme* fatale sostituisce la suggestione di un mondo al suo tramonto. In proposito osserva il Bisicchia: «d'Annunzio cerca di costruire un carattere, che, però, si disperde nei rivoli di parole; ne viene fuori la raffigurazione di una tipologia di donna, che già conosciamo, quella angosciata, che osserva il mondo circostante in una sorta di delirio, che non nasconde una strana agitazione, visibile attraverso il pallore del volto».[40] Eppure da questo fondamento tragico della consonanza tra il destino di d'Annunzio e dell'Alighieri scaturisce il filtro preraffaellita del dantismo

[39] A. Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro. Tra cronaca e letteratura drammatica,* Mursia, Milano 1991.

[40] *Ivi,* p. 7.

rossettiano, come nell'utilizzazione del sintagma della *Vita nuova*, «color di perla», da d'Annunzio recuperato anche in *Beatitudine*. L'idea del congedo dalla primavera del componimento dannunziano, avvolto nel clima sereno e pacato della contemplazione, collima con la richiesta di pace, da parte di Francesca a Paolo:

> Io vi prego, vi prego
> che voi mi diate pace
> sol per quest'ora,
> mio bello e dolce amico,
> a fin ch'io possa addormentare in me
> l'antica pena et obliare il resto. (a. III, s. V)

Il clima rarefatto del componimento dannunziano, sospeso tra contemplazione e realismo delle notazioni, si perde nell'evocazione manierata di Francesca, che appare «inghirlandata di violette», tra il profumo «aulente» del mattino, appena bisbigliante parole di estasi mistica e caritatevoli: «Perdonato ti sia con grande amore!» Gli inserti e i rinvii danteschi, in tale ambito, oltre che da richiamo citatorio, non sussistono come prova di arcaismo, ma appaiono volti a «sostenere, paradossalmente, la modernità degli spessori estetici e linguistici della sua scrittura».[41] I prelievi e le consonanze col dettato dantesco si sintonizzano sulle potenzialità magico-evocative del vocabolario, provocando, come ha precisato la Ferri, «un sistema di letteratura allusiva».[42] La gestazione lunga dell'opera di quasi due anni, sia pure la scrittura fosse stata realizzata in soli quattro giorni, denota un acclimatamento con le fonti, integrato con una straordinaria capacità ricreativa e ispirativa. Da questo coacervo di esperienze, tra immersione nella solitudine della Capponcina e percezione dell'esilio dantesco nasceva lo sguardo profetico e insieme retrospettivo di d'Annunzio, nel distanziamento nostalgico di un mondo, come quello medievale, pur sempre tramontato e che solo la scrittura cercava di resuscitare nelle sue implicazioni di vita. L'estetismo delle notazioni fisiche era, in d'Annunzio, la risposta all'orditura decadente della tragedia, attraverso gli accenni alla bellezza di Francesca, indizio di un divisamento romantico della protagonista, sottratta per un attimo alle turpitudini che si abbattono su di lei. L'accertamento documentario costituiva il sostrato colto di una indubbia tensione creativa, che indusse d'Annunzio, in un'intervista a Diego Angeli del 3 dicembre 1901, ad argomentare che «tutto è pronto

[41] MORETTI, *I labirinti del vate. Gabriele D'Annunzio e le mediazioni della scrittura*, cit., p. 267.

[42] FERRI, *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»*, cit., *passim*.

e tutto sarà messo in opera con la più grande sollecitudine possibile».[43] Al di là della stessa incombenza del fato sulla tragedia di Francesca, che pare condannarla all'infelicità, la donna è una figura umana dai tratti stilnovistici, che reclama il suo protagonismo di creatura fragile. Francesca non è l'eroina irretita in una logica di perversione e di condanna, ma è una figura umana, dai tratti stilnovistici, che reclama il suo protagonismo di creatura fragile e consumata dal dolore. Nell'efferatezza tragica della storia ogni personaggio è chiuso in una dimensione di solitudine, nell'accentuazione della lussuria del Malatestino, dalla voglia di strage di Gianciotto all'angoscia di Francesca. Il ruolo femminile si viene proponendo, nell'evoluzione verso l'ultimo d'Annunzio, con «misteriosi contenuti intrapsichici intrisi di dolore e di solitudine».[44] La Francesca dannunziana è creatura confusa, modulata nel quadro di un'etica cortese e stilnovistica, dimidiata tra il tormento dell'anima e la ricerca di una pace interiore, che in termini di preghiera chiede a Dio. L'intelaiatura storica delle suggestini preraffaellite, contiane, shopenhaueriane, nietzscheane, wagneriane si innestano su una concezione problematica del vivere, nel ritmo inesorabile di una tragicità dell'esistenza, bilanciata tra attivismo e rassegnazione, idea di purezza e immersione nel torbido, primitivismo ed estetismo. Se la permanenza di Dante a Ravenna era valsa a convertire la poesia tenebrosa dell'*Inferno* in quella luminosa e ben più serena del *Paradiso*, il soggiorno dannunziano a Settignano riconciliò nel ritmo della pura contemplazione il conflitto tra verità dionisiaca e illusione apollinea. In questa cornice di tensioni contrapposte l'estetismo costituiva l'altra faccia del sublime, nella contrapposizione della nostalgia per gli autori e i costumi del passato e dell'esaltazione di uno stile di vita di tipo cortigiano a una logica sanguinaria di guerra e di efferatezza tragica. Entro un apparente contrasto tra l'intonazione sofferta dei primi due atti e quella gioiosa del terzo atto, che vede prima l'acquisto da parte di Francesca di stoffe colorate, secondo l'elencazione estetizzante propria di d'Annunzio, e poi l'intonazione del canto da parte dei giullari, si evidenzia la poetica contiana del passaggio dal vissuto e dalla sofferenza alla pace, secondo lo schema del ricalco dantesco «E venni dal martirio a questa pace» (*Par.*, XV, 128*)*. L'abbandono di Francesca è delle tenebre in vista della luce. In questo contrasto tra il sublime e il prosastico, l'adulterio non è consumazione del peccato secondo la morale borghese, ma intelaiatura problematica dell'essere e dell'esistenza, nella dimidiazione baudelairiana tra inferno e ideale. L'intreccio del dramma di Francesca con la preghiera

[43] Angeli, *La Francesca da Rimini. Una visita a Gabriele D'Annunzio,* in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 74-8:77.

[44] d'Annunzio, *Nel tempio di Dante*, cit., p. 477.

emblematizza una condizione di disperazione terrena, da cui muove l'anelito verso la libertà, laddove il dantismo pascoliano si pone come aspirazione più umana, che politica alla libertà. Il linguaggio dell'inganno si mescola a quello descrittivo, anteponendo il registro drammatico al nitore delle immagini. In questa direzione l'accostamento con lo «spirito soave pien d'amore» della dantesca *Tanto gentile e tanto onesta pare* evoca l'interiorizzazione del dato poetico con la suggestione del verbo finale «Sospira». L'intonazione apparentemente colta del sistema lessicale dannunziano fa i conti con una gestazione interiore dello stesso tessuto espressivo, che fa leva su procedure informate a un preciso modo di sentire. L'intonazione apparentemente colta del linguaggio dannunziano fa i conti con una stessa gestazione interiore del tessuto espressivo, che fa leva su procedure informate a un preciso modo di sentire. La fonte dantesca agisce da pausa lirica, nell'intelaiatura drammatica della storia, di un idillio, che avvalora una parentesi di vita. La divaricazione tra l'amore e la morte rappresenta l'emblema di un chiaroscuro di incertezze, in cui campeggia l'atmosfera malinconica di un d'Annunzio alla ricerca di se stesso e di una morale di vita. La peregrinazione dell'esule, alla ricerca di un approdo non solo geografico, ma anche esistenziale, si esprime parimenti al Pascoli, nella nostalgia della patria e il ricordo dantesco filtra nell'immaginario dannunziano anche attraverso l'impianto conviviale e risorgimentale del Pascoli. E ciò anche per una questione di date, dal momento che il Pascoli stese la maggior parte dei *Poemi conviviali* tra il dicembre 1903 e l'agosto 1904, rivelando, per la contemporaneità con *Maia,* la stessa tensione dannunziana alla poesia alta, al poema di ampio respiro. Quanto al profilo estetizzante della Francesca dannunziana, esso non è espressione, come in Dante, di un figurativismo esteriore, risolto nell'identificazione dell'iconografia medievale, e soprattutto ravennate e fiorentina, col simbolismo delle figure, delle immagini e del colore, ma riduce a un preziosismo paesaggistico e a referenti impressionistici la tematizzazione di un itinerario di voluta esclusione dalla volgarità del mondo e di condanna di conflitti psicologici.

6. *Il sublime e il naturismo*

La mediazione kantiana nell'idea della sublimità delle energie vitali espresse nelle opere dantesche valeva a conferire carattere di contemporaneità al passato, nell'incidenza di un primitivismo di forze autentiche e pure. Ma il carattere esemplare della figura dantesca, sintesi della civiltà medievale, e dunque di eroismo e profetismo, costituiva, nell'immaginario dannunziano il dato di rifondazione della storia nel mito, e dunque del superamento della

linea passato-presente-futuro. A questa interpretazione nelle forme del sublime kantiano, cioè dell'esaltazione dopo una depressione delle energie vitali, dell'eccezionalità dello spirito dantesco si collega il richiamo dannunziano all'«empito» e all'«ardore della smisurata anima nel mescolarsi delle potenze elementari per concepire il suo mondo».[45] La peculiarità dell'opera dantesca di sussumere tutta l'esperienza tragica dell'uomo del peccato e di riplasmarla nella positività della redenzione e della comunione con Dio, era il segno, per d'Annunzio, di una visione totalizzante della vita, capace di trasumanarsi in un incontro con la natura, animata da un metamorfismo psichico e vitalizzata nella potenza delle sue varie manifestazioni. Perciò il dato di riqualificazione del dantismo dannunziano della Francesca, oltre che nella cifra del prelievo, in vista della ricostruzione degli ambienti e della ripresa, come ha avuto a notare la Ferri, del materiale lessicale, onomastico e topografico, consistette proprio nell'eroicizzazione della figura dell'Alighieri, come poeta di alta statura morale, che aveva saputo toccare le corde più segrete e svariate dell'animo umano. E come il paesaggio, nella sua molteplicità di manifestazioni, rappresentò per la *Francesca* dannunziana, non solo la ricerca di un conforto, ma soprattutto la proiezione spirituale di una conflittualità psicologica, esso, non a caso, giocò un ruolo non meno importante in molti passi di testi dannunziani dedicati a Dante nelle forme del sublime dinamico kantiano. In particolare al richiamo alla stanza di Dante nel castello dei Malaspina, visitato a Fosdinovo il 20 luglio 1899, aveva fatto eco nel discorso *Nel tempio di Dante* un simile accostamento di Dante alla natura. La simbologia rupestre e montuosa del sublime eroico e dinamico dantesco, che fa da sfondo al simbolismo naturalistico delle *Laudi,* si incardinava, in d'Annunzio proprio sul concetto di mediazione della pittura di Giovanni Segantini, nella rievocazione fattane sia da Domenico Tumiati, che dal Conti, in due articoli apparsi sul «Marzocco». Se la sollecitazione del numero monografico del «Marzocco» dell'8 ottobre 1899, con l'apparizione dell'ode «Per la morte di Segantini» di d'Annunzio, della «Montagna delle visioni» del Corradini, del *Segantini* del Tumiati aveva indotto i sopraccitati autori a celebrare l'arte di un pittore come il Segantini, per il quale proprio il soggiorno in montagna, a partire dal 1894, sul Malora in Engadina e a Soglio in val Bregaglia, aveva significato un raffinamento della tecnica divisionistica in chiave simbolista e vagamente religiosa, l'analogo culto dannunziano per la montagna si inseriva in questa letteratura contemporanea. La celebrazione da parte del Tumiati del Segantini, nei tratti del pittore solitario e dell'individualismo artistico, non a caso aveva agevolato la mitizzazione tutta contiana

[45] Lombardinilo, *L'ora della chimera*, cit., p. 207.

dell'isolamento contemplativo, al cospetto della maestosità della montagna, come fondamento creativo di un'arte insieme sublime e naturale. Il ritiro entro gli spazi incontaminati della natura costituiva la misura di una poesia religiosa, consacrata dall'incanto naturistico e stilistico di un paesaggismo intonato a un preciso stato d'animo di solitudine. La dialettica ravennate di esilio e riposo divenne, insomma, nella mente dell'Imaginifico, la testimonianza di una elevazione dello spirito, entro una dimensione sacrale del proprio dissidio. La dimensione sacrale prelude a una concitazione cosmica del dettato poetico, in cui l'individualismo, pur campeggiante nella sublimazione ieratica del paesaggio, si annullava nel gioco dell'eterno e nel ritmo proteiforme della vita. E se il Lombardinilo ha opportunamente colto nell'afflato cosmico del poeta la linea di congiunzione tra *Elettra* e le tragedie abruzzesi, per cui «il profilo, della Maiella è il simbolo della forza primigenia della natura, della solenne fissità della materia, stagliata sullo sfondo di una scena ritratta con onirico realismo»,[46] il binomio montagna/mare diventa «espressione dell'itinerario compiuto dal pastore che conduce le greggi al pascolo, percorrendo le vie della trasumananza».[47] Il tutto rinvia, in d'Annunzio, a una relazione dialettica tra un moto di fuga e un moto di ritorno, sintetizzato nel binomio della *Francesca* esilio-riposo. Il fascino esercitato dalla terra adriatica, legato in d'Annunzio alla ricerca di un'armonia, si salda con un desiderio di recupero di una dimensione archetipica e fanciullesca di equilibrio, nell'approdo a una dimensione di pace, legata all'esaltazione della poetica contiana e pascoliana del fanciullino, entro una sintesi tra primitivismo e vita vissuta. Tra la montagna e il mare, nell'empito visionario della figurazione di Nietzsche, che, tinto di luce vede Zarathustra,[48] d'Annunzio nell'ode premiale di *Elettra* sostanziava il mistero della vita e dell'arte. Non si trattò, per d'Annunzio, di un semplice recupero storico delle fonti, di una scontata conferma di linee di poetica, quanto dell'auspicio, riassunto nell'immagine Pascoliana del ritiro nel nido, alla rievocazione di un mondo primigenio, franto tra la sublimità evocativa di una storia d'amore di solitudine e il rimpianto per il passato. Il superamento dell'etica medievale agostiniana, culminante nella scena dell'*apertio libri* sulla serenità del monte Ventoso, che per il Martinelli segna «il passaggio dall'umanesimo all'età moderna»,[49] e consistente nella doppia

[46] *Ibid.*

[47] *Ivi*, p. 214.

[48] *Così parlò Zarathustra, Prefaz.*, trad. it., in F. NIETZSCHE, *Opere,* a c. di G. COLLI e M. MONTINARI, Adelphi, Milano 1964.

[49] B. MARTINELLI, *Petrarca e il ventoso,* Minerva Italica, Bergamo 1977, pp. 149-215 e *Petrarca e l'Epistola del Ventoso: i diversi tempi della scrittura,* «Rivista di letteratura italiana», XIX (2001), I, pp. 9-57.

valenza della conoscenza di se stessi e di Dio, entro un itinerario di perfezionamento dal terreno all'eterno, avviene in d'Annunzio proprio attraverso il capovolgimento del concetto di eternità, dal cielo alla terra, perché il libro di Dante è «l'effigie stessa dell'Italia bella, che ci appare come se la vedessimo da un culmine sublime e c'inebria l'odore del nostro suolo, in cui le radici delle memorie sono mescolate alle radici degli allori e delle querci».[50] Il contrasto tra la colpa e il male dell'adulterio e la innocenza della poesia era il simbolo di una liberazione, che Pascoli intendeva in termini morali, e d'Annunzio in forme di supremazia dell'arte, come itinerario verso la purezza. Se in Dante Pascoli ritrova la trasfigurazione cristiana dell' evoluzione umana dalla bestia all'uomo, d'Annunzio individua il riscatto dell'uomo, vincitore sulla storia, entro un approdo alle ragioni eterne dell'arte purificatrice. Alla visione profetica pascoliana della liberazione dell'uomo dalla selva, per accedere alla foresta dell'Eden, d'Annunzio contrappone il capovolgimento del *locus amoenus*, non luogo di incivilimento, ma fondamento di un percorso salvifico. Perciò se la scrittura "notturna", come ha puntualizzato l'Oliva, «è il tentativo di risorgere dal buio, di esprimere l'esperienza tragica e la malinconia del vivere»,[51] l'immersione nella storia costituiva per l'Imaginifico il tentativo di ridare vita al passato e di lenire con l'aiuto dell'immaginazione e dell'attivazione inconscia dei sentimenti l'esaltazione di una parabola di amore. Nella materializzazione dei sentimenti, nella divaricazione tra poesia delle rovine e metafora del fuoco come linfa vitale, che, secondo quanto suggerisce l'Oliva nel romanzo del *Fuoco* sconfiggeva la malinconia, consisteva l'eccentricità empirica della Francesca dannunziana, nella quale il sangue della guerra si mescola a quello della lussuria, all'interno però della ricreazione della materia morta nel sublime.

7. *La mediazione del dantismo pascoliano*

Nella prospettiva mistico-simbolica del dantismo pascoliano, maturato, appunto, dal poeta romagnolo a Messina, tra il 1898 e il 1902, e che si pone sulla scia dell'estetismo contiano, che pure suggestionò d'Annunzio, l'inno all'amore, che il Pascoli colse nell'episodio di Francesca, con il triplice riferimento all'amore, suonava, per il critico, come invocazione a un sentimento «sementa d'ogni vizio e virtù, Amore che conduce alla morte e alla vita.[52] La

[50] d'Annunzio, *Nel tempio di Dante*, cit., p. 479.

[51] Oliva, *D'Annunzio e la malinconia,* Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 44.

[52] G. Pascoli, *Il canto II del Purgatorio,* in Id., *Prose*, a c. di A. Vicinelli, vol. II, s. II, Mondadori, Milano 1957, pp. 1488-513:1512.

tensione verso la perfezione, verso il passaggio dalla bestia all'uomo, e quindi dall'uomo agli angeli, avviene, secondo il Pascoli, in Dante attraverso, appunto, la simbologia dell'amore, come sentimento di purificazione, mediante il quale l'uomo rivela il proprio desiderio di virtù e di felicità. In tale ambito il carattere di glorificazione dell'amore, che riveste per Pascoli l'episodio dantesco di Francesca, «un amore che non s'estingue nemmeno nella morte»[53] non solo si abbina all'esperienza biografica dell'Alighieri, che secondo il romagnolo iniziò appunto a comporre la *Commedia* proprio a Ravenna, ma si giustifica nel quadro della riconoscenza verso un signore, come Guido Novello da Polenta, che evidentemente per sua volontà aveva accolto Dante a Ravenna, in una comunione di studi e di ideali cortesi. L'insistenza pascoliana sul motivo dell'amore, e soprattutto sulla tradizione cortese dell'episodio, prende spunto da una suddivisione dell'esperienza dantesca, sulle orme della critica boccacciana, in due periodi, uno fiorentino, l'altro ravennate. Una parabola di luce, contrapposta all'odio che soggiace all'episodio del conte Ugolino, rischiara il significato del soggiorno «nella silenziosa città della marina padana, già rifugio dell'impero di Roma, tutta odorata di profumo ascetico, piena d'arche, piena di monumenti, piena di visioni», in cui Dante «pon mano al poema sacro».[54]

La freschezza di un paesaggio, non solo veduto, ma contianamente percepito e intuito entro una consonanza di spirito, coincide, nei saggi danteschi pascoliani, con quello che per Conti, si pone come un momento felice per l'ispirazione, quando l'anima dell'artista «è libera da tutte le cure dell'esistenza, quando egli vibra amore e questo amore si dispone a manifestare in forma di bellezza, è il cielo stesso che discende su lui e che lo avvolge e lo circonfonde in una atmosfera di luce».[55] L'identificazione della bellezza con la poesia, e dunque dell'amore con la purezza e l'essenza eternatrice dell'arte, era il debito più evidente del Pascoli dantista verso un tipo di poetica, quella contiana, come segno del passaggio dal preraffaellismo rossettiano al decadentismo, entro un invito all'amore, al perdono, come garanzia di pace, secondo quanto risulta dalla stessa *Prefazione* alle *Myricae* (1894): «Questa è la parola che dico ora con voce non ancor ben sicura e chiara, e che ripeterò meglio col tempo; le dia da qualche soavità il pensiero che questa parola potrebbe essere di odio, e è d'amore».[56] L'identificazione della bellezza con la poesia, e dunque dell'amore

[53] PASCOLI, *La mirabile visione. In Ravenna,* in ID., *Prose*, cit., pp. 1057-70:1060.

[54] *Ivi*, p. 1070.

[55] A. CONTI, *Per la gloria dell'arte. A Gabriele D'Annunzio,* «Il Fanfulla della domenica», 7 agosto 1892; quindi in OLIVA, *La poetica dell'invenzione,* Mursia, Milano 1992, pp. 157-61.

[56] PASCOLI, *Prefaz.* a *Poesie,* con un avvertimento di A. BALDINI, Mondadori, Milano 1967, vol. I, p. 3.

con la purezza e l'essenza eternatrice dell'arte era il debito più evidente del Pascoli dantista verso un tipo di poetica, quella contiana, come segno del passaggio dal preraffaellismo rossettiano al decadentismo, entro un invito all'amore, al perdono come generazione di pace, secondo quanto risulta dalla stessa *Prefazione* di *Myricae* (1894). La glorificazione dell'amore di Francesca, dal Pascoli connessa all'ambientazione cortese della vicenda, rappresenta il ribaltamento, operato nel segno della difesa della poetica del fanciullino, della rappresentazione oggettiva in partecipazione umana e affettiva, librata verso la luce, che è il contrario delle tenebre della vita, e proiettata verso un'idea consolatrice dell'arte. Nell'identificazione con le cose della natura, e dunque anche con sentimenti genuini e autentici, consisteva, per il Pascoli, il ribaltamento dell'amore, entro una poesia «che rimane sostanzialmente, direi quasi, eroticamente cristiana, ma non accelera possibilità di fede aperta, non promuove slanci mistici, rimane inquietamente legata alle cose».[57]

Senza confondersi con un intento morale, civile, o patriottico, analogamente i poeti espletano una funzione morale, potenziata nel passaggio dal paesaggismo di *Myricae* alle grandi intelaiature storiche dei *Poemi conviviali*, in cui il respiro diventa, senza dubbio, più ampio, pur entro una intelaiatura comunque esistenziale e poetica del proprio messaggio artistico. L'inno al «Convito» e al De Bosis, assume, nella *Prefazione* pascoliana ai *Poemi conviviali* l'aspetto rimemorativo dell'ingresso a cavallo di d'Annunzio nella sua Romagna e il tono elogiativo della consacrazione dell'opera al «re del Convito». L'intreccio di fine secolo, generatosi intorno alla rivista fiorentina del «Marzocco», con la partecipazione di Conti, d'Annunzio, Orvieto, Gargàno, Pàntini e Pascoli, entro uno scambio, che dagli articoli contiani su d'Annunzio sulla rivista alla pubblicazione contemporanea nel 1900 del «Fuoco» e della «Beata riva» aveva inneggiato alla realizzazione pura dell'arte, scissa da ogni proposito morale e da ogni implicazione personale, nella elevazione della contemplazione a Idea, e nel passaggio conclusivo dell'itinerario biografico contiano dall'arte a Dio,[58] segna e accompagna la stessa evoluzione pascoliana dalla poesia della natura all'approccio storico e dantesco. La funzione simbolica della costruzione poetica pascoliana, aliena da ogni forma di artificioso allegorismo, appariva, in quegli anni, il limite tra una sorta di estetismo e un coinvolgimento affettivo e autobiografico in un dramma, come quello dantesco, che se si era trasformato in ragioni imperiture dell'arte (riferendosi ai propri volumi danteschi nella *Prefazione* ai *Canti di Castelvecchio* così Pascoli ebbe a sentenziare: «Io mo-

[57] A. VALLONE, *Capitoli pascoliano-danteschi,* Longo, Ravenna 1967, p. 135.

[58] Così il Gargano: «La bellezza di cui rifulge l'idea è di per se stessa morale», G.S. GARGANO, *L'essenza della poesia,* II, «Il Marzocco», 24 ottobre 1897.

rirò, quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa.Il genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli»[59]), e recava impresso il sigillo della traslitterazione moderna, pur nell'oblìo del tempo.In tale ottica la ripresa di Emilio Mariano della definizione borgesiana, per la quale d'Annunzio avrebbe cercato lo spirito antico nell'uomo di oggi, e Pascoli l'uomo moderno nello spirito antico,[60] pur nella plausibilità della dimostrazione dello studioso, ci sembra che non tenga in adeguata considerazione il bisogno di identificazione autobiografica del Pascoli nel triste destino dell'Alighieri. L'approccio all'antico, insomma, nei due autori, d'Annunzio e Pascoli, fu comunque in entrambi mediato da ragioni poetiche, ma ancor più umane e, in senso lato, storiche, che nella comune tensione dei primi anni del '900 al poema alto rivelava una stessa preoccupazione di sublimazione dell'antico. La misura della ricezione del preraffaellismo, a partire dagli anni '80, da parte del Pascoli e del d'Annunzio, è nella sintesi del preziosismo con l'amore per la natura, entro un misticismo prefrancescano inneggiante, sulla scia di Ruskin e Pater, alla religione dell'amore. La storia del dantismo dannunziano e pascoliano è nell'amalgama di un itinerario poetico, che per quanto riguarda il romagnolo Pascoli, il Vallone riconduce addirittura al riferimento alla terra del Monti, e quindi a «un vigor di passione, più o meno vivo, per il Bello e il Buono, per il classico e l'eterno».[61] La proiezione sul piano escatologico di un percorso di vita e di fede è nella mitizzazione di due ambienti, la Romagna e la Toscana, la prima «come cuore e sangue d'Italia», la seconda come «mente».[62] In ciò consiste il senso del rapporto tra l'evoluzione storica dannunziana, proiettata in un Medioevo romanticamente riecheggiato nell'energia delle sue passioni e nella violenza delle lotte fratricide e di parte, e la mitizzazione pascoliana del clima cortese, che si giustifica e fa da sfondo a una vicenda dai contorni umani e naturali. Nei *Primi poemetti* la rievocazione del *Conte Ugolino*, la cui vicenda di odio Pascoli aveva contrapposto nella *Mirabile visione* a quella di amore di Francesca, campeggia nel ricordo di Dante («e per te vidi, o Dante»), perso nel pensiero dell'infinito, in posa imperiale. La sostenutezza del dettato argomentativo, sospeso nell'ultima fase dei *Poemi italici* e dei *Poeti del Risorgimento* tra nobilitazione delle tradizioni patrie e silenzio del paesaggio, suggerisce quella che Garboli ha definito come armonizzazione di tensioni

[59] PASCOLI, *Prefaz.* a *Poemi conviviali*, in ID., *Poesie*, cit., sez. II, pp. 915-99:918. La *Prefaz.* reca la data Pisa, 30 giugno 1904.

[60] E. MARIANO, *D'Annunzio e Pascoli. Miti e lingua nei classicismi, gli opposti,* in AA.VV., *D'Annunzio a Yale,* Atti del Convegno (Yale University, 26-9 marzo 1988), p. 283.

[61] VALLONE, *Dantismo romagnolo del secondo Ottocento attraverso testi inediti*, Longo, Ravenna 1966, p. 13.

[62] *Ivi*, pp. 13-4.

contraddittorie, nel quadro di «personificazioni e armonie patrie dentro un sistema eroico e santo, mistico e georgico, guerriero e non violento, che ha la sua rappresentazione esemplare nel mito di Garibaldi colono a Caprera».[63] La simbolizzazione del male, nel suo rapporto contrastativo con il bene, diventa, per il Pascoli di *Tolstoi*, accettazione rassegnata di esso, e non invito al compimento di esso, perché è nella forza del subire che l'uomo si sperimenta simile a Dio. L'invito all'amore si potenzia, nel Pascoli, dell'ispirazione storica e risorgimentale, come sublimazione di un'etica cristiana, che nella potenza di questo sentimento scorge, non solo una forma di purificazione dal male, ma anche e soprattutto uno strumento di accesso alla beatitudine divina.

Si trattava di una tensione alla perfezione, esperita in vicende umane e storiche di dolore, in cui l'amor patrio di un Mazzini o di un Garibaldi si era infranto contro la logica crudele della storia, di cui interpreti sommi erano stati proprio i due eroi, che avevano anelato a una «nuova Èra/che rivedrà nell'avvenir profondo,/con terra e cielo nella sua bandiera,/Roma al timone, placido, del mondo».[64] L'antitesi tenebre/sole è quella che guida il Dante incontrato da Tolstoi nella pineta ravennate verso il cielo, entro un paesaggismo che media l'ispirazione soggettivistica e storica del componimento. Ma ciò che accomuna l'esperienza di Tolstoi, Garibaldi e Mazzini è, nel Pascoli della vecchiaia, il senso di smarrimento e di solitudine degli ultimi anni di una vita tempestata dal dubbio, in Mazzini, vinta dal rimorso, in Garibaldi, che, a un'Italia non più in guerra non riescono a contrapporre una nazione in pace. A ogni uomo Dio ha assegnato la sua parte di sofferenza e di illusione esistenziale, che lo proietta nella mischia, per condannarlo alla fine dei suoi giorni alla penitenza e alla rassegnazione. L'eccitazione storica si insinua, nel Pascoli, nel «dinamismo del passato», cui «corrisponde l'inerzia esiziale del presente»,[65] entro un risorgimento del poeta Dante, che non era solo amore per la sua poesia, ma sintonizzazione sulla vicenda di amore del rimatore, che si conclude con l'esilio. L'amore era un'aspirazione, ma anche un'istanza di morte, che nelle sue varie manifestazioni, da quella sentimentale a quella patriottica, riconduceva l'uomo a un destino di assenza. Nel contesto pascoliano dell'esperienza biografica dell'autore si radicò una visione del dolore e di tensione alla pace, che, indipendentemente dalla tramatura filosofica ed escatologica dell'Alighieri, trovava rispondenze sicure nell'accordo tra la

[63] Pascoli, *Poesie e prose scelte*, vol. II, Mondadori, Milano 2002, p. 1638.

[64] *Garibaldi in cerca di Mazzini*, cfr. Pascoli, *Poemi del Risorgimento,* in Id., *Poesie,* con un avvertimento di Baldini, cit., s. II, p. 1301.

[65] A. Lombardinilo, *I miracoli del nostro risorgimento. Celebrazione e poesia della storia in Giovanni Pascoli,* «Studi medievali e moderni», a. XI (2007), pp. 63-103:74.

critica letteraria e l'espressione poetica. La ricerca di una fraternità tra l'uomo e la natura, entro un senso mistico della vita come idea di mistero, era l'altra faccia di un accordo tra vita e fede, che il paganesimo classicheggiante del d'Annunzio univa entro un accordo della Toscana e dell'Ellade nel mito e nella sublimazione dell'amore terreno, come sintesi di liberazione e di estetismo naturistico e sensibilmente decadente. Il destino della Francesca dannunziana sembra già fissato dall'inizio della tragedia, entro la ritrosia di un'anima che lotta, non contro il peccato, ma per un bisogno di pacificazione, che non si risolve nella conquista della fede, ma nel capovolgimento stesso di una morale comune. L'adulterio si consuma, per d'Annunzio, in un clima di sotterfugi e di tensione all'appagamento dello spirito, perché non è nell'annullamento della volontà individuale nella fede, ma nell'accomunamento di un'esperienza di dolore che l'avvicinamento a Dante si concretizzava in ansia, non di purificazione, ma di consolazione dal male e dalla noia della quotidianità. La sacralità della Francesca è data dall'ambientazione storica di una vicenda di amore, consumata nelle lacerazioni della psiche. Il dissidio è pari alla frantumazione decadente dell'io, nel venire meno della sua identità. e di un presente lacerato tra opposte passioni (idea della guerra, volontà esemplare e aspirazione all'amore). C'è in lei l'aspirazione al sentimento e l'impossibilità, non l'incapacità di sentire. Entro questa desertificazione, lo spirito che l'eroina si ritaglia è lo sguardo del passato. L'impossibilità dell'amore giovanile è pari all'infrazione di una norma sociale, che non lede peraltro i suoi attributi di femminilità. In Francesca non c'è aridità sentimentale, contrapposta a un vagheggiamento romantico, ma coscienza di una esclusione. La dissoluzione della tipologia femminile si fonda sulla purezza del vivere e sull'altezza spirituale del sentimento. La nobiltà dell'amore è insomma un principio di decantazione lirica, paesaggistica, umana, che potenzia i tratti estetizzanti della figura di Francesca nella decantazione di un itinerario di sublimazione e di nobilitazione epocale, spirituale e storica.

Dario Migliardi

«Uomini Accesi e Femmine Feconde» 'La Figlia di Iorio' da Michetti a d'Annunzio: Sublimazione Erotico-Simbolica di un Mito Abruzzese

> Nella mente geniale dell'artista la *Figlia di Iorio* non era soltanto un quadro: era un poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti – un poema di passione, di peccato, di odio come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stesse la tragedia di una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale. *La figlia di Iorio* era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo. Bambina, è l'angioletto bianco che sfoglia le rose alla processione del *Corpus Domini*. Giovinetta, è la grazia del vivere umile, è la bellezza che fa sostar a guardare: quando ella passa, le campane dei vespri, sui colli e per le valli, sembrano un po' sonare la gloria della sua testa bruna, in cui si aprono grandi luci di sogno, i suoi occhi – i suoi occhi michettiani. E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebrezza vince… ella si dà all'uomo che le ha teso le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina. E la figlia di Gregorio (Jorio, nei paesi alla falde della Maiella, è il diminutivo del modesto e comune Gregorio) diventa la favola di tutti. La rigida e crudele virtù paesana infierisce contro di lei in onta e dileggi; e dalla parte di quelli che ridono sta anche, un po' in disparte, il maschio che ebbe tutto ciò che voleva, il suo piacere e la sua vittoria.[1]

Il brano citato è la parte centrale di un articolo che Ettore Janni dedicò al Michetti rielaborando un'intervista concessagli dal pittore. Il testo, fatta salva la sua vivace tramatura lirica, può essere considerato, senza troppe forzature, come una dichiarazione del pittore stesso sulla sua tela.[2] Questo soprattutto perché il Michetti non sembra essere quel tipo di artista che sente l'urgenza di vergare pagine e pagine di auto esegesi o di mera riflessione tecnico-teorica. Il Michetti con quel suo sguardo da contadino illuminato, da Battista barbuto

[1] E. Janni, *F. P. Michetti*, «La lettura», x, 11, 1910. A proposito del ciclo-poema imperniato sulla figura della «figlia di Iorio» cfr. T. Sillani, *F. P. Michetti*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, p. 83 e Aa. Vv., *La figlia di Iorio*, Atti del vii Convegno di studi dannunziani, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1986, p. 291.

[2] Cfr. A. Rubini, *Nel centenario della michettiana «Figlia di Iorio» aspetti da studiare del sodalizio con D'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», xiii, 27, 1995, p. lxxi.

e nigricante, da asceta che ha penetrato un segreto che difficilmente si rende al dire quotidiano, questo Michetti, dannunziano signore del pennello, non ci ha lasciato niente di scritto sulla sua *Figlia di Iorio* – i suoi stessi pensieri e massime del resto, istoriati sulla parete del cenobio francavillese (quel libro dell'anima di cui parla il Vecchioni[3]), sono spariti sotto inconsapevoli strati di calce.[4] L'assenza di esplicite dichiarazioni del pittore sulla sua opera più famosa e discussa ha sicuramente contribuito a rendere più farraginosa la serie pressoché illimitata di interpretazioni del dipinto, nonché concesso un movente in più all'annosa – e solo in parte oziosa – discussione sulla effettiva influenza esercitata dal suo quadro sull'omonima opera dannunziana. In molti casi si è verificata la suggestiva circostanza in cui sono stati gli scritti del vate o la testimonianza di qualche altro cenobita o semplice amico a fare da lente di ingrandimento sul noto capolavoro del maestro di Tocco. Un doloroso poema d'amore e di pregiudizi, dunque, questa *Figlia di Iorio* michettiana; la caduta di un angelo nella dimensione abietta della passione, un poema testimoniato dagli innumerevoli bozzetti che il Michetti dipinse nell'arco di circa quindici anni – a partire dal 1881, anno in cui apparve la prima forma pittorica della *Figlia di Iorio* all'Esposizione di Milano. Una genesi tormentata, un quadro «pensato dal pittore per tanti anni quanti ne occorsero ad Alessandro Manzoni per comporre i *Promessi Sposi*».[5] Tanti nomi ebbe la figlia di Iorio: *Reietta*, *Pregiudizio*, *Passione*, tanti prima di incarnarsi definitivamente in Mila. La versione ultima apparve alla prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1895; intorno al marzo di quell'anno d'Annunzio e Michetti si trovavano entrambi a Francavilla, il poeta attendeva alla stesura de *Le vergini delle rocce*, il Michetti cominciava a lavorare alla grande tela. In una lettera del 16 marzo di d'Annunzio all'amico Masciantonio si legge: «io non sto bene. E attraverso un periodo torbido, forse per le virtù segrete della primavera. Lavoro con molto stento, e sono dolentissimo che le circostanze mi obblighino a finire questo libro nel più breve tempo possibile […] Ciccillo non si è ancora rimesso alla tela; ma pare che i propositi siano fermi. Mancano venti giorni alla data della consegna, per l'Esposizione!»,[6] e ancora, il tre aprile sempre a Masciantonio

[3] M. VECCHIONI, *«Il libro dell'anima» di F. P. Michetti* in F. DI TIZIO, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Brandolini, Pescara 1980, pp. 7-13. Alcune delle massime che ricoprivano le pareti dello studio michettiano sono state trascritte da Ermindo Campana e pubblicate nel '32 (cfr. E. CAMPANA, *La seconda scatola cranica di F. P. Michetti*, Edizioni «Gli Amici dell'Arte», Napoli 1932).

[4] *Ivi*, p. 8.

[5] D. D'ORAZIO, *D'Annunzio l'altro*, Solfanelli, Chieti 1962, pp. 56-66.

[6] DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti, la verità sui loro rapporti*, Ianieri, Chieti 2002, p. 248.

d'Annunzio comunicava che l'amico Ciccillo lavorava a baleni, ma che questi baleni erano comunque estremamente 'possenti'.[7]

Le lettere sono illuminanti per comprendere il processo compositivo dell'opera. In tutte le monografie su Michetti si fa riferimento a pochi mesi di febbrile e frenetico lavoro, di «stupefacente rapidità»;[8] lo stesso d'Annunzio, nella famosa lettera a Michetti del 14 gennaio 1904, ricorda all'amico che per animare la sua *Figlia di Iorio* sulla tela gli ci volle poco più di una settimana. Questo potrebbe, erroneamente, spingere a ritenere il prodotto finale come uscito di getto, guizzo di sintesi geniale;[9] in realtà, per quanto sia stato relativamente breve il tempo che Michetti dedicò alla versione definitiva del quadro, fu comunque un tempo sofferto e tutt'altro che frenetico e febbrile se i due amici, entrambi in crisi espressiva a quanto pare, trovavano il modo di spendere il loro tempo «qua e là», per distrarsi: meta preferita il castello di Ortona.[10] Questo solo per avvalorare l'ipotesi tutt'altro che datata del Sillani, che vuole far risalire già al 1895 l'inizio della crisi del pittore, il momento in cui l'anelito michettiano verso il sapere, tenuto fino a quel punto a bada dalla «forza istintiva e creatrice», cominciava a far vacillare quella forza stessa, a rendergli difficile il discernimento delle sollecitazioni esterne, a far entrare troppo nella sua 'scatola cranica primaria'. Il mondo s'assiepava nella visione e lo sguardo del pittore si intorbidiva.[11] Certo, per usare le parole del Sillani, in quel 1895 la rigorosa forza creativa del pittore ebbe ancora un glorioso sopravvento sul caos degli stimoli, quando, «annullando di colpo incertezze, deviazioni, esitazioni, fece sboccare il travaglio dell'artista nella

---

[7] *Ivi*, p. 249.

[8] *Ivi*, p. 261. Inoltre cfr. Sillani, *F. P. Michetti*, cit. pp. 83-5 e R. Ciglia, *La figlia di Iorio, opera pittorica di F. P. Michetti*, Editrice Italica, Pescara 1977, p. 66.

[9] Franco di Tizio ci ricorda che era tipico del Michetti meditare a lungo il quadro e poi realizzarlo di getto. Lungi dal voler mettere in discussioni tale asserzione sulla tecnica esecutiva del pittore abruzzese, qui si intende semplicemente suggerire come il periodo di crisi del Michetti testimoniato dal D'Annunzio e dagli altri amici si possa essere riflesso anche nell'esecuzione finale del quadro, che anche quest'ultima abbia in fin dei conti richiesto una certa fatica emotiva e fisica, per quanto contenuta in un breve lasso di tempo (Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti, la verità sui loro rapporti*, cit., pp. 260-1).

[10] Nella già citata lettera al Masciantonio del 3 aprile 1895 si legge: «te beato! Io sto male, da alcuni giorni. Sono stanco di cervello e infermo di stomaco; e non ho mai sentito più atrocemente il peso di questa vita. Se tu fossi a Casoli, verrei forse a finire il romanzo a casa tua. Siamo andati in questi giorni, io e Ciccillo, qua e là per distrarci. E anche oggi andremo, al solito, al Castello di Ortona!» (*Ivi*, p. 249).

[11] Sulla crisi pittorica del Michetti così si espresse il Rosati: «I colori non bastavano più a soddisfare i suoi desideri. I suoi dipinti ricchi di seduzione che gli avevano rapidamente procurato simpatie e successo cominciavano a soddisfarlo meno facendogli sentire che la pittura infine non è che imitazione e che il pittore è impotente rivale della natura» (B. Rosati, *Perché Michetti depose i pennelli*, «Rivista Abruzzese», xxv, 2, 1972, pp. 129-30).

Figlia di Iorio».[12] Tuttavia non va dimenticato che Michetti operava su di un canovaccio che, nonostante la grossa e disparata mole dei bozzetti, aveva ostinatamente conservato una sua persistenza nella mente dell'autore almeno a partire dagli anni '80. Operare una distinzione tra velocità d'esecuzione e lunga e tormentosa gestazione artistica risulta poco fruttuoso, più suggestivo sarebbe considerare la sintesi finale come parte di una *impasse*, o meglio come la raffigurazione di una *impasse* – se è vero che dopo il 1896 il Michetti abbandonerà quasi completamente la pittura ufficiale, realizzando pochissimi quadri tra cui *Gli storpi*, *Le serpi*, *Le illustrazioni per la bibbia di Amsterdam*. È del resto ad una tale situazione di *improductivité* che fa riferimento l'Hérelle, ospite l'estate del 1895 a Francavilla, nelle sue *Notolette*, laddove descrive il Michetti di quel periodo (soprattutto sulla scorta dei racconti di d'Annunzio) come un uomo inoperoso appunto e incapace di far fruttare davvero il proprio talento.[13] Si può addirittura ipotizzare che se il pittore non ritornò più sulla *Figlia di Iorio* dopo il '95, fu non tanto per la consapevolezza del compiuto capolavoro, del raggiungimento di una forma non più perfettibile, quanto probabilmente perché il metodo di rappresentazione era in crisi, e perché tutto un poema[14] non poteva contenersi in un quadro, per quanto sapiente fosse la tecnica pittorica, per quanto somma la capacità di sintesi. Non è un caso se l'ultimo Michetti si dedicherà attivamente alla fotografia.[15]

---

[12] SILLANI, *F. P. Michetti*, cit., p. 97.

[13] «Ciò che da dieci anni l'ha distolto da qualsiasi serio lavoro, è la mania delle invenzioni. Ha reinventato la fotografia, il telegrafo, il telefono. Detesta servirsi delle invenzioni degli altri. Ed ecco ancora un'altra mania che non gli è stata meno pregiudizievole. Con il pretesto che deve essere una cosa insopportabile possedere un quadro, cioè avere continuamente sotto gli occhi la stessa opera, e che bisogna risparmiare alle persone un simile supplizio, si è messo in testa che, quando un quadro è fatto, sarebbe opportuno farne una magnifica incisione, poi distruggere l'originale. In questo modo, l'incisione, sistemata in un cartone, non sarebbe vista dal proprietario che allorquando ne avesse voglia. A partire da questa idea, si è messo a cercare nuovi e straordinari procedimenti per l'incisione, e ha speso inutilmente molto denaro. Ha anche perso molto tempo e denaro per cercare un metodo che permettesse di fissare il pastello. In breve, dopo aver venduto a prezzo molto alto un certo numero di quadri, soprattutto in Germania e in America, ha dissipato quasi tutta la sua fortuna. Tra le puerilità che hanno contribuito ad rovinarlo, bisogna annoverare tra le più onerose la costruzione della sua strana casa in riva al mare e l'acquisto del convento, dove ha fatto demolizioni e ricostruzioni molto costose, senza riuscire ad altro che a guastare e a sfigurare gli edifici del monastero. *Tutto ciò gli ha fatto perdere il gusto del lavoro. C'è stato bisogno di stimolarlo con ogni mezzo, di dirgli ingiurie, di rimproverarlo di essere ormai finito e sterile, per spingerlo a dipingere* La figlia di Iorio (corsivo nostro)» (G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, Centro nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1984, pp. 52-3).

[14] E per poema molto probabilmente si deve intendere il reale con il suo dinamismo di forme e colori, più che – o meglio non solo – la singola storia, il singolo soggetto tragico da narrare in più tappe come una *via crucis* figurativa.

[15] Nel 1900 Michetti vendette tutte le sue opere ad un collezionista tedesco (cfr. P. SORGE, *Michetti e la fusione delle arti*, «Particolari in Abruzzo», I, 1, 1999, p. 102).

Non strano deve parere se le poche figure della *Figlia di Iorio* contrastano fortemente con il corteo di fedeli della processione delle *Serpi* o con la folla degli *Storpi*: un'apparente regressione alla «fitta congerie» dei primi gruppi, dal *Corpus domini* al *Voto*, dalla *Domenica delle Palme* al *Venerdì Santo* e ai *Morticelli*. Il mondo spingeva per entrare ed i silenziosi e solinghi passi di Mila dovevano tornare a divenire uno scalpiccio indistinto di masse in movimento. E dai gruppi in movimento, infine, la consapevolezza dello scacco, il ritorno fotografico al particolare, un brulichio di «immagini di acque, foglie, fiori, radici, sterpaglie, ed altri dettagli di natura che colpivano la sua immaginazione al loro improvviso rivelarsi come entità autonome».[16] Questi i soggetti degli scatti del secondo periodo, posteriore al 1900, del Michetti fotografo (il primo dedicato al movimento[17]). Un reale del quale il pittore restituisce una visione molecolare, frammentaria; la sua sensibilità artistica si sparge come brina sugli aspetti più minuti e quotidiani della natura, lo sguardo si atomizza «cercando di cogliere nell'istante fissato sulla lastra tutti quei minimi aspetti che sfuggono ad un occhio distratto».[18]

All'Esposizione Internazionale di Venezia il quadro di Michetti ottenne unanime consenso e si aggiudicò il primo premio.[19] In un primo tempo la tela era stata dipinta ad olio. A questo proposito è doveroso fare una precisazione. Il Ciani, e sulla sua scia anche il Moretti, nei loro studi sulla genesi della *Figlia di Iorio*,[20] indicano la tavola CXXVII della monografia del Sillani come raffigurante il bozzetto presentato dal pittore all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881; ora, la suddetta tavola rappresenta una generica «realizzazione della *Figlia di Iorio*» ad olio, su di una tela di grosse dimensioni (m 5,50 per 2,40). Il Michetti a Milano aveva presentato circa 40 dipinti di diverso formato che occupavano quasi due lati interi della 1° sala dell'esposizione.

---

[16] S. Weber, *L'ultimo Michetti e la fotografia*, in *L'ultimo Michetti. Pittura e fotografia*, catalogo della 45° Mostra di pittura F.P. Michetti, Firenze 1993, p. 33.

[17] L'interesse di Michetti per l'immagine in movimento era emerso già nella sua attività pittorica, i primi esperimenti in campo fotografico non fanno altro che proseguire l'ostinata ricerca della figura in movimento, testimonianza ne sono le numerose lastre di animali in moto: «talvolta la capra venne costretta a camminare lentamente per permettere la ripresa; talaltra, il fotografo provò a fissare le figure di agnellini sgambettanti in corsa, sull'esempio dei celebri studi di Muybridge. In analogia a questi, Michetti colse il movimento in un tempo fotografico ben definito ed assai breve» (*Ivi*, p. 35).

[18] *Ivi*, p. 33.

[19] Il 10 settembre 1895 d'Annunzio e Michetti telegrafarono all'amico Masciantonio per comunicargli la lieta novella: «Ti comunichiamo grande notizia. Premio ottenuto. Hosanna! Ciccillo, Gabriele» (Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti, la verità sui loro rapporti*, cit., p. 260).

[20] I. Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, in Aa. Vv., *La figlia di Iorio*, cit., p. 51 e V. Moretti, *La figlia di Iorio e il labirinto dell'«Imaginifico»*, «Rassegna Dannunziana», IX, 19, 1991, p. 39.

Un buon resoconto di questa personale (con una descrizione di quasi tutte le opere in mostra) lo si trova, ad opera del Chiartini, sul n. 37 de «L'illustrazione italiana», l'articolo è accompagnato da un disegno di mano del Michetti che raffigura il bozzetto della *Figlia di Iorio*, incorniciato da altri soggetti agresti del pittore.[21] Il Chiartini ci dice che dei quadri in mostra nessuno era stato realizzato ad olio. Erano bensì dipinti a guazzo, «vale adire a colla, che è un modo spiccio per mettere giù un'impressione istantanea di colore, o un'armonia improvvisata, perché, a differenza della mestica ad olio che sta anche dei giorni prima di seccarsi, e quindi non ammette pronti ritocchi, quella a guazzo appena messa in tela è asciutta».[22] Se la figura della fanciulla sembra attraversare immutata gli anni e arrivare fino alle soglie del '95[23] senza grossi cambiamenti, salvo forse un velo di colore viola di cui ci da notizia il Rubini,[24] lo stesso non si può dire per gli uomini adagiati sul ciglione, almeno per quanto riguarda la caratterizzazione dei volti. In base al disegno pubblicato sull'«Illustrazione italiana» e, inoltre, sulla scorta del coevo pastello su carta intelata firmato dal Michetti e venduto qualche anno fa dalla *Bigli Art Broker*,[25] si può evincere che all'epoca della personale di Milano i volti dei suddetti uomini non erano ancora ben definiti, l'espressione non era ancora fissata, tanto da non risultare immediato neppure il loro atteggiamento nei confronti della fanciulla: potrebbero stare a deriderla o ad ammirarla così come potrebbero tranquillamente stare anche a compiangerla, l'ambiguità dell'approssimazione è molto forte.[26] Nell'olio su tela riportato dal Sillani, invece, i caratteri non

[21] «Pregato di fornire per "L'Illustrazione italiana" un disegno originale d'uno dei quadri da lui esposti, Paolo Michetti ha fatto di più: ne ha combinati tre nel bellissimo disegno che diamo in questo numero […] In alto a sinistra ha messo il quadro: *La canzone*. La guardiana di tacchini, seduta sull'erba di un alto ciglio della costa del Jonio, è tutta solluchero per la frase d'amore, che le canta il suo damo accompagnandosi colla chitarra, inginocchiato dietro di lei, mentre i tacchini e le galline d'India inseguendosi sui rami d'un ciliegio fiorito le insegnano che in quella bella stagione tutto è amore nel creato. In un angolo della stessa parte superiore a destra, egli ha riprodotto con una felice variante la madre che ha perduto il bambino e lo piange colla faccia nella culla vuota: è *La seconda nidiata*. Sotto a quei due è riprodotto col titolo: *La figlia di Iorio*, il bel quadro acquistato dal Comm. Arnaboldi, il più bello di tutti, dove è rappresentata una contadina che si è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari cittadineschi – essa colla sua bellezza porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono, o ne ammirano con rammarico la bellezza» (L. CHIARTINI, *F. P. Michetti all'Esposizione Nazionale di Milano*, «L'Illustrazione italiana», VIII, 37, 1881, p. 174, il disegno del Michetti è alle pp. 168-9).

[22] *Ibid.*

[23] Salvo poi mutare improvvisamente abito nella tempera della biennale veneta e celare definitivamente il suo volto allo spettatore.

[24] RUBINI, *La figlia di Iorio cent'anni dopo (1895-1995)*, Editrice Italica, Pescara 1995, p. 45.

[25] Per le informazioni relative a questo disegno si veda il sito della casa d'aste www.bigli.com.

[26] Eccezion fatta forse per l'ultimo pastore sulla destra che, mentre nel pastello ha un'espres-

solo sono più definiti, ma sono pressoché identici alla tempera finale del 1895 e identiche sono perfino le dimensioni della tela (la *Figlia di Iorio* misura m 5,50 per 2,80). In base a queste considerazioni riteniamo che la tavola CXXVII della monografia del Sillani non rappresenti il famoso bozzetto del 1881, bensì la stesura ad olio di cui pocanzi abbiamo parlato e che, se proprio non del 1895, deve essere per lo meno molto vicina alla *Figlia di Iorio* dipinta per l'Esposizione veneta di quell'anno.

La tela ad olio comunque conserva quasi immutata la costruzione della scena e la disposizione dei personaggi di quel primo studio del 1881. Lo stesso «dramma di nubi» descritto da Nino Costa nella sua recensione al bozzetto – uscita nel giugno del 1881 sul «Fanfulla della Domenica» –[27] sovrasta i sei personaggi originari. Già, perché nella versione ad olio mancano le figure presenti in fondo a destra della grande tempera finale: la donna anziana e l'uomo tagliato alle spalle, nonché lo sfondo della Maiella innevata vista da Orsogna. Le ragioni di una rielaborazione a tempera del soggetto ce le comunica il Biordi in un suo articolo del '49. Secondo quest'ultimo il Michetti avrebbe mostrato il quadro a d'Annunzio e questi, pur «lodandone la grandiosità e l'armonia», avrebbe sentito la necessità di far notare all'amico la non perfetta rispondenza dell'abito della fanciulla dipinta con quello effettivamente portato dalle «donne della montagna»; queste, infatti, non usavano portare il velo sul capo come il soggetto michettiano, ma il manto. Il pittore allora tenne conto delle preziose considerazioni del poeta e, poiché non si sentiva così poi ben disposto nei confronti della pittura ad olio, in quanto riteneva che l'olio puzzasse,[28] decise di rifare il quadro a tempera.

Rispetto all'oggettività lirica delle celebrazioni liturgiche caratterizzante tutta la produzione precedente, la *Figlia di Iorio* rappresenta una svolta nel senso di una maggiore individuazione drammaturgico-diegetica; si passa dallo psicodramma collettivo (del *Voto* ad esempio), al dramma intimista, alla tragedia del singolo che si fa comunque specchio di sentimenti ed emozioni universali. Ben ha espresso questo passaggio il Sillani, laddove sottolinea

---

sione tra l'interdetto e il sorpreso, nel disegno per «L'Illustrazione Italiana» accenna un sorriso che potrebbe benissimo essere un ghigno.

[27] «Il numero 36 rappresenta una giovane villana che passa vergognosa sulla strada di campagna mentre de' compaesani sdraiati sul prato, guardandola fanno commenti poco lusinghieri, ciascuno a seconda della propria età e del proprio carattere (…) l'idea di aver sdraiati come animali quei villani giudici sull'erba, lasciando là ritta sola la donna che è forse colpevole, è fine, nobile ed umana; la linea del terreno è giusta e necessaria. Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un dramma di nubi, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso» (N. Costa, *L'arte all'Esposizione di Milano. Lettere agli artisti: F. P. Michetti*, «Fanfulla della Domenica», 19 giugno 1881).

[28] Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, cit., p. 134.

che la riduzione del numero dei personaggi, l'assenza di una dimensione temporale specifica (il tempo di festa nella fattispecie) fanno sì che i soggetti si sottraggano al transeunte, all'effimero e assurgano a dignità di *symbolon* dell'universale.[29] Il Rubini ritiene assai probabile che i suggerimenti del poeta non si siano limitati alla semplice notazione di costume; secondo il critico, data soprattutto la similarità dei due protagonisti principali del quadro con quelli della tragedia omonima, il d'Annunzio potrebbe aver addirittura indicato al Michetti la disposizione di qualche personaggio.[30] Certo, l'impostazione fortemente teatrale della scena e dei soggetti sembrerebbe confermare una ipotesi di questo tipo; il passaggio dall'olio alla tempera, come già si è accennato, aveva prodotto un notevole mutamento nella considerazione dello spazio pittorico: il profilo lontano della Maiella squarciando il nembo plumbeo delle prime versioni aveva determinato un virata dello sfondo decisamente in senso scenografico, quasi fondale *trompe l'oeil*. Tuttavia, come nota anche il Puppa, «in effetti tutte le vaste tele con motivi liturgici-popolari sono costruite da Michetti con stilemi prospettici sviluppati senza un asse centrale: tagliate verso l'alto e stese di lato, le rustiche cerimonie si srotolano attraverso correnti processionali scandite con ordine, quasi volute che si spostano lungo le stazioni, le mansioni di una sacra rappresentazione». A queste strutture plastiche, da drammaturgia medievale, già quindi insite nell'organizzazione spaziale dello sguardo del pittore, la *Figlia di Iorio* avrebbe aggiunto solo il ridotto numero degli *attanti*.[31]

Se la sostituzione del velo con il manto scaturì dalle considerazioni del d'Annunzio, l'abito rosso-bianco di Mila, come ci riportano sia l'Ariola[32] che

[29] «Otto sono diventate nell'opera, le cinquanta figure campeggianti sulla folla del Voto; e di esse due assolutamente secondarie. Eppure il quadro dice l'istesso una parola universale: ed il dramma religioso della stirpe d'Abruzzo superbamente espresso nel *Voto* qui si trasforma in dramma umano: d'anime e di passioni sia pur primitive, e non ha limiti di tempo, ed è legato ai luoghi, alla terra natia per un legame che pur la trascende, quasi innalzandolo a valore simbolico e quindi distacco dal transitorio, dall'effimero, dal mutevole vero» (SILLANI, *F. P. Michetti*, cit., p. 84).

[30] «È assai probabile che fosse stato d'Annunzio a suggerire a Michetti qualche disposizione dei personaggi, visti e considerati i confronti che si possono istituire con la *Figlia di Iorio* dannunziana» (RUBINI, *Nel centenario della michettiana «Figlia di Iorio» aspetti da studiare del sodalizio con D'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», XIII, 27, 1995, p. 70).

[31] P. PUPPA, *«La figlia di Iorio» tra Michetti e D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981, pp. 35-6. È pur vero che, di solito, il primo passo che si compie in direzione di un recupero del tragico nel suo valore classico e arcaico è sempre all'insegna di una drastica riduzione dei personaggi in scena – vedi l'operazione che compie Alfieri nei confronti della *Tragédie Classique* o quella compiuta da Racine stesso nei confronti del più anziano Corneille –, di contro alla superfetazione delle *dramatis personae* e delle trame che accompagna il processo di epicizzazione e modernizzazione del genere.

[32] M. ARIOLA, *Giuditta Saraceni: la modella*, «Attraverso l'Abruzzo», aprile 1959, pp. 16 e 18.

il Costantini[33] e sulla loro scorta anche il di Tizio,[34] fu fortemente voluto dal Michetti. Secondo l'Ariola il pittore, ospite a Orsogna dell'amico Filippo de Beni, fu colpito dal passaggio giornaliero sotto la finestra del suo ospite di una giovane contadina di circa diciannove anni sensualmente e insolitamente avvolta nel tradizionale abito locale: «un ampio manto di rosso vermiglio», «il petto sorretto da due sostegni che si incrociano», «la sottana di candido lino uscente dalla lunga veste», «pesanti calze nere» che «nascondono le gambe creando un equilibrio tonale con le sopraccalze di lana bianca che danno evidenza e risalto ai semplici calzari», «le stringhe delle "chiochie" si allacciano, si avvolgono e si incrociano intorno alle caviglie modellate».[35] Per contro il Costantini, riguardo all'episodio della fanciulla che passeggia fasciata nel «tradizionale abito locale», afferma che di ragazze vestite in quel modo, già all'epoca del quadro non ce n'erano più ad Orsogna e che se il pittore volle fortemente una modella che indossasse quegli indumenti, dovette «vestirsela lui».[36] Che sia o meno esistita una modella per la Mila michettiana poco importa, non tanto per la ragione che adduce il Biancale,[37] ossia perché l'economia della composizione non lo esigeva per il volto semicoperto del personaggio – poiché, come abbiamo già evidenziato, esisteva un dipinto ad olio, non troppo distante in termini di tempo e figurazione dalla tempera della Biennale, in cui il personaggio aveva comunque il volto scoperto per quanto chino e di profilo – no, la ragione risiede altrove. Sta nel valore eminentemente simbolico di questo spettro sanguineo che taglia la scena trasversalmente; l'abito rosso che accende l'aria di sensualità e morte è intessuto di sguardi e sogghigni, di pensieri lascivi e di stupore estatico: buona parte della tragedia si sta già svolgendo su quel rubro manto. Qualcuno ha insinuato che Mila sia congelata, che non si muova realmente,[38] quasi come avesse contratto la stessa emblematica e cristallizzata andatura di una 'marcia' rodiniana; di sicuro comunque il suo abito pulsa e vive grazie all'attenzione che suscita, animato dagli sguardi invasivi, scrive nelle sue profonde pieghe il prologo dell'omonima tragedia (di un'antica tragedia).

D'Annunzio poteva ben figurarsi che qualcuno di quei giovani contadini/mietitori si sarebbe alzato per seguire la misteriosa apparizione, per riportarla

---

[33] P. Costantini, *La modella de «la figlia di Iorio»*, «Attraverso l'Abruzzo», cit., pp. 15-6.

[34] F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, cit., p. 137.

[35] R. Ciglia, *La figlia di Iorio*, cit., pp. 66-7.

[36] In realtà sembra che i costumi tradizionali di Orsogna nella loro integrità o con trasformazioni non eccessive fossero ancora visibili tra le due guerre mondiali (cfr. P. Silverii, *Orsogna… in costume*, Edizioni La figlia di Jorio, Chieti 1981).

[37] P. Costantini, *La modella de «la figlia di Iorio»*, cit., p. 16.

[38] Cfr. A. Rubini, *Nel centenario della michettiana «Figlia di Iorio» aspetti da studiare del sodalizio con D'Annunzio*, cit., p. 70.

sulla terra a suon di ingiurie e oscenità, per darle corpo e volto con la sguaiata e rassicurante villania del sesso protervo. Per non parlare di quel pastorello dall'espressione basita: bocca semiaperta, occhi sgranati; come non leggerlo alla luce del profondo sonno di Aligi, quel sonno durato settecent'anni, e da cui ci si può destare solo smarriti, dimentichi della propria origine ma anche e soprattutto rinnovatamente ricettivi, aperti alla visione dell'aura angelica di una presunta strega meretrice.

Molto contraddittorie sono le informazioni che d'Annunzio fornisce sulla gestazione della sua tragedia pastorale, tanto da spingere qualche critico a ritenere false, *performance* di un caleidoscopico ego, molte delle sue affermazioni. Il 25 aprile 1905, in un'intervista rilasciata al quotidiano romano «La Tribuna», egli dichiarava: «La *Figlia di Iorio* mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta*, e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'incanata: ero giunto alla metà del primo atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolto la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta». Secondo il Di Carlo[39] queste affermazioni sarebbero frutto di un tentativo, nemmeno poi tanto velato, di trasformare l'elaborazione e la stesura del testo poetico in una sorta di improvvisa «folgorazione».

Sulla base del carteggio con Adolfo De Carolis, che ben documenta tutte le fasi della stesura della tragedia, sappiamo che d'Annunzio iniziò a scrivere sabato 18 luglio 1903 per terminare sabato 29 agosto; le date sono inoltre riportate come estreme sul manoscritto autografo dell'opera.[40] In fondo al foglio di ciascun atto della prima stesura si legge infatti testualmente: Atto primo. 18-31 luglio 1903. Atto secondo. 8-16 agosto 1903. Atto terzo. 22-9 agosto 1903. Dunque all'incirca quaranta giorni e non diciotto come il poeta dichiarerà nel *Libro Segreto*, tessendo quella che il Di Carlo definisce altra «alata menzogna»: «Il mio sforzo [in verità mal dico sforzo ché io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al dèmone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti] la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica, col sentimento di inventarla».[41] Di diverso

[39] E. DI CARLO, *«La figlia di Iorio» tra Michetti e D'Annunzio*, «Particolari in Abruzzo», cit., p. 31. Il primo a mettere in evidenza l'errore di d'Annunzio nel *Libro segreto* è stato Piero Chiara, in proposito cfr. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti, la verità sui loro rapporti*, cit., p. 292.

[40] Il manoscritto ci è noto solo attraverso una riproduzione. Cfr. *La figlia di Iorio, tragedia pastorale di G. d'A., riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani*, E. Bestetti Editore d'Arte, 1938 (ristampata nel 1969). Sull'autografo dannunziano cfr. i lavori di CIANI, E. MARIANO, R. BERTAZZOLI in AA. VV., *La figlia di Iorio*, cit.

[41] G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Mondadori, Milano 1978, pp. 110-1.

avviso è il Di Tizio. Nella sua poderosa opera dedicata al rapporto tra Michetti e d'Annunzio egli sostiene, infatti, che i circa quaranta giorni (trentatré per l'esattezza) che il poeta dedicò alla stesura del dramma non furono giorni tranquilli, ossia non furono tutti dedicati alla scrittura. Diversi elementi di disturbo, corto circuiti emotivi e non impedirono al poeta di dedicarsi con costanza al proprio lavoro. Egli fu difatti distratto dalla Gravina, che lo pressava affinché le restituisse la figlia Cicciuzza, dal figlio Mario bocciato a scuola, dalle frequenti fughe di più giorni, dalle quali tornava rigenerato, ma che sprofondavano «nella più cupa desolazione la Duse». A completare il quadro, venne a sottrarlo ai suoi doveri di poeta la morte di Menotti Garibaldi, il figlio di Giuseppe; d'Annunzio non poteva certo esimersi dal partecipare ai funerali, dunque si recò a Roma il 27 luglio e in quell'occasione tenne anche un discorso. Secondo il Di Tizio il Poeta, nel *Libro Segreto*, intese affermare che «tenuto conto dei tanti impegni descritti, i giorni effettivi dedicati alla tragedia furono esattamente diciotto e, così affermando, la notizia corrisponde a verità».[42] Certo, l'opinione del Di Tizio risulta molto suggestiva e coraggiosa tenuto conto che la gran parte dei critici propende per l'immagine del d'Annunzio menzognero e trasfigurante; tuttavia, al di là dei tempi effettivi di stesura, quello che è più interessante, anche ai fini di un'analisi dei rapporti con la tela del Michetti, è capire il tempo di incubazione del dramma. Da questo punto di vista sul lampo improvviso che gli fa balzare «alla mente» la *Figlia di Iorio* di sicuro il d'Annunzio se non sta proprio mentendo per lo meno sta omettendo qualche dato.

La prima notizia certa circa il progetto di un dramma dal titolo *La figlia di Iorio* risale al 5 settembre 1899. La fonte è il *Journal intime* di Romain Rolland; lo scrittore francese aveva incontrato d'Annunzio a Zurigo e appuntato a quella data nel suo diario notizia di una conversazione avuta con il poeta in merito ai suoi progetti letterari. Grazie al Rolland sappiamo che in quel periodo d'Annunzio stava ultimando *Il fuoco*, scrivendo le *Laudi* e inoltre pensava al proseguimento de *Le Vergini delle rocce* e a due nuove opere teatrali: *Francesca da Rimini* e, appunto, *La figlia di Iorio*.[43] In realtà, come ha giustamente osservato il Ciani, i semi, se non proprio qualche prima scena della tragedia, sono leggibili già in un articolo che il poeta dedicò all'amico pittore e che fu pubblicato nel 1896 sulle pagine del «Convito». Si deve tener conto, inoltre, del fatto che questo saggio sulla pittura del Michetti d'Annunzio lo aveva scritto in verità nel 1893 e fatto pubblicare

[42] Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 292.
[43] Cfr. G. Tosi, *G. D'A. visto da R. Rolland*, «Il Ponte», marzo 1963, p. 349, nota 40.

nel maggio di quell'anno sulla «Tribuna Illustrata»;[44] Franco di Tizio riporta nella sua monografia quest'ultima versione dell'articolo che per i luoghi che ci interessano è praticamente identica a quella del 1896. Le uniche differenze che intercorrono tra i due testi sono quelle relative al quadro di Michetti del 1895, che nella prima versione del saggio si definiva semplicemente opera promessa da parte del pittore, nell'ultima versione è ormai «la vastissima tela che nel passato autunno ottenne a Venezia, mirabile caso! il suffragio degli eletti e del popolo».[45] Leggendo la parte dell'articolo in cui il poeta si lancia nella suggestiva *ekphrasis* mitopoietica dell'Abruzzo originario non si può non esser colpiti dalla somiglianza di alcune delle visioni evocate con certe azioni e figure del dramma pastorale:

> Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorente, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei voti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso […] Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita.[46]

Se nelle prime due righe della citazione possiamo dire di trovarci ancora tra le tempere di vita agreste del Michetti, l'improvvisa virata all'inseguimento della torma di selvaggi mietitori che tentano di braccare una «formosa» fanciulla ci precipita decisamente nella mente del poeta. Quelli nel quadro di Michetti non sono certo mietitori che interrompono il lavoro per importunare, ma dovremmo dire letteralmente 'aggredire', una giovane compaesana; sono contadini/pastori che si riposano su di un ciglione montano. L'impressione che

[44] La prosa fu poi ristampata sul «Convito» di luglio-dicembre 1896 arricchita con cinque tavole del quadro *La figlia di Iorio.* Ancora nel 1906 venne ripubblicata nel libro *Prose scelte* (D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, Treves, Milano 1906, pp. 22-31) e infine nel '34 nell'*Opera omnia*, nel volume *Allegoria dell'autunno* (D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, Mondadori, Milano, III, pp. 353-64). Secondo Franco Di Tizio d'Annunzio, con la pubblicazione dell'articolo dedicato al Michetti, sperava di riguadagnare la stima dell'amico pittore, alteratasi a causa dei guai legal-amorosi in cui si era trovato il poeta a Napoli, nel giugno di quell'anno (cfr. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 191 e 197 e pp. 199-200).

[45] D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, cit., p. 29.

[46] DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 206. Questo stesso passo confluisce nella nota di catalogo compilata nel 1895 per la *Figlia di Iorio* esposta a Venezia cfr. MORETTI, *La figlia di Iorio e il labirinto dell'«Imaginifico»*, cit., pp. XXXV-VI.

la fanciulla eserciti su di loro una strana e incomprensibile malia è accentuata proprio dal fatto che essi sono come destati dalla spettrale figura, che al suo passaggio fa sì che ognuno reagisca a suo modo: scherno, estasi, compianto. È il fatto che siano fermi, cristallizzati nelle loro pose rilassate, a rendere la scena ancora più evocativa e possente. È soprattutto perché volendo si può immaginare un dopo che il quadro risulta così inquietante. D'Annunzio non sta già più parlando della visione michettiana, è andato già al di là della *Figlia di Iorio* dipinta dall'amico, sta seguendo la sua di *Figlia di Iorio*, il suo personale fantasma, prefigura la torma dei suoi mietitori ebbri di etilico sole che inseguono Mila, la magalda Mila, e prefigura la lotta con la falce nella quale sarà coinvolto il padre di Aligi, Lazaro di Roio, per il possesso della fanciulla.

Il brano citato si è dimostrato un buono strumento per il processo di datazione, messo in atto con ottimi risultati dal Ciani,[47] di quei rapidi abbozzi di una sequenza teatrale in due atti rimasta allo stato larvale, quella prima forma acerba della *Figlia di Iorio*: «sequenza melodrammatica in luogo agricolo, idonea per una sceneggiatura tipo 'cavalleria rusticana'».[48] Nella traccia abbozzata del primo atto possiamo leggere:

> La prateria presso il Santuario – Gli uomini falciano l'erba. Passa la figlia di Iorio. Gli uomini la beffeggiano (l'*incanata*). Ella si rifugia nel santuario. I falciatori s'allontanano. Rimane il padre di Laimo, che ingiuria Tora Mila per l'amore del figlio. (si manifesta il suo desiderio *senile*) Sopravviene il figlio Laimo, scena a tre – di supplicazione – poi di minaccia. Alcuni falciatori si appressano – portano via il padre. – scena tra Laimo e Tora – Appare Favetta la vergine che va al santuario tra le due sorelle di Laimo che portano i ceri, smorta, tenuta dalla malia.[49]

Si confronti la descrizione della vergine che si reca al santuario, in questa citazione, con le ultime righe della precedente: è chiaro che non si tratta di semplici coincidenze, la vergine smorta esangue dell'articolo del '93 deve essere un riflesso di questa Favetta vergine ammaliata che si reca al santuario in compagnia delle sorelle e, in qualche modo, quest'ultima deve portare dentro di sé la traccia sotterranea della altrettanto esangue Vienda, creatura bilicante tra il mondo dei vivi e quello dei morti, simulacro di futura sposa della tragedia del 1903.

Ma l'idea dell'opera sembrerebbe risalire ad un tempo ancora più remoto del 1893; ce ne dà notizia la Bertazzoli, che in un suo studio dedicato alla

---

[47] Cfr. Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, cit., p. 47.
[48] Mariano, *Il primo autografo della «Figlia di Iorio*, in Aa. Vv., *La figlia di Iorio*, cit., p. 14.
[49] Mariano, *Appunti sulla «Figlia di Iorio»*, «Quaderni dannunziani», viii-ix, 1958, pp. 47-9.

tragedia del d'Annunzio[50] riporta il brano di un'intervista che il poeta rilasciò allo Jarro (pseudonimo di Giulio Puccini) e che risulta essere un documento di notevole importanza per l'individuazione degli estremi del periodo di gestazione dell'opera. L'intervista venne pubblicata il 15 luglio 1914 sulle pagine del quotidiano «La Nazione»; in essa il d'Annunzio dichiarava: «i miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887: ebbi in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica *La figlia di Iorio*. Ne meditai il soggetto a Francavilla […] E l'idea doveva maturarsi lentamente [...] La prima idea della *Figlia di Iorio* l'ho avuta sin dal 1887 e l'ho scritta nel 1903, nella Villa Borghese a Nettuno. La scrissi in trentatré giorni,[51] d'estate, con un vero furore».[52] Dunque, nel progetto originario, la tragedia doveva essere 'rustica' e non 'pastorale', come lo sarà poi nella versione definitiva. Una ulteriore conferma al riguardo ci è data da un articolo di Edmondo de Amicis uscito su «La Tribuna» nel giugno del 1902; nell'articolo lo scrittore ricordava che nel corso di un'intervista il d'Annunzio aveva dichiarato di avere in cantiere un'opera ambientata in Abruzzo, per l'esattezza «una tragedia rustica d'argomento abruzzese».[53] Il Ciani ha giustamente osservato che questa dicotomia rustico/pastorale, questa opposizione di generi, deve essere presa in considerazione in quanto testimonianza di un lungo lavoro di elaborazione e rielaborazione del soggetto tragico. Secondo il critico il fatto che quegli abbozzi drammaturgici, a cui pocanzi si accennava, ipotizzino una tragedia rustica di mondo agricolo, quando poi quella che dovrà realizzarsi effettivamente nascerà immediatamente come pastorale, deve implicare un profondo ripensamento da parte dell'autore di quella che doveva essere l'idea originaria. Siamo già agli antipodi del colpo di genio.

Non è da escludersi che i considerevoli cambiamenti apportati al soggetto nella sua prima forma siano legati, in d'Annunzio, anche al tentativo di prendere le distanze da un fiacco precedente operistico del 1897, da quella *Figlia di Iorio* di Pompeo Sansoni, dramma lirico in due atti su libretto del Sansoni e musiche di Guglielmo Branca, rappresentato per il Carnevale di

---

[50] BERTAZZOLI, *«La figlia di Iorio». Storia di un testo tragico*, «Nuovi quaderni del Vittoriale», I, 1, 1993, p. 57. Inoltre cfr. BERTAZZOLI, *Prefaz.* a D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, Garzanti, Milano 1995, p. XLVII.

[51] Un'affermazione di questo tipo o dà ragione alla teoria del Di Tizio sulle vere intenzioni della dichiarazione fatta dal d'Annunzio nel *Libro Segreto*, quel «composi l'intera tragedia in diciotto giorni», oppure aggiunge qualche pennellata in più al ritratto del poeta mentitore, preoccupato, più che di fornire informazioni davvero attendibili, di lavorare all'edificazione e consolidamento del proprio mito.

[52] BERTAZZOLI, *«La figlia di Iorio»*, cit., p. 57.

[53] Cfr. CIANI, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, cit., nota 25, p. 54.

quell'anno al Teatro Ponchielli di Cremona.[54] Non è da escludersi anche perché l'opera del Sansoni si ispirava espressamente al quadro di Michetti a cui era tra l'altro dedicata; inoltre, nel libretto era stata inserita la nota esplicativa del dipinto michettiano scritta da d'Annunzio per il Catalogo della Biennale: «In una delle terre interne, alle falde della Maiella, dov'è ancora forte la impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico, *La figlia di Iorio* – colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino – passa pel sentiere della montagna, mentre seguono le irrisioni e i desideri degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso».[55] Come se ciò non bastasse andando poi a sfogliare il libretto ci si rende conto che la scena II del primo atto non è altro che un dichiarato (in senso letterale) *tableau vivent* del quadro omonimo; la didascalia infatti recita: «Maria nel vedere gli uomini ozianti sul ciglione sassoso, si copre il volto e passa silenziosa. Si costruisce la scena uguale al quadro del Michetti».[56] Se consideriamo che in quel famoso bozzetto di primo atto d'Annunzio aveva previsto una scena che mostrasse tutto lo svolgersi del contrasto sorto tra i falciatori in piena incanata e la figlia di Iorio che passa sotto i loro nasi per offrirsi ai beffeggi, si può forse ipotizzare che questa iniziale rispondenza del progetto del poeta alla tela dell'amico – con le dovute differenze, è chiaro che nel primo si tenta di individuare una cella folkloristica e antropologica nella quale far rientrare l'episodio michettiano, trasformando quindi in mietitori quelli che non sono altro che un gruppo misto di contadini e pastori – alla luce degli scialbi versi del Sansoni e dei suoi deboli personaggi 'abruzzesi',[57]

---

[54] A questo proposito il Rosina si chiede: «Conobbe mai il d'Annunzio l'opera del maestro Branca? Certo egli dovette averne conoscenza allorché ebbe luogo la rappresentazione al Quirino (primavera del 1905); ma trama e personaggi gli furono noti negli anni fra la rappresentazione del 1897 e l'epoca in cui materialmente scrisse la *Figlia di Iorio*? Nessun documento o testimonianza ci parla di questo, si può tuttavia presumere che il d'Annunzio avesse avuto in qualche modo sentore del dramma lirico rappresentato a Cremona, non foss'altro per il fatto che esso traeva dichiaratamente ispirazione dal quadro del Michetti e si fregiava delle parole scritte dal d'Annunzio stesso per illustrare quel quadro. Certo, se ebbe occasione di leggerlo dovette reagire nel senso che in quei versi sdolcinati e in quei caratteri senza alcuna forza e in quelle vicende banali egli non riconosceva certamente la voce, i caratteri, le passioni profonde dei suoi pastori d'Abruzzo, e non è azzardato avanzare l'ipotesi che proprio allora gli fosse balenata l'idea di dare al teatro una *vera Figlia di Iorio*» (T. Rosina, *Mezzo secolo de «La figlia di Iorio»*, Principato, Milano 1955, p. 99).

[55] In realtà la nota, che è la numero 218 del *Catalogo illustrato* della *Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia* (Visentini, Venezia 1895, pp. 112-3), non reca la firma di d'Annunzio; è stata attribuita al poeta da Tito Rosina (Rosina, *Mezzo secolo de «La figlia di Iorio»*, cit. pp. 96-7) e dal Ciani (Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, cit., p. 52, n. 10).

[56] P. Sansoni, *La figlia di Iorio. Dramma lirico in due atti*, Achille Tedeschi, Bologna 1897, p. 18.

[57] M. Vecchioni, *Gli amori di G. D'Annunzio e altri saggi*, Di Benedetto, Pescara 1987, pp. 80-1.

doveva sembrare al d'Annunzio un modo per indugiare in quella falsità teatrale che andava necessariamente rifiutata, di aderire alla realtà dei quadri senza porvi il giusto «velo di sogno antico».[58] Da qui forse l'urgenza di relegare sullo sfondo il prologo figurativo, di rappresentarne una sola parte, quella dell'inseguimento, funzionale di conseguenza all'identificazione non più del genere, ma della sola protagonista in quanto preda della torma di mietitori, fuggiasca ingiuriata, creatura oggetto dalla foia degli uomini: di impuro desiderio che è incarnato appunto dai mietitori ubriachi di sole e di vino. Da qui la ricodificazione in chiave pastorale del protagonista, quel generico figlio di Laimo, che diventa l'estatico Aligi, il pastore che trasognato pronuncia quei versi altamente connotativi: «io pascevo la mandra alla montagna, alla montagna debbo ritornare».[59] Per quanto riguarda questa 'sospesa' creatura dannunziana sarebbe interessante riuscire a seguire dal punto di vista cronologico le fasi di identificazione del carattere pittorico di Aligi, dall'esordio nell' '81 fino alla sua compiuta realizzazione del 1895; come si è già accennato il fatto che questo personaggio del quadro del Michetti con la sua espressione di rapimento quasi mistico sia un pastore,[60] deve aver avuto un peso non indifferente sulla realizzazione finale del personaggio tragico dannunziano. Potremmo addirittura supporre che un ripensamento della figura del figlio di Laimo il d'Annunzio possa averlo avuto già intorno al 1895, una mera rilettura ideativa, visto poi che la stesura doveva avvenire più tardi nel 1903.

Congetture naturalmente, ma che una prima parte della produzione dannunziana, quella degli anni '80 in particolare, si compia sotto l'egida e l'influenza dell'amico pittore è un fatto. È un fatto, come ci dice il Pupino, che «la teoria michettiana della fusione delle arti influenzò il giovane d'Annunzio, mitigando la componente verista della sua opera e spingendolo a replicare, in versi e in prosa, pittura scultura musica con procedimenti analogici, che lo prepararono ad accogliere le innovazioni del Simbolismo e lo predisposero

[58] «Bisogna assolutamente rifiutare ogni falsità teatrale; cercare utensili, robe, suppellettili che abbian l'impronta della vita vera, e nel tempo medesimo diffondere sulla realtà dei quadri un velo di sogno antico» (DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., pp. 293-4). Questa lettera del d'Annunzio all'amico Ciccillo ha avuto una vicenda editoriale alquanto singolare, in proposito si veda *ivi*, p. 294 n. 602.

[59] D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, Mondadori, 1988, p. 37.

[60] E questo è un fatto fuor di dubbio dal momento che questi porta la caratteristica mantella di lana (quella sorta di *poncho beige* per intenderci) che in altri quadri del pittore identifica quel tipo sociale. La mantella è inoltre l'unico indumento che sostanzialmente differenzia il proto-Aligi dagli altri contadini, difatti le calzature stesse, le famose *chiochie*, non erano appannaggio dei soli pastori.

a una più acuta sensibilità per gli aspetti formali».[61] Sappiamo che le novelle degli *Idolatri* avevano ascendenza pittorica: *Il fatto di Mascalico* e *L'eroe* erano stati ricavati dal *Voto* del Michetti, anzi per *L'eroe*, suggerisce ancora il Pupino, si può parlare di un vero e proprio *tableau vivent*.[62] Ancora, come ci fa notare il Gibellini, «l'Abruzzo di *Terra vergine* è il medesimo della prima maniera michettiana. I titoli e i sottotitoli che ricorrono ai versi giovanili ruotano con insistenza sull'utopica tensione *ut pictura poesis*: dico i *Paesaggi e profili*, gli *Studi a guazzo*, gli *Acquerelli*, le *Marine*, gli *Idilli selvaggi* (il medesimo titolo di certi olii michettiani)».[63] Se ne era accorto già il Capuana, che nel 1882, commentando il *Canto Novo* sulle pagine del «Fanfulla della Domenica», aveva intuito l'intento non poi così velato del poeta di scrivere con pennelli e tavolozza dell'amico pittore. «Oh quella mattina! Se ne ricordava: era alla pesca delle telline, alta e dritta, con le gambe tuffate nell'acqua verde screziata di scintille d'oro, tutta nel sole», così scrive il d'Annunzio della *Gatta* ripercorrendo la superficie pittorica della *Pesca delle telline* del Michetti e, in quella stessa novella, la scena della contadina che canta segnando il cammino ai tacchini sazî con la sua canna mentre il sole di sangue tramonta dietro Montecorvo, traduce in teoria di parole la scenetta de *La contadina con i tacchini* del pittore.[64] C'è poi un episodio che da questo punto di vista può essere giudicato emblematico di un certo orientamento sinergetico del cenacolo e soprattutto del binomio artistico d'Annunzio - Michetti. Si tratta di una lettera, di cui ci dà notizia per la prima volta il Sillani nella sua monografia sul pittore abruzzese, una lettera di Gabriele d'Annunzio a Michetti datata 1° dicembre 1893:

> Ho pensato a lungo, in questi giorni, i nostri propositi d'arte. L'ardore per l'opera comune si fa in me sempre più vivo. E sempre più mi convinco che non si poteva scegliere un soggetto il quale fosse meglio di questo. Atto a

[61] A.R. Pupino (a c. di), *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli 2005, pp. 159-60.

[62] *Ivi,* p. 160.

[63] P. Gibellini, *D'Annunzio e Michetti* in *Francesco Paolo Michetti*, catalogo della mostra, Vannini, Brescia 1989, p. 11. Non concorda con questa lettura il Ciani che in proposito scrive: «In realtà, la prima idea di *Terra Vergine* nasce da altro, nasce dalla musica. Questo nessuno poteva saperlo perché lo provano documenti venuti fuori solo ora: le prime lettere alla Zucconi. Le figurine abruzzesi dovevano essere la trascrizione dei canti popolari che Tosti aveva appena raccolto» (Aa. Vv., *La figlia di Iorio*, cit., p. 295). In una lettera del 21 luglio 1881 a Giselda Zucconi, riferendosi alle canzoni abruzzesi raccolte dal Tosti per la «Ricordi», D'Annunzio diceva: «le studio quasi analiticamente e fisiologicamente perché di ognuna io farò una figurina» (d'Annunzio *Lettere a Giselda Zucconi*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1985, pp. 144-5). Sulla questione inoltre cfr. Moretti, *La figlia di Iorio e il labirinto dell'«Imaginifico»*, cit., pp. xxxv-vi.

[64] Cfr. Sorge, *Michetti e la fusione delle arti*, cit., pp. 102-3.

> provocare dal tuo genio l'illuminazione suprema. Vidi il quadro del Morelli, e fu per me una grave delusione. Tu fosti troppo indulgente nel tuo giudizio. È una pittura fiacca, molle, superficiale nella sua pretesa di profondità: è in somma un'opera mediocre in cui non appare né pur l'ombra d'una rivelazione. Questa rivelazione verrà da te, e non può venire da altri che da te; tu esprimerai con un linguaggio misterioso l'essenza del Cristo e le linee invisibili del paese in cui visse e morì. Tu esprimerai nei gesti e nelle attitudini di quel figliuolo dell'Uomo tutte le profonde cose che avrai udite ne' tuoi segreti colloquii interiori con Lui. Preparati dunque. Prepara la tua anima a sollevarsi in tutta la sua altezza. Vorrei che tu già cominciassi a raccoglierti e a suscitare in te le prime visioni. Non puoi imaginare come io mi sia consolato nel sentire in me schiudersi un'opera che non sarà indegna del gran compagno di fede.[65]

Il Sillani al riguardo è categorico, per lui non si tratterebbe d'altro che di un momento di debolezza del pittore che avrebbe assecondato uno dei tanti progetti «annunciati e poi abbandonati» dall'amico poeta: troppo differenti le loro concezioni del sacro e della religione. Tutta orientata verso un misticismo sensualistico (quello del *Martirio di San Sebastiano* per intenderci) la religiosità del poeta: monumentale concrezione di un processo di assimilazione dell'iconografia cristiano-barocca. Per contro, il pittore percepisce il sacro nella sua precipitazione negli oggetti e nelle folle adoranti, una fede che può fare a meno dei suoi soggetti privilegiati: Cristo, la Vergine, i Santi, per immergersi in un racconto che si fa interpretazione e rappresentazione popolare.[66] Come prova del fatto che si sia trattato di un momento di corrività del pittore, il Sillani adduce la mancata realizzazione del progetto e, inoltre, l'assenza di elementi che ne testimonino l'esistenza nel «copiosissimo materiale di abbozzi, studi progetti di quadri» che Michetti ci ha lasciato. Secondo lo studioso, comunque, il quadro a cui si riferisce d'Annunzio potrebbe essere o il *Cristo deriso* o il *Cristo morente*, opere morelliane rispettivamente del '75 e dell' '81.[67] Ma ci muoviamo nel campo delle mere ipotesi,[68] non essendoci, nelle lettere o negli interventi sui quotidiani partenopei, altri riferimenti di d'Annunzio alla suddetta opera del pittore napoletano. Potrebbe anche trattarsi del *Cristo che chiama a sé i figli di Zebedeo*, opera del 1893, in cui un Cristo immerso nella solitudine di un colle fa risuonare il suo richiamo, la sua voce silenziosa sulla lontana «macchia bianca e muta» della città e sull'imbarcazione dei futuri

[65] SILLANI, *F. P. Michetti*, cit., pp. 79-80.
[66] *Ivi*, p. 80.
[67] *Ibid.*
[68] Sillani non adduce nessuna prova per corroborare le sue affermazioni, tranne una piuttosto sibillina affermazione riguardante il *Cristo deriso* «che in quell'anno (il '93) non era ancora migrato in Germania» (*Ibid.*).

apostoli relegata in una piccolissima porzione di dipinto.[69] Un quadro che il d'Annunzio potrebbe aver visto nello studio del pittore prima che la tela partisse per Santiago del Cile nell'ottobre di quell'anno[70] e che il Michetti avrebbe potuto osservare invece durante il breve soggiorno partenopeo nel luglio del 1893.[71] Ma se sulla frequentazione dannunziana dello studio del Morelli nel periodo napoletano (1892-3) si è certi, non altrettanto si può essere sicuri di quella michettiana, essendo brevi ed episodici i soggiorni partenopei del pittore in quegli anni.[72] Tuttavia nella suddetta missiva del 1°

[69] Cfr. V. Spinazzola, *Domenico Morelli*, Società Editrice d'Arte illustrata, Milano-Roma 1925, p. 58 e A. Conti, *Domenico Morelli*, Editrice d'Arte Renzo Ruggero, Napoli 1927, p. 43.

[70] Cfr. P. Levi, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, p. 302 n. 2.

[71] Il Michetti era giunto a Napoli con il d'Annunzio il 26 agosto del '91 (cfr. Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 167); il 7 settembre sarebbero entrambi dovuti ritornare a Francavilla, ma a partire fu il solo Michetti, che non tornò in Abruzzo bensì fece sosta a Roma. Il pittore fu nuovamente a Napoli nella seconda decade di gennaio del 1892, una visita più lunga a quanto ci dice il Di Tizio, egli sostiene che i due artisti ebbero sicuramente modo di «parlare dei loro progetti». Tuttavia nella lettera del 26 gennaio di quell'anno che il poeta inviò a Francavilla, oltre alla nostalgia per la partenza dell'amico il d'Annunzio fa riferimento soltanto a questioni legali e a oggetti che il pittore avrebbe dovuto inviargli da Pescara: niente Morelli o progetto comune (cfr. *ivi*, pp. 179-80 e p. 179 n. 284). Il Michetti si trovò a Napoli ancora nel settembre del '92; in questa occasione i due però non ebbero modo di parlare da soli data la freddezza del pittore e la brevità della sua visita, come ci comunica il d'Annunzio stesso nella lettera del 13 settembre del '92 a Barbara Leoni: «Due giorni fa tornando a casa, verso sera, in un'orribile giornata di diluvio, trovai nel salotto Ciccillo e un suo amico. Venivano da Roma, ripartivano la mattina dopo, per tempo. Io non avevo saputo più nulla di lui. Non gli avevo più scritto, dopo quel che sai. E ci rivedemmo commossi e gravi. Non avemmo occasione di parlare da soli. Egli ripartì, lasciandomi più afflitto di prima» (cfr. *ivi*, p. 191 e G. Infusino, *D'Annunzio a Napoli*, Liguori, Napoli 1988, p. 254). Infine Michetti ritornò a Napoli nel luglio del '93. In una lettera di quel mese a Masciantonio infatti il poeta scrive: «Stamani ho veduto Scarfoglio. Anche Michetti è qui, per caso. Abbiamo parlato dell'affare (la vendita di alcuni beni del d'Annunzio)» (cfr. Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 209). I due ebbero dunque modo, in quell'occasione, di parlare dei problemi economici del poeta; il che presuppone un minimo di intimità e di *privacy*, quella che poteva anche suggerire riflessioni di altro tipo. Anche se resta il fatto che quelli di luglio furono giorni pieni di tensione a giudicare da quello che, a distanza di pochi giorni dalla partenza del Michetti, il poeta scriveva sempre all'amico Pascal: «come ti scrissi, c'è stato qui Ciccillo. Egli fu presentato alla contessa; ma non ebbero tra loro alcun colloquio significante. Naturalmente però molte sono state le tempeste in questi giorni». C'è poi da considerare il fatto che a questa data i rapporti del d'Annunzio con il pittore si erano ripristinati dopo che quest'ultimo a partire dal '92 aveva espresso tutta la sua disapprovazione per il rapporto di d'Annunzio con la Gravina. Comunque stiano le cose fu dopo quest'ultima visita che d'Annunzio scrisse all'amico pittore quella lettera piena di «ardore per l'opera comune».

[72] Di una visita di d'Annunzio e Michetti allo studio di Domenico Morelli, che si trovava in via Pace (l'attuale via Domenico Morelli) ce ne dà notizia il poeta stesso in una lettera, datata 4 settembre 1891, indirizzata a Barbara Leoni: «sono le nove. Andrò allo studio di Domenico Morelli, poi a colazione sul Vomero» (cfr. Infusino, *D'Annunzio a Napoli*, cit., p. 201 inoltre cfr. Pupino (a c. di), *D'Annunzio a Napoli*, cit., p. 123). Michetti non è nominato ma, come

dicembre d'Annunzio fa riferimento a riflessioni scaturite nei giorni seguenti alla partenza del pittore, riflessioni esistenziali, certo, ma anche artistiche se al seguente capoverso attacca con la parte citata della lettera; si potrebbe addirittura supporre che d'Annunzio e Michetti avessero dato vita a questo progetto comune proprio nei pochi giorni d'estate passati insieme: tra preoccupazioni di ordine economico e sentimentale poteva esserci pur spazio per qualche volo pindarico sulla vita del Cristo. Del resto quel «vorrei che tu 'già' cominciassi a raccoglierti e a suscitare in te le prime visioni» lascia ipotizzare una sollecitazione a non abbandonare il calore dell'energia ideativa, ossia a mettersi subito a lavoro approfittando dell'abbrivio dato da un recente abboccamento creativo. Non estraneo a questo progetto comune doveva poi essere quel desiderio di comporre una vita di Gesù che il poeta comunicava, in una lettera datata 8 marzo 1893, al Treves: «Vorrei scrivere la vita del Cristo con lo stesso metodo con cui scrivo i miei romanzi, cercare di rendere quella figura quanto più viva mi fosse possibile».[73] Si deve inoltre aggiungere che la serie cristologica del Morelli degli anni '90 era sì caratterizzata da una forte tendenza verso uno spiritualismo astratto e contemplativo (che si manifestava principalmente nell'esiguo numero delle figure), tuttavia quest'ultimo restava invischiato con certo ostinato calligrafismo decadente, dando vita ad una codificazione simbolica ancora estremamente pellicolare, di superficie: spazi vuoti e creature raggelate in pose di estatica fissità.[74] Se si osserva ad esempio, oltre al citato *Cristo che chiama a sé i figli di Zebedeo*, anche il *Gesù ministrato dagli angeli nel deserto*, composto tra il '93 e il '95 – tela sviluppata lungo

abbiamo già indicato nella nota precedente, il pittore doveva lasciare Napoli il 7 settembre per andare a Roma. A proposito dei rapporti di d'Annunzio con il Morelli si legga la lettera del poeta a Michetti, datata 1° aprile 1892 (cfr. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 186).

[73] Non estranee le letture agiografiche o semplicemente di argomento religioso che il d'Annunzio compie in questo periodo, si pensi alla lettera del 29 ottobre '91 alla Leoni in cui le comunica: «oggi sono rimasto sempre qui, nella stanza. Ho letto *De imitatione Christi* e *il libro di Job*: letture e meditazioni profonde» (INFUSINO, *D'Annunzio a Napoli*, cit., p. 211).

[74] Diversamente da quanto avviene per un'opera degli anni '80 come il *Cristo deriso*, dove la composizione è più complessa (un numero maggiore di personaggi) ma sostanzialmente raccolta e non priva di un certo calore luministico capace di inverare la sostanza carnale dei soggetti. Su questo fondamentale passaggio, nella pittura morelliana, da una fase di religiosità fisica e umana ad una invece simbolico-spirituale cfr. SPINAZZOLA, *Domenico Morelli*, cit., p. 58, dove si legge: «È questa l'ultima pagina dell'arte di Domenico Morelli. La commossa vita ribelle degli *Iconoclasti*; il profondo raccoglimento tragico del *Lara*; le visioni chiare e luminose di un mondo della carne palpitante nel sole, del *Bagno Pompeiano* e dei suoi *Nudi*, o spirituale e sognato del *Tasso*; le creazioni potenti e fantastiche del *Cristo deriso* e della *Deposizione*; le sapienti e belle scene piene di fascino, dolci e armoniose dell'*Adultera* e della *Figlia di Iairo* hanno fatto posto a creazioni di arte tutte ideali, a visioni di poesia e pura di forme semplici, trasparenti come sogno, eppure segnate come il vero. Egli si allontana dal mondo, non ne vede le forme viventi, non le città popolose e terribili, non gli effetti tragici e commossi».

un asse rigorosamente orizzontale con i due angeli sulla sinistra di sapore squisitamente preraffaellita e il Cristo su di uno sprone di roccia che osserva lo spettatore immobile ed imperturbabile come un Buddha – si può senza difficoltà scorgere quell'assenza di rivelazione di cui parla il d'Annunzio, o meglio si può comprendere come il d'Annunzio, abituato alla religiosità umana e bucolica dell'amico, potesse giudicare negativamente l'opera del napoletano. Che il soggetto a cui fa riferimento d'Annunzio nella lettera possa trarre spunto dalla tela morelliana del '93 può forse indicarcelo anche il tenore della lettera stessa, quel vigore descrittivo e propositivo che lascia supporre che l'intento dei due fosse quello di celebrare il Cristo vivente e operante – intendendo quell'«essenza» non tanto nel suo valore metafisico che si esprime nel binomio morte/resurrezione, ma anzi in un'accezione estremamente concreta, quella di una sua attualizzazione nelle opere, nelle azioni – un Cristo 'attuale', come ad esempio quello che chiama a sé gli apostoli offrendosi come rivelazione della parola. Congetture a parte, sembra indiscutibile, salvo le dovute differenziazioni estetico ideologiche (altrettanto indiscutibili), l'esistenza di un dialogo, o meglio di un palese gioco di rimandi e di citazioni se non reciproci, per lo meno da parte di d'Annunzio nei confronti del pittore – anche se, per la *Figlia di Iorio*, dati alla mano sembra proprio che i due lavori abbiano percorso una sorta di cammino in parallelo.

Eppure, se in un primo tempo il poeta non fece nulla per celare di essersi ispirato al quadro dell'amico, in una tarda intervista degli anni Venti prese decisamente le distanze dalla tela del Michetti imbastendo una storia che ha sollevato non poche perplessità nel campo della critica letteraria. Nel succitato articolo del De Amicis del 1902 si legge: «domandato dei nuovi lavori che avesse in mente, avendomi risposto che pensava una tragedia rustica d'argomento abruzzese, *ispiratagli* dal celebre quadro del Michetti: *La figlia di Iorio*, gli chiesi notizie del grande pittore»;[75] a questa altezza dunque nessun dubbio nella mente del poeta sull'origine di quella che sarebbe diventata la sua tragedia pastorale. Ancora, il 31 agosto del 1903, egli indicava notevoli analogie tra il processo ideativo del suo dramma e quello della tela dell'amico, ricordando tra l'altro la prima apparizione della *Figlia* michettiana nel 1881 all'Internazionale di Milano:

> Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua figlia di Iorio fece la prima apparizione or è più di vent'anni, col capo sotto un dramma di nubi. Poi d'improvviso, si mostrò compiuta e possente sulla gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei

[75] Cfr. n. 52.

> minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili. Un processo non dissimile s'è svolto in me.[76]

Quello stesso giorno, inoltre, informava il fedele Masciantonio di aver terminato la stesura della tragedia e lo faceva in questi termini: «ho terminata una grande tragedia pastorale: *La figlia di Iorio*. Vedrai in qual modo il capolavoro del pittore ha fecondato lo spirito del poeta. Ho scritto oggi a Ciccillo. Vorrei ch'egli mi aiutasse a far rivivere su la scena la 'nostra' opera».[77] Nel gennaio 1904 poi, ad un Michetti oramai scenografo del primo allestimento teatrale della *Figlia di Iorio*,[78] il poeta scriveva: «vorrei persuaderti della necessità di aver la febbre per riuscire. Ti abbraccio o primo padre della nostra grande figlia».[79] In queste due ultime lettere d'Annunzio dà inoltre delle indicazioni al Michetti riguardo al tipo di costume da disegnare per l'allestimento: egli insiste sulla necessità dell'invenzione e suggerisce all'amico, per meglio riuscire nell'impresa, di allontanarsi dalla terra di Aligi e Mila. Se da un lato il forte desiderio di d'Annunzio di trovare una forma di costume che sfuggisse ad una collocazione storica ben precisa (in realtà quelli che d'Annunzio non vuole sono proprio i costumi del quadro di Michetti) rappresenta un'urgenza derivante dall'ambientazione della tragedia in un Abruzzo leggendario e astorico («nella terra d'abruzzi or è molt'anni»), dall'altro può forse, come si è già accennato in precedenza, esprimere anche la volontà del poeta di prendere le distanze da accostamenti troppo facili non solo coll'opera dell'amico (nel senso del rischio di una acritica sovrapposizione e quindi una svalutazione della portata di novità dell'opera), ma soprattutto con il dramma in musica del Sansoni. In sostanza, gli stessi elementi che forse avevano contribuito a quel profondo ripensamento dell'originario soggetto agreste potrebbero aver costituito anche un primo movente per quella fantasiosa palinodia degli anni Venti.

Comunque stiano le cose, se già nel 1905, come abbiamo visto, la tragedia era semplicemente 'balzata' nella mente del poeta dal nulla, in una intervista rilasciata al giornalista Filippo Surico nel 1921 egli affermava:

---

[76] DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 293.

[77] *Ivi*, p. 294.

[78] Per l'allestimento scenografico de *La figlia di Iorio* cfr. G. ALBERTINI, *La scenografia nel teatro dannunziano*, «Abruzzo», I, 1, 1963, pp. 317-37; della stessa autrice anche: *La scenografia de «La figlia di Iorio»*, «Abruzzo», III, 1-2, 1965, pp. 130-61, *L'iter avventuroso de «La figlia di Iorio»*, «Oggi e Domani», 1-2, gennaio-febbraio 1977, p. 33, *Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia «La figlia di Iorio»*, in AA. VV., *La figlia di Iorio*, cit., pp. 231-4, *Michetti scenografo*, «Particolari in Abruzzo», cit., pp. 13-9.

[79] DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti*, cit., pp. 299-300.

> Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero con il mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo chiamato Tocco Causaria, dove appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestialiti dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro; ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta; ed infine scrissi la tragedia e quando io la lessi al mio fratello ideale, Michetti, questi la comprese talmente, che alla fine della lettura, pianse, profondamente commosso, come un fanciullo.[80]

Non sembrano esserci dubbi sulla falsità di questa dichiarazione, soprattutto dopo che il Ciani mediante un'attenta analisi di date ed eventi è riuscito a dimostrarne l'infondatezza.[81] Lo studioso, basandosi sul fatto che il primo abbozzo della *Figlia di Iorio* del Michetti – e per il Ciani nel brano citato il poeta fa riferimento a quello studio del 1881 e non alla tela del 1895 – era apparso all'esposizione di Milano inaugurata nella primavera del 1881, ne deduce che i due artisti si sarebbero dovuti trovare a Tocco da Causaria nel periodo della mietitura del 1880; cosa impossibile secondo il Ciani dal momento che il Poeta aveva fatto ritorno dal collegio «Cicognini» di Prato il 19 luglio 1880 e che l'amicizia con il Michetti era iniziata non prima dell'ottobre di quello stesso anno. Inoltre, in base ai documenti epistolari si sa che a Tocco da Causaria i due amici ci andarono nel settembre del 1881.[82] Tra i pochi a considerare invece l'intervista rilasciata al Surico attendibile c'è il Di Tizio. Questi, nel più volte citato studio su d'Annunzio e Michetti, postdata l'evento al maggio del 1894 ed effettivamente i due il 19 di maggio di quell'anno si erano recati a Tocco, ce ne danno notizia alcune lettere del poeta al Masciantonio.[83] Secondo il Di Tizio in sostanza «la notizia della presenza a Tocco da Causaria di d'Annunzio e Michetti, proprio nel periodo della raccolta del fieno e poco prima della realizzazione dell'opera definitiva da parte del pittore, potrebbe rendere veritiera l'intervista e modificare, quindi, la genesi della tragedia».[84] Una soluzione di questo tipo, dovrebbe presupporre che nell'intervista il poeta faccia riferimento alla tempera del 1895, e non a quel

---

[80] F. Surico, *Ore luminose, le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio*, Editrice Urbs, Roma 1939, pp. 39-40.

[81] Ciani, *Sulla genesi della «Figlia di Iorio»*, cit., pp. 44-5.

[82] *Ivi*, p. 51, n. 6.

[83] d'Annunzio, *Caro Pascal. Carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, Mario Ianieri Editore, Casoli 2001, p. 209.

[84] Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti*, cit., p. 233 n. 424.

primo bozzetto del 1881 e che, inoltre, ci sarebbero due genesi differenti per lo stesso soggetto: una per il bozzetto degli anni '80 ed un'altra per la tela del '95. Se la prima affermazione risulta plausibile dal momento che d'Annunzio pone l'accento su di un attimo fermato che si fa capolavoro, senza lasciare minimamente intendere che ci sia stato qualche precedente o che quell'attimo possa essere sfociato in un secondo tempo in più alta composizione, la seconda risulta alquanto improbabile data la sostanziale somiglianza dei due lavori di Michetti. Tuttavia, senza voler togliere nulla alla suggestiva ma improbabile ipotesi del Di Tizio o all'accorto ed inopinabile studio del Ciani, si vuol porre l'accento qui su di un'altra questione. Il testo è falso non tanto, o meglio non semplicemente perché date ed eventi non corrispondono; il testo è inattendibile perché è parte integrante di un processo di sublimazione, di trasfigurazione di un dato antropologico e folklorico reale. La cosa sorprendente è che a distanza di tanti anni dalla tragedia questo processo sia ancora operante; del resto sembra essere elemento congenito del poeta la costante cura nella costruzione del mito della poesia e del poeta stesso. Il dato antropologico reale di fondo è l'incanata messoria di cui il d'Annunzio aveva sicuramente letto nel secondo volume degli *Usi e costumi abruzzesi* del De Nino, testo del 1881, in cui si legge: «Per diritto consuetudinario è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: *lupa*, *scrofa*, *cornuto* e simile zizzania! È questo gridare, come farebbero i cani, si dicono *incanate*. Il brutto uso oggi va scomparendo: e tanto meglio».[85] Si può già comprendere da queste poche righe che l'incanata, per quanto mettesse in gioco processi di liberalizzazione, detabuizzazione sessuale e linguistica, era comunque un rituale ben codificato ed inserito nei processi produttivi agricoli come parte integrante del lavoro bracciantile di mietitura. Come ci dice il Di Nola, l'incanata si proponeva «come una fase sovrastrutturale del lavoro di

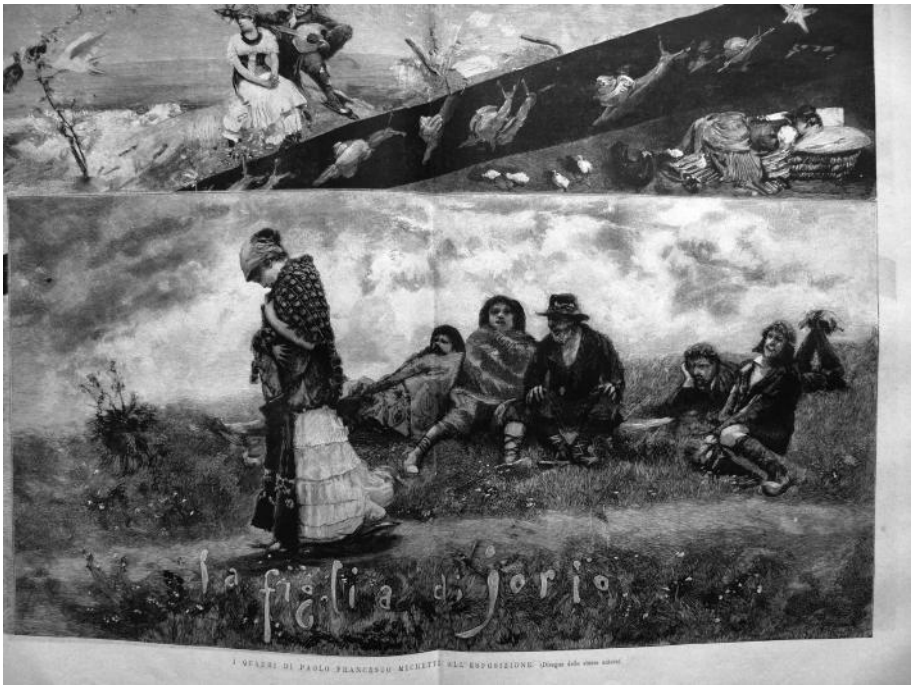
[85] A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, vol. II, Tipografia di G. Barbera, Firenze 1881, p. 156. Sui rapporti del De Nino con il cenacolo francavillese cfr. B. MOSCA, *Un amico abruzzese di D'Annunzio e Michetti*, «Rivista abruzzese», II, 4, 1949, pp. 1-17. Sulla lettura dannunziana del fenomeno dell'«incanata» descritto dal De Nino si leggano le riflessioni del Mariano: «Il sintagma "le grida", se ricalca meglio la fonte folcloristica del de Nino, ha una cassa di risonanza oscura e terribile (ignota alla fonte) per quell'indicare un evento che si svolge fuori scena. D'altra parte, osservo che il De Nino (anche il Finamore) si riferisce a un mondo agricolo dove i comportamenti tellurici sono in gran parte liberati dallo "ctònio" originario e mescolati ormai in modo irreversibile nei secolari comportamenti cristiani» (MARIANO, *Il primo autografo della «Figlia di Iorio»*, cit., p. 16). Il Mariano effettua poi un confronto tra la struttura verbale e semantica dell'incanata del De Nino e quella del poeta e ne conclude che: «Il raffronto testuale rivela che il drammaturgo aggiunge ai semantemi del luogo abruzzese nominati dal De Nino (male parole, gridare, cani, biche) altri vocaboli e sintagmi che indicano fenomeni dell'arcaico mediterraneo (sole, pazzia, furenti, demonio, mezzodì, femmina…). Il risultato è una enorme drammatizzazione dell'attuarsi teatrale, assente nel vocabolario del luogo» (*Ivi*, p. 17).

raccolta, nella quale i ceti bracciantili, assoggettati a intenso sfruttamento»[86] manifestavano la loro aggressività. Non a caso, a sottolineare il prevalere della linea del risarcimento del danno fisico e morale derivante dallo sfruttamento padronale sul valore meramente ludico-orgiastico del fenomeno, c'è il fatto che i soggetti principali di questa manifestazione di aggressività erano il Proprietario del campo e la sua famiglia. In sostanza nel fenomeno dell'incanata si registra una ritualizzazione della carica aggressiva, ossia il suo incanalamento in «modelli tradizionalmente riconosciuti come costumari e leciti». Certo, la carica aggressiva sottesa a questo fenomeno poteva anche esplodere in vere e proprie rivolte contadine, ma appunto qui sta l'aspetto rilevante della questione: si trattava comunque e sempre di una aggressività che traeva la sua origine da una situazione di spietata usura della forza-lavoro, inevitabile reazione ad una condizione umana «frustrata e mortificata», non certo mera manifestazione del violento sentire della 'razza originale'; un fenomeno dalle profonde radici sociali e profondamente distante (ma parallelamente dotato di una naturale, congenita disposizione a farsi assorbire) da una culta ricodificazione in un dionisismo d'ascendenza nicciana: unico seppur limitante strumento del poeta per penetrarne l'atavico mistero. Alla luce di quanto detto, illuminanti risultano le parole del Di Nola sull'incanata dannunziana: «il sottofondo dell'azione centrale vorrebbe essere una vera e propria incanata di messe, nella quale i mietitori esplodono in un momento di radicale brutalità e sono presentati, nella loro foia ossessiva, come immersi in una condizione zoologica e istintuale: uno scenario, dunque, che mistifica il cerimoniale estivo, indebitamente esaspera alcuni aspetti di esso e che, comunque non sarebbe mai verificabile nella realtà abruzzese».[87]

Si può dunque senza forzature concludere che nell'intervista con il Surico d'Annunzio non stia parlando di un fatto realmente accaduto, bensì ancora e sempre della sua *Figlia di Iorio*; è il quadro dell'amico, non la scena di Tocco, ad essere stato rielaborato nello spirito del poeta, affinché ne assorbisse tutta la violenza espressiva, affinché trovasse rispondenza in un dato folcloristico reale seppur trasfigurato in senso orgiastico e dionisiaco dalla fulgida mente del d'Annunzio.

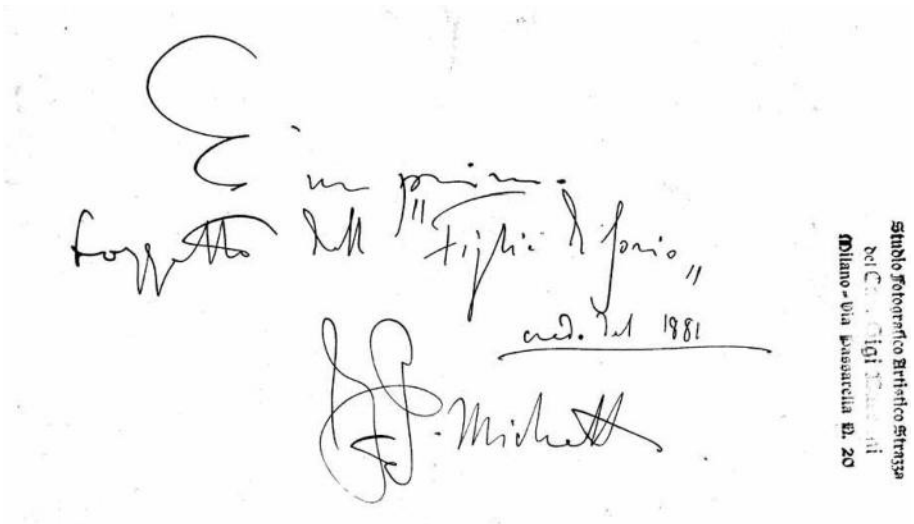
[86] A. Di Nola, *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*, Boringhieri, Torino 1983, p. 161.
[87] *Ivi*, p. 151.

Pastello su carta intelata 1881



Tempera. Personale milanese 1881

UNA REALIZZAZIONE DE "LA FIGLIA DI JORIO"
Olio su tela: m. 5,50 × 2,40 - Raccolta Ingegnoli - Milano



Angelo Favaro

La 'Fedra' di Gabriele d'Annunzio: Note sull'Inconfessabile Ragione della Passione nella Nuova Tragedia Europea

Nelle vertiginose pagine de *Il Fuoco*, per la prima volta, evocate dall'*imaginifico* si leggono le favole del mito cretese:

> "Troverò Arianna". […] La comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l'incanto della sua immaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta. Tutto quel mondo si fece reale per lui. […]Egli si trasfigurava, secondo gli istinti del suo sangue e i ricordi del suo intelletto, in una di quelle forme ancìpiti tra bestiali e divine.[…] Egli desiderò allora una creatura che gli somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa, due gambe veloci, due braccia pronte alla lotta, una preda da ghermire, una verginità da sforzare, una violenza da compiere. Donatella dalle reni falcate gli riapparve.[1]

La realtà di quel mondo immerso in un lontano passato mitologico, ancestrale, è vera e viva per il poeta al punto che, in una progressione onirica, egli si trova travolto dalla favola attica di Teseo a Creta, ed è, al contempo, mostro ancipite e stupratore di fanciulle, Teseo,[2] nella trasfigurazione panica vede Donatella, preda dalle gambe veloci da ghermire. In quella Donatella s'incarnerà la "Diana Caucasica", per la quale, dieci anni dopo aver scritto quelle pagine, come in una profezia, il poeta creerà la tragedia di *Fedra*, eroina che, in questo passo del romanzo, non viene nominata, ma è pur evocata dall'enormità del fato della madre, Pasifae, e del fratello, il Minotauro, e dal dolore della sorella abbandonata, Arianna: il poeta in cerca d'un'Arianna, la Foscarina-Perdita o Eleonora Duse, troverà Fedra, forse Giusini, nella dolo-

---

[1] G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, Arnoldo Mondadori editore – edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Milano 1998, pp. 228-31.

[2] Sul tema di Teseo stupratore e sulla vicenda di Fedra, si rileggano le dense pagine del volume di R. Alonge, *Donne terrifiche e fragili maschi*, Laterza, Roma-Bari 2004, in particolare il capitolo iii: *La malia dello stupro nella "Fedra"*, pp. 44-85

rosa gelosia e follia prima, e Donatella-Nathalie de Goloubeff successivamente nell'eros libero e panico. Una volta ancora, come sempre nell'opera del poeta alcyonio, la scrittura è occasione per una trasfusione di vita, della propria vita, nelle forme dei generi letterari, che si mescono invariabilmente, cosicché «lirica e racconto, teatro e oratoria celebrativa» producono nel romanzo la percezione, «insieme con la consapevolezza, avvertita innanzitutto dall'autore, che "tout se tient" nel labirintico edificio di un'arte atemporale […]. La virtù combinatoria dell'"artefice sommo" è, si sa bene, inarrivabile»,[3] perché è nella fucina della propria esistenza che si produce la materia narrativa e poetica più preziosa.[4] Tre anni dopo la pubblicazione de *Il Fuoco*, il tormentoso mito minoico di Pasifae turberà nuovamente il poeta con l'allettamento dell'ignoto, nel *Ditirambo IV*,[5] ove Icaro, prima sedotto e poi orripilato dalla donna che si congiunge al Toro, volerà fino al Sole, precipitando nel mare. Inabissarsi nell'ignoto per resistere al tempo: ciò desidera il poeta nella consonante similitudine del destino d'Icaro. L'enormità di Pasifae è tutta geneticamente profusa nella luminosa sua figlia.

La prima edizione della *Fedra* di Gabriele d'Annunzio è un bel volume rilegato in pelle, edito dai Fratelli Treves, il 10 aprile 1909. Producono una misteriosa animazione le straordinarie immagini che corredano preziosamente il libro, a conclusione del quale, è possibile scoprire l'artefice delle eleganti xilografie in stile ellenizzante: quelle immagini, realizzate da Adolfo De Carolis, sono altrettanti quadri che vanno considerati come chiavi interpretative della tragedia.[6] Si potrebbe affermare così per quelle immagini nel volume della *Fedra*, quanto Giuseppe Antonio Borgese potè riferire per altro corredo grafico: «un pittore, Adolfo De Carolis, interpretò con perfetta lucidità la *Figlia di Jorio*, che egli abbellì con decorazioni in stile popolaresco ed arcaico, tra commovente e grottesco»:[7] con perfetta lucidità interpretò anche la *Fedra* con uno stile regale ed epico, d'una solenne grecità moderna.

La *Fedra* è l'unica tragedia di Gabriele d'Annunzio in versi endecasillabi liberi e completamente di argomento classico e mitologico:[8] tuttavia esubera

[3] N. Lorenzini in d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., pp. xxii.

[4] A.P. Cappello, *Le faville dell'arte, il maglio dell'artiere*, Ulisse editrice, Roma 2004, «Tanto più tale prospettiva è da prendersi in seria considerazione, in un caso come quello di d'Annunzio le cui vita e scrittura s'intrecciano fino a confondersi l'una nell'altra, talvolta fino a far prevalere le ragioni della seconda sulla prima o, addirittura, a fondare interamente la prima sulla seconda», p. 69.

[5] d'Annunzio, *Alcyone*, a c. di F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1995, pp. 586-622.

[6] d'Annunzio, *Fedra*, Treves, Milano 1909.

[7] G.A. Borgese, *Gabriele d'Annunzio - da Primo Vere a Fedra*, Bompiani, Milano 1909, p. 132.

[8] L'*editio princeps* del testo, per i tipi dei Fratelli Treves, risale al 10 aprile del 1909, e la prima messa in scena al Teatro Lirico di Milano, si data all'11 aprile 1909, ad opera della Compagnia

dai moduli classicheggianti della tragedia, per approdare alla appassionata rappresentazione d'un eros convulso e sconvolgente, sadico e masochistico, in un trionfo dell'inconfessabile, se non nell'incombenza della morte, ragione della passione. Vi si può riconoscere un'apollinea perfetta struttura musicale, cui si mesce la vicenda oscura e dionisiaca di Fedra, realmente sorella di Arianna e figlia di Pasifae, paradigma della controversa ragione della passione, nel suo esplodere inconsulto e rovinoso. Se Borgese, con la sua consueta acutezza critica, ebbe a scrivere pagine illuminanti, ponendo la *Fedra* in relazione con la *Nave*, e rilevando alcuni tratti in naturale prosecuzione dall'una all'altra opera tragica, tuttavia egli si lasciò sedurre dall'idea della "superdonna", riferendosi a Fedra, che superdonna non può essere, in quanto personaggio del mito, e soprattutto perché, se tale fosse, accoglierebbe semplicemente e naturalmente ogni proprio gesto e non si spiegherebbe più il controverso e dilaniante strazio, che ogni azione e decisione generano in lei. In quanto donna, e non superdonna, può dare un colpo mortale alla moralità convenzionale e così con la propria morte spegnere un ardore non altrimenti estinguibile:

> Raschiata la vernice epica, si rivela un dramma di crudeltà sadica […]. Poema di sangue e lussuria […]. Mancava all'eroismo l'eroina, al superomismo la superdonna. A poco a poco per generarla, la squisita cortigiana andava mescendosi in un mostruoso connubio con la folle Chimera. La nuova creatura è giunta quasi a maturità in Basiliola Faledra, che a Marco Gratico dona il suo corpo e promette l'impero dei mari di Levante. E viene finalmente alla luce col nome di Fedra, la quale fa o vorrebbe far le medesime cose col purissimo Ippolito; e non riuscendovi lo calunnia e lo fa perire di morte violenta. Dopo di che, in cospetto dei parecchi parenti raccolti a piangere la vittima con molta erudizione, presa in prestito ai due volumi delle *Laudi*, Fedra "indimenticabile" imitando il sublime gesto di Brunilde davanti al carcere di Sigfrido, glorifica l'amor suo per Ippolito e la santità del suo delitto. […] Anche Fedra è vittoriosa debellatrice della moralità convenzionale, colei che, assassinando, raggiunge la purità per la non complicata ragione che dove si sazia la fame dei vermi si spegne la sete di cupidigia.[9]

L'inizio del nuovo secolo aveva portato con sé i simboli e le inquietudini elaborati ed intensamente contraddittorii del secolo precedente, e al contempo

---

di Mario Fumagalli e Teresa Franchini, vi recitò anche il giovane Gabriellino, figlio del poeta, nella parte di Ippolito, per espressa volontà del padre. Non appare inopportuno rammentare che la prima messa in scena spiacque a d'Annunzio, che in una lettera a Maria d'Annunzio, 11 maggio 1909, disse: «la rappresentazione italiana fu ignobile. Soltanto Gabriellino mostrò una freschezza e una energia inattese. Gli altri furono i "cani" d'Ippolito, e latrarono con furore più che canino».

[9] BORGESE, *Gabriele d'Annunzio - da Primo Vere a Fedra*, cit., pp. 137-44.

stava rivelando corroboranti impulsi avanguardistici e propulsive estetiche, originali ed effimere, che andavano confliggendo con la necessità di recupero della cultura occidentale greco-latina, bizantina, medievale, rinascimentale, barocca, ottocenteca, ma fu grazie alla compresenza di istanze opposte che artisti e letterati appresero dove trarre nuova linfa per la creazione. Se tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio è intrisa dell'affascinante e pervasiva atmosfera d'intensa e inquieta percezione di quel critico e spaesante *attraversamento* epocale, fra due secoli di trasfusioni e trasmissioni poliedriche, *Fedra* si rivela compiutamente fra vita e mito, o di vita come mito, nel magma della letteratura europea, con i suoi secolari paradigmi intertestuali.

Alla confluenza di due secoli, Gabriele d'Annunzio, esempio unico in Italia, pone il problema di un necessario ripensamento dell'azione drammatica e della produzione teatrale, affiancandosi alle esperienze d'Avangaurdia europea, dopo aver sedimentato le speculazioni di Friedrich Nietzsche, recuperando l'esperienza wagneriana dell'opera d'arte totale, *Gesamtkunstwerk*, ricorrendo alla fusione delle arti: musica, danza e poesia, il poeta d'*Alcyone* entra con toni originalissimi nel dibattito simbolista, non solo non ignorando le prove teatrali europee che da Ibsen, Strindberg, Cechov, Rolland, Maeterlink, approdano alle teorie sulla luce dello scenografo svizzero Adolphe Appia, e nel 1905 all'opera di Edward Gordon Craig, ma nondimeno precede l'avvento delle prove teatrali italiane di Chiarelli, Pirandello, Bontempelli. Le opere teatrali di Gabriele d'Annunzio testimoniano l'esigenza di mettere la propria arte al *fuoco*[10] delle esperienze europee, attraverso lo strumento letterario di più difficile impiego: la scrittura drammatica.

Fedra rimane il primo e unico esempio di tragedia *sperimentale* mitologica in versi nella drammarturgia italiana ed europea di inizio secolo.

Nella genesi della *Fedra* si tramano in un tessuto inestricabile, come in ogni opera di Gabriele d'Annunzio, l'esperienza esistenziale e sentimentale del poeta, l'ispirazione, le vicende di cronaca e cultura europea dell'epoca,[11] con l'infaticabile e compulsivo lavoro di lettura ed elaborazione delle più varie e differenti fonti letterarie e artistiche, e la formulazione di una poetica

[10] Si rimembri che non poca parte ebbe Eleonora Duse nell'indurre d'Annunzio a penetrare nei temi e problemi della drammaturgia europea primonovecentesca, ella per prima portò sulle scene, nel 1906, il *Rosmersholm* di Ibsen, con le scene di Gordon Craig, alla Pergola di Firenze.

[11] Aa.Vv., *Le molte vite dell'imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, Atti del xxviii Convegno di studi dannunziani, Ediars, Pescara 2001. In particolare gli articoli di Angelo Piero Cappello, pp. 151-71; Riccardo Scrivano, pp. 13-30. Per quanto attiene alle biografie che evidenziano il rapporto fra vita e scrittura: A. Andreoli, *Il vivere inimitabile - vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 315-450.

che, ben lungi dal definirsi in una compiutezza statica, va via via sempre più e con contorni più netti delineandosi.

Ricca è la documentazione sulla genesi e sulla produzione del testo,[12] ove si mescono sapientemente e secondo differenti strategie: le riflessioni sul teatro drammatico e sulla civiltà classica, precedentemente sviluppate, sin dal 1895 durante la nota crociera in Grecia,[13] e le suggestioni ricavate dalla lettura dell'opera di Carlyle e di Nietzsche,[14] l'amicizia e le conversazioni con Angelo Conti;[15] ma vi si possono reperire più che lacerti della tormentata storia d'amore con l'attrice Eleonora Duse,[16] della vicenda non meno tormentata e disperata con Giuseppina Mancini,[17] che si andava concludendo intorno al 5 ottobre 1908, e all'incirca dal 14 ottobre si andava avviando, eccezion fatta per un biglietto del marzo 1908, la fitta corrispondenza e la storia d'amore appassionato con Nathalie de Goloubeff, la "Diana Caucasica", la Thalassia dedicataria della *Fedra*, chiamata dal poeta anche Donatella, durerà con differenti esiti fino al 1915. Nelle lettere a Nathalie-Donatella, documento

[12] Essenziali per il problema delle fonti, dell' ideazione e della composizione della *Fedra*: G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in *D'Annunzio e il Classicismo*, Atti del Convegno – Gardone Riviera, 20-1 giugno 1980, «Quaderni del Vittoriale», n. 23, settembre-ottobre 1980, pp. 115-41. M. PAVAN, *Modelli strutturali della mitologia greca nella Fedra di D'Annunzio*, Atti del Convegno – Gardone Riviera, 20-1 giugno 1980, pp. 155-68. P. GIBELLINI, *Gabriele e Fedra*, in *Dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, e con introduzione a cura dello stesso: D'ANNUNZIO, *Fedra*, Oscar Mondadori, Milano 2001. I. CALIARO, *Nell'officina della Fedra*, in *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991. Di particolare rilevanza per la ricostruzione biografica: D'ANNUNZIO, *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a c. di A. LOMBARDINILO, Rocco Carabba editore, Lanciano 2005.

[13] La crociera nello Ionio e nell'Egeo, a cui d'Annunzio fu invitato da Edoardo Scarfoglio, proprietario dell'imbarcazione *Fantasia*, con Georges Hérelle, suo traduttore francese, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio, durò dal 29 luglio al 24 settembre, e comunque il poeta spossato dal mal di mare decise di abbandonare la compagnia degli amici, facendo ritorno in Italia il 16 agosto. D'Annunzio portò con sé, fra gli altri testi classici, due guide d'eccezione: *Excursions archéologiques* di Charles Diehl, oltre al volume di Pausania sulla *Perigesi della Grecia*.

[14] Nella biblioteca di d'Annunzio presso il Vittoriale si conservano una traduzione in francese dell'opera di T. CARLYLE, *On Heroes, Hero worship and Heroic in History*, a c. di J.B.J. IZOULET-LOUBATIÈRES, edita da Armand Colin a Parigi, nel 1888, ed anche *La nascita della Tragedia* e *L'opera d'arte dell'avvenire* di Frederich Nietzsche, opere lette in francese, e giungono ad interferire, nella speculazione tutta estetizzante di d'Annunzio, dal dibattito d'oltralpe.

[15] Di fecondo stimolo e lunghe rilfessioni per d'Annunzio fu il saggio che l'amico Angelo Conti pubblicò su «Il Marzocco», il 27 febbraio del 1898, dal titolo *La tragedia antica*.

[16] Trasfigurata in letteratura è sia la formulazione di un'estetica metateatrale sia la storia d'amore con Eleonora Duse, entrambe nel romanzo capolavoro di d'Annunzio *Il Fuoco*, cit. Il poeta assume l'eteronimo di Stelio Effrena e la bella attrice è Foscarina.

[17] In forma di diario frammentario la vicenda dell'incontro, dell'innamoramento, della fine della storia con Giuseppina Mancini è narrata da d'Annunzio nel *Solus ad solam - seguito dalle lettere a Giusini*, in *Prose scelte*, a c. di G. OLIVA, introduz. di G. ANTONUCCI, Newton Compton, Roma 1995, pp. 3-85.

essenziale dell'amore e del lavoro indefesso, nonché delle intenzioni estetiche profuse per la *Fedra*, egli, mescolando vita e letteratura, si firma Gabriele o Gabri o Stelio, come il protagonista de *Il Fuoco*, Stelio Effrena, infiammato portavoce della nuova poetica teatrale e drammaturgica.

Fedra è tragedia d'un variato chiaroscurale poetico, d'ignote e misteriose emozioni, in una raffinata atmosfera purpurea ellenistico-bizantina, in cui s'adunano e si superano le riscritture del mito: «Come in Euripide, la mia Fedra delira: come in Seneca, imitato da Racine, svela a Ippolito il suo amore, a lui chiede che l'uccida, non esaudita lo accusa a Teseo», così prosegue d'Annunzio nell'elenco delle fonti, «come nella *Eroide* ovidiana, manifesta il suo odio contro Teseo, accusa costui a Ippolito quale uccisore spietato dell'Amazzone; al diletto offre la signoria di Creta e il famoso impeto di Minos», ed in questa confidenza-confessione rivelatrice di alcune fra le numerose fonti, il poeta dichiara la propria reale intenzione: «trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente. E la profonda diversità delle opere, come delle voci umane, è data dall'accento».[18]

Fedra fu scritta febbrilmente in quarantasei giorni,[19] ma potrebbe pienamente essere considerata come il punto d'arrivo d'una intensa attività di studi e meditazioni sulla scrittura teatrale, sulla nuova drammartugia e sulla «transitività delle arti dalla pittura al teatro»,[20] a cui, fin dal 1892-5, d'Annunzio s'era dedicato.

Il poeta, descrivendo con toni esaltanti il teatro di Orange, coglie l'occasione per una dura requisitoria sul teatro della sua epoca, e, ripercorrendo le origini del genere tragico dal ditirambo, vuole riaffermare la funzione della parola del poeta tragico: «la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spande poco a poco in tutto il loro essere; le loro fronti solcate si rischiarano; le loro bocche […] si dischiudono alla meraviglia». Delinea così un'ebbra esaltante apologia della funzione del teatro, oltre «l'industria ignobile» della cultura, dal momento che «l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla

[18] R. Simoni, *L'origine e il significato della "Fedra" dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.

[19] P. Gibellini ricostruisce con precisione e attenzione la gestazione e la scrittura della tragedia. Osserva : «Se la gestazione mentale dell'opera fu lunga, la sua elaborazione fu assai rapida […]. Il 14 novembre 1908 la tragedia era solo un progetto senza nome, due mesi e mezzo dopo, la notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909, Gabriele ne vergava l'ultima pagina». d'Annunzio, *Fedra*, cit. p. III.

[20] V. Valentini, *La Tragedia Moderna e Mediterranea - sul Teatro di Gabriele d'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 20.

e darle la rivelzione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita». Dunque, conclude d'Annunzio: «sarà gloria dei poeti risollevare quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso».[21] Inoltre, d'Annunzio si diede a definire, con la consueta solennità entusiastica, nel dettaglio, il progetto di un «teatro di festa», il teatro di Albano, che stava vagheggiando con la Duse, per «cooperare al rinascimento della tragedia», e restituire «alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia*».[22] E ancora a distanza di qualche mese il progetto del teatro d'Albano e l'estetica drammaturgica si chiariscono ulteriormente, nell'ipotesi programmatica di: «tragedie nelle quali all'assoluta modernità dell'ispirazione si congiunga una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», e prosegue d'Annunzio: «la musica – come la danza – potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro, il quale tornerà nell'antico onore, riassumendo importanza antica». Per il poeta e la Duse il teatro di Albano sarà pronto ad ospitare tutti coloro che abbiano un'«idea geniale» e sappiano esprimerla «latinamente», ed il significato dell'avverbio, con rassicurante indeterminazione viene rivelato: «ma non è vero (come da molti si crede) che i poeti, i tragedi d'Albano debbano essere di stirpe latina, così come io non pretendo tali gli architetti, del tempio delle muse, ma l'educazione loro artistica, ma il loro ideale di bellezza deve essere greco-latino, cioè classico».[23] Perciò, per il teatro d'Albano d'Annunzio progetta un'opera, architettonica e teatrale, prodotta da uomini educati e formati dalla classicità, ma provenienti indistintamente dagli Stati-Nazione d'Europa.

Giunge persino ad affermare la propria personale rilettura della tragedia greca, quasi volesse scrivere una nuova poetica aristotelica, in una lettera all'amico Angelo Conti, quando afferma: «l'essenza della tragedia greca […]: assenza di azione in scena […], l'azione è sempre extra, è sempre raccontata, rappresentanta, dalla parola, dal ritmo […]. Sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido, che è alle origini del *Canto*».[24]

Il mito e la tragedia di *Fedra*[25] nella scrittura e messa in scena di d'Annunzio

[21] *Ivi*, pp. 78-9, da D'ANNUNZIO, *La rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897.

[22] M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.

[23] A. ORVIETO, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.

[24] E. CAMPANA, (a c. di), *Carteggio col dottor Mistico*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, p. 26. La lettera di Gabriele d'Annunzio ad Angelo Conti, che viene chiamato dottor Mistico e funge da modello per il personaggio di Daniele Glauro, ne *Il Fuoco*, dichiara la poetica dannunziana sul tragico.

[25] Il *mito* di Fedra, come ogni mito del resto, con le sue variazioni e rielaborazioni, esorta

divengono paradigmatici della nuova poetica tragica europea primonovecentesca, come dimostra il materiale letterario *europeo* delle numerose opere che precedono questa *ultima Fedra*.[26] In una lettera del 3 aprile 1909, al suo fido segretario Benigno Palmerio, Gabriele d'Annunzio enumera i volumi di cui si è servito per la scrittura della *Fedra*, che sono ancora nella biblioteca della Capponcina e che devono essere recuperati, per non finire nelle mani dei creditori.[27] Esauriente, a proposito dei materiali compulsati per la scrittura della tragedia, l'osservazione di Gibellini: «presupponendo negli spettatori la padronanza del macrotesto, o sovratesto, costituito dalla somma delle altre *Fedre*, il poeta poteva dimostrare la propria originalità introducendo delle varianti al "racconto" (*mythos*), modificando lo sviluppo narratologico più che i dettagli dello stile, le microtessere formali, spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti».[28]

Nella struttura testuale della *Fedra*, in tre atti, il poeta mantiene la regola aristotelica dell'unità di tempo, e dunque la vicenda si svolge tutta nell'arco di un giorno, ma rovesciando la prassi classica, la tragedia procede dal tramonto a notte inoltrata. Viola consapevolmente l'unità di luogo: l'azione si svolge, nel primo atto, nell'atrio della Reggia di Trezene di Pitteo; il secondo atto invece ha luogo nel peristilio che precede il gineceo del palazzo, da cui si vedono la selva e il mare; infine il terzo atto è ambientato in un selvaggio anfratto rupestre nei pressi del mare. Per quanto attiene all'unità d'azione non è agevole, se non si ha conoscenza perspicua del mito, seguire lo svolgimento

---

a riscritture nel recupero della propria *tragica* dimensione archetipica: Apollodoro, *I Miti Greci - Biblioteca*, a c. di P. Scarpi, traduz. di M.G. Ciani, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori editore, Milano 1996. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Mondadori, Milano 1986, pp. 439 e sgg. Il mito di *Fedra* si è ribadito in una iterazione ininterrotta di *Fedre* che proseguono ai nostri giorni con vari esiti e in varie riscritture, si veda il volume della collona Variazioni sul mito, a cura di Maria Grazia Ciani: Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, *Fedra*, Marsilio, Venezia 2003. Interessante sebbene incompleto l'articolo di M. McDonald, *La violenza drammatica: Fedra da Euripide a Sarah Kane*, Atti del xv e xvi Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa 1995-7, a c. di C. Barone, per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, pp. 287-94.

[26] Evidentemente d'Annunzio ha letto e studiato, carpito materiali dalle tragedie classiche: l'*Ippolito* di Euripide, la *Fedra* di Seneca, per quanto riguarda l'eroina, ma in generale eco dai *Sette contro Tebe* e dall'*Orestiade* di Eschilo e dall' *Edipo Re* di Sofocle, nonchè dalle *Supplici* di Euripide sono comprovati dalle continue contaminazioni fra i testi antichi e l'opera moderna, inoltre evidente è il ricorso alla *lettera di Fedra* dalle *Heroides* di Ovidio, e nondimeno, per medesima affermazione del poeta egli conosce sia la *Fedra* (1677) di Racine, da cui vuole prendere le distanze, sia il poemetto *Fedra* (1866) di Swimburne, che invece come G.P. Lucini ne *L'indimenticabile risciacquatura delle molte Fedre*, «La Ragione» 27 giugno 1909, ha tentato di dimostrare sarebbe stato variamente depredato.

[27] In d'Annunzio, *Fedra*, a c. di Gibellini, cit., p. xxi.

[28] *Ivi*, pp. xx-iv.

degli eventi, che si susseguono e intrecciano in continue esplicite e serpentine narrazioni, che oggi sarebbero registrate come pratiche latamente ipertestuali (e postmoderne). Prova ne sia la necessità di inserire alcuni accorgimenti nella prima e seconda edizione (non più, colpevolmente, riprodotti nelle edizioni successive): 1. la tragedia è divisa in tre atti, ed ogni atto è *introdotto* da una xilografia descrittiva-esplicativa dell'atto stesso; 2. la tragedia è in versi endecasillabi sciolti, che è possibile seguire, perché segnalati con numero progressivo ogni 10 versi; 3. nella parte conclusiva del volume, è posto un *RERUM INSIGNIUM INDEX*, e nella pagina successiva un elenco di episodi tragici, con il numero dei versi occupato da ciascun episodio, all'interno della tragedia.[29]

Priva d'unità d'azione, ma all'interno dell'azione principale dell'innamoramento di Fedra per Ippolito si svolgono numerosi episodi, talune digressioni, che solo la poesia sa rendere efficacemente funzionali alla godibilità del testo, in una inafferrabile metamorfosi transgenerica: da tragedia a narrazione aedica, con intermezzi di lirismo arcaicizzante, cui seguono, nelle didascalie eminentemente espresse,[30] descrizioni d'ambiente che avremmo potute trovare fra le pagine dei migliori romanzi simbolisti. La poesia mutevole delle analogie, che si esaspera nel catturare il segreto ultimo della vita; il verso endecasillabo, che dispone ad una sintassi paratattica, quasi omerica, e si frantuma negli infiniti enjambement, assicurando la continuità del significato, pur rendendo concitata la lettura e la recitazione, ed esalta il rilievo quasi plastico delle parole, non semplicemente esotiche o arcaicizzanti, ma d'una modernità antica, distanti e presenti al contempo; i mitologemi patrimonio comune della civiltà occidentale sono altrettanti elementi che costituiscono il vibratile e penetrante fattore coesivo dell'opera. L'irriducibile caratura musicale e la memserica modulazione dei versi della tragedia *risentono* di una prima gestazione del testo, che avrebbe dovuto assumere la forma del libretto d'opera per il musicista Ildebrando Pizzetti.[31] All'indomani della prima messa in scena, Giovanni

[29] In sequenza gli episodi sono: la morte di Capaneo, vv. 306-405; l'olocausto di Evadne, vv. 495-571; la cetra di Dedalo, vv. 603-50; l'apparizione di Afrodite, vv. 772-870; l'enigma di Fedra, vv. 1176-9; il novo aedo, vv. 1221-394; il fratello di Pegaso, vv. 1412-586; la danza di Elena, vv. 1709-34; il teschio di Orfeo, vv. 1850-65; Minos il talassocrate, vv. 1874-903; il cadavere coronato, vv. 1985-2001; il toro all'ara, vv. 2770-810; Ippolito e Arione, vv. 2837-941; l'arco di Artemide, vv. 3193-218.

[30] «C'è un'esuberanza di didascalie nella *Fedra*, perché il mistero di Fedra emerge attraverso la triplice rete delle parole, dei silenzi, dei gesti. Le didascalie sono dunque non meno importanti delle battute. E il tessuto verbale delle didascalie va quindi scrutato con la stessa attenzione che si riserva al dialogo drammatico»: così avverte Roberto Alonge, in *Donne terrifche e fragili maschi*, cit., p. 49.

[31] Il melodramma *Fedra* fu messo in scena con numerosi tagli rispetto all'opera teatrale, il 20 marzo 1915, alla Scala di Milano: per una storia completa della scrittura e messa in musica ad

Pozza, sul «Corriere della Sera», si rammarica per l'incapacità degli attori e perchè: «la miglior parte della musica dei versi andò perduta. E i versi della *Fedra* sono tra i più belli che il D'Annunzio abbia scritti per il teatro, tutti di una struttura e di un suono perfetti».

Ogni atto si apre con l'invocazione in greco alla morte vincitrice: Θανατε Παιαν, tratta da un perduto *Aiace* eschileo. L'invocazione alla morte diffonde quell'ansia propria della catastrofe che prende consistenza nell'irrevocabile condizione della fine. Ogni atto si conclude con un riferimento alla notte e all'oscurità. *Fedra* è una tragedia notturna, in cui la notte si contrappone alla luce dell'eroina, una luce che è intrinseca alla donna, sin dal significato del nome, in tal modo il poeta rivela l'opposizione essenziale e consustanziale alla vita stessa, la contrapposizione si accresce sino alla baluginante e luttuosa trenodia per Ippolito, nella scena conclusiva, cui corrisponde l'abbacinante rivelazione dell'eroina e la sua luminosa morte liberatrice. D'Annunzio ebbe a scrivere in una lettera a Donatella: «Je dois cette oeuvre si noble et si sévère, ce poème flamboyant de feu solaire et resonnant de musique marine, à Donatella, à ton amour»:[32] l'opera, notturna, nobile e austera è fiammeggiante in ogni verso della passione di Fedra.

Ad alcuno sfugge la difficoltà della messa in scena della tragedia dannunziana[33] e tuttavia solo nella rappresentazione teatrale è agevole godere della poesia e della forza drammatica del testo. È noto che la prima messa in scena non sortì il successo sperato e desiderato dal poeta, varie e numerose furono le cause,[34] nonostante le bellissime scene e i costumi dalle fogge elenizzanti, né lo spazio teatrale né gli attori si rivelarono adeguati. Soltanto alcuni anni più tardi, si potè assistere ad una messa in scena degna del testo tragico, che riscosse un successo incontrastato, e su cui è opportuno riflettere per penetrare profondamente l'enigma di un'opera sfuggente e potente: il 10 ottobre del 1922 la tragedia fu rappresentata all'aperto, sul Palatino, a Roma.

---

opera di Ildebrando Pizzetti si consulti il prezioso ed insuperato studio di C. Santoli, *Gabriele D'Annunzio. La musica e i musicisti*, Bulzoni editore, Roma 1997, pp. 168-216.

[32] d'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff*, cit., p. 271.

[33] L'ultima messa in scena della *Fedra* di Gabriele d'Annunzio, dopo la memorabile interpretazione di Maddalena Crippa, diretta da Massimo Castri, nel 1988 e poi nel 1993, è stata realizzata dalla Compagnia di Drammateatro/Florian Teatro Stabile d'Innovazione per la regia di Claudio Di Scanno, per il centenario della produzione e messa in scena dell'opera, con tre repliche il 22, 23, 24 aprile 2009, al Teatro Michetti di Pescara. Susanna Costaglione, oltre alla riduzione del testo, ha interpretato la parte di Fedra; Giulia Basel la nutrice Gorgo; Pino Censi Ippolito; Raffaello Lombardi Teseo. Le scene sono state disegnate e realizzate da Ennio Tinari, i costumi da Marta Crisolini Malatesta, gli oggetti di scena di Miriam Di Domenico.

[34] G. Pozza, *"Fedra" al Lirico di Milano*, «Corriere della Sera» 12 aprile 1909, in L. Granatella, «*Arrestate l'autore!*» *D'Annunzio in scena*, Bulzoni, Roma 1993, voll. ii, pp. 709-11.

Medesima compagnia diretta da Fumagalli, scene povere, accessori e costumi affidati a Riccobaldi, musiche e danze curate dal maestro Pietri, imponente la presenza di oltre cinquecento fra comparse e figuranti. «Tutto questo, aggiunto alla suggestione di un luogo che fu la culla di Roma e insieme di tutta la civiltà occidentale, ha dato alla *Fedra* dannunziana un fascino ignoto sui palcoscenici chiusi. Le ha dato un più largo respiro, e in un certo senso l'ha fatta sembrare meno artificiosa e più umana»:[35] Fedra è eroina umana, d'una umanità straordinaria, ma non una "superdonna", nell'ampiezza del cielo serale di una Roma imperiale e fra i ruderi della *Casa d'Augusto*, ella appare in tutta la propria spietata fragilità: in tale spazio se non comprensibili, almeno accettabili emotivamente appaiono l'esasperazione ed i gesti inconsulti della sua passione. Ma tutto ciò d'Annunzio l'aveva già precisamente teorizzato, non solo delinenado il progetto del teatro d'Albano, ma anche in un rapido passaggio de *Il Fuoco*: «il drama non può essere se non un rito o un messaggio […]. Bisogna che la rappresentazione sia resa nuovamente solenne come una cerimonia, comprendendo […]: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta» ed a queste parole di Daniele Glauro, irrompe Stelio Effrena: «Il Gianicolo. […] Noi avremo sul colle romano un teatro di marmo».[36] Il poeta non potè assistere alla messa in scena sul Palatino, e non sul Gianicolo, ma l'intuizione di un teatro all'aperto, in uno spazio significativo e collinare di Roma, rimane indubitabile e valida, soprattutto per un'opera tragica come *Fedra* in cui il mito e il rito realizzano la vittoria delle imperative forze del profondo sulla morale costituita: «la tragedia si chiuse con un imponente corteo di fanti e di cavalli che sfilarono recando la salma di Ippolito al Rogo. E mentre fiamme vere salivano alte al cielo dominando le stesse rovine, gli spettatori balzarono in piedi, in preda a quel sentimento di grandezza epica che il D'Annunzio voleva forse soprattutto destare facendo rivivere nella sua poesia una tragedia del fato greco».[37] I cinquemila spettatori che balzano in piedi alla vista delle fiamme sono la prova dell'immedesimazione commossa, l'opera non vuole tuttavia essere una tragedia del fato greco, quanto invece una tragedia moderna della condizione eccezionale ed egotica dell'uomo e della donna del Novecento europeo.

«*Fedra* è un testo teatralmente difficile, certamente più destinato alla lettura che non alla rappresentazione […]. Solo leggendo e rileggendo, andando sì

[35] G.A. ANDRIULLI, *La "Fedra" Palatina*, «Il Secolo» 29 ottobre 1922, in «*Arrestate l'autore!*» *D'Annunzio in scena*, cit., p. 735.

[36] D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 92.

[37] ANDRIULLI, in «*Arrestate l'autore!*» *D'Annunzio in scena*, cit., p. 735.

avanti, ma soprattutto tornando indietro, è possibile scovarne la ragione ed il senso, smontarne il meccanismo»[38]: così Marziano Guglielminetti, e da monito fungano le sue parole: soltanto da continue letture e riletture del testo tragico, si rileva come tutto *canti* un vario canto nell'opera, e tutto sia *signum* e *sema* che inducono a sostenere che «le varie incarnazioni della Fedra di D'Annunzio verso la rivelazione di sé come nuova dea segnano altrettante tappe di un'evoluzione tragica che ripercorre nella mitologia classica più possibilità di rappresentazione, per acquietarsi alla fine in ciò che è oltre tutte queste».[39] Ma il testo nasce comunque e sempre per la messa in scena, dunque non si abdichi alla sfida dannunziana, relegandolo alla dimensione della lettura privata. Alcuno potrebbe, inoltre, negare che «l'elaborazione della Fedra […] implica una molteplice letteratura. Per compiere una riscrittura eroica del mito tragico di Fedra, D'Annunzio contamina entro il genere tragico […], e quello epico[…]. La sobrietà della tragedia classica è patentemente estranea alla Fedra dell'abbruzzese»:[40] se è incontrovertibile riconoscere la contaminazione e l'accumulazione, stilemi propri della produzione dannunziana, non si comprende invece esattamente cosa si voglia intendere con «la sobrietà della tragedia classica»: la tragedia greca è frutto della civiltà in cui è stata prodotta, non è sobria o eccessiva, è semplicemente la tragedia greca eschilea, o sofoclea, o ancora euripidea, ed ogni poeta tragico esprime una poetica differente, confacente al messaggio pienamente paideutico che egli vuole comunicare al *demos* ateniese, a teatro, per condividere o discutere i valori della *polis*.

L'indicazione più pertinente di lettura della tragedia è offerta da Gabriele d'Annunzio nella fluviale intervista rilasciata a Renato Simoni: «ho pensata un'opera di passioni libere e forti, di pura fiamma, che si svolga davanti ad altissime tende d'un colore profondo […], la commozione che suscitarono in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae […], la tragedia della creatura solare […] la tragedia del labirinto, la tragedia di Dedalo e di Icaro […]. Cercai di liberarmene con quel *Ditirambo d'Icaro* ov'è appena disegnato il prologo del dramma […]. Quando tornai a Fedra, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera materna […], la mia Fedra è veramente una Pasifaeia […]. Tra il

[38] M. Guglielminetti, *La Fedra di D'Annunzio, e le altre Fedre*, Atti delle Giornate di Studio su Fedra, Torino, 7, 8, 9, maggio 1984, Edizione della Regione Piemonte, Torino 1985, p. 33.

[39] *Ivi*, p. 45.

[40] Caliaro, *Sulle tracce di Chelubo e d'altri*, cit., pp. 11 e sgg.

dio e l'uomo sceglie l'uomo e nel dolore meravigliosamente s'immola».[41]

I miti minoici[42] consentono al poeta un'opera di passioni libere e forti, quelle passioni già vagheggiate nella dimensione onirica e trasfigurata de *Il Fuoco*.

Vien fatto di credere che spoliazioni e contaminazioni, dalla tradizione classica e nella ricerca anti-classica, la creazione e l'ammirazione compiaciuta, fra vita privata e invenzione letteraria dei personaggi e della poesia di *Fedra*, siano sempre e in ogni caso la trasposizione nella scrittura letteraria della *vita inimitabile* dell'*artifex* infaticabile. Gabriele d'Annunzio indossa le vesti e la maschera, di volta in volta, di Fedra, di Ippolito, di Ilico, di Chelubo. Un d'Annunzio che si deve riconoscere ubiquo, egoticamente e modernamente europeo nella tragedia di *Fedra*, capace di occupare ogni verso con la propria vita e le proprie passioni. Fedra è la luminosa ma al contempo votata ad un dolore e ad una morte preconizzata dal suo amore impossibile, e basterebbe rileggere le pagine del *Solus ad Solam*[43] per ritrovare fusa e confusa all'anima dell'eroina le anime del poeta e dell'amata Giusini. Ippolito, il giovane Gabriellino, speculare al Gabriele padre, ama i cavalli ed è esperto di cani, di lotta, giovane curioso del mondo e in cerca di gloria nel testo tragico, infinite si reperiscono le occasioni, fra scrittura epistolare, diaristica e poetica, nella finzione del dialogo lirico fra padre e figlio di *Bocca di Serchio* in *Alcyone*,[44] nel *Notturno* come nel *Libro Segreto*, in cui l'esperienza dell'uomo d'Annunzio viene vissuta e confusa con quella del figlio, e rivissuta da lui medesimo come giovane efebo, così come il poeta sente d'essere sempre, anche ormai anziano. Il messo-nunzio, che rievoca nell'etimologia del nome d'Annunzio, e al contempo diviene aedo, investito poeta con il dono della lira da parte

[41] SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.

[42] Dal 1893, Arthur Evans scopre e porta alla luce, in varie campagne archeologiche, l'ancora sconociuta civiltà minoica, con gli scavi de *il Palazzo di Cnosso* a Creta. Il mito di Fedra e Ippolito sono noti nella tradizione letteraria sin dalle origini sofoclee, con una tragedia di cui non ci è giunto il testo, ed euripidee, grazie a ben due tragedie un *Ippolito velato*, non giunta, e un *Ippolito coronato*. Il messo-aedo e il pirata fenicio sono creazioni e inserzioni squisitamente dannunziane.

[43] D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, a c. di OLIVA, Newton Compton, Roma 1995, in particolare per il *Solus ad Solam*, in riferimento alla consonanza fra la situazione del poeta e della donna amata, e la condizione psicologica e umana di Fedra nel testo tragico, si vedano le pagg. 7-13; 17-22; 34-41, in cui si possono rilevare precisi riscontri semantici e lessicali ricorrenti nella passione di Fedra e nella condizione esistenziale di d'Annunzio e di Giusini.

[44] D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a c. di RONCORONI, Mondadori, Milano 1995, pp. 401-21: la lirica è costruita come un canto ameboico, ove il giovane Ardi, un efebo curioso, un Ippolito, in cui si deve riconoscere Gabriellino, risponde ad un compagno, più maturo, Glauco, forse il poeta stesso, e nel corso della lirica si susseguono bellissime descrizioni di cavalli e di galoppate, nella Versilia trasfigurata in antica terra di miti e di eroi.

di Fedra, a differenza del precedente *Aedo senza lira* di *Alcyone*,[45] e nelle sue parole è la quintessenza del potere della poesia epica e tragica: «Io sono colui' l qual porta le parole/che traggono più presto il pianto agli uomini/me riempiono d'orgoglio il cuor nascosto/e consacrano l'ultima speranza». In Chelubo, infine, nel corso della lunga sequenza ekfrastica d'oggetti preziosi presentati a Fedra, chi non potrebbe non riconoscere il d'Annunzio collezionista, durante tutta la propria esistenza, d'oggetti preziosi e rari? Oggetti tanto amati da generare nel poeta una vera depressione per la perdita di tutto ciò che era nella villa della Capponcina,[46] sia libri rari e antichi, sia preziose suppellettili, ma, nonostante i rivolgimenti della sorte, il collezionista rimane tale in ogni momento della propria vita, per constatarlo basti osservare l'arredamento della sua ultima residenza, il *Vittoriale degli Italiani*. Inoltre, il pirata fenicio viaggia e ama conoscere, sapere, capire, sperimentare, senza timore alcuno, esprimendosi quasi come l'*Ulisside* di *Maia* amato e vagheggiato da d'Annunzio, come colui che rifiuta ogni norma e misura di vita, come re di tempeste, nelle molteplici varianti della tradizione occidentale. Ed in ciò si deve riconoscere la straordinaria complessità e originalità della *Fedra*: in una completa e impudica trasfusione esistenziale ed estetica di d'Annunzio, della sua estenuata ricerca di forza e bellezza nei versi della tragedia. La Grecia di d'Annunzio non è soltanto preomerica, attica o bizantina, e la sua tragedia non è semplicemente minoica-micenea o ateniese, egli sgrana in sé, in una sintesi archetipica inarrivabile, un'Ellade di dei ed eroi senza tempo, in cui il mito si fonde e confonde costantemente con il presente, e che, con una consapevolezza acutissima, investito da una folgorazione commovente, lo induce a cantare: «Io son l'ultimo figlio degli Elleni:/m'abbeverai alla mammella antica;/ma d'un igneo dèmone son ebro».[47]

La tragedia di *Fedra* vibra in un'atmosfera europea di poesia dannunziana, nella più pura coerenza artistica ed estetica della *vita inimitabile* e della poetica del *vate*: così nella costruzione sublime del testo realmente «all'assoluta modernità dell'ispirazione *si congiunge* una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», che rende l'opera non trasferibile nella classicità greca, ma degna di poter competere egualmente e ragionevolmente con quella classicità nella modernità (e postmodernità) della poesia e del teatro europei.

[45] *Ivi*, pp. 177-82.
[46] Andreoli, *Il vivere inimitabile - vita di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 445-50.
[47] d'Annunzio, *Alcyone*, a c. di Roncoroni, cit., *La Vittoria navale*, p. 573.

Matilde Tortora

Il Film 'La Gioconda' del 1916: Immagini Ritrovate

Il volume del 1899 (terzo migliaio) custodito alla Biblioteca del Vittoriale de *La Gioconda* (tragedia) di Gabriele d'Annunzio, Milano, Fratelli Treves, Editori, che ho avuto modo di vedere, porta stampato nella prima pagina interna, subito dopo il titolo *La Gioconda* e la scritta posta al rigo successivo *tragedia*, la scritta "Cosa bella mortal passa, e non d'arte"con l'indicazione nel rigo successivo *Leonardo da Vinci* e nella pagina seguente la celeberrima dedica "Per Eleonora Duse - Dalle Belle Mani", che, come tutti sappiamo, ne fu in Teatro la magnifica interprete.

Non sono durate, ahinoi! però le cose belle d'arte del nostro cinema muto (e non solo del nostro), poiché infatti non ci sono pervenuti che un terzo dei film di quell'importante trentennio, la maggior parte di quei film sono infatti andati perduti, oppure essendo essi ovviamente su supporto nitrato, hanno avuto vita non duratura, non essendo state per essi, all'epoca e in anni successivi, investite risorse necessarie per il salvataggio delle copie infiammabili.

L'archivio cartaceo del Museo Nazionale del Cinema conserva due soggetti originali manoscritti e completi con "exequatur" di Gabriele d'Annunzio, uno relativo appunto al film *La Gioconda* e l'altro relativo a *L'innocente*, datati 6 agosto 1911; nel maggio 1911 Arturo Ambrosio aveva infatti contattato Gabriele d'Annunzio a Parigi ed era riuscito ad acquistare il diritto di portare sugli schermi sei sue opere letterarie pagando per ognuna 4.000 Lire, con l'impegno richiesto all'autore di fornirne egli stesso i soggetti elaborati per la trasposizione cinematografica e di adoperarsi per il lancio pubblicitario dei film una volta che fossero stati realizzati.

La Ambrosio realizzò i primi tre film nel 1911: *La fiaccola sotto il moggio* (regia di Luigi Maggi), *La figlia di Jorio* (regia non reperita) e *Sogno di un tramonto d'autunno* (regia di Luigi Maggi), nei primi mesi del 1912 furono terminati *La Gioconda* (regia di Luigi Maggi) e *L'innocente* (regia di Eduardo Bencivenga).

La Casa Ambrosio qualche anno dopo produsse altri tre film tratti da

opere del poeta: nel 1916 una seconda versione de *La Gioconda* e il film *La fiaccola sotto il moggio* diretti entrambi da Eleuterio Rodolfi; indi nel 1921 Gabriellino d'Annunzio e Mario Roncoroni portarono per la seconda volta sullo schermo *La nave.*

Di questi nove film realizzati con Ambrosio tra il 1911 e il 1921, attualmente risultano ancora esistenti solamente *Sogno di un tramonto d'autunno* e la seconda versione di *La nave*, la prima era stata realizzata nel 1912, con la regia di Eduardo Bencivenga.

La sceneggiatura de *La Gioconda*, che si conserva al Museo Nazionale del Cinema, consta di Pr. Sequenze, 17, Quadri 26, porta la data del 6 agosto 1911, ed è, come dicevamo, manoscritta e autorizzata da d'Annunzio.

Non esiste però alcuna copia di nessuno dei due film *La Gioconda*, né di quello realizzato nel 1912, né di quello del 1916, i film sono andati entrambi perduti: oltre alla sceneggiatura, rimangono solo una serie di immagini del film del 1916 nello stesso anno trasposte in sequenze su cartoline, così da fornire seppure in sintesi l'intero film, ovvero l'incipit, il plot e il finale, da me ritrovate anni fa, di cui appunto darò qui ancora una volta notizia.

Il film *La Gioconda*, regìa di Eleuterio Rodolfi, ebbe come interpreti divi già all'epoca molto noti, Elena Makowska (La Gioconda), Umberto Mozzato (Lucio Settala), Mercedes Brignone (Silvia), Linda Pini, prodotto dalla Società Ambrosio a Torino nel 1916, ebbe in quello stesso anno la sintetica trasposizione su cartoline stampate nelle loro "Serie Cinematografiche"e diffuse dagli Stabilimenti IPA/CT di Terni, le quali, da me ritrovate a fine anni '90, sono state pubblicate nella loro interezza in "Lo Schermo in tasca" (libro e CD-Rom, Abramo, 2000).

La Trama del film: Lo scultore Lucio Settala s'innamora della modella Gioconda Dianti. Ne è riamato, ma quando Gioconda lo lascia, egli tenta il suicidio. A salvarlo è Silvia, la moglie. Ma Gioconda, che ritorna ben presto, lo induce di nuovo a lasciare per lei la famiglia. Ma adesso Silvia non è più passiva e sfida Gioconda. Nel diverbio, Gioconda presa dall'ira rovescia la statua, per cui ha posato. Silvia, allora, pur di salvare l'opera del marito, rimane menomata alle mani. Il marito, impietosito da tale gesto, ritorna da LEI.

Il film ottenne il visto di censura il 2.6.1916, le date di uscite del film furono: in Italia nel giugno 1916, in Svezia 17 dicembre 1917, in Turchia (col titolo turco "*Cokonda*") nel 1919, in Portogallo il 31 dicembre 1922.

Come si vede, il film ebbe distribuzione anche fuori dell'Italia, come già quello del 1912, che era stato distribuito negli Stati Uniti nel 1915 col titolo "*The Devil's Daughter*" e in Spagna col titolo "*La estatua de carne*"diversi anni dopo.

L'accoglienza critica fu delle migliori: «Questa, del grande poeta nostro, è senza dubbio, fra le opere teatrali di lui, una delle più discusse e delle più fortunate. Consacrata cento volte al successo, essa è ancora, dopo vari anni, fresca e vitale: ciò prova che la tragedia ha in sé quegli elementi di umanità e, più specialmente, di teatralità, per i quali, non invecchiando, può sempre rinverdire i lauri dei suoi trionfi. (…) La Gioconda, dunque, assai meglio di ogni altra tragedia del Poeta delle Laudi, si prestava ad essere ridotta pel cinematografo. (…) La Società anonima Ambrosio non solo non ha deturpato l'opera d'arte, ma è riuscita a conservarle il suo carattere essenziale di strana bellezza. Il soffio di poesia e il profondo senso estetico che animano la tragedia sono ancora qui, non menomati, non alterati, nella riduzione cinematografica. (…) La Makowska è una "Gioconda" quasi perfetta: ha il gesto sobrio ed elegante e sa atteggiare il proprio volto ad una maschera tragica profondamente espressiva. Umberto Mozzato, nella difficilissima parte di Lucio Settala, riesce a rendere con umanità la complessa figura dello scultore travolto nel turbine della passione. E la Mercedes Brignone, umile e grande nel suo vigile amore, così come il Poeta la vide e la volle nell'ampio volo del suo genio profondo». (C.S. in "La Cine-Fono", Napoli, 10/25.12.1916)

Le didascalie della Serie di immagini ritrovate:

1 - Sulle rive del dolce mare toscano vivono lo Scultore Lucio Settala, sua moglie Silvia e la loro bambina Beata
2 - Lucio Settala nella felice intimità della famiglia
3 - Il primo incontro di Lucio Settala con Gioconda Dianti all'esposizione di Belle Arti
4 - Banchetto in onore di Gioconda Dianti
5 - Lucio Settala presenta al maestro Lorenzo Gaddi la modella Gioconda Dianti
6 - La modella Gioconda Dianti
7 - Ogni giorno alla stessa ora, Gioconda Dianti, ai piedi della statua attende il ritorno di Lucio Settala
8 - Lo scultore Lucio Settala sente il suo amore sempre aumentare per la sua modella Gioconda Dianti
9 - E la moglie eroica, che nulla ignora, soffre ed attende in silenzio
10 - Il monaco del convento di S. Marco racconta la storia dello scarabeo d'oro
11 - La mummia, risuscitata, fece al cenobita, rifugiato nel deserto, il racconto della sua antica vita: "Ella era una voluttuosa cortigiana che

viveva all'epoca di un gran Faraone
12 - ... per soddisfare i capricci folli della cortigiana ...
13 - Finché il popolo si ribellò e invase a furia il palazzo ... ! Ma la cortigiana bellissima apparve ai rivoltosi solo vestita di veli!
14 - Silvia Settala depone dei fiori nello studio di suo marito, constatando con gran tristezza, che egli ne è sempre assente
15 - Silvia Settala, vinta dal dolore cade in ginocchio nascondendo nelle pieghe della veste i suoi moncherini

Esterno - Interno
Entra in Scena Gioconda
La Presentazione
Ai Piedi Della Statua
Casa, Convento
Tutto Già Noto, Tutto Già
Diverse Altre Volte Accaduto

Si può vedere, comparando la sceneggiatura originale che è custodita al Museo Nazionale del Cinema di Torino (Archivio Mnc: A346/12), che queste didascalie sono in qualche modo pure attente alle indicazioni per le sequenze previste nel 1911 dal Poeta stesso nella sua sceneggiatura consegnata ad Arturo Ambrosio; il che la dice lunga anche dell'ottimo lavoro di chi poi trasposte il film su cartoline e appose alle immagini le relative didascalie.

A proposito del repêchage delle immagini: "Venezia, in mostra e cd-rom l'antenato dell'homevideo"

Giovedì 4 settembre 2003 – Venezia (Reuters) – Quando il cinema era nato da poco ma già gli spettatori iniziavano ad affezionarsi alle vicende mute del grande schermo, "portare al casa" il cinema, decenni prima della nascita di video e dvd, significava acquistare una cartella con una carrellata di fotogrammi, riassunto della pellicola.Una passione dilagata all'estero e protrattasi fino al 1946, ma ideata da un italiano, Virgilio Alterocca. È quanto spiega Matilde Tortora, docente di Storia e Critica del Cinema al Dams dell'Università della Calabria ed esperta di cinema muto, che a Venezia, a margine della 60 Mostra Internazionale del Cinema, espone in questi giorni "Lo schermo in tasca", galleria di rari reperti del cinema muto - proposti dall'associazione culturale Trapobana in collaborazione con l'ateneo calabrese, il Goethe Institute e il Consolato generale di Germania - sintesi di una raccolta più' ampia del suo omonimo libro, con accluso cd-rom, edito da Abramo.

«L'ho definito un antecedente dell'homevideo, perché era un modo per

portarsi a casa qualcosa del film visto, una sorta di sintesi per immagini, da fotogrammi originali», spiega a Reuters la Tortora, precisando che l'ottima stampa dell'inizio del secolo ha consentito di riscoprire ampie cartelle di immagini di qualità, come quelle di "Quo Vadis?" degli anni Venti, diretto dal tedesco Georg Jacoby con Gabriellino d'Annunzio.

«Sono immagini estremamente preziose, non solo per gli spettatori e gli appassionati ma anche per gli studiosi, perché di molti di questi film riassunti in una cartella d'immagini non esistono più copie in pellicola», dice ancora la Tortora, che nella sua mostra ha raccolto anche immagini di film perduti, come "La Gioconda" (1916) tratto dal dramma di Gabriele d'Annunzio, o "Storia di una capinera" (1917) ispirato al romanzo di Giovanni Verga, con fotogrammi inediti riscoperti dagli spettatori d'oggi, grazie ai "film in tasca" di quelli di ieri. Nella prefazione de *Lo Schermo in tasca*, il collega e studioso di cinema Orio Caldiron ebbe a scrivere: «"Lo Schermo in tasca" di Matilde Tortora ripropone la scommessa del cinema di carta con grande scrupolo filologico e insieme con un'ambizione più sofisticata e totalizzante, non solo recuperando i fotogrammi stampati all'epoca su cartolina ma riordinando la successione delle scene fino a ricomporre ogni film nella sua (essenziale) interezza e (indiziaria) continuità. Il puzzle che ne esce è affascinante. Coinvolge in modo sottile lo studioso – lo storico del cinema e il semiologo dell'immagine, attratti entrambi dall'impaginazione e scompaginazione dei fotogrammi, dalla progressiva definizione del tracciato narrativo – ma anche lo spettatore non pertinente o decisamente impertinente come siamo un po' tutti, pronti a stare al gioco, a partecipare, a perdersi nell'inconsueta caccia al tesoro. L'illusione è perfetta: sembra di essere in una sala cinematografica dell'epoca». E, tra l'altro, quanto più importante e tuttora in corso è il lavoro semiologico per le immagini tratte dalle trasposizioni di opere dannunziane in altri ambiti, certo è che sicuramente non si può prescindere anche dalle immagini dei film da lui scritti e approvati, anche da quelli, come in questo caso, ritrovati non su pellicola, ma in questa altra, unica, forma.

Notazioni:

Il primo film *La Gioconda* fu realizzato da Luigi Maggi, con Margherita Albry (Gioconda Dianti), Mary Cléo Tarlarini (Silvia Settala), Mario Voller Buzzi (Lucio Settala), 1912, Ambrosio, Torino. Si veda: A. BERNARDINI - V. MARTINELLI, *Il Cinema Muto Italiano*, *1912 Prima Parte*. *I film degli anni d'oro*, Bianco e Nero, Centro Sperimentale di Cinematografia, Nuova Eri, 1995. Il film *La Gioconda* del 1916 fece sì che d'Annunzio facesse ricorso ai tribunali,

poiché sosteneva che con la prima edizione "ogni diritto della Casa Ambrosio era esaurito", la causa fu poi risolta amichevolmente, cfr.: F. Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Consalvo Editore, Milano 1935, p. 148.

Per la sceneggiatura originale rimando a:

I giorni di Cabiria. La grande stagione del Cinema Muto Torinese. Parte II. La Ambrosio Film, Museo Nazionale del Cinema, pp. 19-20, 1997.

Per la Serie completa delle immagini dal film rimando a:

M. Tortora, *Lo Schermo in tasca* (libro e Cd-Rom), Abramo editore, 2000, Libro e Cd-Rom recentemente rieditati.

Epifanio Ajello

Nell'Immagine di Sé.
d'Annunzio in Fotografia

> Je ne voudrai passer pour un leopardien qui pose.
> G. d'Annunzio

> Ho là una fotografia indelebile, che mi rappresenta quel che io sono, quel che è il mio viso arato.
> G. d'Annunzio

> I testi spiegano le immagini per toglierle di mezzo proprio spiegandole, ma è anche vero che le immagini illustrano i testi per renderli rappresentabili.
> V. Flusser

> Ritornare all'uomo muovendo dall'opera è, nella maggior parte dei casi, impossibile coi veri antichi, di quelli con cui non possediamo la statua mezzo infranta. Siamo perciò ridotti a commentare l'opera, ad ammirarla, a immaginare, attraverso essa, l'autore e il poeta
> S. Beuve

> D'Annunzio è un'isola che non si finirà mai di percorrere.
> L. Anceschi

A scorrere i titoli da film muto con cui Tom Antongini contrassegnava i capitoli del suo libro aneddotico su d'Annunzio,[1] del tipo «d'Annunzio agente di pubblicità», «d'Annunzio e la luna», «d'Annunzio e i Tre Moschettieri», «d'Annunzio e le magnolie» ed anche «Il poeta e le maggiorenni», manca, ahimè, un "d'Annunzio e la fotografia". Eppure bastava scartabellare nella vita privata del Vate per perdersi in una letterale mole di istantanee (una

[1] T. Antongini, *D'Annunzio aneddotico*, Mondadori, Milano 1939.

vera e propria collezione, anche qui, di reperti), frutto dell'amicizia e delle frequentazioni con i fotografi del tempo: da Olinto Cipollone a Nuñes Vais, a Mario De Maria, da Gegé Primoli[2] a Mariano Fortuny, da Giacomelli a Francesco Paolo Michetti. Infatti, se d'Annunzio non fotografa (non abbiamo – mi sembra – istantanee scattate dal poeta), si lascia, invece, volentieri riprendere per cui si potrebbero ordinare le sue pose come capitoli (tematici) di una fotobiografia: 'd'Annunzio ventenne al mare', vestito e svestito, 'd'Annunzio che legge', 'd'Annunzio che scrive', oppure eccolo a cavallo, abbigliato da cavallerizzo, nel bel mondo fra eleganti signore, con i suoi levrieri, o ancora in guerra, in volo, oppure fante, legionario fiumano o marinaio, a scelta, e, giù giù, fino agli anni, «tentato di morire», del Vittoriale.

Non certo, dunque, fuggiva l'obiettivo, d'Annunzio, come facevano Balzac o Flaubert; anzi lo cercava con una qualche ostinazione non poco sensuale (e non soltanto pubblicitaria); e ricercava le riproduzioni, come quando, ad esempio, all'amico fotografo Giacomelli chiede copie dell'istantanea che gli scattò quand'era ragazzo, e le cui riproduzioni donerà agli amici (fig. 1), e con esse adornerà, nella vecchiaia, le stanze del Vittoriale: «Ella deve tuttora avere la lastra di quel mio ritratto dell'adolescenza lontana. Le sarò grato se vorrà senza indugio mandarmi due dozzine di copie».[3]

A sfogliare tale messe d'immagini viene in mente quanto paventava l'Andreoli, con garbato uso del condizionale, intorno all'esistenza tra le mani del poeta, oltre che dei ponderosi tomi del Tommaseo-Bellini o del Gugliemotti per la cerca indispensabile di lemmi preziosi, la compitazione di un «vocabolario delle immagini»,[4] da cui il Vate, con modico esercizio, estraeva suggestioni per le sue scritture; sorta di agile prontuario di figurazioni che gli rendevano disponibili, alla bisogna, accurate illustrazioni per i più disparati usi descrittivi

[2] D'Annunzio sulla «Cronaca bizantina» del 21 febbraio 1888, in occasione di un ricevimento in casa del conte Primoli, scrive: «La preoccupazione delle signorine, in casa Primoli, è la fotografia. Come il conte Luigi è un dilettante di fotografia abilissimo, i ritratti sono accumulati in tutti li angoli, su tutti i tavoli, su tutte le *étagères,* in quantità straordinaria. Il conte ha fotografata tutta la società di Roma e di altri siti; e certi ritratti, per l'eleganza dell'attitudine e per la finezza della riproduzione, sono degni d'un vero artista. Le signorine non fanno che rovistare fra i mucchi, forse cercando l'Irreperibile», in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, I, a c. e con una introduz. di A. ANDREOLI, Mondadori, Milano 1996, p. 1073. Per questi aspetti cfr. L. VITALI, *Un fotografo fin de siècle. Il conte Primoli*, Einaudi, Torino 1968. Pur con qualche cautela il Primoli darà del *Piacere* il seguente giudizio: «Lu *Il Piacere* de Gabriele d'Annunzio: peut-être le roman italien le plus remarquable depuis les *Promessi sposi*» [25 mai 1889], in J.-N. PRIMOLI, *Pages inédites*, recueillies par M. SPAZIANI, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1959, p. 21.

[3] Cfr. *Album D'Annunzio*, a c. di ANDREOLI, Mondadori, Milano 1990, pp. 134-5.

[4] ANDREOLI, *D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 99-100.

poetici o romanzeschi: abiti, paesaggi, arredamenti o altro *bric-à-brac*.[5] Per converso, sarebbe, allora, interessante allestire a nostra volta, ma per gioco, un medesimo prezioso album, sorta di dizionario per immagini del Nostro, da calettare, di volta in volta, le immaginarie posture dei personaggi dei suoi romanzi così francamente autobiografici, in cerca di una segreta intenzione recitativa affidata dall'autore al suo stesso ritratto, organizzato, talvolta, in un preciso spazio significativo (abiti, acconciatura, atteggiamento, luogo).

«Dal sodalizio con i pittori romani del Caffè Greco […], – osserva l'Andreoli – la scrittura di d'Annunzio farà sempre riferimento all'immagine sia pittorica che fotografica, al punto che numerose pagine dei versi e delle prose dovrebbero essere lette tenendo presente il referente figurativo da cui hanno origine. Non di rado d'Annunzio si serve del sodalizio con pittori e fotografi purché gli procurino le immagini che egli tradusse in sequenze poetiche o narrative».[6] Lo farà d'Annunzio esemplarmente col Michetti, a proposito delle pagine della *Figlia di Jorio* e del *Trionfo della morte*, quasi "estratte" dalle istantanee preparatorie rispettivamente dell'omonimo quadro e dei ritratti degli *Storpi* e delle *Serpi* del pittore abruzzese.[7]

Ma qui, è bene precisare subito, non interessa l'attenzione pubblicitaria del Nostro, del tutto prevedibile, ovvero l'auto-investitura *in ritratto* ufficiale di scrittore, l'autenticazione di un «d'Annunzio immaginario che […] aveva credenti, esaltatori e imitatori» (Benedetto Croce); né tanto meno la velleità, possibile nel Vate, di instaurare con le sue fotografie una procedura alla August Sander, ovvero proporre l'istantanea come emblematica (la parte per il tutto) di un'intera categoria professionale (d'Annunzio potrebbe aver avuto la debolezza di confezionare una sorta di "atlante fotografico" (vedi la serie fotografica del Nuñes Vais) onde permettere ai suoi lettori di esercitarsi alla ricerca della tipologia "classica" dello scrittore, legato ad una particolare epoca e geografia).[8] E nemmeno, come scrive Stefano Ferrari, andrebbe troppo calcato «il problema del ritratto ideale, o meglio, del *ritratto idealizzato*, che ebbe larghissima diffusione in età rinascimentale»,[9] come sembra fare quello

[5] Scriverà Robert Musil: «[…] egli pratica dichiaratamente la tecnica di paragonare persone, posizioni, gesti, a quadri noti e ignoti […]. A volte si ha l'impressione che tragga l'ispirazione da libri e collezioni di quadri» [1938], in R. MUSIL, *Diari 1899-1941*, 2 voll., a c. di A. FRISÉ, Einaudi, Torino 1988, p. 1085.

[6] *Album D'Annunzio*, cit., p. 94.

[7] Per questo aspetto mi si consenta di rinviare a E. AJELLO, *D'Annunzio e Michetti. La «piccola prigione di metallo e di cristallo»*, in ID., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, ETS, Pisa 2009, pp. 49-66.

[8] Cfr. A. SANDER, *Il volto del tempo*, introduz. di A. BÖBLIN, Tea, Milano 1997.

[9] S. FERRARI, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999,

che, con serafica improntitudine, ci propone il poeta in costume da Enrico IV ad un ballo in Casa Rucellai, a Firenze (1904) (fig. 2).[10]

Interessa, invece, nell'attraversare, con un minimo di metodo, con qualche disinvoltura, e con molta prudenza, questa sorta di "allografo", denso di simmetrie, porre una domanda: in che maniera una immagine fotografica può essere considerata un paratesto, e a quali condizioni stabilisce una relazione con un testo letterario? insomma, nel nostro caso, la fotografia[11] in posa di d'Annunzio venticinquenne, pubblicata in occasione dell'uscita del romanzo (2 maggio 1889), possiamo considerarla una genettiana *soglia*[12] del romanzo *Il Piacere* che sappiamo «legato quasi da un legame *ombelicale,* all'essere dello scrittore»?[13]

p.108. Cfr. anche J.-L. NANCY, *Le regard du portrait* [2000] *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina Editore, Milano 2002.

[10] Sarebbe senz'altro interessante anche analizzare con attenzione il rapporto tra le pose assunte dal poeta in fotografia e quelle dei ritratti pittorici (secondo le consuete modalità che allora univano pittura e fotografia), tema così ben analizzato nel saggio di Mario Praz, *Pittura di ritratto e fotografia*, in ID., *Perseo e la Medusa*, Mondadori, Milano 1979, pp. 190-7. Qui, in nota, vale la pena soltanto citare l'articolo emblematico del Nostro apparso sulla «Illustrazione Italiana», il 20 aprile 1913 (ma non firmato («ho mandato la nota allo Zio. Ho paura che si riconosca la mano» (Lettera a Guido Treves, 7 aprile 1913) e scritto su di sé con un sottile gioco di sdoppiamento (anche stilistico)), dove si legge: «Pel poeta delle *Laudi* tanto è copiosa in documenti curiosissimi la storia della caricatura quanto è scarsa l'iconografia illustre. Alla difficoltà di interpretare acutamente un volto così mutevole, così "leso dalla vita", composto di piani tanto lievi e numerosi, va aggiunta l'indocilità del modello che al tentativo degli artisti più pazienti ha saputo sottrarsi con ogni pretesto dopo il supplizio della prima "posa"», segue un elenco dettagliato delle riproduzioni pittoriche e in busti della propria immagine; cfr. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a c. di ANDREOLI, testi raccolti da G. ZANETTI, Mondadori, Milano 2003, pp. 384-7 (p. 384).

[11] Come scrive l'Andreoli nel suo *Album D'Annunzio* (cit., p. 45): «È questa una forma di *réclame* per pubblicizzare la prima prova nella quale d'Annunzio impegna al completo le proprie energie. Data da questo momento l'uso della foto per diffondere la propria immagine di letterato d'eccezione». Un'altra fotografia (dello studio fotografico di H. Le Lieure, Roma) apparve riprodotta sull'«Illustrazione Italiana» del 4 agosto 1889 (figg. 3 e 4), accompagnata dalla didascalia: «Scrittori del giorno – Gabriele d'Annunzio», a corredo di una recensione di Enrico Nencioni al romanzo. L'immagine, più volte promessa al Treves, non è quella relativa al poeta ritratto mentre legge. Queste istantanee, difficilmente da individuare ciascheduna con esattezza, saranno oggetto di una collaborazione con l'editore, condotta, sia pure sbadatamente, dall'autore stesso, come si evince dalle corrispondenze con Emilio Treves. L'editore, infatti, chiese ben due volte un «ritratto» a d'Annunzio, e a cui il poeta rispose: [14 marzo 1889] «penserò presto alle due fotografie e alle notizie», (p. 66); e ancora [26 marzo 1889]: «ella mi ha chiesto il ritratto» (p. 68) e [30 marzo 89] «Le farò mandare domani o domani l'altro i ritratti» (p. 69), che vengono finalmente spediti [30 aprile 1889]: «mando anche la fotografia, per gli incisori. Manderò domani quella per voi […]», (p. 73) e il [9 maggio 1889], in coda alla lettera: «Aveste il ritratto?», (p. 77), ed infine: «Ho visto il mio ritratto nella *Illustrazione*. Mi piace. Vi ringrazio», in D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a c. di G. OLIVA, Garzanti, Milano 1999.

[12] Ma, ahimè, Gerard Genette, pur muovendosi con strutturale acribia nei dintorni del testo, non prevede il fotografico come un apparato "limitrofo" degno di considerazione; cfr. G. GENETTE, *Seuils* [1987], trad. it., *Soglie*, Einaudi, Torino 1989.

[13] Lettera a Emilio Treves [marzo 1889], in op. cit., p. 64.

Guardiamo la fotografia (fig. 5). Il ritratto è di tre quarti, posa sempre preferita da d'Annunzio anche nelle successive. L'autore si fa ritrarre in un completo abito scuro alla Sperelli.[14] Gardenia all'occhiello. L'attitudine è pensosa, il cranio arrotondato, i baffi all'insù, la barba ben coltivata, le gambe si indovinano accavallate. Sperelli legge il suo romanzo su una seggiola classica, non a caso rinascimentale.[15] Non c'è ironia, né tanto meno parodia (travestimento comico di un'opera seria). Tutta la persona suggerisce una sottile sensualità, un esagerato narcisismo, inoltre nell'immagine non c'è fondale; d'Annunzio è come staccato con le forbici e messo in un non luogo (una *silhouette*). Il bianco l'avvolge, come se fosse "impaginato" sul serio tra i fogli del romanzo (e confesso di aver sperato di trovare questa fotografia nella prima edizione del *Piacere*).

Il nostro è, dunque, sguardo di lettore[16] a cui non interessa l'intenzione del fotografo, ma l'*intentio operis* che qui assume, immediatamente, anche quella di *intentio auctoris*, perché abbiamo insieme, nello stesso corpo, in un gioco attoriale, scrittore e protagonista assai difficili da scollarli, se la vita va davvero condotta, come ribadito dal Nostro – e qui è il caso di ribadirlo – come un'opera d'arte. Abbiamo lo stabilirsi di una *relazione*; anche se diventa complesso il nodo critico con cui sciogliere simile "amplesso" letterario tra personaggio e autore,[17] ovvero indagare il *ruolo* che l'immagine fotografica

[14] È interessante un confronto con quanto scrive il giornalista d'Annunzio in un severo resoconto contro la moda «de' figurinai» invalsa, allora, nel nostro paese; per cui, con «spaventevole rapidità» si succedevano i «concorsi per monumenti pubblici e privati». Tra non molto, scrive, «porteranno via dalla piazzetta delle Tartarughe la leggiadra fontana di Jacopo della Porta e ci pianteranno un monumento all'onorevole Ercole o all'onorevole Cavalletti». Segue un gustosissimo catalogo dove il Nostro passa in rassegna i vari modelli con una gustosa vena espressionista, sempre criticando nelle pose scultoree l'assenza di «una sola impronta di vigore e di sicurezza!, o almeno di «non volgare», ma soprattutto negli scultori una «grande inesperienza del corpo umano»; cfr. *A Pietro Cossa* [22 dic. 1886], in *Scritti giornalistici*, vol I, cit., pp. 746-50.

[15] Questa fotografia potrebbe essere stata scattata durante il soggiorno di d'Annunzio a Francavilla nel mentre scrive *Il Piacere* (e quindi probabilmente da Olinto Cipollone). Lo si deduce, con molta approssimazione, in quanto in una foto (raccolta in *Notolette dannunziane*, cit.) il poeta sembra stare seduto sulla stessa sedia di foggia rinascimentale.

[16] Scrive Vilém Flusser: «[…] dobbiamo lasciar vagare lo sguardo a tentoni sulla superficie. Chiameremo *scanning* questo vagare sulla superficie dell'immagine. In tal caso lo sguardo segue un percorso complesso, formato in parte dalla struttura dell'immagine. Il significato dell'immagine, così come si rileva nel corso dello *scanning*, presenta perciò una sintesi di due intenzioni: quella che si manifesta nell'immagine e quella dell'osservatore. Ne consegue che le immagini non sono complessi simbolici "denotativi" (univoci, come per esempio i numeri), ma "connotativi" (plurivoci): esse lasciano spazio alle interpretazioni», in V. FLUSSER, *Towards a Philosophy of Photography* [1984], trad. it., *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 3-4.

[17] Per una visione d'insieme introduttiva al tema, vedi l'ampio saggio di G. RAGONE, *Il*

svolge lungo questa *transizione* tra il dentro degli enunciati verbali e il fuori del libro che l'istantanea sembra trattenere nella sua effimera teatralità. Foto che riassume, emblematicamente, un gioco di affinità tra identità rubate (o duplicate) all'interno del romanzo, tra la Maria e la Elena, e soprattutto tra l'Andrea e il Gabriele, con l'incarico di fare *réclame* al romanzo (preoccupazione costante dell'autore, questa della pubblicità (e delle vendite), espressamente dichiarata nelle ansiose missive ad Emilio Treves, lì per quasi tutto l'Ottantanove).[18]

Se riprendiamo quanto ha teorizzato Charles Sanders Peirce dintorno al concetto di «indice» (definizione differente da quella di «icona»), con cui si stabilisce che la fotografia possa assumere una funzione «relativa», indicativa appunto di un dato reale («una banderuola è un indice della direzione del vento») e non soltanto analogica come può essere una «icona» (una «rassomiglianza», il suo «essere fisicamente costretta a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura»), la fotografia finisce con lo stare *in relazione* con l'oggetto senza sostituirlo del tutto (non sta completamente al suo posto, non totalmente in sua vece), ma si sforza di essere *indicativa*, mobile, non statica, non «congelata come uno specchio» (Umberto Eco) ma *pronta ad agire* nella sua referenzialità.[19] Si può, allora e con molta prudenza, sospettare che la posa fotografica di d'Annunzio possa stare lì come una sorta di *conseguenza* significativa, *indicazione* appunto, sorta di "traslato" del suo operare letterario. E si potrebbe parlare più che di «illustrazioni» dei testi di una *continuità* vicendevole tra testi e immagini.

La foto, in questa accezione, non si pone come un dato da cui muovere (ricordare, riflettere, raccontare), ma a cui giungere da parte di chi vuole, in questo senso, far *intendere* di sé "in una certa maniera"; far combaciare l'im-

Piacere, in *Letteratura italiana*, *Le opere*. III. *Dall'Ottocento al Novecento*, Direz. A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1995, pp. 1009-66.

[18] *Lettere ai Treves*, cit., pp. 58-82. D'Annunzio aveva compreso subito, da sensibile rabdomante delle comunicazioni di massa, che la riproduzione tecnica della sua figura non poteva che giovare alla sua fama e alla diffusione del libro. Per questi aspetti cfr. *D'Annunzio e la poesia di massa. Guida storica e critica*, a c. di N. MEROLA, Laterza, Roma-Bari 1978. L'istantanea, a differenza del ritratto in pittura, era, già allora, più semplice da realizzare, e a buon prezzo e veloce da ottenere. Scrive Michele Rak: «Negli anni Trenta Gabriele d'Annunzio, tra gli altri, sapeva, che la fotografia era da tempo lo strumento migliore per segnalare la sua presenza – di uomo della letteratura – nella società e nella politica» e si faceva fotografare nelle cornici della sua ineguagliabile vita: con levrieri, aeroplani, vasi cinesi, belle signore e altri ninnoli», in *Fotografia e letteratura. Sessanta fotogafie degli uomini e delle donne della letteratura 1930-1980*, a c. di M. RAK, BCM, Roma 2001, p.14.

[19] C.S. PEIRCE, *Speculative Grammar* [1931-5], trad. it., *Grammatica speculativa*, in ID. *Semiotica. I fondamenti della semiotica comunicativa*, Einaudi, Torino 1980, pp. 156-71.

magine con il proprio *mondo* poetico. Scrive Maurizio Bettini: «Abbiamo detto infatti che l'immagine sovrappone in sé icona e indice *nelle intenzioni* di chi lo concepisce come calco di un'ombra. Potremmo anche dire, direttamente, nelle intenzioni di chi *si comporta con lui* in questo modo, di chi fa interagire l'immagine con un complesso culturale (o narrativo) di questo tipo».[20]

Ora, l'unica riflessione sul fotografico che abbiamo – al momento – di D'Annunzio, sta in una lettera (novembre 1906) indirizzata all'amico fotografo Nuñes Vais, e va proprio in questa direzione: «La macchina che prima non era atta se non alla rappresentazione brutale della realtà è oggi divenuta nelle Sue mani uno strumento d'infinita delicatezza poetica. In uno di questi volti, specialmente, sembra ch'Ella abbia tratto alla superficie la grazia stessa dell'anima e ve l'abbia resa visibile».[21] Passo che è possibile leggere come una parziale smentita di quanto Baudelaire aveva teorizzato all'apparizione del dagherrotipo: «L'amore esclusivo del Vero […] opprime e soffoca il gusto del Bello. Dove non si dovrebbe vedere che il Bello […], il nostro pubblico non cerca che il Vero»,[22] e il poeta francese aggiungeva: «L'arte va di giorno in giorno rispettando se stessa di meno, si prosterna davanti alla realtà esteriore, e il pittore diventa sempre più incline a dipingere non già quello che sogna, ma quello che vede».[23]

Per d'Annunzio, invece, quel «che vede» è necessario perché da esso possa muovere il sogno o «l'infinita delicatezza poetica». É l'irritazione sintattica di una «realtà esteriore», il suo essere capovolta o sprofondata in altri lemmi (possibilmente aulici) a fare che il simbolo, il sogno, facciano il loro doveroso compito «immaginifico», siano debitamente *interpretabili* a partire anche dalle istantanee della «piccola prigione di metallo e di cristallo». Da qui, non è difficile supporre che una fotogenia possa espandersi in una retorica, o che una scrittura insegua una figurazione.

Il fotogramma, insomma, si pone come una vera e propria «fonte» narrativa. A parafrasare quanto ha scritto il Praz, d'Annunzio sembra creare, anche a partire dalla sua fotogenia, e meno deliberatamente di quel che non sembri, una sorta di «codice di comportamento»,[24] un vero e proprio *modello*, ovviamente inimitabile, come lo è, del resto, ogni sua pagina.

A scartabellare le pose dannunziane (tutte, in genere, sempre ben curate, in

[20] M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 2008², pp. 59-60.

[21] Cit. in ANDREOLI, *D'Annunzio*, cit., p. 103.

[22] Cfr. C. BAUDELAIRE, *Il pubblico moderno e la fotografia. Salon del 1859*, in ID., *Poesie prose*, a c. di G. RABONI, introduz. di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1973, pp. 812-8 (p. 814).

[23] *Ivi*, p. 818.

[24] M. PRAZ, *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Leonardo, Milano 1975, p. 355.

cui, dettaglio di non poco conto, d'Annunzio non sorride quasi mai), sarebbe abbastanza semplice ordinare un familiare repertorio fotografico per motivi narrativi, dove «ogni singola immagine – osserva Walter Benjamin – appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse»,[25] e come accade in ogni buon romanzo di formazione. Insomma la redazione pratica di un archivio di atteggiamenti quotidiani, o di modelli comportamentali, tutti ben osservabili, consequenziali e ben leggibili, anche se frammentati in «pezzi antologici».[26]

Se sfogliassimo velocemente (e cronologicamente) i fotogrammi dannunziani, non sarebbe difficile assistere ad una sorta di cinematografica biografia di un medesimo protagonista *tout court* da romanzo, via via di nome Sperelli o Éffrena, Hermil o Aurispa. Personaggi perfettamente sovrapponibili al suo autore,[27] a suggerire l'assioma di un *novel* (fotografico) come tentativo d'imitazione di una vita ovviamente inimitabile, di una biografia come un romanzo o viceversa. E nelle pose fotografiche dannunziane sarà facile immaginare gli stessi atteggiamenti dei suoi eroi romanzeschi, la grazia, gli sguardi, i gesti, di volta in volta tra il melanconico, il trasognato, oppure, all'opposto, tra l'ardimentoso, il vispo o l'aggressivo,[28] messi poi in bella scrittura. D'An-

[25] W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1937] trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino1966, p. 29.

[26] E val bene qui citare per intero e a supporto, sia pure in tutt'altro ambito interpretativo, Gianfranco Contini: «[…] Il problema, o, si dica pure, il dramma del D'Annunzio è sempre lo stesso, la morbosa coscienza di rappresentare una parte nell'istante medesimo della recita, o sotto un'altra luce la pretesa di elaborare pezzi da antologia nel momento preciso dell'esprimersi […] », cfr. G. Contini, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 319-25 (p. 324).

[27] B. Croce, *Gabriele D'Annunzio* [1903], in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Vol. iv, Laterza, Roma-Bari 1954, pp. 7-71: «Giorgio Aurispa (è stato riconosciuto da tutti) è il personaggio medesimo che altrove porta i nomi medesimi di Andrea Sperelli e di Tullio Hermil, come Ippolita è la sorella di Elena e di Giuliana» (p. 32). Sarebbe interessante rintracciare la versione cinematografica dei personaggi dannunziani, a leggere quanto segnala Mario Verdone, cfr. M. Verdone, *Gabriele d'Annunzio e il cinema*, in Aa. Vv., *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano 1968, pp. 309-17: «Ma del tutto originale, fu, invece, il dannunzianesimo cinematografico borghese, nato dalle versioni di romanzi tipo *L'Innocente* e *Il Piacere*, con i protagonisti Andrea Sperelli, Stelio Effrena, Tullio Hermil, che corrispondono, nel cinema, ai vari Mario Bonnard, Febo Mari, Luigi Serventi, Alberto Collo, Roy d'Arcy, Tullio Carminati, Alberto Capozzi» (p. 312). Sul rapporto tra d'Annunzio e il cinema si veda la ricerca di I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani. Materaili per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, Ediars, Pescara 1999.

[28] A proposito della "maschera", Georges Hérelle ha annotato nelle sue «Notolette»: «È nel [17] settembre del 1896 che vidi presso d'Annunzio il ritratto a pastello che F. Michetti ha fatto di lui, e che è datato "Venerdì 13 sett. '95" [fig. 6]. Questo ritratto è stato eseguito dunque da Michetti soltanto alcuni giorni dopo che il poeta era ritornato dalla Grecia. Ora, il d'Annunzio rappresentato da questo pastello è un uomo del tutto nuovo, che sembra non

nunzio nel posare sembra avere ben chiara questa prassi. «Noi pensiamo d'Annunzio – ha detto Ronconi – attraverso delle immagini pittoriche ben precise. Voglio dire, d'Annunzio, tutta la sua opera, ha una presenza iconografica fortissima, molto più di quanto non l'abbiano Pirandello o molti altri letterati del Novecento».[29]

Non è dunque in gioco soltanto una fisiognomica,[30] ma soprattutto un atteggiamento, una simbolica; sono in gioco – direbbe Huysmans – «sostanze loquaci»: se vedi il d'Annunzio nel suo posare sempre di tre quarti mentre scrive o legge o di profilo (figg. 7, 8, 9), pensoso, senza incrociare mai l'obiettivo (e queste posture non possono sempre scaturire dalle indicazioni di uno stesso fotografo, visto che le pose appartengono a diversi autori), si riceve la sensazione di essere finiti in una zona neutra tra vita e finzione, dove scrittura e figura tessono tra loro relazioni sì incommensurabili, ma che comunque *si tengono* (si rinviano).

Insomma con d'Annunzio in posa e prima del Novecento, l'autore (coi suoi personaggi) non ha nessuna voglia di morire (ma anzi di eternarsi) e lo «scrivente» continua a ribadire *di persona* la sua *Opera* "ben fatta". In una sorta, potremmo dire, citando Sciascia, di «entelechia»: «Nel ritratto fotografico – almeno in uno, degli uomini di cui conosciamo, sia pure sommariamente, la vita, la storia personale, l'opera – si realizza – scrive l'autore siciliano – un'*attendibilità* che non pone o allontana il problema della somiglianza fisica e però restituisce il senso di quella vita, di quella storia, di quell'opera compiutamente, in "entelechia"».[31]

---

avere più niente in comune con i ritratti precedenti. In tutti i ritratti precedenti, e in particolare in quello che hanno pubblicato sui giornali "da una recente fotografia del conte Antonio Pignone dal Carretto", l'insieme della fisionomia è dolce, gli occhi un po' abbassati, i baffi modesti, con un sorriso vagamente malinconico diffuso sul tutto. Al contrario, nel pastello i lineamenti sono duri, i baffi si alzano in lunghi uncini, la barbetta appuntita minaccia, gli occhi sono aggressivi, le sopracciglia sono un po' aggrottate. Questo pastello è senza dubbio il primo d'Annunzio "superuomo". A mio avviso, è un d'Annunzio posticcio. È vero che il poeta ha conservato questa maschera per molto tempo e che la porta ancora oggi. Non ha importanza: il ritratto prima della maschera era il più somigliante. Domanda: è il ritratto che ha cambiato l'uomo? D'Annunzio si è truccato secondo l'idea che Michetti si era fatta di lui quel giorno?», in G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane*, a c. di CIANI, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, p. 70.

[29] Cfr. M. VALLORA, *Intervista a Luca Ronconi*, in *D'Annunzio, La scena del Vate*, mostra a cura di L. RONCONI (Milano, 6 dicembre 1988-4 febbraio 1989), Electa, Milano 1988, pp. 13-8 (pp. 16-7).

[30] Sulla possibile eventualità di "leggere" un carattere in un corpo (anche all'interno di una scrittura letteraria), cfr. L. RODLER, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Bruno Mondadori, Milano 2000. Cfr., anche, F. CAROLI, *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon,* Electa, Milano 1998.

[31] In L. SCIASCIA, *Premessa* al catalogo della mostra *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da*

Abbandoniamo quindi il facile *cliché* dell'uso dell'immagine come *battage* («Il lettor vero non è chi mi compra ma chi mi ama» (*Il Piacere*)), e scegliamo un itinerario più impervio chiedendoci se questa fotografia possa assumere un ruolo letterariamente *produttivo* e non soltanto promozionale.

D'Annunzio sembra voler applicare una particolare referenzialità alla sua posa fotografica, o meglio, la ricerca di una – come dire? – *stilistica* figurata («sublime» o «eroica» o «melanconica») che "continui", in sottile traslato, quella recitata per iscritto dai suoi personaggi, e che, per paradosso, si faccia essa stessa continuazione *in altri termini* della prosa. La funzione del fotografico, mediatore il Nuñes Vais, non è dunque soltanto documentaria di un d'Annunzio *par lui-meme*, ma anche narrativa, nel senso proprio del termine, letterale *continuazione* visiva del suo raccontare, propaggine recitativa, possibilità di ulteriore *fabula* per fotogrammi. (Si ricorda o vuole "recitare" il personaggio di Paolo Tarsis, l'autore del *Forse che sì forse che no* posando accanto ai velivoli di guerra durante le sue eroiche azioni sul fronte austriaco?). Per rubare la definizione allo stesso d'Annunzio che la usa, nella dedica a Francesco Paolo Michetti nel *Trionfo della morte*, in una stringata lezione sullo scrivere, non si tratta di ripetere, né di «imitare», ma di far «*continuare*» altrove il testo. Ogni contenuto esperenziale è qui permeabile tra vita, romanzo e immagine.

Difatti, se andiamo un attimo alla primissima pagina del *Piacere*; e prendiamo a leggere la dedica all'amico pittore e fotografo Michetti, essa è

Edgar Allan poe a Jorge Luis Borges, a c. di D. PALAZZOLO, Bompiani, Milano, 1987, pp. 7-11, poi con il titolo *Il ritratto fotografico come entelechia*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 152-8 (p. 153). Osserva Michel Foucault: «Si sa bene che in un romanzo che si presenta come il racconto di un narratore, il pronome in prima persona, il presente indicativo, i segni della localizzazione non rinviano mai esattamente allo scrittore, né al momento in cui egli scrive né al gesto stesso della sua scrittura; ma ad un alter ego la cui distanza nei riguardi dello scrittore può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera. Sarebbe altrettanto falso cercare l'autore dalla parte dello scrittore reale quanto dalla parte del locatore fittizio; la funzione-autore si effettua nella scissione stessa – in questa divisione e a questa distanza», in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, a c. di C. MILANESE, Feltrinelli, Milano 1971, p. 13. L'immagine fotografica sembra stabilire – parafrasando quanto ancora osserva Foucault – una sorta di *alter ego* (in effigie) che sta tra il romanzo (insieme al suo protagonista) e l'autore stesso; *alter ego* che non è né l'uno né l'altro interamente, nel costante rinviare l'istantanea ad entrambi. Ed è qui che agisce la *funzione-autore*, il fluire in un luogo (difficilmente definibile), dove testo, personaggi e autore si mescolano tra loro. Insieme sono indicativi dell'effetto di un'*Opera* nel suo complesso e la fotografia diviene l'espediente riassuntivo non soltanto di una "figuratività", ma, sia pure limitatamente, addirittura, di una poetica. Mi spiego: se guardo, ad esempio, il dagherrotipo di Edgard Allan Poe, questo mi consente di conoscere di persona non soltanto l'autore del *Gordon Pym*, ma con lui, addirittura, di *far parte*, all'istante, della funzione-Poe, di esservi *dentro* ovvero di *tenere* complessivamente – per dirla sommariamente – la sua poetica, a cui lo scrittore, in effigie, mi rinvia, e che sempre lui mi attesta essere da qualche parte.

nient'altro che un puntuale elogio del «metodo» dell'osservare e a quanto dal visibile si può estrarre e raccontare (e il *visibile* è uno dei temi fondanti della letteratura dannunziana, e, «secondo il suo splendido senso visuale»,[32] della sua modernità):

A te che studi tutte le forme e tutte le mutazioni dello spirito come studii tutte e tutte le mutazioni delle cose, a te che intendi le leggi per cui si svolge l'interior vita dell'uomo come intendi le leggi del disegno e del colore, a te che sei tanto acuto conoscitor di anime quanto grande artefice di pittura io debbo l'esercizio e lo sviluppo della più nobile tra le facoltà dell'intelletto: debbo l'abitudine dell'osservazione e debbo, in specie, il metodo.

«Metodo», «leggi del disegno e del colore» del pittore abruzzese, non dissimili dalla cura che assegna, d'Annunzio, alle sue pose fotografiche, dove appaiono parte essenziale, non superflua, i fondali e le attrezzerie con cui le immagini sono *arredate*: «questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari» (*Il Piacere*).

Roland Barthes ha scritto pagine acute sulla posa fotografica quale sorta di «trucco a priori» dell'immagine (e che il nostro Gozzano aveva già, a suo tempo, intuito): «è la posa stessa del soggetto che prepara la lettura dei significati di connotazione […] una riserva di atteggiamenti stereotipati che costituiscono elementi di significato gia pronti».[33] E non possiamo non dire che d'Annunzio-Sperelli non connoti fortemente l'immagine proprio caricandola di trucco attoriale, nel mentre legge in un perfetto *trompe-l'oeil* le sue vicende, e asseconda, di persona, il modello del protagonista «già pronto».

Ma se è evidente che la fotografia di d'Annunzio-Sperelli è un vero e proprio *palinsesto* in grado di portare, a raschiatura ultimata e in bella evidenza, tutta una serie di relazioni tra lo scrittore e il suo eroe, non possiamo nemmeno ridurla soltanto ad un banale gioco di travestimento tra autore e personaggio.

Insomma, per dirla ancora con Barthes, questa è una fotografia «*pensosa*», ovvero se il primo senso di questa mascheratura è chiaro (la pubblicità), essa non vi si esaurisce del tutto e la «maschera» continua a *parlare* e induce va-

[32] H. JAMES, *Gabriele d'Annunzio*, in «Quaterly Review», aprile 1904, trad. it. *Gabriele d'Annunzio* in *D'Annunzio e Flaubert*, prefaz. di G. ALMANSI, Serra e Riva Editori, Milano 1983, pp. 31-80 (pp. 40-1).

[33] R. BARTHES, *Il messaggio fotografico* [«Communications», 1961], in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, trad. it., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III,* Einaudi, Torino 1985, pp. 7-21 (p. 12).

gamente a «pensare».[34] Vi è come un supplemento di messaggio; l'immagine va al di là del suo "uso" quotidiano (documentario) e si fa modello. Sembra d'Annunzio far coincidere la sua identità non soltanto con l'effige (impresa ardua) ma, mediante essa, con quanto voglia si pensi e di lui e della sua opera, a parafrasare il suo celeberrimo detto: «Non *quel che è*, ma *quel che vorrei fosse detto di me*». «Egli aderisce empaticamente alle proprie maschere, – ha scritto Guido Guglielmi – un po' come un attore ai propri personaggi […]»; insomma: «invece che farsi irriconoscibile, l'io si ricompone nella forma del quadro per offrirsi allo spettacolo».[35]

Insomma, svapora quasi del tutto la funzione-ricordo del fotografico. Se peschiamo a caso, ad esempio, nel mannello (copioso) delle sue fotografie con dedica, è facile dedurre dalle didascalie vergate a mano, che quelle pose, in genere, non sono utilizzate dal Vate per ricordare, ma soprattutto per assegnare una "voce" (la sua) anche all'immagine. La frase stentorea velocemente scritta in calce in bella grafia grossa deve coniugarsi, come una didascalia, alla sua "presenza", e leggendola, si deve avere l'impressione di ascoltarla.

D'Annunzio non sembra lasciarsi fotografare *in memoria*; non c'è gusto nostalgico, tutt'altro. La foto è da usarsi subito, febbrilmente; va spesa immediatamente per calcare la sua presenza (le dona a tutti, e quasi tutte le rende personali, private, scrivendoci sopra).[36] In questa accezione, la fotografia del *Piacere* – nominiamola così – sta lì come una sorta di *narrazione ulteriore*, come il Des Esseints di Huysmans «sostituisce alla realtà il sogno della realtà». Non soltanto rende memorabile (oltre che memorizzabile) la sua immagine, attraverso quella dell'eroe, ma la *continua* fuori dalle pagine, di modo che la foto inviti a *fantasticare ulteriormente*, dimostrando, carta alla mano, come si possa contemplare una vita come un romanzo (o un romanzo come una vita), tutta fatta per pagine illustrate, ben montate e ben porose. Diventano i suoi "autoscatti" allografi della parola, e i testi «parassiti» dell'immagine. «Benché i testi spieghino le immagini per dare ragione di esse,– scrive Angelo Schwarz – le immagini, a loro volta, illustrano i testi per rendere il loro

[34] Barthes, *La chambre claire*, trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 36.

[35] G. Gugliemi, «L'estremo de' bibliomanti», «il verri», n. 5-6, marzo-giugno 1985, pp. 55-66 (pp. 60-1).

[36] D'Annunzio invia, ad esempio, al conte Primoli dal Vittoriale, il 30 aprile 1925, una sua fotografia accompagnandola con queste parole: «E ti offro il più bello, il più altiero e il più fermo dei miei volti: quello che vorrei sempre avere in sommo della mia volontà di sacrificio e di altezza. È una «istantanea» del 10 febbraio 1918, colta alcuni minuti prima che io ponessi il piede sul disperato guscio di Buccari. Mi piace che così tu mi riveda, dopo la troppo lunga assenza e il troppo oscuro silenzio», in Spaziani, *Con Gègé Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962, p. 251.

significato immaginabile».[37] Ma qui non abbiamo bisogno di immaginare di come sia fatto Andrea Sperelli, il modello, bello e fatto, ce lo fornisce in persona l'autore stesso.

Perché poi le prove di questa *trasfigurazione* tra personaggio e autore, tra finzione e realtà, nel *Piacere*, al di qua della fotografia, ci sono tutte: bastino le terzine dedicate come ad un amico, agosto 1889, dal titolo *Al poeta Andrea Sperelli*, e messe a chiusa della raccolta della *Chimera*; versi scritti, come giustifica l'autore, sulle pagine del «Corriere di Napoli» [agosto 1889], «per afferrare bene l'intima essenza di questa poesia, bisogna tornare al mio romanzo *Il piacere*, di cui Andrea Sperelli è il principale personaggio».[38]

Se andiamo, infatti, a scartabellare il *curriculum vitae* dello Sperelli Fieschi d'Ugenta, scopriamo che oltre ad essere un sensuale amante, era anche un raffinato calcografo, come confessa nel libro: «Il rame l'attraeva più della carta; l'acido nitrico, più dell'inchiostro; il bulino più della penna». E se nel romanzo sarà lo Sperelli ad incidere per Elena Muti l'acquaforte dello Zodiaco[39] (e la Tazza d'Alessandro, acquaforte che però esiste solo nella descrizione del libro), vale a dire il disegno raffinato della coperta di seta con cui l'amante velerà la nudità nei convegni amorosi in Palazzo Zuccari, nella vita reale sarà l'artista Giulio Aristide Sartorio[40] che realizzerà il disegno zodiacale (su una fotografia di Barbara Leoni), ovvero la celebre «acquaforte dello Zodiaco» (firmata: «A. S. Calcographus Aqua Forti Sibi Tibi Fecit») da esporre nelle

[37] A. SCHWARZ, *La commedia del ritratto*, in *La commedia del ritratto. Un fotografo: Eligio Mancigotti a Pesaro 1920-1980*, a c. di SCHWARZ, Laterza, Roma-Bari, 1986, s.i.p..

[38] Cfr. Nota in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, ediz. diretta da L. ANCESCHI, a c. di ANDREOLI e N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1982. D'Annunzio così completa l'articolo: «Andrea Sperelli, ammalato di egoismo estetico che dall'esaurimento stesso del *Piacere* e dalle amarezze che gli lascia nell'anima e dalle stanchezze onde gli affatica il corpo, ne intende la vanità e la miseria, e si sente attratto verso la grande salvezza di questi anacoreti della società moderna, verso la Vita multipla e multiforme, vibrante, sonante, trascinante, e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo», pp. 1135-6. Per questo aspetto speculare tra autore e personaggio, vedi anche quanto scrive A. NOZZOLI, *Il libro di versi di Andrea Sperelli*, in AA.VV., *Il Piacere*, Atti del XII convegno, Pescara-Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1989, pp. 253-67.

[39] Cfr. *Notolette dannunziane*, cit.: «d'Annunzio mi regalò un esemplare della stampa dello *Zodiaco*; il soggetto di questa stampa è lungamente descritto nel *Piacere* […]. La stampa è firmata A. Sperelli e nessuno ignora che d'Annunzio, sotto questo nome, ha in quel romanzo rappresentato se stesso. Dandomi la stampa mi disse che si era esercitato nell'incisione e che quella era opera sua», p. 23.

[40] A Sartorio, d'Annunzio aveva già dedicato un articolo (*Un ventaglio*) apparso sulla «Tribuna» [11 nov. 1886], in cui, tra l'altro, scriveva: «[…]tutte quelle cose insomma in cui è l'impronta di un'arte complessa e ricercata e troppo opulenta, tutte hanno esercitato un fascino su la fantasia di questo artista modernissimo che sa nello stesso tempo trarre alcune delle più belle e pure sue ispirazioni da Dante e da Petrarca e dai minori poeti del dolce stil novo», in *Scritti giornalistici*, vol. I, cit., pp. 671-3 (p. 672).

librerie di Roma quale franca pubblicità del romanzo, come comunica lo stesso d'Annunzio al Treves: «I disegni di Andrea Sperelli non sono ad acquerello; ma sono come Le scrissi, ad acqua forte. Lo stesso autore quindi li inciderà sul rame e provvederà alla tiratura. Quando saranno fatti […] dovranno essere esposti nelle vetrine, come una *curiosità*, quando il nome dello Sperelli sarà già noto. Ne tireremo un numero limitato di copie e le venderemo con un certo mistero. Ne guadagnerà la *réclame* del romanzo; poiché l'acquafortista raro è a punto l'eroe del romanzo».[41]

Ma ne guadagnerà soprattutto – aggiungiamo noi – la permeabilità tra romanzo e vita, se la fotografia di d'Annunzio, travestito da Andrea Sperelli, fiore all'occhiello compreso,[42] va a stabilire di fatto un *continuus*, «caro e terribile», tra «manoscritto» ed «essere dello scrittore».[43] Zona questa, inoltre, tutta puntualmente riempita, doviziosamente, di tasselli laterali ma significativi. Alcuni esempi: d'Annunzio farà acquistare allo Sperelli, ed appendere nell'alcova del romanzo il dipinto della *Vergine fra gli angeli* del Botticelli, quadro da lui tanto amato e a lungo descritto nelle «cronache romane» a firma del Duca Minimo;[44] mentre l'autore stesso sceglierà per sé e la Barbarella, una volta rientrato in Roma, una *garçonnière*, guarda il caso, proprio in via Gregoriana al n. 5, accanto al palazzo Zuccari, indirizzo postale dell'eroe del *Piacere*.[45] Per non parlare, ovviamente, dell'intarsio tra i tanti microtesti degli articoli dannunziani sul *demi-monde* romano nelle annate giornalisticamente febbrili del biennio 1882-8 e il romanzo, (e in particolare l'emblematico testo narrativo di *Frammento*[46] (poi col titolo *Il*

---

[41] Lettera a Emilio Treves, in *Lettere ai Treves*, cit., pp. 59-60. Su questo aspetto cfr. G. Ragone, *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 237-8.

[42] D'Annunzio invia una lettera a Barbara Leoni, a romanzo già scritto ma non ancora pubblicato [9 aprile 1889]: «Ti darò domani la gardenia che avrò portata questa sera all'occhiello»; ma è anche indicativo quanto ancora scrive sempre alla Leoni, e sempre a Roma, il 6 febbraio 1889: «Vuoi tu venire domani sera da me, alla solita ora? Rispondimi un rigo: Andrea Sperelli-Fieschi [sottolineato] (fermo in posta)», in d'Annunzio, *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a c. di F. Roncoroni, ES, Milano 2008, p. 50 e p. 46.

[43] Lettera a Emilio Treves [marzo 1889], in *Lettere ai Treves*, cit.: «Il manoscritto è legato, quasi direi da un legame ombelicale, all'essere dello scrittore […] legame caro e terribile», p. 64.

[44] Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Oscar Mondadori, Milano 2001, p. 144.

[45] Ancora, nota il Praz come d'Annunzio, mediatore Sperelli, teorizzi sul «carattere della sua ispirazione»: «Quale importanza abbia nel caso del d'Annunzio lo studio delle fonti linguistiche appare evidente dal carattere della sua ispirazione quale egli medesimo l'ha descritto parlando di Andrea Sperelli: […]», cfr. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966, p. 421.

[46] Pubblicato sul «Fanfulla della Domenica», 22 marzo 1885. Vedi quanto scrive a tal proposito I. Ciani nella introduzione alla edizione francese del 1894 del *Piacere* (Il Saggiatore,

commiato nella raccolta del *San Pantaleone,* 1886) che andrà a far capolino, in buono incastro, nel «Libro primo» del *Piacere*, come si incastreranno gli amori dannunziani per Olga Ossani (negli anni 1884-5) e quelli per la Leoni (negli anni 1887-95). Difatti la storia d'amore raccontata nel romanzo, tra lo Sperelli e la Muti, dura dal novembre al marzo del 1885, e va a combaciare, grosso modo, guarda il caso, con la durata della passione tra il d'Annunzio e la Ossani, prima che quest'ultima convoli a giuste nozze (con Luigi Lodi). Gioco di montaggio che sta lì come a ribadire una rotta ben delineata di trasfigurazioni, in un fitto scambio di nomi propri, tra finzione letteraria e realtà, tra la Olga e la Elena, tra Andrea, Duca Minimo e d'Annunzio, in un intreccio tra personaggi reali e finzionali incontrati, lasciati e ritrovati nella Roma bizantina di quegli anni.[47] Noi vediamo l'immaginario amante di Elena Muti nello stesso momento in cui vediamo il vero amante di Barbara Leoni (Elvira Natalia Fraternali), insomma, mentre guardo Gabriele d'Annunzio, io vedo Andrea Sperelli o viceversa. Sui confini tra vita reale e narrazione letteraria[48] – osserverà Henry James – «la fusione è completa e ammirevole, cosicché, sebbene la sua opera sia soprattutto "letteraria", non vediamo mai dove la letteratura o la vita cominci o finisca […]».[49]

Resta evidente comunque – inutile negarlo – il tema se non della rassomiglianza almeno dell'equivalenza tra autore e personaggio, a considerare ancora l'esemplare dichiarazione d'identità divisa tra artista e personaggio che è nella lettera del Nostro all'editore, a proposito della tragedia di Dogali: «Quella frase [«quattrocento bruti, morti brutalmente»] – scrive l'autore – è detta da Andrea Sperelli, non da Gabriele d'Annunzio: e sta bene in bocca a quella specie di *mostro.* Voi avrete capito che, studiando quello Sperelli, io ho voluto studiare, nell'ordine morale, un *mostro*»;[50] e ribadita in una lettera a Georges Hérelle, da Ottaviano (Napoli) del 14 novembre 1892: «L'acuità di un tal senso [estetico], sempre crescente doveva poi portare nella mia vita

Mondadori, Milano 1976) pp. V-LIX (pp. XLVIII-LII), in cui definisce il *Frammento* elemento nevralgico per la lettura dell'intera struttura del romanzo e per la conoscenza della stessa identità del protagonista (e delle volontà identificative del suo autore).

[47] Cfr. G. GATTI, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 75-107.

[48] A proposito del romanzo *Il Piacere*, osserva Gianni Oliva: «d'Annunzio, come il protagonista del romanzo, non solo vive con Barbara Leoni la situazione dell'uomo diviso tra due donne (Barbara e la moglie legittima Maria Hardouin), ma arricchisce l'opera a cui attende delle esperienze vissute con l'amante, spesso utilizzando nel testo creativo persino le lettere inviatele, oltreché una buona parte del materiale cronachistico, che negli ultimi tempi sembra finalizzato al nuovo processo di scrittura», in OLIVA, *Invito alla lettura de* Il Piacere, in D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, a c. di OLIVA, Newton Compton, Roma 2010, pp. 1-8 (p. 3).

[49] Cfr. JAMES, op. cit., p. 40.

[50] Lettera a Emilio Treves [5 maggio 1889], in *Lettere ai Treves*, cit., pp. 74-5.

eccessi e disordini irreparabili: quelli eccessi e quei disordini medesimi che io ho descritti nel mio primo romanzo *Il Piacere*. In Andrea Sperelli, è molta parte di me, viva».[51] Scrivendo al suo traduttore Georges Hérelle [14 nov. 1892], d'Annunzio confesserà di aver messo nel *Piacere* «come per liberarmene, tutte le mie predilezioni di forma e di colore, tutte le mie sottilità, tutte le mie preziosità, confusamente».[52] «Così Andrea Sperelli non poteva essere altro che una controfigura, – osserverà Ezio Raimondi – una variante riflessa del suo inventore nel museo della bellezza e dell'immaginario moderno».[53]

Ma fin dove gioca – ci chiediamo? – questo *ruolo* di varianti l'autore. A cosa mira il giuoco ostentato delle "sovrapposizioni"? È possibile che questa posa si esaurisca soltanto in una intuizione banalmente commerciale o in uno sterile giuoco del doppio (da rinviare a glosse più o meno psicanalitiche[54] e comunque ben lungi da quanto realizzerà specularmente, tra non molto, Italo Svevo, in uno splendido esercizio non fotografico ma pienamente esistenziale, in libro e in vita, coscienziosamente, tra Zeno e se stesso).

Non insisterei, ulteriormente, su questa evidenza, ma userei il tema del doppio soltanto come corrimano per andare altrove, maneggiando in maniera differente la definizione della «variante riflessa» del Raimondi.

Difatti se nella fotografia di d'Annunzio che legge *Il Piacere* si percepisce una sorta di «variante riflessa», questa è da cogliere nell'accezione anche di una *procedura* (del resto attiva in molte delle pose del poeta) con il compito di un vero e proprio allestimento letterario, e non per uno sterile gioco istrionico tra «abitudine all'osservazione della vita» (vedi la dedica iniziale al Michetti) e «studio» introspettivo, via Huysmans,[55] di «tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane»; e né tanto meno

[51] *D'Annunzio a son traducteur Georges Hérelle*, correspondance présentée par G. Tosi, Éditions Denoël, Paris 1946, trad. it. d'Annunzio, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, a c. di M.G. Sanjust, Palomar, Bari 1993, p. 56.

[52] *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, cit., p. 60.

[53] E ancora precisa il Raimondi: «Ciò significa allora che fra il narratore e il suo personaggio si stabiliva una corrispondenza culturale ed esistenziale, quasi che nel racconto in terza persona si trasferisse a frammenti un'autobiografia, un diario di sensazioni e incontri e desideri stilizzatosi sin dal principio alla maniera di un *Künstlerroman*, in cui la vita si faceva arte, esperienza estetica di un io che doveva sempre sdoppiarsi, ritornare su se stesso», in E. Raimondi, *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 193.

[54] Cfr. O. Rank, *Der Dopplelganger*, trad. it., *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, SugarCo, Milano 1979; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

[55] d'Annunzio, Lettera a G. Hérelle [14 nov. 1892]: «*Il Piacere* è un libro molto curioso, tutto impregnato d'arte; che ha forse qualche parentela con l'*À Rebours* di J. K. Huysmans», in *Lettere a Georges Hérelle*, cit., p. 60.

per un esercizio di deliberata confusione tra realtà e fantasticazione (pure riscontrabile), protocollo necessario, quest'ultimo, per chi voleva dare (come d'Annunzio) uno strappo non leggero di timone con cui prendere il largo dal golfo della letteratura naturalista.[56]

Il registro di fondo, invece, sembra essere quello che possiamo definire, grosso modo, dello *sconfinamento*. Se l'immagine dell'autore sconfina nel romanzo, e di rimbalzo il personaggio a sua volta sconfina nei panni dell'autore, non è soltanto per un *divertissement* da *tableau vivant*. Sconfinare non significa soltanto travestirsi.

Oltre tutto, abbiamo già ricordato lo *sconfinamento* in chiave tutta letteraria tra cronaca giornalistica (o epistolari) e la finzione narrativa del *Piacere* (ma non solo in questo romanzo, si pensi anche al *Trionfo della morte*, al *Fuoco*). Nel metterci tra le mani Il *Piacere*, l'autore ci consegna un "album illustrato" della Roma umbertina *fine siècle* tutto da sfogliare fitto com'è di cronache giornalistiche o «favole mondane», di articoli scritti quasi come diapositive, o meglio come *tableaux vivants* (tecnica, questa, di travestimento assai in voga nella capitale in quegli anni, sorta di *trait d'union* tra scena teatrale, ritratto in pittura e fotografia).[57] E sarà questa tecnica tutta dannunziana. Infatti, nella splendida serie fotografica della Capponcina, a Settignano, ad opera del Nuñes Vais, per fare un esempio, non c'è differenza tra *atelier* e scena teatrale o salotto o alcova di romanzo, e meno che mai tra autore e personaggio recitante (ovvero tra d'Annunzio, la Duse, Stelio Éffrena e *Il Fuoco*). In quei *boudoirs*, sembra tornare a vivere, fuori dalle pagine, un po' più attempato, lo stesso Sperelli:

[56] Già a Francavilla, pronto ad iniziare, a luglio, la scrittura del *Piacere* (e il suo *buon ritiro*), d'Annunzio in una delle sue ultime collaborazioni giornalistiche [26 maggio 1888], concisamente riflette sul romanzo contemporaneo, traendo spunto da una considerazione sui «romanzatori di Francia»: «I loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizione naturalistica e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del "personaggio". Questo fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza», in *Scritti giornalistici*, vol. I, cit., pp. 1193-7 (p. 1194).

[57] Ma anche *tableau vivant* come racconto, se a scriverlo è d'Annunzio; basti leggere l'intero "articolo" apparso sulla «Tribuna» con lo pseudonimo «Lila Biscuit», il 27 gennaio 1887: «In una delle case più eleganti e nobili di Roma, per cura di una delle più belle e spirituali signore, si sta preparando una rappresentazione fantastica, una serie di «tableaux vivants» meravigliosi. Ma tutto questo dev'essere ancora un gran mistero. Le prove dei quadri si fanno nella più oscura intimità; i conciliaboli delle Veneri, delle Diane, delle Atlante, delle Giunoni, hanno apparenza di tenebrose congiure; e di tanto in tanto succedono equivoci curiosissimi tra Marti e Vulcani, tra Endimioni e Mercurii, tra Ercoli e Dionisii […]», in *Scritti giornalistici*, vol. I, cit., pp. 819-23 (p. 819).

«questo delicato istrione – come scrive d'Annunzio – [che] non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenarii. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore» (*Il Piacere*).

Quindi, se è vero quanto suggerisce l'Andreoli che con il *tableau vivant* ci si accosta a uno degli espedienti capitali della scrittura dannunziana,[58] possiamo affermare che l'istantanea dello "Sperelli in posa" non è soltanto un «quadro vivente» o un travestimento scenico, ma soprattutto, un «equivalente della persona» – come ha scritto Maurizio Bettini – e non «una semplice effigie capace di 'rassomigliare' al suo referente […], il ritratto non è pura icona, è segno contaminato di referente», è «segno macchiato di realtà».[59]

Sembra d'Annunzio configurare la sua autorialità anche in una zona non del tutto consona allo specifico letterario: come se il poeta volesse continuare a scrivere di sé nell'immagine di sé (l'autoscatto è una forma elementare di autobiografia), e condurre, in qualche modo, la sua "letteratura", mediata dalla visibilità dell'autore, anche all'esterno delle pagine, in una prova di *verifica* autobiografica, se è vero quanto scrive a proposito Philippe Lejeune, dei testi autobiografici: «Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non l'"effetto di reale", ma la sua immagine».[60]

L'autore finisce, così, con l'allestire una piccola cosmogonia o serie di immagini che si potrebbero disporre, a controllare le date, accanto ai suoi libri, e addirittura con una funzione illustrativa (anche di altri personaggi, vedi, ad esempio, la Duse-Foscarina) all'interno dei suoi stessi romanzi. Ma c'è anche come l'istaurarsi di una zona neutra, fuori dalla scrittura, che mantiene con i testi letterari una relazione significativa, di volta in volta contrattata dall'immagine dell'autore. D'Annunzio – confeziona con assiduità un «sistema analogico» (un sistema di rinvii) tra se stesso e le *phisique du rôle* dei personaggi; «sistema di analogie» ovviamente ben diverso – è bene precisare – dalla pratica tematica individuata «come istituzione letteraria operante», in tutt'altra chiave, dall'Anceschi.[61]

Una qualche attenzione la meritano anche «tutte le cose» poggiate ad arredo all'interno dei fotogrammi dannunziani. Libro e penna, ad esempio,

[58] Cit. in Andreoli, *D'Annunzio*, cit.: «[…] in casa Primoli furoreggia la moda dei *tableaux vivants*: ci si traveste imitando un modello d'arte per poi offrire la mirabile composizione allo scatto che fisserà sulla lastra l'esito del passatempo prediletto dal bel mondo di Roma», p. 98.

[59] Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 58-60.

[60] P. Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], trad. it., *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 38.

[61] Anceschi, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia,* in Id., *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 99-135.

sono attrezzi ricorrenti nelle pose del poeta (figg. 10, 11, 12). «Gli oggetti fotografati – osserva Barthes – costituiscono degli eccellenti elementi di significazione».[62] Vieppiù – aggiungiamo noi – se questi non sono casuali, ma ben ordinati, subito visibili.

A sfogliare la serie fotografica del Nuñes Vais nella rinascimentale Villa della Capponcina, le camere appaiono deserte, tenebrose, dove sembra essersi assentato da poco il proprietario, veri e propri prosceni pronti per una recita teatrale. (figg. 13, 14, 15). Tutte finemente addobbate con libri, quadri e oggetti pregevoli (che saranno poi venduti all'asta nel 1910 per la bancarotta del poeta), le stanze sono piene di un'*aura* suntuosa come i preziosi lemmi che in un romanzo (*Il fuoco*) saranno chiamati a descriverle. Lo stesso vale per *Il Piacere*, quando d'Annunzio-Sperelli appunta: «Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi». «Oggetti» che è facile riscontrare, con meticolosità, in fotografia, avendo sotto mano, ad esempio, la splendida serie di quelle scattate, nel 1895, da Olinto Cipollone nel Villino Mammarella a Francavilla al Mare, dove d'Annunzio, particolare non secondario, aveva scritto interamente il romanzo (figg. 16 e 17).

Lo stesso vale, ancora, per la raccolta delle istantanee nello «Studio alto» della Capponcina, dove, anche qui, le robe del "teatro" dannunziano transitano con franca leggerezza dalle camere dei romanzi fin dentro le camere vere delle istantanee, allestendo la «profonda seduzione delle cose una volta dilette ad agire» di «questo delicato istrione», «abilissimo apparecchiatore», «incantatore» che sa come al meglio rappresentare la «commedia» della sua vita.

A ben guardare, sono sempre le stesse *cose*, usate, riusate e poi spostate a ri-addobbare le stesse camere tra vita e romanzo; le medesime giapponeserie, seterie, argenterie, riconoscibili ormai nelle immagini come nei lemmi dei testi, per cui i *bibelots* non sono soltanto neutri descrittori, ma induttori di senso. La *posa* degli oggetti crea un *habitat*. Le cose *possedute* dall'autore (fuori dal romanzo) rinviano *chiaramente* alle cose descritte nelle prose; ne divengono il lessico visibile e mediante le quali si potrebbe andare a disporre un lemmario romanzesco, dal *Piacere* in poi. Insomma, le «cose» non soltanto sono veri e propri motivi narrativi ben addestrati a creare le debite atmosfere narrative,[63]

[62] BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p.13.

[63] Ha osservato Mario Praz: «Se invero riflettiamo all'impressione lasciataci dai romanzi di d'Annunzio, ci accorgeremo che quel che v'è di positivo non proviene dalla psicologia, ma dall'atmosfera. Del *Piacere* riterremo il quadro della dolce vita romana d'allora, sia pure mitizzata; del *Trionfo della morte* il motivo sotteso della passione tragica di Tristano e Isotta, e

ma documentano; sono una "prova", un indizio chiaro, «*la chose a été là*» (Barthes), che quanto accade ai personaggi accade (o potrebbe accadere) verosimilmente anche all'autore.

Il *boudoir* dell'Andrea Sperelli in attesa di Elena non è soltanto *scritto* con una «special cura d'amore», con le «rose folte e larghe in certe coppe di cristallo», col legno di ginepro che arde nel caminetto, e «la piccola tavola da tè, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante» e ninnoli vari, ma lo si può anche *vedere*, a tal punto – come sottolinea d'Annunzio stesso – da apparire perfetta scenografia teatrale o – diciamola tutta, a nostro tornaconto – vero e proprio *atelier* fotografico.

Queste stesse «cose una volta dilette» trapasseranno, poi, in un nugolo, dalle pagine dei libri al letterale inventario di quelle presenti nella sua Capponcina per poi sparpagliarsi e moltiplicarsi (dopo aver filtrato, alcune, le maglie dei creditori e delle vendite all'asta) da Arcachon e Parigi fino alla villa di Cargnacco, per assieparsi definitivamente, finalmente atteggiate a reperti più onestamente museali, in lussurioso disordine nelle camere del Vittoriale in Gardone. Scrive d'Annunzio-Sperelli: «Ma nell'artifizio quasi sempre metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato del suo stesso inganno, insidiato della sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse per primo preso del suo incantesimo» (*Il Piacere*).

Insomma, nel rendersi memorabile, d'Annunzio rende memorabile anche la sua oggettistica, usata dentro e fuori i romanzi, «nell'artifizio quasi sempre metteva tutto sé». Per dirla col Benjamin della *riproducibilità*: «moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi»,[64] ed anche ovviamente una serie quantitativa di cose. «Bisogna riconoscere una particolare importanza a ciò che si potrebbe chiamare la *posa* degli oggetti, – scrive Roland Barthes – perché il senso connotato sorge in questo caso dagli oggetti fotografati. [Essi] rinviano a significati chiari, conosciuti; sono dunque gli elementi di un lessico vero e proprio, e la loro stabilità

---

l'ambiente primitivo e selvaggio d'Abruzzo; delle *Vergini delle rocce* il melanconico, grandioso e malioso paesaggio leonardesco in cui d'Annunzio ha amplificato i dati della sua terra natia, alterandone anche i nomi, e quel senso di fine di un regno e di aristocrazia in esilio che sembra preludere a certo recente atteggiamento nostalgico verso i Borboni. Riteniamo cose, non uomini. Come nei quadri dell'Arcimboldi, non abbiamo a che fare con uomini, ma con cose. A forza di atmosfere e di cose d'Annunzio cerca di creare uomini: ma accostandoci ci accorgiamo di che sostanza son fatti», in PRAZ, op. cit., p. 382. Sulle «cose» nel *Piacere* cfr. OLIVA, *Andrea Sperelli e l'"invenzione" del mondo*, in AA. VV., *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*, a c. di OLIVA, Solfanelli Editore, Chieti 1992, pp. 147-83.

[64] BENJAMIN, op. cit., p. 23.

è tale che li si può facilmente costituire in sintassi […]. Forse l'oggetto non possiede più una forza, ma possiede sicuramente un senso».[65] «Senso» che continua ad agire anche in assenza del proprietario, anche nelle camere dove l'«incantatore» non appare in fotografia: sono i tappeti orientali, le stoffe, i libri, le cineserie, i calchi in gesso, i candelabri, i vasi di Murano, le porcellane di Capodimonte, le trapunte, insomma, tutta la *trouvaille* d'antiquariato, a parlare per suo conto.

Le cose raccontano di un fantasma invisibile ma sempre protagonista, così come le stanze del Vittoriale, caoticamente addobbate, ricostruiscono, in disordine, le possibili scenografie dei suoi romanzi (figg. 18 e 19), raccolgono, come in un inventario, tutte le cose che sono state (stanno) nelle sue pagine.

Le camere del Vittoriale (come già quelle della Capponcina) sono vuote (e questa volta definitivamente), deserte come le strade della Parigi ottocentesca nei dagherrotipi di Atget e nella lettura che ne farà Walter Benjamin, (come solitario sarà anche il salotto buono di casa Speranza, le cui «buone cose» saranno visitate dal crudo scorrere cinematografico di Gozzano). Alle cose è come demandato l'incarico di ripetere ossessivamente l'*aura* della presenza invisibile dell'autore o dei suoi personaggi (fa lo stesso). É come se si stesse contemplando sulla soglia di ogni camera un enorme dagherrotipo. E tutto quel *bric-à-brac* – a vederlo "in fotografia" – sembra aver lasciato il campo libero, da poco, alla «sintassi» di un fantasma che «s'effigia su tutte le cose come sigillo imperiale» (d'Annunzio).

Varrebbe la pena terminare, allora, citando un passo del *Libro segreto*, dove con non lieve forzatura se sostituissimo il lemma «casa» con quello di «fotografia», l'*explicit* sarebbe sì fragilmente riassuntivo, ma per mano di d'Annunzio in qualche maniera assertivo di tutta la nostra illazione: «Ho fatto di tutto me la mia casa, e l'amo in ogni sua parte. Se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio».[66]

[65] BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 12-3.

[66] D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* [1935], in ID., *Prose di ricerca*, a c. di ANDREOLI e ZANETTI, I, Mondadori, Milano 2005, p. 1783.

1. D'Annunzio adolescente fotografato da Giacomelli

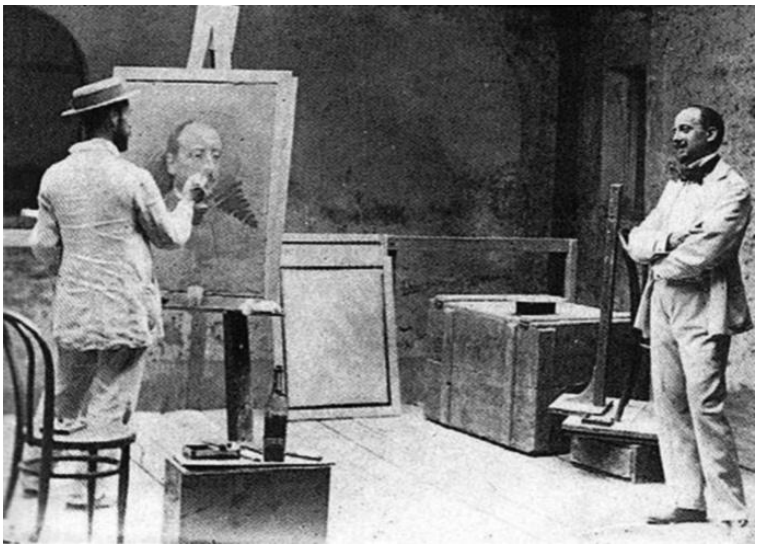
2. Nel costume di Enrico IV

5. Nei panni di Andrea Sperelli

3. A venticinque anni

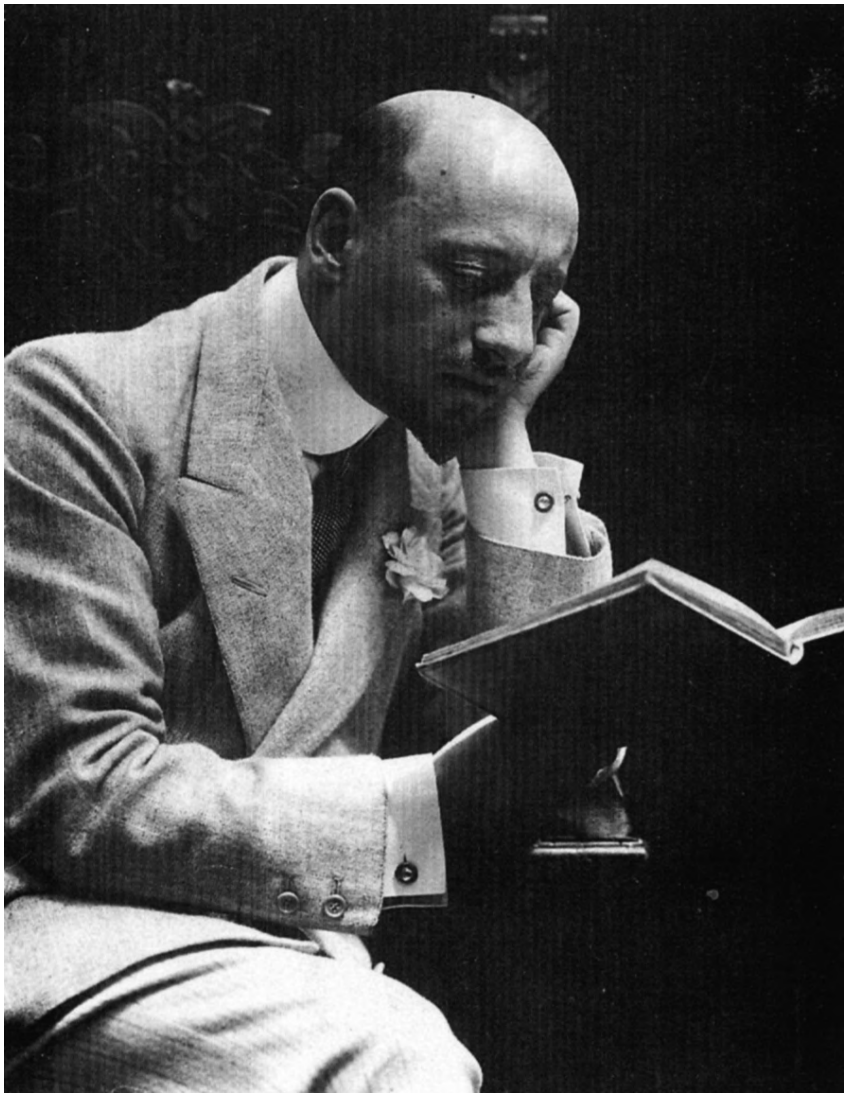
L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Scrittori del giorno. — GABRIELE D'ANNUNZIO.
(Da una fotografia di H. Le Lieure di Roma).



6. Ritratto da Michetti (foto di Olinto Cipollone)

7. Nello studio della Capponcina

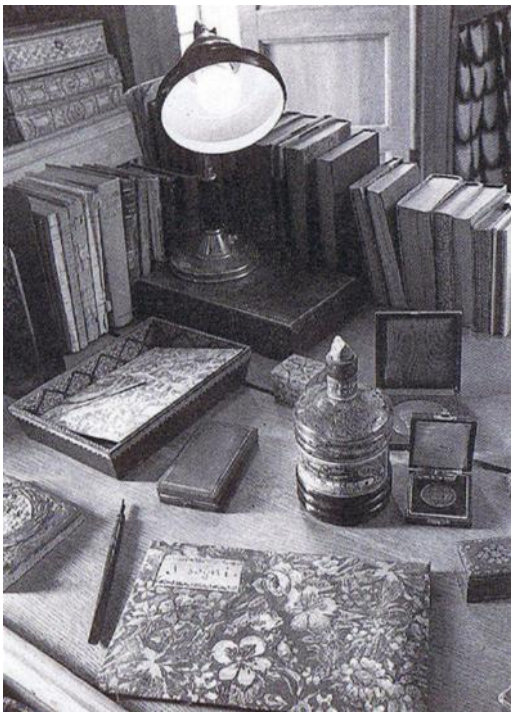


8

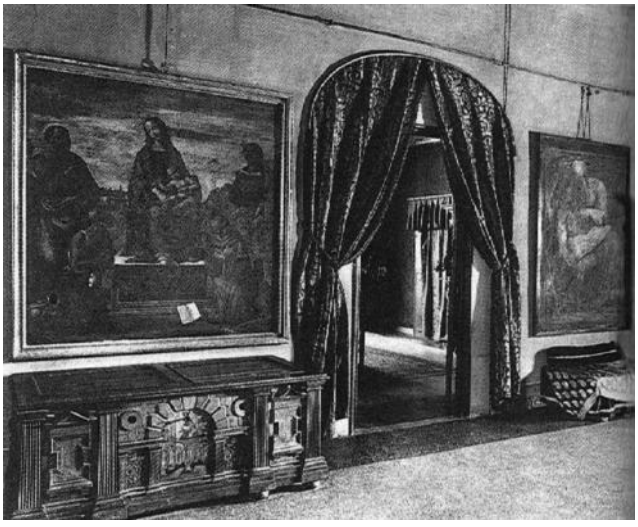
9. A Francavilla nel 1895 (foto di Olinto Cipollone)

10. Al tavolo di lavoro, alla Capponcina

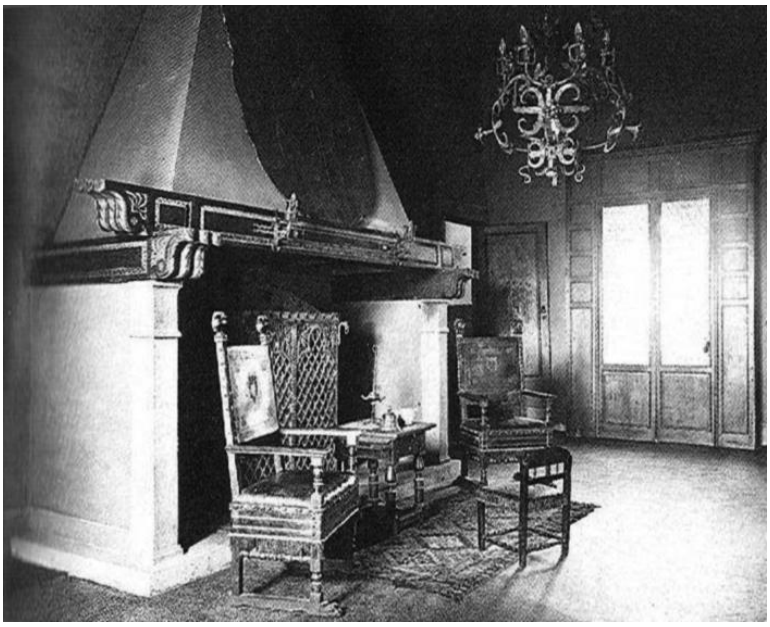
11. Nello studio alto della Capponcina



12. Sullo scrittoio dell'Officina

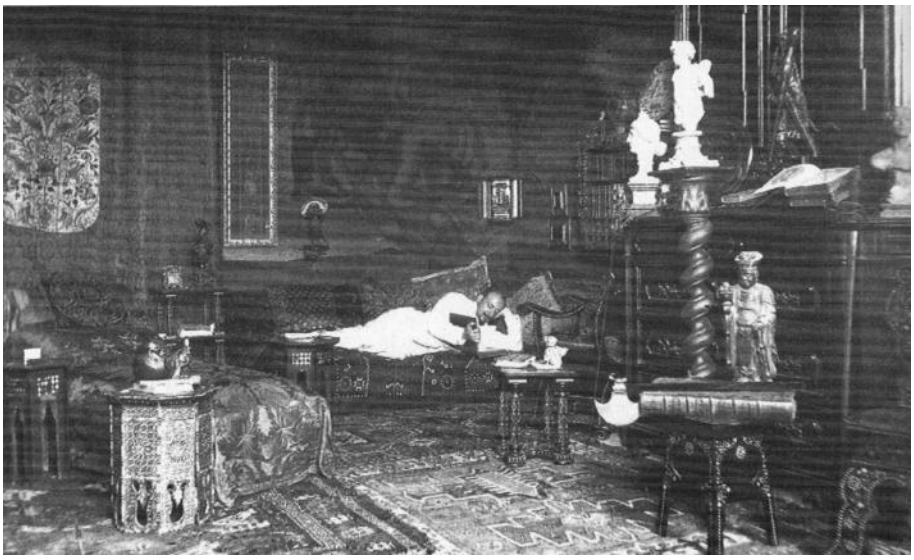


13. Interni della Capponcina

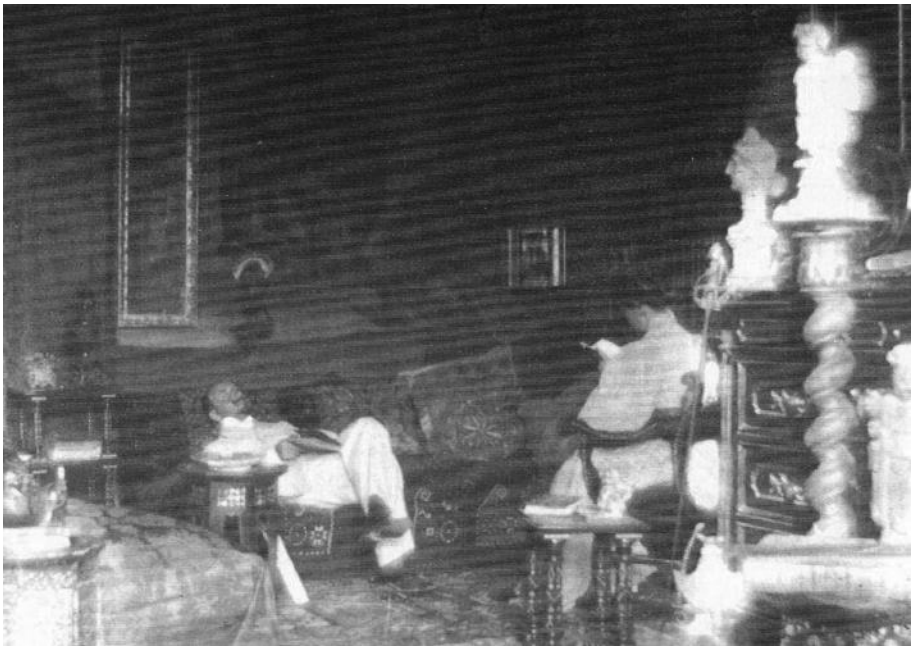


14. Interni della Capponcina

15. Interni della Capponcina



16. D'Annunzio nel Villino Mammarella.
Francavilla al Mare, 1895 (foto di Olinto Cipollone)



17. D'Annunzio nel Villino Mammarella con Maria Gravina.
Francavilla al Mare, 1895 (foto di Olinto Cipollone)

18. L'Officina

19. La Stanza della Cheli

Fonti iconografiche:

1, 2, 3, 4, 12, 13, 14, 15, 18, 19 da *Album D'Annunzio*, con un saggio biografico-critico e il commento alle immagini di A. ANDREOLI. Ricerca iconografica di E. ROMANO, Mondadori ("I meridiani"), Milano 1990, pp. 134, 189, 43, 97, 407, 192-3, 400-1, 397.

5 da «L'Illustrazione Italiana» del 4 agosto 1889.

6, 9, 16, 17 da F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Mario Ianieri Editore, Casoli (Chieti) 2002, pp. XXII, XX, XXI.

7, 8 da ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

10, 11 da P. ALATRI, *Gabriele D'Annunzio*, UTET, Torino 1983, p. 240.

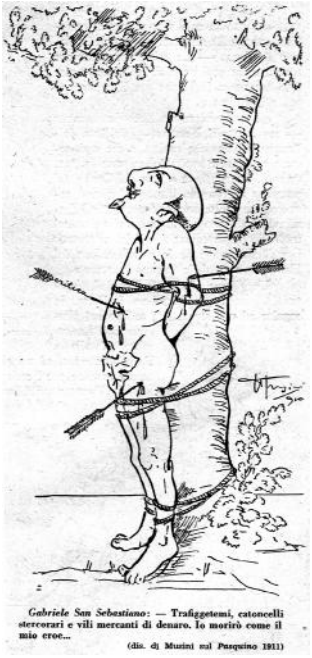
Altri Contributi

Il giovane d'Annunzio in una serie di scatti fotografici

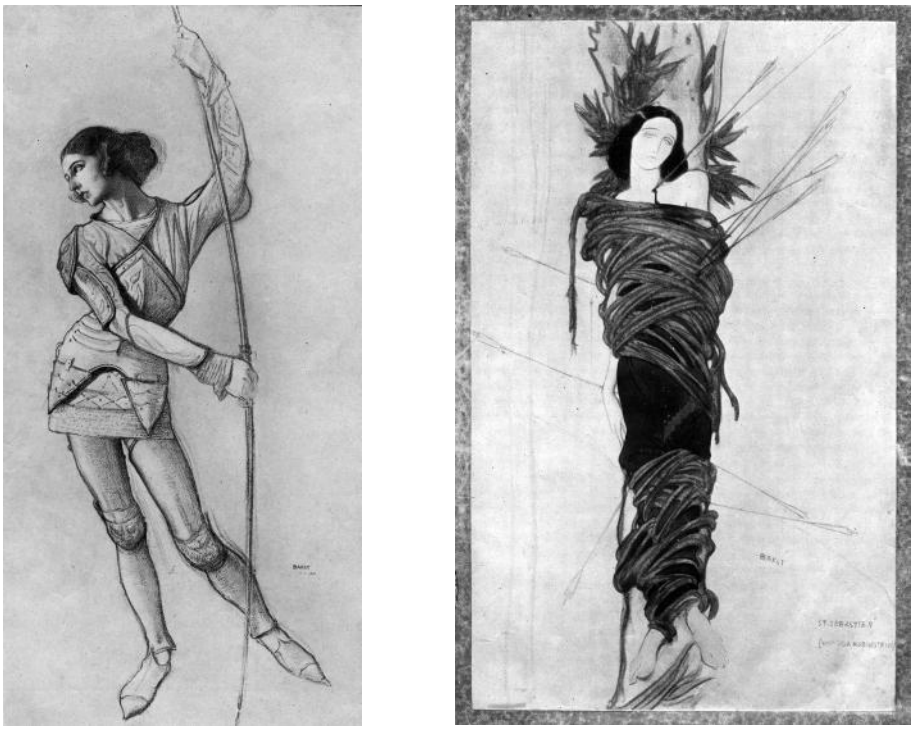
Francesca da Rimini, Atto IV, in una cartolina d'epoca

La Figlia di Iorio e d'Annunzio in una caricatura d'epoca

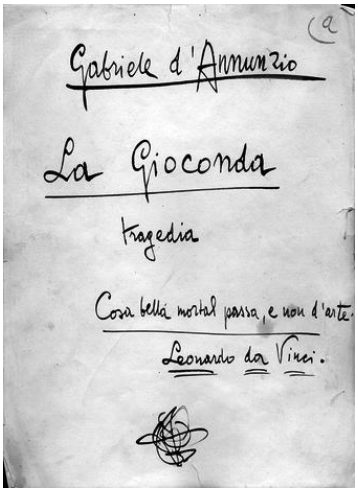
La Figlia di Iorio, il manifesto per la rappresentazione del 1904 a Faenza



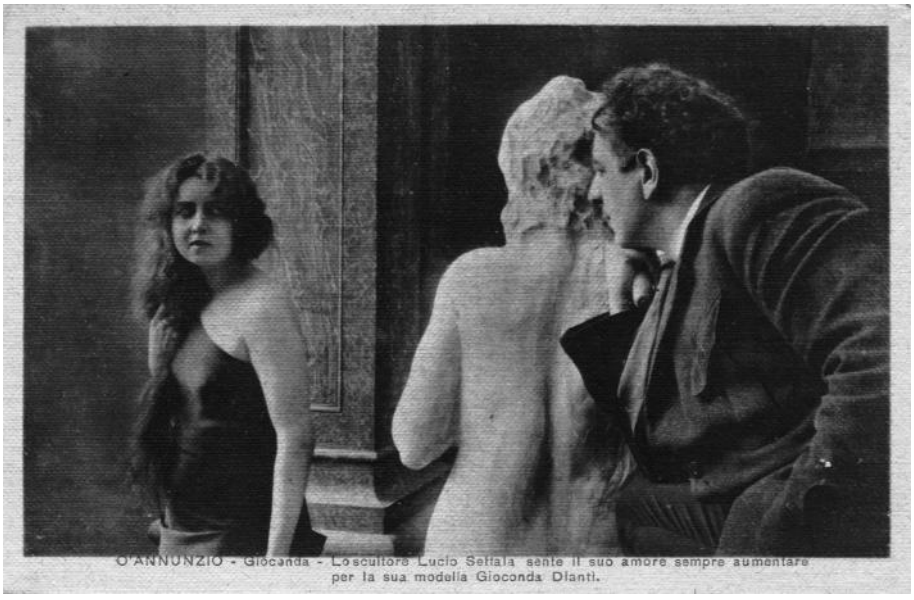
d'Annunzio come San Sebastiano trafitto da frecce in una caricatura d'epoca



Martyre de Saint Sébastien, schizzi di Léon Bakst



Frontespizio del manoscritto autografo de *La Gioconda*



Scene del film *La Gioconda* in due cartoline d'epoca

Pietro Gibellini

d'Annunzio e il «Volontario Esilio»

«Volontario esilio»: così d'Annunzio chiama il suo quinquennale soggiorno in Francia. Ma come vanno davvero le cose, in quel lontano 1910? Per sfuggire a creditori e «usurieri» che esigono il sequestro dei «cani, cavalli e belli arredi» della Capponcina, dove vive con lo sfarzo d'un signore del Rinascimento, il poeta decide di accogliere l'invito a fare un ciclo di conferenze a Buenos Aires. Gliel'ha rivolto Giovanni Del Guzzo, un abruzzese che ha fatto fortuna in Argentina, il quale incautamente gli dà un congruo anticipo. Come Pinocchio con i soldi per l'abbecedario, il 24 marzo il quarantasettenne Gabriele parte alla volta di Parigi per raggiungere, prima d'imbarcarsi per l'America, l'amante del momento, Nathalie de Goloubeff, la nobile franco-russa che gli ha appena ispirato *Fedra* e sta traducendo in francese il suo romanzo aviatorio, *Forse che sì forse che no*. Le sirene di Parigi gli fanno dimenticare l'impegno sudamericano. D'altra parte, lui guarda da sempre a quella città: di là gli sono venute le novità del naturalismo, del simbolismo e del decadentismo; da lì proviene il florilegio su cui scopre il superomismo di Nietzsche, in versione francese; là ha fatto arrivare tempestivamente le sue opere tradotte (premurandosi di far sparire echi francesi troppo evidenti, come la pagina del *Piacere* sull'architettura del sonetto, ricalcata su Banville); infine, là ha voluto debuttare come autore teatrale, affidando la *Città morta* alla rivale di Eleonora Duse, Sarah Bernhardt. Anche se i giovani artisti e scrittori guardano altrove, la società intellettual-mondana della belle époque è tutta intorno a lui, per coccolarlo o al contrario per criticarlo. I più acidi sono i letterati, che non gli risparmiano frecciate, soprattutto per il suo men che mediocre aspetto fisico, ma la maggior parte di loro riconosce il fascino della sua voce e la ricchezza del suo francese. Qualche esempio? André Gide, che l'ha già incontrato in precedenza: «D'Annunzio, più affettato, sorvegliato, raggrinzito, più ridotto e anche più vivace che mai. L'occhio è senza bontà, senza tenerezza; la voce più insinuante che veramente carezzevole; la bocca più crudele che avida; la fronte piuttosto bella. Nulla in lui che veda il

talento cedere al genio». E ancora: «Si decide che mi scriverà per invitarmi a pranzo (dubito molto che lo faccia)». Henri de Régnier, dai cui *Jeux rustiques et divins* il poeta di *Alcyone* ha preso più d'uno spunto: «Lo sguardo, è piccolo, nervoso, striminzito, rugoso, con l'aspetto di un personaggio della Commedia dell'arte, l'aria furba e crudele di un Arlecchino che abbia ucciso Pierrot». Ma anche: «Parla molto bene francese, con una perfetta scelta di vocaboli. È antipatico e affascinante, molto gentile». Più cattivo André Suarès, che coglie la curiosità ma giudica di scarso spessore la cultura musicale di d'Annunzio, che in una prosa italiana si appropria della sua interpretazione delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven, catturata con prodigiosi tentacoli mnemonici e mimetici. Gabriele, continua Suarès, chiede più di Diabelli che di Beethoven, e commenta: «Mi faceva ridere quella mania tipica degli italiani di ridurre ogni cosa all'Italia, come i tedeschi alla Germania, pena la morte» (già, mentre i francesi). Uno e bino appare anche a Julien Benda, futuro autore della *Trahison des clercs*, che distingue l'«uomo del proscenio» e «forzato nella posa» da quello «intimo», attento, che sente la cultura come parte necessaria della sua vita. Il più convinto sostenitore francese di d'Annunzio è Robert de Montesquiou, l'eccentrico dandy che pare l'incarnazione di Des Esseintes o di Sperelli, prima di diventare il riconosciuto modello del baron de Charlus nella *Recherche* proustiana. È Robert a riconoscere sul suo volto spogliato della maschera combattiva, quello fermato dalla pittrice americana Romaine Brooks, «il peso di un dolore segreto», una «bocca da de profundis» rivolto a un Dominus che è «il Signor Amore». È lui a suggerire al poeta, affascinato dal conturbante corpo della danzatrice Ida Rubinstein, di comporre una pièce per lei. Ed è per riguardo a Montesquiou che Proust tempera i propri cauti giudizi su d'Annunzio con parziali riconoscimenti. I due grandi scrittori, che si sfiorano ma non si incontrano, regoleranno direttamente i conti tra loro sulle pagine, a distanza: Marcel facendo passare nella sua *Recherche* il poeta come una comparsa mondana più che come un artista; il vecchio Gabriele liquidando il grande ciclo romanzesco, in un paio d'appunti, come un mucchio di carte fondate sulla «memoria fallace» e scritte con sintassi contorta da un «vieux pédéraste». Quanto al «Signor Amore», l'esilio non cambia le abitudini dell'incorreggibile Don Giovanni (così Cécile Sorel) intestardito a fare l'eterno giovane (Suarès). Semmai stimola nuovi appetiti: perché seguire ad Arcachon la Brooks, nonostante le sue propensioni saffiche, suscitando la gelosia della Goloubeff? E perché invaghirsi della bella Ida dai gusti scandalosamente bisex, chiamandola per giunta «fratello»? Regina nell'arte di *épater*, l'eccentrica marchesa Luisa Casati Stampa lo sottopone a una estenuante quarantena, lasciandogli a lungo non

più che il dolce sapore del sangue di un bacio suggente sul collo. Ma, privo su questo terreno di pregiudizi di classe, l'amoroso Gabriele non guarda solo alle nobildonne: e comincia il ménage con la giovane cameriera Aélis Mazoyer, che lo seguirà al Vittoriale con funzioni di istruttrice delle giovani chiamate nell'alcova dell'Imaginifico, oltre che di pronto soccorso personale in caso di necessità. Ma se lasciamo le curiosità delle camere e dei salotti, per tornare alla vita culturale, Parigi per d'Annunzio è soprattutto il formidabile palcoscenico da cui vorrebbe imporsi come scrittore teatrale europeo di lingua francese! Esaurito presto anche il denaro anticipato dall'editore Calmann-Lévy per i suoi diritti d'autore, il poeta si ritrova nell'abituale condizione di indebitato. Come artista, sembra dimentico dell'Italia, e quando apprende che gli arredi della Capponcina vanno all'asta, se ne adonta come per un sacrilegio, preoccupandosi solo di recuperare la biblioteca, salvata dagli amici. Nel maggio 1911, debutta allo Châtelet con il *Martyre de Saint Sébastien*, che mette in scena con una formidabile équipe: Claude Debussy ne compone la musica, Lev Baskt la sontuosa scenografia, la Rubinstein dà corpo, gesti e voce al bel santo («Ero una danzatrice e una mima quando incontrai Gabriele d'Annunzio. Posso ben dire che egli mi ha dato una voce!»). Lui, di suo, ci mette l'impasto di eroismo e di erotismo, di misticismo e di sadismo che è abilissimo a produrre, ma soprattutto un disegno ideologico e culturale. Con l'impiego di un antico francese ravvivato da pennellate macaroniche e latineggianti, e con il recupero dei *mystères* medievali, l'esule affaccia l'idea della riscoperta di una comune patria cristiana e romanza, che riprenderà (in forme più sfocate) con la *Pisanelle* e con *Le chèvrefeuille*, ma anche con un testo in lingua, *La crociata degli innocenti*. Come stupirsi allora che Maurice Barrès, dapprima diffidente verso di lui, ammiri il *Martyre*, consuonante con la sua visione cattolico-nazionalistica? Di diverso avviso è, naturalmente, il vescovo di Parigi e primate di Francia, che sconsiglia ai fedeli di assistere a quel misto di giovedì grasso e venerdì santo nel quale l'invitto arciere della fede è impersonato da una donna scandalosa. E non a torto Emma Corcos, che l'ha appena visto, scrive a Pascoli che d'Annunzio è geloso di Gesù! Il Sant'Uffizio, del resto, ha appena messo all'Indice la narrativa e il teatro del futuro Vate. Eppure, nell'esilio francese, c'è un d'Annunzio a suo modo religioso. È il d'Annunzio che, quando a Parigi la mondanità va in vacanza, ripara nel buen retiro di un villino di Arcachon, affittato da un piissimo signore, Adolphe Bermond. Tra il mare e le foreste, la selvaggia brughiera diventa il luogo delle meditazioni solitarie di questo singolare anacoreta a cavallo. Nell'aprile del 1912, da lì segue l'agonia e la morte di due amici, Bermond e Pascoli, con un trasporto che può ben dirsi

spirituale. Ne fa il toccante racconto nella *Contemplazione della morte*, il cui finale tuttavia, con il parto della levriera interpretato come rigenerazione senza passione, conferma la sua visione immanentistica. Lontano dai bagliori di Parigi come dall'Italia, e quasi esule dal mondo, il poeta si ripiega su se stesso, studia i moti intimi, recupera i ricordi dell'infanzia abruzzese o della gioiosa stagione toscana con un continuo andirivieni tra passato e presente, tra ricordo e meditazione, mentre con acuta attenzione, indaga il proprio intimo e descrive il paesaggio che lo circonda come enigmatico alfabeto. Con la *Contemplazione*, le prime *Faville del maglio* e con il Proemio alla *Vita di Cola di Rienzo*, nasce la nuova scrittura dannunziana che verrà detta «esplorazione d'ombra», «prosa di ricerca» o «notturna». Nostalgia della propria terra? Sì, anche, ma soprattutto nostalgia di se stesso e di un altrove imprecisato e irraggiungibile: quello già cantato nei *Sogni di terre lontane* («Ah perché non son io co' miei pastori?»). Il richiamo di una Patria materiale – non l'Ellade perduta, non un Abruzzo mitizzato, non la Francia medievale – torna a farsi sentire con il frastuono della guerra. Il Vate, che ha posto mano alla tromba inneggiando alla guerra di Libia con le *Canzoni delle gesta d'oltremare* (non è il solo, ahimè, che plaude alla conquista coloniale), torna in Italia per esortare i compatrioti a schierarsi a fianco dei fratelli latini *contra barbaros*. Comincia l'avventura del Poeta-soldato e poi del Comandante di Fiume, pronto a battersi soprattutto per altri "esuli in patria", gli irredenti trentini, giuliani e dalmati, prima di ritirarsi nella gabbia dorata del Vittoriale, un luogo di esilio dal mondo. Su quel Garda che sembra una citazione di Mediterraneo, tra i contrafforti alpini e le brume padane, egli, si chiude in un'ascetica cittadella in cui signoreggia il suo Io, l'unico luogo in cui non si sente esule.

Andrea Lombardinilo

d'Annunzio Accademico d'Italia: Il Messaggio alla «Maestà del Re Imperatore»

«Il mio orgoglio è mostruoso; e non riducibile»

Gardone Riviera, 7 novembre 1937. Da qualche tempo d'Annunzio accusa malanni acutissimi, esasperati dalla «turpe vecchiezza» che lo incalza. L'umore è «pessimo», le emicranie si succedono incessanti, il raffreddore non dà tregua. Insomma, il malessere non accenna a diminuire. Nelle stanze della "Prioria" l'atmosfera è funerea. A infrangere la solitudine del poeta soldato le visite delle belle vestali gardonesi che la Baccara procaccia senza soluzione di continuità. Luisa è la sua confidente, la custode gelosa dei segreti che permeano le stanze inaccessibili. La penombra è rischiarata di tanto in tanto da qualche improvviso sprazzo di luce.

In effetti quel 7 novembre è un giorno radioso: d'Annunzio sta meglio, molto meglio. Ne vuol dare notizia a "Luisetta", che attende trepidante il "bollettino" medico della "Zambracca". Gabriele le manda due scarni fogli vergati a matita, traboccanti di ottimismo. Al risveglio il dolore è lenito, ma è opportuno prolungare il riposo. Luisa conosce bene l'abitudine del padrone di casa, che fa costante ricorso a messaggi epistolari ad "uso interno". Accade non solo con lei, ma anche con l'architetto Gian Carlo Maroni, alloggiato al "Casseretto". Quella mattina d'Annunzio può annunciare alla Baccara di essersi ritabilito. Ha la sensazione di aver sconfitto (almeno per il momento) la «turpe vecchiezza» che lo attanaglia:

> Cara cara Luisetta,
> il pericolo è scongiurato. Mi sono svegliato – Sci -.mben – dette! – ti dico nel mio linguaggio d'Abruzzo. Ora ho bisogno di riposarmi ancora – Oh la turpe vecchiezza! Chi ha da vence? Essa, o i'? Ma non c'iarprove chiù.
> [...] Salirò da te appena potrò. Intanto vivi liberamente.
> Sci – mben – dette!
>
> Ariel[1]

[1] Lettera di Gabriele d'Annunzio a Luisa Baccara senza data, ma 7 novembre 1937, in G.

Già, proprio lei, la turpe vecchiaia: è in grado di respingerne gli attacchi e annullarne gli effetti? Sembrerebbe di sì, stando almeno al suo inguaribile vitalismo. La morte è alle porte, anticipata dallo stillicidio di problemi fisici che si susseguono l'uno dopo l'altro. Lo slancio d'ottimismo è accentuato dal ricorso al dialetto natio. Che sia iniziato il processo di regressione alle origini così frequente in chi vive la fase del tramonto? Certo è che all'atto del risveglio d'Annunzio tira un sospiro di sollievo, unito al ringraziamento espresso «nel mio linguaggio d'Abruzzo». Ha la sensazione di aver sconfitto la vecchiaia che lo opprime: «E chi deve vincere? Io o lei? Ma non ci riprova più». L'uso del dialetto rinsalda quel filo rosso che lega il poeta all'infanzia trascorsa in riva all'Adriatico, sotto l'ala protettrice di donna Luisa, quella madre venerata a mo' di una «Santa». La componente emotiva si unisce all'istanza tutta espressiva di dare voce diretta allo stupore e alla soddisfazione dello spirito combattente che non vuol cedere le armi e che al tempo di Fiume ha lottato «contro uno e contro tutti».

Dietro alla gioia del momento si nasconde forse una ragione contingente. Dopo lunghe perplessità ha accettato l'invito del capo del governo a presiedere l'Accademia d'Italia: è chiamato a succedere a Gugliemo Marconi, scomparso il 20 luglio di quell'anno. Da quel momento a Roma si è lavorato alla sua successione. La scelta di Mussolini cade ben presto su d'Annunzio, le cui condizioni di salute sono a rischio: ai malanni vari che lo affliggono dal mese di agosto si è aggiunto «uno spasimo all'articolazione dell'anca destra».[2] Scrive sconfortato: «Troppo m'è penosa la mia fine». Il 4 settembre un messaggero non meglio identificato recapita al Vittoriale una lettera di Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione nazionale: su invito del Duce gli propone di accettare la nomina a presidente dell'Accademia d'Italia. Dopo averla letta, il poeta scrive a Maroni: «tu comprendi come io sia tuttora perplesso, e non possa rispondere. D'altra parte *nessuno* può osare mandarmi un corriere per

---

D'ANNUNZIO, *Il befano alla befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, a c. di P. SORGE, Garzanti, Milano 2003, p. 299. Questo carteggio, come del resto quello con Gian Carlo Maroni, si rivela fondamentale per approfondire la conoscenza del periodo gardonese del poeta. Sulla importanza documentaria e sul tenore stilistico degli epistolari dannunziani si legga quanto scrive Vito Moretti ne *I labirinti del Vate*, Edizioni Studium, Roma 2006, p. 199: «Per questi aspetti, la lettera di d'Annunzio si presenta spesso come un dono, come un atto di grazia reso all'interlocutore, come un sigillo di aristocratica eleganza; si propone sovente anche con una monologicità che si snoda secondo un'architettura interna fatta di enunciati, di rapidi commenti e di espressioni fervide, inclini alle figurazioni *imaginifiche* e al lessico della sua prosa d'arte».

[2] Lettera di d'Annunzio a Gian Carlo Maroni del 17 agosto 1937, in F. DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri editore, Pescara 2009, p. 630.

esigere la risposta».[3] Così rispedisce la missiva a Maroni, chiedendo di poter consultare – insieme a lui – il proprio legale, l'avvocato Leopoldo Barduzzi.[4]

I tempi stringono. Il padrone di casa è assorbito dai preparativi per l'anniversario della marcia di Ronchi, che ricorre il 12 settembre. Ma Mussolini non può attendere. Così Maroni inizia a sollecitare una risposta da inviare a Roma. Il clamore assunto dalla vicenda non lo scalfisce:

> Caro Gian Carlo,
> sono in una di quelle ore che allontanano le conversazioni e le discussioni. Tu pensi che io debba rispondere all'offerta academica. Io posso darmi il lusso di fare aspettare la risposta. Stamani non ho nulla da dire. Finisco di mangiare non so che cosa, per fame vera. Il mio orgoglio è mostruoso; e non riducibile.
>
> Il tuo Gabriel[5]

L'orgoglio di d'Annunzio vacilla dopo il 20 settembre, quando con un telegramma Mussolini gli intima l'ultimatum: «Rispondimi perché la nomina del nuovo Presidente non può più essere ritardata».[6] Parole sufficienti a vincere le sue resistenze e a fargli accettare la Presidenza dell'Accademia.[7] Copiosi i telegrammi di congratulazioni che giungono a Gardone: Arnoldo Mondadori è addirittura raggiante per il prestigio che la nomina conferisce al suo autore di punta.[8] L'insediamento solenne del consesso accademico è fissato per il 21

[3] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 4 settembre 1937, *ibid*.

[4] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 4 settembre 1937, *ivi*, p. 631: «Mio carissimo Gian Carlo, ti restituisco la lettera perché tu la legga. Per desiderio del Duce il ministro dell'Educazione nazionale mi offre la Presidenza dell'Accademia a me non Accademico. Vorrei vedere – alfine – e parlargli anche di questo – Leopoldo il Savio e il Fedele. Se puoi, vieni per qualche minuto alla mia tavola di lavoro. Il tuo Gabriel».

[5] Lettera di d'Annunzio a Maroni del 12 settembre 1937, *ibid.*, cit., p. 632.

[6] Si cita da *ibid*.

[7] Cfr. il telegramma inviato dal poeta a Mussolini il 20 settembre: «Il tuo grande cuore d'amico mi perdona la perplessità nell'assumere la presidenza dell'Accademia d'Italia, ma stasera ogni dubbio è vinto dal mio stesso cuore d'amico. Voglio fare quel che mi domandi per darti una piena testimonianza della mia devozione. Accetto la presidenza e domani nel pomeriggio riceverai una mia lettera portata dal nostro fedele Maroni. Sono ora e sempre al tuo fianco, mentre ammiro il tuo mirabile sforzo. Ti abbraccio. Gabriele d'Annunzio».

[8] Telegramma di Arnoldo Mondadori a d'Annunzio del 23 settembre 1937, in Di Tizio, *D'Annunzio e Mondadori. Carteggio inedito*, Ianieri editore, Pescara 2006, p. 340: «La celebrità universale e l'alta gloria del Poeta eroe designato alla Presidenza della Reale Accademia d'Italia nuova e grande luce diffondono riaffermando nel mondo la nobiltà del genio italico sommamente devoto ognora alla patria e fecondo di pensiero e di azione nonché le tradizioni insigni romane della cultura latina. Tutta la nazione plaude alla designazione del Capo. Alla esultanza unanime si unisce con tanto maggior gioia quella di coloro che ebbero ed hanno l'onore di essere vicini nel lavoro fecondo. Accolga Comandante queste parole come rinnovata affettuosa testimonianza della devozione del Suo Arnoldo Mondadori».

novembre, alla presenza del re. Finalmente il poeta ha deciso di fare ritorno a Roma, dove non mette piede da circa vent'anni? Improbabile, visto che le sue condizioni di salute non lo consentono e le inquietudini si affollano incessanti nella sua mente. In effetti subito dopo la nomina la situazione sembra precipitare, nonostante le felicitazioni che giungono copiose: «Dopo la valanga dei telegrammi è venuta quella delle malinconie» (25 settembre).[9] E la scomparsa delle persone care non fa che acuire le preoccupazioni: «la superstizione mi consiglia di non abbandonare il vecchio letto oggi 13 ottobre. Sono triste di notizie nere. È morto oggi Remo Mondadori, quello che ha stampato in Verona tutti i miei libri».

Un velo di funebre mestizia scende sul Vittoriale. Forse è l'ansia del ritorno nella sua Roma a preoccuparlo, reso inopportuno adesso che il peso degli anni e i segni del tempo rendono il brillante cronista mondano di un tempo la controfigura di se stesso. Troppo lontane le radiose giornate di maggio, quando la voce dell'arringatore poteva persuadere migliaia di compatrioti, generare movimenti di opinione, imbastire campagne propagandistiche di rara efficacia. Che senso avrebbe rientrare a Roma, dopo aver indossato l'uniforme di Tenente dei Lancieri di Novara ai tempi della Grande Guerra? Il tempo dell'azione è tramontato, definitivamente. E la parabola discendente non accenna ad arrestarsi: «sono di pessimo umore» (28 ottobre); «tardo a uscire dal Covo perché il malessere non mi lascia e l'umore si fa più nero» (9 novembre); «Io sono molto tormentato dal raffreddore, che non accenna a diminuire» (26 novembre).[10] La trasferta romana va annullata: troppo rischioso affrontare il viaggio e la cerimonia di insediamento. Così debilitato nel corpo e nello spirito il neo presidente non è in grado di sostenere la ritualità ufficiale del regime: sembra impensabile per chi ha esperito alcune tra le imprese più formidabili dell'ultimo conflitto.

Strano, ma è così. Il venturiero sa che la sua ventura è scritta a caratteri indelebili, e reca il nome della morte. Inutile ribellarsi al destino che lo priva del dinamismo di un tempo. Sa che il corso degli eventi è ormai stabilito. Alla depressione senile si aggiungono i malanni di stagione, che ad una settimana

[9] Cfr. la lettera inviata al poeta da Maroni quello stesso 25 settembre: «Mio Comandante, Ti mando altri telegrammi giunti da Roma. Oso chiederti due righe da pubblicare sui giornali in risposta alla grandissima manifestazione di tutti gli Italiani per te in questa occasione. Tu sei maestro di cortesia così rispondi a tutti i telegrammi in una sola volta. Ai tuoi ordini. Tuo Gian Carlo» (DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., pp. 633-4).

[10] Lettere di d'Annunzio a Luisa Baccara del 25 settembre, del 13 e 28 ottobre, del 9 e 26 settembre 1937, in D'ANNUNZIO, *Il befano alla befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, cit., pp. 297-300.

di distanza dal grande evento non accennano a diminuire: «Io sono costretto a rimaner chiuso, per questo persistente raffreddore e a curarmi il naso con Mistol che in verità allevia e stringe» (13 novembre). Fin qui la corrispondenza con Luisa Baccara, che segue con apprensione l'evolvere della situazione. Ma il 21 novembre si avvicina: nel momento in cui d'Annunzio ha accettato l'incarico di presiedere l'Accademia, Mussolini lo ha esentato da qualsiasi incombenza operativa. Non vuole allontanarlo dal Vittoriale, né ha la pretesa di sfiancare con continui spostamenti la sua salute malcerta: «Ti ringrazio di aver accettato la Presidenza dell'Accademia d'Italia. Non è necessaria la tua presenza a Roma per questo. Basta che tu venga il 21 novembre per l'inaugurazione del nuovo anno accademico. Per l'ordinaria amministrazione sarà provveduto con un vice»[11] (22 settembre).

In effetti la corrispondenza con Mussolini e Maroni svela in presa diretta i particolari dell'operazione, che il Comandante non può che assecondare: deve adeguarsi al volere del Capo della nuova Italia, che vede in lui un volano essenziale per accrescere il prestigio del regime. Pur se recalcitrante, il 21 settembre d'Annunzio affida a Maroni una lettera da recapitare *brevi manu* direttamente a Roma,[12] annunciata nel telegramma inviato il giorno prima. Ha deciso di piegarsi al volere di Mussolini, forse nella speranza di influire maggiormente nelle scelte del governo o di dissuaderlo dall'alleanza con la Germania di Hitler, messa a punto proprio in quei giorni. Del resto, come opporre un rifiuto alle richieste, neanche troppo pretenziose, di chi finanzia l'attività dell'Istituto nazionale per la pubblicazione dell'Opera omnia, i cui proventi alimentano i lavori della Santa Fabbrica? Occorre prestare il proprio nome all'istituzione che vuol celebrare le sorti della cultura italica, raccogliere sotto un unico tetto il fior fiore delle intelligenze italiche, esaltare l'orgoglio e la creatività dell'ingegno nazionale. Chi meglio di lui può ricoprire il ruolo di guida del consesso? Chi più di lui ha diritto a succedere a Guglielmo Marconi, che con l'invenzione della radio ha forgiato un moderno strumento di comunicazione di massa?

Deve accettare l'incarico, che del resto è onorifico, e non prevede incombenza esecutiva alcuna. A Maroni spetta il compito di recapitare il messaggio del poeta, mentre Mussolini attende nelle sue stanze romane, soddisfatto di averne vinto le resistenze:

---

[11] Si cita da Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., p. 633.

[12] Lettera a Maroni del 21 settembre: «Caro Gian Carlo, questa lettera deve esser consegnata al Capo *prima di sera*. Te la consegno aperta perché tu possa farne la riproduzione esatta. Ogni bene. Ti abbraccio. Gabriele d'Annunzio» (*ibid.*).

Grande Compagno,
Capo dei combattenti d'Italia,
mio Capo,
pur conoscendo la mia avversione all'officio e avendola approvata e secondata in tempi più sereni, tu oggi mi designi alla Presidenza dell'Academia d'Italia come per risollevare sessant'anni di cultura latina e di pura devozione alla Patria latina.
La novissima Academia accoglie e raccoglie il fiore dell'ingegno e degli studi onde s'orna la nostra *alma parens*.
Da quegli ingegni appresi a comporre la mia dottrina umana, per quegli studi conobbi fin dalle origini prime e divinai nelle estreme forme del futuro la nobiltà e l'opulenza del linguaggio che io parlo e scrivo.
Per ciò designato io non entro se non in una fucina insigne ove l'opera più fulgente sorge dal più puro lavoro.
Labor omnibus unus.
O compagno, in te serro sul mio petto fedele il più italiano dei cuori, il più invitto dei destini.
Palmam refers.

GABRIELE D'ANNUNZIO
Il Vittoriale, 21 settembre 1937

Farebbe a meno dell'incarico: la «turpe vecchiezza» avanza inesorabile, e le forze latitano. Ma comprende le ragioni della scelta. Ha la consapevolezza di essere l'unico a poter presiedere l'Accademia: il suo merito è di aver rinnovato dal profondo la lingua italiana, rinnovellando la lezione degli antichi, esplorando i generi letterari più svariati, esperendo le forme di comunicazione più ardite. Chi non sa che «la letteratura italiana comincia con duecento versi di Dante e – dopo un lungo intervallo – continua in me»?.[13] Ha esplorato i meandri più reconditi del nostro eloquio e ne ha carpito i significati più nascosti, i sintagmi più arcaici, le cadenze più avvolgenti. Ha la consapevolezza di aver recuperato l'essenza più pura della lingua: E la sua opera testimonia l'ampiezza di un lavoro di ricerca che non conosce interruzione. Ma non si è limitato a studiare e a comporre: ha compiuto il passaggio dal testo al gesto come lo compie l'artefice solitario che vuol legare il proprio destino a quello della patria nel frangente in cui anela alla libertà, all'indipendenza e alla gloria. Non gli rimane che assecondare il volere altrui, garantendo il suo sostegno nel momento in cui l'Italia bella sarà chiamata a fare scelte determinanti.

A rinsaldare l'intesa tra i due rivali di un tempo vi è l'incontro alla stazione di Verona, dove il capo del governo fa scalo il 30 settembre di ritorno dall'incontro in Germania con Hitler. Il poeta non vuole mancare all'appunta-

[13] D'ANNUNZIO, *Di me a me stesso*, a c. di A. ANDREOLI, Mondadori, Milano 1990, p. 214.

mento. A notte tarda dà comunicazione a Maroni che al mattino presto dovrà scaldare i motori della sua Isotta Fraschini, perché «sono contento di poter riabbracciare il gran Compagno», Anche se «ho i dottori oggi, fra poco».[14] Tanto interesse è sospetto. Qual è la ragione vera che lo spinge a incontrare Mussolini *coram populo*, nonostante il «lucido coma» in cui versa? Le versioni di Maroni e di Giovanni Rizzo (che lo accompagnano) sono discordanti: il primo riferisce che il poeta «attaccò con voce ferma qualunque legame con la Germania»; il secondo assiste invece al rafforzamento della loro intesa, suggellata dal saluto di addio di d'Annunzio: «Ti ammiro sempre più per quel che fai…».[15]

Chiusa la parentesi veronese, il mese di ottobre trascorre tra le solite malinconie e il disbrigo delle prime (e tediose) pratiche legate al nuovo incarico. Come, ad esempio, la nomina di Antonio Bruers a segretario particolare, subentrato a Umberto Marconi, lontano parente del presidente da poco scomparso, che si era rivolto a Maroni affinché potesse proseguire la sua attività.[16] Soprattutto fervono i preparativi per organizzare al meglio il grande ritorno nella Capitale. Il programma (di massima) prevede la permanenza di quattro o cinque giorni, necessari anche per realizzare la divisa su misura che d'Annunzio dovrà indossare per la cerimonia. Almeno queste sono le intenzioni di Maroni, che assume l'onere della logistica. Bruers è informato minuto per minuto della regia: «Per la divisa se Lui la farà sarà bene farla alla Sua venuta a Roma che io spero dal 15 al 20 m. c.» (6 ottobre). Nella stessa

---

[14] Lettera a Maroni senza data, ma 30 settembre 1937, in Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., p. 634. Si legga quanto scrive lo stesso Di Tizio sull'incontro tra i due: «D'Annunzio era sempre stato ostile alla Germania, tanto che dopo aver fatto a Mussolini un grottesco ritratto di Hitler, ne completò l'immagine definendolo in privato un "ridicolo Nibelungo truccato alla Charlot". Quando seppe che Mussolini, di ritorno dal suo viaggio a Berlino, sarebbe passato in treno a Verona, decise di andarlo a salutare, probabilmente per dargli un segno indiretto e simbolico della sua incondizionata approvazione, che andava oltre ogni contraddizione e riconosceva nelle decisioni del Duce la presenza di un fato ineluttabile e forse d'una predestinazione al "più invitto dei destini", come gli aveva appena scritto, che nonostante qualunque gioco di alleanze, l'avrebbe condotto alla vittoria finale» (*ibid.*). Sui contenuti dell'incontro tra d'Annunzio e Mussolini si rimanda a P. Alatri, *D'Annunzio*, Rusconi, Milano 1988, pp. 377-8.

[15] Si cita da Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., pp. 634-5.

[16] Lettera di Maroni a Umberto Marconi del 6 ottobre 1937, in Di Tizio, *ibid*., cit., p. 637: «Ho ricevuto la sua del 5 ott. Ero già a conoscenza di quanto mi ha comunicato e mi pregio informarla che provvisoriamente il Comandante ha incaricato il Vice Cancelliere Comm. A. Bruers come Suo segretario particolare. Il Comandante si è riservato la definitiva designazione che, a quanto mi consta, non potrà cadere che su una persona vicina a Lui ed in collegamento con la R. Accademia. Sarà mia premura informarla delle future decisioni. Cordialmente la saluto. Gian Carlo Maroni».

lettera lo informa di aver «ricevuto la carta e buste», mentre «riguardo alla carta da lettere per il Comandante alla prima occasione ne parlerò».[17]

Nulla in realtà è stabilito. D'Annunzio è sempre più insofferente, e dell'Accademia non vuol saperne. La chiusa della lettera a Bruers («Che Iddio mi aiuti») dà l'idea dell'incertezza che avvolge tutta la vicenda. Nel frattempo telegrafa a Roma a Renato Brozzi (8 ottobre), uno degli artefici di punta della fabbrica del Vittoriale: gli esprime il suo cordoglio per la scomparsa della madre, deceduta il giorno prima all'età di 76 anni.[18] Dopo la morte di Remo Mondadori, le notizie negative dunque si inseguono. Che sia questo l'evento che lo fa riflettere una volta di più sulla sua condizione? Tanto più adesso, che trascorre ore al desco di lavoro per rispondere agli innumerevoli telegrammi ricevuti? Non è dato saperlo. Certo è che in quelle ore matura la decisione di rinunciare all'impegno romano, mandando a monte il lavoro di quanti si stanno adoperando per trasformare quell'adunanza in un evento indimenticabile. Tra questi vi è Maroni, che lunedì 11 ottobre riceve al "Casseretto" la temuta notizia della defezione: «Da molti giorni io sono in una specie di lucido "coma", indifferente a tutto quel che in Italia si converte in ringraziamenti e in dediche. Per ora trascuro gli uni e le altre. Ho risoluto di non entrare nell'Academia se non nel marzo dell'anno prossimo. Non accompagnerò con la mia eloquenza il principio dell'Anno scolastico».[19]

In questo momento le urgenze sono altre, come la riparazione dell'Isotta Fraschini o la ricerca di denaro, in attesa che «la buona sorte mi dia i mezzi di spedire telegrammi» (11 ottobre). Maroni è preoccupatissimo: d'Annunzio vuole che prenda contatti con Barduzzi per ottenere un anticipo di «tremila lire su quel che mi sarà dovuto fra una ventina di giorni». Ha urgente bisogno dei proventi dell'opera omnia, visto che i lavori del Vittoriale sono sempre più esosi. Nel frattempo si appresta a comunicare il suo *forfait* a Roma, in particolare a Carlo Formichi e a Mussolini, certo di essere compreso: «Scriverò domani al Vice-presidente dell'Accademia, e al Capo del Governo. Tu abbi pazienza. Il ritardo nei *ringraziamenti* e nei segni non compromette lo spirito dell'uomo grato»[20] (11 ottobre).

Nessun miglioramento la settimana successiva. Anzi: «io sto poco bene, e son traboccante di tristezza». A renderlo di pessimo umore è anche il silen-

[17] Lettera di Maroni ad Antonio Bruers, *ibid.*

[18] Telegramma di d'Annunzio del 7 ottobre 1937, *ibid.*: «Nessuno può misurare il tuo dolore come io posso col mio cuore filiale e nulla potrà consolarti fuorché la tua stessa grande arte. Ti abbraccio e desidero infinitamente di rivederti».

[19] *Ivi*, p. 638.

[20] *Ibid.*

zio di Mussolini in merito alla nomina di Pizzetti e Malipiero a componenti dell'Accademia, caldeggiata personalmente da d'Annunzio.[21] Adesso che ha accettato la Presidenza pretende che mantenga la promessa, così da garantire ai due musicisti il sostentamento economico necessario. Come si sa il sodalizio con i due musicisti è solido e proficuo.[22] Ma il riconoscimento tarda ad arrivare: «Non so se tu pensi tuttavia a Francesco Malipiero e a Ildebrando Pizzetti. Le vicende dell'Academia mi sono ignote»[23] (14 ottobre). Le attese vanno deluse: il 22 ottobre Mussolini comunica a Gardone che tra Perosi, Cilea e Respighi, designati liberamente dagli accademici, la scelta è caduta sul primo, caldeggiata da Mascagni. Giocoforza i musicisti dannunziani dovranno attendere: «Spero non me ne vorrai».[24]

Incassato il colpo, d'Annunzio si concentra sulla scrittura: su commissione dell'Ammiraglio Giuseppe Valle avvia la stesura del messaggio all'Aviazione legionaria, comprendente il messaggio di *Spagna contro Spagna*, relativo alla guerra civile in svolgimento nel paese iberico. Il lavoro gli è stato caldeggiato anche da Maroni, che su sua richiesta gli procura alcuni volumi sull'arte

[21] Cfr. lettera di d'Annunzio a Mussolini del 29 maggio 1937, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, a c. di R. De Felice e E. Mariano, Mondadori, Milano 1971, pp. 276-7: «[…] Io ti scrivo nei dubbii suscitati da questa tua singolare attitudine verso me – ti scrivo per chiederti se tu abbia anche dimenticato la tua promessa che riguarda i tre Academici *Ildebrando Pizzetti Gian Francesco Malipiero Giuseppe Brunati*. Quest'ultimo è di qualità più nobile che i sagrestani pegaséi (!) come i papini gli oietti e gli altri bipedi implumi. Tu lo sai./Poiché tu, auditore di musica (udisti il concerto severo del mio Quartetto due o tre ore prima di accomiatarti dal Vittoriale ospitale), poiché tu hai collocato nell'Academia i buoni mercatanti Giordano e Mascagni, non puoi escludere due artisti ricchissimi d'ingegno e poveri di fortuna come il Pizzetti e il Malipiero. Basterebbe, per quest'ultimo, il titolo di aver intrapreso con tanto amore e tanta sapienza la stampa di *tutte le Opere* di Claudio Monteverdi il Divinissimo./[…] Per concludere, ai tre artisti una tua lettera schietta *prometteva* il luogo nell'Academia. E io ti telegrafai di aver *comunicato* la giusta novella agli eletti: legame grave».

[22] Sui rapporti tra d'Annunzio e Pizzetti di veda, in particolare, il lavoro di V. Borghetti e R. Pecci, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, EDT, Torino 1998; sull'amicizia tra il poeta e Malipiero si rimanda a *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, a c. di C. Bianchi, Ferrari grafiche, Clusone 1997.

[23] Lettera di d'Annunzio a Mussolini del 14 ottobre 1937, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 293.

[24] Lettera di Mussolini a d'Annunzio del 22 ottobre 1937, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 294: «Circa questione Pizzetti e Malipiero mi rincresce dirti che non sono entrati nella terna dei musicisti e quindi non ho potuto esercitare mio diritto di scelta. Maestro Mascagni ha fatto apologia maestro Perosi, ha elogiato il Cilea e fatto molte riserve sul Respighi, del quale ha contestato l'italianità dell'ispirazione. Fatte le necessarie discriminazioni mia scelta è caduta sul Perosi. Il Cilea infatti non produce più nulla da molti anni essendosi fermato all'*Adriana Lecouvreur* e quanto a Respighi di cui apprezzo moltissimo talento sinfonico può attendere. Ti dico inoltre che io lascio quanto a designazione perfettamente liberi gli accademici. Alla prossima volta è necessario che i tuoi musicisti entrino nella terna. Spero non me ne vorrai; del resto il genio anche si deve attendere i riconoscimenti accademici e ufficiali. Ti abbraccio. *Mussolini*».

spagnola.[25] In quei giorni si immerge nella rievocazione delle gesta aviatorie italiane, su cui «ho detto tutto, ho toccato tutto». Come ai tempi del *Notturno*, i fasti del passato leniscono le angustie del presente. È in questa fase che la prospettiva di affrontare la trasferta romana si trasforma in uno spettro, acuito dal timore di apparire vecchio e malandato al cospetto dello stato maggiore del regime. Non gli piace l'idea di essere celebrato come monumento cadente della patria o di alimentare l'immagine del Comandante posto a riposo forzato. E poi c'è la congerie dei telegrammi che attendono una risposta, nonostante il denaro che scarseggia.

Il tempo stringe, non si può più attendere. Ma in ogni caso la decisione di non mostrarsi in pubblico è già presa. Da Roma si mobilita lo stato maggiore del regime per indurlo al ripensamento. Ma senza esito. L'11 novembre alcuni Ministri del Governo si recano a Gardone per tentare un ultimo, disperato tentativo di persuasione. D'Annunzio neanche li riceve:

> Caro Gian Carlo,
> io da molte settimane sono malato d'una infezione alle gengive; e non posso parlare se non penosamente. Non posso e non voglio mostrarmi sinché io non sia guarito o defunto. Questa è una volontà *invitta*. Avverti i ministri, e tutti gli altri. Non mi mostrerò. Ti accludo le ultime 200 lire per i telegrammi.[26]

Come se non bastasse, invia a Maroni una seconda lettera, in cui ribadisce il rifiuto di incontrare la delegazione dei Ministri (tra cui Bottai), accompagnati dai rappresentanti dell'Accademia. L'infiammazione alle gengive gli impedisce di parlare e il suo aspetto è deplorevole. Ma non basta. Al malessere fisico si aggiungono «condizioni d'animo profonde», tali da renderlo un «ospite detestabile». Il «Capo» dovrà rassegnarsi a rispettare la sua volontà, pena la minaccia di dispiegare all'ingresso della Prioria «le mie mitragliatrici».[27] Nel

---

[25] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 2 ottobre 1937, in DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., p. 636: «Caro Gian Carlo, se è vero che Antonio Bruers è qui, digli che stasera ho bisogno di un libro su l'arte spagnola. Ne ho uno, illustrato, che fu anche ristampato dall'Istituto di Bergamo. Ho l'edizione francese, e la italiana. Cerco alcune note *su la più antica* letteratura spagnuola. Puoi aiutarmi. Gabriel».

[26] In DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., p. 642.

[27] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 11 novembre 1937, *ivi*, p. 642: «Caro Gian Carlo, non soltanto ragioni d'atroce male fisico ma condizioni d'animo profonde m'impediscono di ricevere i ministri, e gli altri. Sarei un ospite detestabile. Non posso parlare senza pena. Vedrò Formichi, di gran cuore, quando potrò. L'Academia è lontana. Tu mi chiedesti – con troppa fretta – un messaggio di Spagna contro Spagna. Lo scrissi con penoso sforzo. *E non so che cosa ne* sia accaduto! Non comprendo come il Capo mi voglia infliggere l'ispezione onorevole dei Suoi ministri. Tanto più mi dolgo di non poterli accogliere con alto onore. Bisogna lasciar

bollettino epistolare di due giorni dopo comunica a Maroni che non può ricevere neanche il vice presidente Formichi. L'ordine è tassativo: le visite sono sospese fino a marzo.

Tanta intransigenza non stupisce in d'Annunzio. Nel 1908 aveva detto di no all'Università di Bologna, quando si era trattato di raccogliere l'eredità di Giosue Carducci: non si rinuncia al soggiorno in Versilia per gli impegni didattici. Come si può sottrarre tempo prezioso al poeta che nella sua opera ha detto e toccato tutto? Se lo chiede anche adesso, trent'anni dopo il gran rifiuto all' "Alma mater studiorum" bolognese, reiterato nell'aprile del 1912 alla morte di Giovanni Pascoli.[28] Il soggiorno lacustre mal si concilia con gli impegni accademici, contratti in uno slancio di forzata generosità. Lo sa bene anche Mussolini, che già anni prima aveva tentato di includerlo nel consesso degli accademici d'Italia.[29] Anche in quell'occasione il poeta ribadisce di non gradire legami di appartenenza o rapporti di dipendenza con enti o istituti di cui non riconosce né il prestigio né l'autorità.[30]

Non sono mere istanze ideologiche a ispirare la decisione del poeta.

---

passare quest'ora nera. O debbo collocare alla porta del Silenzio le mie mitragliatrici? Ecco l'assegno firmato. Ed ecco le 200 lire rimaste fuori. Scusa e grazie. Gabriele d'Annunzio».

[28] A quell'epoca il disprezzo per l'Università è pressoché totale, ribadito a chiare lettere a Luigi Albertini: «Che dice di quest'agitazione universitaria?!!! Oggi il Rettore mi chiede *in segreto* se io accetterei la cattedra, quando fossi designato dalla Facoltà. Che strano accecamento! Per ora, il suicidio non mi tenta, ma, ad ogni modo, sceglierei un'assai più virile morte» (lettera di d'Annunzio a Luigi Albertini del 15 aprile 1912, in Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri editore, Altino 2003, p. 119).

[29] Sul ruolo svolto dal poeta in ambito politico cfr. De Felice, *D'Annunzio nella vita politica italiana*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'11° convegno internazionale promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, 9-14 maggio 1988, pp. 97-108. Sull'attività oratoria del poeta si veda, in particolare, il saggio di Alatri dal titolo *D'Annunzio oratore e uomo d'azione*, *ivi*, pp. 109-16.

[30] Nella lettera del 15 febbraio 1929 giustificava la propria rinuncia vantando una coerenza di atteggiamento a suo dire esemplare, ostentata sin dai tempi dell'apprendistato universitario trascorso nello «Studium urbis» romano: «Mio caro compagno, alcuna voce pubblica mi fa correre al riparo contro una minaccia novamente sospesa sul mio capo immeritevole. Tu certo ricordi che, al tempo in cui era Ministro della Istruzione Pietro Fedele, io rifiutai recisamente di entrare nella "Academia d'Italia". Serbo, a onore della nostra amicizia, i documenti che dimostrano la tua comprensione elegante. Fin da allora dimostrai la sconvenienza dell'officio per me che – ottimo scolare dell'Ateneo romano e latinista caro a Onorato Occioni – rifiutai di dar gli esami finali per non esser marchiato "dottore in lettere e filosofia"! Di altri simili rifiuti, *più gravi*, non mi giova parlare per non parer millantatore. L'avere fondato l'Istituto per Tutte le Opere è il più singolare onore da te fatto alla mia vita laboriosa. Basta. È cosa insolitamente bella. Del resto, la mia esclusione cortese a molti d'ogni parte sarà gradita. E tu lo sai. Ti abbraccio. Gabriele d'Annunzio». Si noti come la dichiarazione di ostilità riverberi la volontà futurista di «distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie» (F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. De Maria, Mondadori, Milano 1988, p. 10).

Oggi, ancor più di ieri, valgono le ragioni della libertà e dell'autonomia: non vi è sistema di potere, né politico, né accademico, né istituzionale, che lo possa soggiogare alla volontà di altri. Nella fattispecie non sono soltanto le condizioni di salute o le fluttuazioni umorali a sconsigliare il viaggio: è il suo spirito agonistico a rivendicare quella libertà d'azione connaturata alla propria indole.[31] È giunto il momento in cui il suo Paese gli riconosca il ruolo di guida intellettuale e civile guadagnato sul campo di battaglia. Meglio però se i riconoscimenti sono in denaro, soprattutto adesso che si fa cronica l'urgenza di denaro per i lavori del Vittoriale, già donato al popolo italiano. I tributi onorifici gratificano, ma non fanno cassa. E c'è sempre da risolvere il nodo dell'inaugurazione. Le pressioni provenienti dalla Capitale sono continue: come dire di no al Capo del Governo? Se lo chiede Maroni, che non sa più come sedare i fedelissimi di Mussolini, i quali naturalmente non credono alle motivazioni di Gardone. Per d'Annunzio, invece, il problema non si pone più da giorni. Per sgombrare il campo da equivoci ribadisce il 13 novembre:

> Io sono *malato*. Lo Stato può permettermi l'infermità così come mi permette di esser cieco. Io *non riconosco* gli obblighi accademici del 21. Rinunzio all'Academia, e non alla Libertà. Prego il caro Formichi di *rimandare* la sua visita. Sono *malato*. Non potrò veder nessuno, fino al 20 di marzo. (Anche prego te di non esercitare con tanto zelo il tuo officio di Boia).
> Riceverò ogni specie di visite quando sarò guarito.[32]

Il messaggio non ammette repliche. A Roma, naturalmente, non si rassegnano all'idea che l'Accademia possa insediarsi senza il suo Presidente. Le pressioni dei Ministri e in particolare di Bottai non si contano: per avere accesso alle stanze della "Prioria" informano Maroni di essere stati invitati direttamente dal poeta. Si ricorre anche al millantato credito per persuadere il recluso del Vittoriale, che naturalmente non vuol sapere di visite, che stigmatizza le «manovre puerili e sconvenienti» tramate alle sue spalle.[33] Il discorso di saluto che sta per terminare sarà sufficiente ad esprimere la sua riconoscenza non solo al Re ma anche a Mussolini. E per renderlo ancora

[31] Cfr. L. RUSSI, *L'agonista. Gabriele d'Annunzio e lo sport*, Esa, Pescara 2007.

[32] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 13 novembre 1937, in DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, cit., p. 642.

[33] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 16 novembre 1937, *ibidem*: «Caro Gian Carlo, io non ho avuto nessuna comunicazione con S.E. Bottai, *e non ho invitato nessuno al Vittoriale*. Sono malato. Adduci anche il messaggio al Re. Cerca di veder chiaro in queste manovre puerili e sconvenienti. Io sono nella desolazione dell'abominazione, come dicono i preti. Ti abbraccio. Gabriel».

più solenne autorizza un'edizione a tiratura limitata che riproduca in fac simile d'autografo le cartelle vergate a lapis. È stabilito che debba essere letto da Carlo Formichi, che chiede ripetutamente un incontro con d'Annunzio, naturalmente senza successo. Il poeta vuole che il testo sia curato nei minimi particolari. Scrive a Maroni per sincerarsi che il messaggio sia riprodotto «con la necessaria cura», perché tutti abbiano contezza dello sforzo profuso per onorare gli impegni contratti, pur nella difficile congiuntura del momento[34]. Così avviene difatti il 21 novembre alla villa Farnesina alla Lungara, quando la voce di Formichi legge il discorso contenuto nelle 12 cartelle intestate con il motto "Hic manebimus optime", vergate a mano su carta di Fabriano.

Inutile dire che il tributo di riconoscenza al Re e al Capo del Governo è reso in pieno stile dannunziano. Chiusa la parentesi accademica, d'Annunzio può continuare ad occuparsi delle avvenenti muse gardonesi che Luisetta introduce nelle sue stanze. Il ritorno alla tranquillità non è dei più distensivi: incombono non solo le ricerche di denaro e i malanni di stagione, ma anche le inquietudini legate alla scomparsa della giovane Titti, al secolo Evelina Scapinelli Morasso, con la quale il poeta ha avviato un *liaison* tormentata. Gli è stata presentata da Antonietta Treves, che nelle lettere chiama "la comarella", spesso ospite al Vittoriale.[35] A vigilare sulla permanenza dell'ospite di turno è la fida Luisa, che non lascia trapelare il suo risentimento per le frequentazioni del fedifrago. Nella lettera inviatale il 26 novembre il *ménage* domestico è fotografato nel suo lento ma costante divenire:

> Cara Luisetta,
> ecco i soliti assegni da far cambiare.
> Io sono molto tormentato da raffreddore, che non accenna a diminuire.
> Inoltre sono inquieto perché non ho notizie chiare dalla Titti, che tende a far conoscenze compromettenti per la incurabile vanità femminile.
> La rimanderò alla sua casa equivoca.
> Ti abbraccio, A più tardi
>
> Gabriel

[34] Lettera di d'Annunzio a Maroni senza data, ma 17 novembre 1937, *ibid*., p. 643: «Caro Gian Carlo, avendo fatto penosamente quel che dovevo, mi ritrovo in gran confusione. Ignoro tutto di Carlo Formichi, e del resto! Ricevo ora questo telegramma del provv. Bartolini. Se quel corriere porta una qualunque somma, io ho bisogno di averla senza ritardo. Non ho denaro, ma molti obblighi. Vorrei sapere, anche, se il mio messaggio al Re sarà *riprodotto* con la necessaria cura. Quando tu non puoi seguire il lavoro, tutto va male. Bisogna che io mi rassegni a gettare nel Lago ogni mia buona volontà».

[35] Sui rapporti con la "comarella" si rimanda a Di Tizio, *Antonietta Treves e d'Annunzio. Carteggio inedito 1909-1938*, Ianieri editore, Altino 2005, pp. 180-90. Sulla relazione tra d'Annunzio ed Evelina Scapinelli Morasso si rimanda alle stesse pagine del volume. Sulla

Accantonati i contrattempi provocati dalla logorante vicenda istituzionale, è necessario rimettere ordine nelle cose di tutti i giorni. Meglio dunque proseguire nell'opera di realizzazione della cittadella lacustre, che sa di lasciare in eredità agli italiani. Roma è lontana, unitamente agli impegni legati al nuovo incarico di Presidente «non Accademico».

Un messaggio in fac simile d'autografo

Come un novello Ovidio relegato in terra lontana, che per attenuare il rancore dell'imperatore fa leva sulla forza persuasiva della scrittura, anche d'Annunzio affida alla parola il compito di impetrare perdono. Sa di dover riparare alla promessa mancata di presenziare alla cerimonia di insediamento dell'Accademia d'Italia. E sa che una promessa mancata al Duce può trasformarsi in un *vulnus* diplomatico: chi gode di agevolazioni non può permettersi leggerezze. Per questa ragione il discorso inviato a Roma è innestato su accenti celebrativi: le istanze mitopoietiche che lo permeano si nutrono della gloria del passato e della fiducia nell'avvenire, rafforzata dalla recente conquista dell'Etiopia. L'obiettivo è celebrare il genio italico, che il regime vuol mitizzare con la sua retorica nazionalistica, mutuata anche dall'epopea fiumana.

La veste tipografica del discorso conferisce ulteriore efficacia espressiva ad un'operazione che non ha soltanto finalità comunicative, ma racchiude anche implicazioni politiche e ideologiche piuttosto significative. Per soddisfare le aspettative il lavoro viene affidato alla tipografia del Senato del dottor Bardi: la riproduzione in facsimile d'autografo consta complessivamente di 24 pagine (4 + 12 + 6) in 16, ingrandite di un quarto rispetto alla dimensione originale. Sulla copertina bianca campeggiano, impressi in nero e rosso, il titolo e i riferimenti istituzionali e temporali dell'evento: ALLA MAESTÀ DEL RE IMPERATORE / VITTORIO EMANUELE / IN ROMA / GABRIELE D'ANNUNZIO / NELLA SOLENNE ADUNANZA IN CAMPIDOGLIO / DELLA / REALE ACCADEMIA D'ITALIA / 21 NOVEMBRE 1937-XVI. L'alternanza del colore e la dimensione decrescente del corpo del carattere in ciascuna riga conferiscono un'aura austera ad una copertina dal sicuro risalto visivo. Vi si stagliano in primo piano le tre righe impresse in rosso: in grassetto e corpo più grande "VITTORIO EMANUELE"; in tondo e corpo leggermente inferiore "GABRIELE D'ANNUNZIO"; ancora in tondo ma con grandezza ridotta "REALE ACCADEMIA D'ITALIA". Tutto questo a scandire

connotazione intima delle lettere a Titti cfr. G. OLIVA, *Carteggi dannunziani: edizioni recenti e lavori in corso nel "laboratorio" di Chieti*, in *D'Annunzio epistolografo*, Atti del 31° convegno di studio promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani, Chieti-Pescara 27-9 maggio 2004, Ediars, Pescara 2004, p. 134.

anche graficamente l'ordine gerarchico dei tre protagonisti. Il grande assente è Mussolini: nessuna dimenticanza, visto che (come vedremo) d'Annunzio lo chiama in causa all'interno del discorso.

Girata la copertina troviamo una pagina interamente bianca, seguita dal primo facsimile d'autografo: si tratta del frontespizio vergato dal poeta a tutta pagina: «alla Maestà/del Re Imperatore/Vittorio Emanuele – /in Roma – / Gabriele d'Annunzio/* Novembre 1937.». Seguono le pagine del testo scritto su fogli di carta di Fabriano con il celebre motto "Hic manebimus optime", che campeggia in alto a sinistra.[36] Sempre nella parte alta dei fogli, ma a destra, vi sono i numeri di pagina apposti dal poeta. Il testo si estende per una lunghezza di 12 pagine bianche impresse in nero, seguite da una pagina bianca solo nel recto; nel taglio basso del verso sono presenti i riferimenti tipografici, riprodotti in corsivo e con corpo piuttosto ridotto: "*Stampato per la Reale Accademia d'Italia/nella Tipografia del Senato del dott. G. Bardi/nel mese di novembre 1937-XVI*". Chiudono due pagine bianche che precedono la retrocopertina, anch'essa bianca.

La descrizione del fascicolo è essenziale per comprendere l'impronta redazionale di un'operazione tipografica volta a celebrare tanto le istituzioni quanto la scrittura. Su tutto domina la connotazione plastica della grafia dannunziana: l'occhio scorge i sussulti nervosi del lapis, il suo scorrere placido e scattante allo stesso tempo, le sue accelerazioni e i suoi rallentamenti improvvisi. Il segno linguistico si sedimenta sul foglio con ineluttabile forza abrasiva e con una nettezza grafica che non ostacola, anzi agevola il compito del tipografo che deve riprodurre fedelmente la parola del poeta. Non avrà problemi Formichi, vice presidente dell'Accademia d'Italia, nel modulare il discorso al cospetto dell'Accademia. Ma alla vigilia ci si chiede quale sia il contenuto del messaggio, quali i temi toccati dal Vate al cospetto delle alte cariche dello Stato. E soprattutto: che cosa emerge circa i rapporti con Mussolini. Domande che si pongono i convenuti alla Villa Farnesina quel 21 novembre, che ascoltano per la prima volta il messaggio del Presidente dell'Accademia giunto dal Vittoriale degli Italiani:

[36] D'Annunzio lo ha coniato ai tempi di Fiume, dopo aver saputo che il governo di Giolitti considerava l'occupazione della città dalmata come un atto illegale. Adesso che l'Italia è in Etiopia quel motto può essere investito di un significato nuovo, tanto più che nell'incisione figurano due simboli fatti propri dal regime, il fascio littorio e l'aquila imperiale: l'inserzione del motto latino sembra rispondere dunque ad una ben precisa istanza tipografica e politica. Per maggiori informazioni si rimanda a *Motti dannunziani*, a c. di Sorge, Newton Compton, Roma 1994, p. 48.

Maestà del Re Imperatore
Vittorio Emanuele,
colui che osa indirizzare a Voi questa parola di fede già Vi fu prossimo nel fuoco della guerra e da Voi sopravanzato credette egli vedere nel Vostro pugno una fiaccola di luce ferma e limpida che pareva accendere gli sguardi dei combattenti e bandire l'ombra dalla fronte dei vittoriosi.
Una certezza mentale, simile a una illuminazione del Futuro, Vi accompagnava nella corsa immune di ogni affanno e di ogni turbolenza. Noi sentivamo le piú belle cose umane, le piú eccellenti essenze, operare nelle profondità, convertirsi in profonde radici. Sentivamo di sotto al grido dei soldati una specie di canto effuso, non interamente modulato eppure già tanto eguale che non poteva piú essere interrotto.
Ora io dico, Sire, che Voi medesimo portavate con Voi quel canto. Ed esso persiste e perdura cosí che oggi determina ed esalta la forza dell'evento.
La nostra guerra non ha deposto le armi, sí bene afforzate le ha, e dirette. Siamo pronti, sicuri siamo nella risolutezza dell'uomo che ci conduce nato di popolo, balzato su da un de' piú fervidi solchi del vomere sanguinoso e della fortuna constretta.
Una è la volontà della Nazione; e non dispersa né scontorta né titubante ma «fisa alla Stella» come dicevano i vecchi Italiani delle vecchie lotte. Una, e fisa alla Stella: ciò è fisa a conseguire la sommità della virtú civica e della cultura umana.
Abbiam mirato e nominato gli Eroi: i seminatori e trasfiguratori della Terra, i veri generatori del Futuro.
Non gli Eroi fanno di loro stirpe la Rivelazione di Dio, l'Arca dell'Alleanza? Ben possiamo noi credenti invocare la Patria *Foederis Arca, pacta Fides, pacis inviolabile Pignus.*
Per ciò, Sire, io che non cessai di combattere nel segno del Vostro ferro e nel lume della Vostra face, oggi ho l'altissimo onore di annunziare a Voi la pienezza di una istituzione solenne chiamata nella piú insigne delle sedi

Academia d'Italia.

Novamente, di là dal clamore dei combattenti, di là dallo schianto dei caduti e dal rugghio de' superatori, odo il Canto.
Solo il Canto vince i secoli e attinge le costellazioni. L'adunata dei poeti e dei sapienti, dei concordi e dei discordi, oggi approfondisce e inalza il Canto d'Italia: *Vocum discordia concors*. Dante conduce il coro, per il primitivo prodigio, come nel principio della Terza Rima e nel conchiudimento di quella che deve tuttavia esser detta.
Il nostro linguaggio, che fu il primo nostro orgoglio ed è per essere l'estrema nostra nobiltà, par misurato sotto le volte dell'Academia romana, ampliato dal respiro stesso di Roma romulea.
Sire, inchinandomi a Voi, come già nel vostro passaggio attraverso la battaglia infaticabile, io sento che un tal compenso trascende il meglio della mia vita operosa e studiosa: parlare a Voi, Sire nel Campidoglio il linguaggio d'Italia

> con una bocca interamente pura: con l'accento delle Origini, con l'accento dei Fati avvenire *Verecundo sanctius ore loquor*.
> Non è la mia voce fioca e roca, l'han resa gli anni e i mali. Forse ridiventerà alta e bella nell'ultima parola che forma la Morte.
> Doveva essere la voce immortale di Guglielmo Marconi accordata a tutte le armonie del Mondo, riconoscibile nella vastità della luce, della tenebra e dell'evo.
> Uomo dottissimo, amico esemplare, mi soccorre e m'incuora Carlo Formichi onore dell'Academia.
> Mi sia perdonato, Sire, da Voi e dalla severa giustizia degli Italiani un dolore che pur sempre rimane alzato in piedi per guardar piú oltre.
>
> Gabriele d'Annunzio
>
> Dal Vittoriale degli Italiani, 16 novembre 1937

Nel suo simbolismo immanente, la formula dell'*excusatio* è ispirata all'alternanza costante tra il ricordo del passato e l'attesa dell'avvenire. Vuole che la gloria della patria sia accresciuta, abbattendo i confini che fino ad oggi ne hanno impedito l'ascesa nel contesto internazionale. La rivendicazione del ruolo da protagonista che l'Italia insegue sin dai tempi dell'impresa libica, costituisce per d'Annunzio il volano per rivendicare il proprio ruolo di soldato prima e di Comandante poi, chiamato alle imprese più temerarie e alle gesta più ardite pur di salvaguardare l'orgoglio nazionale. Ecco perché la connotazione autoreferenziale costituisce la cifra dominante dell'orazione pronunciata da Formichi. Nel tessere le lodi del re e del capo del governo, il poeta esalta il temperamento eroico del suo popolo, sostenuto da un indissolubile patto di fiducia, di rispetto e lealtà. Ogni presente di gloria si fonda su un passato illustre. Ed è evidente che se l'Italia può reclamare legittime aspirazioni coloniali deve rendere grazie a quanti si sono immolati in nome della libertà, d'Annunzio in testa.

Tuttavia è tra coloro cui il paese deve tributare l'adeguato riconoscimento per le imprese compiute. Il conferimento del titolo di Principe di Monte Nevoso (nel 1924), costituisce una significativa ma parziale testimonianza di gratitudine verso chi ha deciso di vivere in isolamento la sua ingombrante popolarità, testimone velato della volontà di riscatto di un'intera nazione. Pochi dubbi sulla consapevolezza del proprio ruolo di vate nazionale, rivendicata allo stesso Mussolini anche dopo aver ricevuto la notizia del conferimento del titolo nobiliare.[37] Sa che la Presidenza dell'Accademia d'Italia non è una

[37] Lettera di d'Annunzio a Mussolini del 25 febbraio 1924, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 100: «Il Governo e la Nazione hanno il dovere imperiosissimo di *riconoscermi* finalmente, fuor d'ogni mio desiderio e d'ogni mio disdegno. Intendi? I Romani dicevano *aliquid acceptum referre*. Riconosci dunque, riconoscete dunque la parte vasta e varia che io

ricompensa adeguata ai meriti conseguiti sul campo: la considera quasi un atto dovuto, che comporta carichi di lavoro che non vuole assumere. Ma non si illuda il regime: corrispondere riconoscimenti o tributi pari alla sua grandezza è mera utopia, visto che «il mio solo nome è, davanti ai contemporanei e davanti ai posteri, un grande titolo; perché tutta la mia vita ha testimoniato la *predestinazione* del mio battesimo».[38]

Ne è consapevole Mussolini, che pochi giorni prima dell'insediamento dell'Accademia aderisce al patto Anticomintern (6 novembre), determinando così la stabilizzazione dei rapporti con la Jugoslavia e la soppressione delle aspettative irredente del paese. D'Annunzio reagisce al cospetto dei gerarchi arrivati al Vittoriale per festeggiare la sua nomina, annunciando la prossima occupazione del territorio jugoslavo. Mussolini ne è a conoscenza? Sa di certo che il poeta è contrario alla politica dell'asse, che implica il buon vicinato con la Jugoslavia e dunque il sacrificio delle aspirazioni dalmate. Al cospetto dei gerarchi e a poche persone accorse per l'occasione, d'Annunzio inneggia ad una vera e propria chiamata alle armi, annunciando la ripresa delle operazioni belliche per liberare la Dalmazia: «Sono sempre più solo e sempre più sdegnato, ma sono certo che nei nostri cuori non è spenta l'ansia del sempre più glorioso divenire della Patria. Oggi a voi dico che ho scritto alla Maestà del Re firmandomi Duca di Ragusa e Principe di tutto l'Adriatico. Questo dirò a Roma nel mio discorso alla Reale Accademia d'Italia. Con le armi nel prossimo autunno saremo a Ragusa. Vi do un buon arrivederci».[39]

Viste le premesse, Mussolini può tirare un sospiro di sollievo. Nel discorso accademico non è mai nominato direttamente, celato dietro la figura «dell'uomo che ci conduce nato di popolo». Quel testo è così equilibrato sul piano diplomatico da non sembrare redatto dal neo presidente, che rimprovera a Mussolini un indirizzo di politica estera sconsiderato e la mancata nomina di

---

ebbi "nella santa guerra"; *riconoscete* che, col mio piú doloroso e piú solitario piú solitariamente eroico sforzo (decembre 1919-gennaio 1920), salvai alla smarrita e blesa Italia il Confin giulio; riconoscete *tutta quanta* la mia azione e creazione adriatica. Ecco il *dovere* nazionale. Ma non m'importa – *per me* – che non sia compiuto. Principe dell'Adriatico, sí; principe di Monte nevoso, sí, potete chiamarmi. *Sono* pur senza corone. Rimpiccolirmi nessuno può né potrà mai».

[38] *Ibid*.

[39] L'episodio è descritto da R. FESTORAZZI nell'interessante volume *D'Annunzio e la piovra fascista*, Il Minotauro, Roma 2005, pp. 169-77. Interessa in questa sede rilevare come parlando da una delle finestre della "Prioria" d'Annunzio si scagli «contro la politica estera del regime e "la vanagloria dei nostri politicanti", pronunciando un discorso duro e bellicoso pieno di insulti e di espressioni di scherno». Di un certo interesse aneddotico le pagine che Festorazzi dedica al disappunto dei gerarchi per il pericolo incombente e all'operazione diplomatica attuata da Starace, con la collaborazione del federale di Brescia, per disinnescare il furore bellico di d'Annunzio e salvaguardare così il "regolare" svolgimento dell'adunanza del 21 novembre.

Pizzetti e Malipiero. Vincono comunque le ragioni della diplomazia. Del resto la scelta di rivolgersi alla Maestà del Re Imperatore è molto più di un atto simbolico, in una fase in cui l'espansione in terra d'Etiopia è seguita dall'opinione pubblica con comprensibile coinvolgimento emotivo. Con l'omaggio all'Imperatore d'Etiopia d'Annunzio suggella, almeno formalmente, il proprio sostegno alla politica di espansione del regime e alla strategia coloniale che ha determinato l'ascesa di Vittorio Emanuele III sullo scenario internazionale.

Ancor più significativo che il sostegno sia decretato al cospetto del fior fiore dell'*intellighentia* nazionale: il registro stilistico del messaggio è a dir poco aulico, la sintassi è avvolgente, l'afflato lirico che lo ispira è ammaliante, secondo la ben nota tecnica della mitopoiesi dannunziana. Il tutto bilanciato dalla insopprimibile cifra autoreferenziale. L'esaltazione delle gesta regali si collega al proprio destino di soldato impegnato al fronte. A tratti sembra quasi che l'effigie del monarca si sovrapponga a quella del Comandante, in un processo di compenetrazione emotiva che si nutre di cadenze mitografiche pressoché permanenti. Non stupisce allora che ad una prima parte in cui d'Annunzio svolge l'esaltazione del genio guerriero italico, segua una seconda in cui l'attenzione si sposta sul ruolo da lui svolto per rinnovare la lingua italiana. Tutto avviene nel segno di una circolarità estetica immanente, che si dipana dal gesto al testo e dal testo al gesto, senza soluzione di continuità.

In attesa di «colui che deve venire»

Il riferimento all'«Accademia d'Italia», isolato a centro pagina, determina una cesura tra la prima e la seconda parte del discorso: una cesura che non è soltanto redazionale, ma anche argomentativa. Analizzando l'invocazione iniziale al Re, si ha l'impressione che l'afflato mitopoietico della prima stagione delle *Laudi* non si sia mai affievolito. Ma soprattutto riaffiora l'ansia di aspettazione che connota i componimenti proemiali di *Maia*, *Elettra* e *Alcione*, in cui è palpabile il senso di attesa per "colui che deve venire". Si staglia all'orizzonte il profilo indefinito del *visiting angel* destinato a riscattare il genere umano dalla mediocrità del presente: si disegna così la sagoma fantasmatica dell'eroe, una sorta di entità messianica in grado di rigenerare la società contemporanea.

I quesiti che affliggevano il cantore delle *Laudi* sembrano dissolversi al cospetto del re e del capo del governo, salutati come nuovi eroi di un'Italia assurta a grande tra le grandi. Oggi è il re a incarnare la «volontà della Nazione» che è «una, e fisa alla Stella». Ieri, in assenza di una guida forte e autorevole, la volontà italica non poteva che riconoscersi in Ulisse: l'apertura

di *Maia*, dedicata *Alle Pleiadi e ai fati*, rinnovella il dettato dantesco per esprimere «la virtute di canoscenza» che spinge l'ulisside moderno alla ricerca dei segreti reconditi dell'esistenza. L'ambientazione equorea si innesta su rimandi astrali che assumono piena pregnanza simbolistica: il destino dell'uomo non è disgiunto dall'influenza degli astri e del mare, in una simbiosi che assume una patente connotazione escatologica.[40] L'attesa per l'eroe si tramuta in invocazione idolatrica, rafforzata dalla volontà di ardere «un salso rogo estrutto» con ciò che rimane della nave del «piloto re d'Itaca Odisseo».

Da lontano si vedrà bruciare «la divina figura onde fu bella/contra il flutto la prua sotto il baleno/della nube che vinto avea la Stella». È il preludio all'apparizione improvvisa dell'eroe? L'annuncio di un'epifania di natura divina? Quel fumo è il segno di un accadimento atteso e impreveduto, tale da generare un'attesa diffusa: «Qual mano acceso/ha il rogo audace? Quale iddio su l'erte/rupi nel cuore della fiamma è atteso?». Nessun dio ma Ulisse, «spirito insonne» assurto a guida, può trasmettere all'uomo la forza necessaria per affrontare le sfide molteplici dell'esistenza. Indispensabile è la presenza della guida, in grado di convogliare le aspettative di un'intera generazione. Ulisse è il *leader* per antonomasia: la sua natura di personaggio leggendario, avvezzo a sfidare ciò che di più incognito è al mondo, gli attribuisce un'autorevolezza paragonabile soltanto a quella dei sovrani, il cui verbo è legge assoluta: «Di latin sangue sorse la parola/degna del Re pelasgo; e il sacro Dante/le diede più grand'ala, onde più vola». L'orgoglio italico parla la lingua degli avi, rimasta immutata atraverso i secoli. Inattaccabile dal fluire del tempo è anche l'effigie dell'eroe omerico, che nell'immaginazione del poeta appare come il «Re del Mediterraneo, parlante nel maggior corno della fiamma antica». Dopo l'acqua e il cielo, fa la sua comparsa anche il fuoco, che consente di rischiarare ciò che necessita di essere osservato, conosciuto, ponderato.

La luce della fiamma illumina il profilo indefinito dell'esistenza e tratteggia i contorni del mondo immerso nell'oscurità. Dall'interno della «fiamma cornuta» Ulisse rischiara il volto del poeta, consapevole del fatto che «Navigare/è necessario: non è necessario/vivere». Così Vittorio Emanuele brandisce la «fiaccola di luce ferma e limpida che pareva accendere gli sguardi dei combattenti e bandire l'ombra dalla fronte dei vittoriosi». Del resto l'ardore

[40] Sulla natura polisemantica del simbolo dannunziano si rimanda ad alcuni fondamentali saggi contenuti nel volume *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-5-6 settembre 1973, Il Saggiatore, Milano 1976. Si vedano in particolare gli studi di E. RAIMONDI, *D'Annunzio e il simbolismo* (pp. 25-64), L. ANCESCHI, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia* (pp. 65-102), G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il simbolo dell'«artifex»* (pp. 163-96), S. JACOMUZZI, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale* (pp. 197-222).

vitalistico che guida le imprese di Ulisse e ispira le gesta di Vittorio Emanuele è il medesimo che anima lo spirito del poeta, che ricorda al suo re quanto gli «fu prossimo nel fuoco della guerra». Come lui ha vissuto in prima persona l'esperienza del dolore e della morte: mentre combatte per riscattare l'orgoglio della nazione, percepisce frammisto alle urla «una specie di canto effuso», che con la sua forza melodica spinge i soldati a compiere le imprese più ardite. Il Comandante non ha dubbi: a distanza di quasi vent'anni comprende che quel canto è modulato dal suo re, ed è così intenso da incoraggiare le nuove conquiste che si stanno compiendo fuori dai confini nazionali. Quel canto ha la forza di spronare gli animi, di esaltare la forza guerriera, di riscattare la delusione provocata dal patto di Londra e da Fiume.

Le note di quella melopea sono modulate anche nel secondo componimento di *Maia*. Ne *L'annunzio* è sempre più diffusa l'ansia di aspettazione per l'evento salvifico: «Udite l'annunziatore di lontano/che reca l'annunzio del prodigio meridiano/onde fu pieno tutto quanto/il cielo nell'ora ardente!». L'attesa è per il messaggero annunciante un improvviso miracolo di vita. Anche qui l'avvento di una nuova era è annunciato da una melodia irresistibile, che chiama a raccolta tutti coloro in grado di porsi in ascolto: «Il mio canto vi chiama a una divina festa./Nelle vostre vene rudi, ecco, il mio canto versa un sangue divino». L'attesa è per l'apparizione del dio Pan, che qualcuno ha dichiarato morto. Ecco il dio deputato a riscattare lo stato di precaria instabilità della vita. Un compito così ambizioso spetta solo a chi può essere salutato come «padre fecondatore dei piani, re violento, atroce sposo, testimonio eterno».[41]

Il prodigio sta per avverarsi con l'apparizione del sole: il «suo fuoco» ha il potere di rivitalizzare quanto di più rigoglioso palpita nelle profondità marine e sulle pianure silenziose. E all'annuncio che «Il gran Pan non è morto!» la luce della Stella inonda la terra del suo smerigliante fulgore: «La sostanza del Sole era la mia sostanza». Al poeta, che è il solo in grado di ascoltarlo, il dio non chiede altro che cantare le sue gesta: «O tu che canti,/io son l'Eterna Fonte./Canta le mie laudi eterne.». Ecco il momento tanto atteso: eternare la propria voce in quella del dio che ha saputo sfidare la vita e sconfiggere i lacci della morte nell'abbraccio con l'eternità. Al comandamento della divinità si deve obbedire, senza esitazioni: «Canterò, signore». Al canto si affida il dio per immortalare il prodigio che l'uomo vede compiersi al cospetto della natura. Il destino degli uomini «chini sotto le consuete onte» sta per compiersi:

[41] Le citazioni dai componimenti proemiali dei primi tre libri delle *Laudi* sono tratte da D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, a c. di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1993 (II ed.).

Dissi: «Canterò i tuoi mille nomi e le tue membra
innumerevoli, perocché la fiamma e la sentenza,
l'alveare e il gregge,
l'oceano e la luna, la montagna ed il pomo
son le tue membra, Signore; e l'opera dell'uomo
è retta dalla tua legge.
Canterò l'uomo che ara, che naviga, che combatte,
che trae dalla rupe il ferro, dalla mammella il latte,
il suono dalle avene.

Canterò la grandezza dei mari e degli eroi,
la guerra delle stirpi, la pazienza dei buoi,
l'antichità del giogo,
l'atto magnifico di colui che intride la farina
e di colui che versa nel vaso l'olio d'oliva
e di colui che accende il fuoco;
perocché i cuori umani, come per un lungo esiglio,
hanno obliato queste tue glorie, Signore, e che il figlio
dei campi è un gaudio eterno.» E il dio mi disse:
«O figlio,
canta anche il tuo alloro.»

Il genio italico si celebra anche nobilitando le innumerevoli attività che ne scandiscono la storia. Da un lato vi sono gli eroi, la cui grandezza è paragonata a quella dei mari; dall'altro le persone più umili, condannate al sacrificio quotidiano. Tutti sono legati da un destino ineluttabile, che ha stabilito come ogni conquista debba compiersi in nome del progresso. Questo il principio da ribadire a chiare lettere davanti all'Accademia: «Abbiam mirato e nominato gli Eroi: i seminatori e trasfiguratori della Terra, i veri generatori del Futuro». Anche se mai nominato, Mussolini è l'eroe venuto dal popolo, che racchiude in sé tutte le peculiarità dell'uomo italico: «Siamo pronti, sicuri siamo nella risolutezza dell'uomo che ci conduce nato di popolo, balzato su da un de' piú fervidi solchi del vomere sanguinoso e della fortuna constretta». A differenza di Ulisse, cui la «Fortuna fu nimica», il duce tiene ben saldo il corso del destino, piegato alle proprie istanze progettuali.

Questo almeno è quel che crede d'Annunzio. Sembra dunque concludersi la lunga aspettazione di cui si ha contezza non solo nell'apertura di *Maia*, ma anche di *Elettra*, la cui ode proemiale, rivolta *Alle montagne*, è permeata di un'aura profetica sospesa tra incanto e mistero.[42] L'apparizione dell'eroe è

[42] Cfr. il nostro studio dal titolo *Alle origini di "Elettra": visione e simbolo nell'ode proemiale*, in *Elettra*, Atti del 30° convegno promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani, Chieti-Pescara, 23-4 maggio 2003, Ediars, Pescara 2003, pp. 173-88, ora in *L'ora della Chi-*

attesa sulle cime inaccesse delle montagne, abitate da eremiti leggendari e circondate dalle «stelle taciturne». Come nella *Figlia di Iorio*, le montagne ospitano la dimensione archetipica dell'esistenza: esse rappresentano il momento aurorale della vita sulla terra e sono ancora oggi i «terribili dòmi abitati da Dio». La speranza di rigenerazione può venire soltanto dalle «Montagne immortali», dai cui misteri ci si attende che discenda «cinto di luce il Vate!», perché «la speranza e la gioia fuggirono lungi dai cuori/umani» e «rugge d'intorno la guerra/degli atroci bisogni». Il solo in grado di ricondurre la gioia sulla terra è lo «Spirito ignoto» capace di ristabilire quel patto d'alleanza tra gli uomini, che l'assenza di una guida autorevole, unitamente al disagio acuito dalla guerra, ha irrimediabilmente indebolito.

Senza coesione non vi è futuro. Dello Spirito ignoto si conoscono le virtù taumaturgiche ma se ne ignora l'effigie, celata dietro un velo di impenetrabile mistero. La sola certezza è che la sua apparizione si materializzerà sui monti, ove il silenzio è rotto solo dal canto della natura, mentre la luce siderale risplende nel suo mite fulgore:

Dai culmini virginei che splendono sotto le stelle
pie, dalle inesplorate
sedi ove le sorgenti perenni cantano inconsce
della superna estate,
dalle vene incorrotte dei geli, dal sacro silenzio
delle cose ignorate,

da tutta la grandezza venerabile delle Montagne
madri io t'evoco, o puro
Spirito senza nome, che l'occhio dell'anima vede
trascorrere l'oscuro
abisso dove tanto umano dolore si torce
e schiudere il Futuro!

Prima il Vate, poi lo Spirito ignoto, adesso lo Spirito senza nome: il profeta tanto atteso, di cui si avverte la discesa imminente, custodisce le chiavi dell'avvenire, le sole capaci di schiudere le porte del «Futuro», antropomorfizzato per il grande evento. Inevitabile il rapporto diretto con l'immagine di Vittorio Emanuele, immortalato a guida dei suoi baldi combattenti, accompagnato da «Una certezza mentale, simile a una illuminazione del Futuro». Il nesso

mera, Carabba editore, Lanciano 2008, pp. 175-204. Su tale aspetto si veda anche il saggio di A.P. Cappello, *Elettra: fra 'ricordanza' e 'aspettazione'*, in *Elettra*, Atti del 30° convegno di studio, cit., pp. 139-50, ora in Id., *Le faville dell'arte, il maglio dell'artiere*, Ulisse editrice, Roma 2004, pp. 185-202.

simbolistico è ben saldo. I grandi eroi sono accomunati dall'istinto ad osare l'inosabile per raggiungere lo stato di grazia concesso dalla gloria. Una sorta di chimera esistenziale li guida attraverso le pieghe recondite della vita, alla ricerca di una «compagnia picciola» sulla quale fare affidamento nel momento del bisogno. Far parte dell'*entourage* del *leader* conferisce non solo forza, carisma, autorevolezza, ma anche un rinnovato senso di speranza per ciò che è ancora di là da venire.

Sentimenti ben presenti anche nella lirica d'apertura di *Alcione*, in cui il poeta si rivolge al suo «Despota». «Oratoria nell'assunto e negli sviluppi», *La tregua* mutua dalle odi di *Elettra* l'anelito ad una nuova forma di vita, innestata su una tensione agonica dai marcati accenti nicciani: «Dèspota, andammo e combattemmo, sempre fedeli al tuo comandamento». Il despota di *Alcione* è l'ulisside di *Maia* e lo Spirito ignoto di *Elettra*, la cui natura messianica conferisce un'aura di mistica sacralità al componimento. Si rivolge al suo signore chi è abituato alla tenzone, «il buon combattitor» disposto a sfidare il vortice degli eventi. Il despota può esserne certo: la forza, la tempra, il coraggio rimarranno immutati nonostante il fluire del tempo: «O Dèspota, ei sarà giovine ancora!». Il soffio di una nuova giovinezza spazza via lo spettro della rassegnazione, della sconfitta, dell'immobilismo. Non si possono disattendere le aspettative del tiranno, che ha chiamato a raccolta i suoi uomini per contrastare la preoccupante avanzata della «bestia immonda»: la massa assume sembianze mostruose, paragonabile a una «Chimera opaca e obesa».

Per arrestarne l'avanzata bisogna non indietreggiare dinanzi al pericolo e confidare nel carisma del despota, novello imperatore disceso a ristabilire l'ordine costituito: «E noi perseverammo, col cuor nostro/ardente, per piacerti, o Imperatore;/e su noi non potè ugna né rostro». Si intuisce che il passo da imperatore a duce è molto breve. Anche perché, ed è bene sottolinearlo ancora, ne *La tregua* ricorrono alcuni *leit-motiv* simbolici presenti nel discorso accademico del '37: la fissità verso l'alto, il canto, l'eroismo, il fuoco, capisaldi di un impianto metaforico volto ad esaltare la febbre guerriera e l'ardore del popolo. Il tutto innestato su accenti panici che preludono all'imminente esplosione della stagione alcionia:

> Ed ei seguì l'ammonimento primo;
> restò fedele ai tuoi comandamenti;
> fiso fu ne' tuoi segni a sommo e ad imo.
>
> Dèspota, or tu concedigli che allenti
> il nervo ed abbandoni gli ebri spirti
> alle voraci melodìe dei venti!

Assai si travagliò per obedirti.
Scorse gli Eroi su i prati d'asfodelo.
Or ode i Fauni ridere tra i mirti,

l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo.

Il filo rosso che lega le odi d'apertura di *Maia*, *Elettra* e *Alcione* al discorso del '37 si dipana nel segno della progressiva definizione identitaria della figura guida capace di garantire il riscatto dalle sopraffazioni del passato e dalla mediocrità del presente. Tesi rafforzata non soltanto dalla presenza diffusa delle medesime simbologie ctonie e sideree, ma anche (e sopratutto) dal registro oratorio delle liriche, scandite da cadenze eminentemente ideologiche. Anche se del vitalismo prorompente e della tensione agonica della stagione alcionia non vi è più traccia negli ultimi anni. O meglio: l'ardore di una volta è uno sfocato bagliore che rivive attraverso il ricordo dei tempi andati, quando il motto «ardire non ordire» era molto più di uno slogan, quasi un comandamento inviolabile.

«Solo il canto vince i secoli e attinge le costellazioni»

Al neo presidente non rimane che condire le sue malinconie di accenti eroici, i soli che possono ancora lenire le ferite inferte dalla «turpe vecchiezza».[43] Passaggio obbligato diviene la rivendicazione dei propri meriti letterari e artistici, enunciata nella seconda parte del discorso. Si giustifica alla luce non solo dell'anagrafe, ma anche del ruolo assunto all'interno dell'Accademia. Omaggiate le istituzioni, è il momento di celebrare se stessi. Si registra così uno slittamento locutorio che da corale diviene autoreferenziale. Dopo il re e il capo del governo, è giocoforza celebrare il poeta soldato, capace di rinnovellare *ex imo corde* il linguaggio, assurto ad «estrema nostra nobiltà»: ha saputo sfruttarne le potenzialità semiologiche e individuarne le origini remote. All'epoca di *Maia* il volere del dio era stato perentorio: «canta anche il tuo alloro». E in effetti d'Annunzio rivendica la paternità del «Canto d'Italia», filtrato attraverso la terza rima di Dante.

Al cospetto dell'Accademia riunita d'Annunzio riafferma l'esclusività di un

[43] Sulla dimensione malinconica di d'Annunzio si vedano i recenti studi di G. Oliva: *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori editore, Milano 2008; *Attraverso carte segrete: eros, malattia e malinconia nell'ultimo d'Annunzio*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° convegno di studi dannunziani, Ediars, Pescara 2002, pp. 85-94; *D'Annunzio: la malinconia come elemento autobiografico*, in *Le molte vite dell'Imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, Atti del 28° convegno di studi dannunziani, Ediars, Pescara 2001, pp. 45-63; *D'Annunzio, ovvero della malinconia*, in *Gabriele d'Annunzio: du geste au texte*, Atti del Colloque International, Caen, 10-2 janvier 2002, «Studi medievali e moderni», n. 1/2002, pp. 9-19.

percorso di ricerca irripetibile, teso anche al recupero della lezione primigenia degli scrittori delle origini. L'orgoglio della sua «vita operosa e studiosa» è aver rinnovellato il linguaggio in una direzione moderna e innovatrice. Oggi che la sua voce non è più stentorea come una volta e che la morte sta per tramutarsi in evento rigenerante, il vate sa che la sua parola vale molto più di una nomina di circostanza. Ecco perché il suo verbo è pronunciato con «una bocca interamente pura: con l'accento delle Origini». Questo il merito che lo accredita al cospetto delle istituzioni. Del resto la sua opera letteraria delinea le tappe di una parabola esistenziale proiettata verso un passato tanto radioso quanto opprimente, come documentano la produzione memoriale e gli scritti oratori dell'ultimo periodo, in cui la celebrazione delle conquiste nazionali si trasforma nell'occasione per rievocare i fasti delle proprie gesta. Il tutto condito da accenti malinconici e a volte agiografici.

Il riferimento obbligato è alle prose del *Teneo te Africa* (1936), redatte a sostegno dell'impresa etiopica. Come ha scritto De Michelis, considerando l'aspetto contingente «s'intende poi quel che può essere il libro, nato in funzione della parte ufficiale assegnata al poeta: benché forse ora senza l'infastidito distacco denunziato nel *Libro segreto*».[44] Scritti celebrativi, senz'altro, che in molti luoghi tradiscono gli accenti di un registro retorico stantio e roboante, giustificabile almeno in parte dall'ufficialità che li ispira. Ma non mancano passi più felici sul piano creativo: la musa dannunziana riprende vigore quando la memoria torna agli anni della guerra o, meglio ancora, agli anni dell'apprendistato romano, vissuto nello "Studium urbis" sotto l'egida di Ernesto Monaci. Qui il ricordo si fa intenso, lirico, trasognato, perché i trascorsi alla Sapienza coincidono con quelli di Guglielmo Oberdan, «il giovine fatale ch'era promesso all'esemplar martirio e alla feconda morte».[45] Sono per l'appunto gli anni dell'insegnamento di Monaci, cui il poeta deve tutto sul piano linguistico, espressivo, filologico: «Per ciò posso io fieramente

[44] Cfr. E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 591: «La rispondenza del poeta all'impresa si avverte in due modi opposti: la rinnovata ebrezza di colui che tanto scrisse e operò "per la più grande Italia," e alla tromba di guerra si sente ancora "vent'anni"; e invece, le miserande confessioni (come nel *Libro segreto*) di materiale impotenza a ciò cui l'animo invita. Opposti motivi, veri gli uni e veri gli altri, tuttavia di verità solo biografica; la sigla dell'artista si afferma semmai negli aspetti meno grati del libro, le cadenze oratorie, la scrittura imperterrita nel badare solo a se stessa. [...] Tuttavia, proprio la volontà di nuove cadenze sulle antiche suggerisce rispetto, nell'ultimo libro del d'Annunzio, all'umano lettore; come cenere (per insistere su un'immagine cara a lui giovine) in cui freddo e opaco si è fatto il tepore della bella fiamma».

[45] D'ANNUNZIO, *Guglielmo Oberdan e le due gesta. Dal messaggio ai latini di Francia*, in ID., *Teneo te Africa*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. III, a c. di E. BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1956 (II ed.), p. 626.

rammemorarmi di quel nobile maestro che mi fu testimone ed augure di là dal mio verisimile destino».[46] La rivendicazione del suo ruolo di sperimentatore, di innovatore, di sagace conoscitore della lingua è legittimata anche dall'autorevolezza del magistero universitario: «m'insegnava la filologia neolatina, mi guidava nello studio delle lingue romanze; e pareva bearsi della mia diligenza quasi ghiottornìa, della mia perseverante avidità».[47]

Quanto più le malinconie del presente si appressano, tanto più le sirene del passato si fanno struggenti. La lente d'ingrandimento, fissa sul periodo universitario, amplifica oltre modo la realtà. Ma non vi sono dubbi sulla veridicità emotiva della rievocazione memoriale, che concede il necessario sollievo dalle afflizioni del presente. Si consideri la portata catartica che riveste la rimembranza dell'ascesa letteraria, in una fase in cui la pubblicazione dell'Opera omnia attesta l'ampiezza e la versatilità della sua arte. Ma da dove deriva la capacità di udire e modulare il «Canto» che oggi appartiene a Vittorio Emanuele? Quale virtù di conoscenza ha condotto il poeta nei precordi del linguaggio, che «par misurato sotto le volte dell'Academia romana»? Superfluo sottolineare che a incidere è l'insegnamento di Monaci:

> Ma, in verità, sentiva egli così potentemente la vita della sostanza verbale, conosceva egli e trattava con tal rilievo le metamorfosi storiche e linguistiche concatenate alle fatalità estreme del mondo romano, seguiva egli con un tanto esperto orecchio le apparizioni e le derivazioni e le composizioni e le variazioni delle innumerevoli sonorità sonanti ne' più diversi dialetti in lotta contro la bassa latinità che sta per cedere e contro la nova lingua che sembra farli più audaci per meglio domarli, conduceva egli di modi in modi con tanto alito le parole all'umanità del coro vasto e alla sommità del canto singolare, ch'io mi credeva essere alla sua scola non come alunno ma come adepto, non come discepolo ma come iniziato.[48]

La lingua come canto diffuso, sinfonia perpetua, armonia arcaica. Un motivo melico sotterraneo ispira l'esplorazione d'ombra dannunziana, come se prorompesse da un'eco incognita e indistinta. Proiettata nella dimensione aurorale della giovinezza, la forza rievocatrice del canto può da sola lenire le sofferenze dell'anima. Svanito l'effetto terapeutico del ricordo, riaffiora il malessere di sempre: «Ma la tristezza, non dissimile alla esosa vecchiezza, interrotta da questa specie di folgore corale, ecco che torna a opprimermi».[49]

[46] *Ivi*, p. 626.
[47] *Ivi*, p. 624.
[48] *Ivi*, p. 625.
[49] d'Annunzio, *Al legionario «volontario per la guerra d'Africa» Agostino Lazzarotto*, in Id., *Teneo te Africa*, cit., p. 628.

Nei momenti di necessità bisogna far buon uso della parola, pesandone attentamente i significati. Soprattutto al cospetto dei soldati pronti all'impresa: «Son parco di parole. Siate parchi di parole: serbate all'azione l'intero soffio».[50] Esortazione che il neo presidente potrebbe ripetere al cospetto dei sodali d'Accademia, sebbene la voce sia indebolita dall'affanno. Nonostante gli attacchi del tempo, ciò che conta è esaltare la purezza del linguaggio, filtrato attraverso la lezione secolare dei grandi maestri della latinità. Gli stilemi latini di cui infittisce il suo discorso stanno lì a simboleggiare la pregnanza espressiva del suo eloquio, che si nutre a piene mani di sintagmi utilizzati dagli avi:

> Questo che ora breviario diciamo, chiamavasi sommario quando noi si parlava latinamente: *olim, cum latine loqueremur, summarium dicebatur*. Noi si parla oggi latino come non mai. Le nostre armi parlano il più robusto e aguzzo latino. Parlare latino bisogna: *latine loqui; interdum est loqui aperte clare plane, nullo astu, nulla malitia, nulla fraude, nulla metaphora, nullo verbi ambigui praetextu*. «Nihil latinius tuis voluminibus.» Chi di voi mi risponde così?[51]

L'impiego del latino è altra cosa rispetto al maneggio delle armi, come sa lo studioso che invita i giovani alla lettura della *Vita di Agricola*. Si riscoprano i tratti peculiari della *concinnitas* e della *variatio* che rendono unico lo stile tacitiano: «Non vale trattare il latino co' pugni chiusi come quelli degli Arditi che sfondarono Ca' de' Briganti al Grappa. Qui basta l'eleganza bene incisa».[52] Si sa che le letture del demiurgo non sono mai casuali. E sono tesaurizzate soltanto in presenza di uno spunto da sviluppare, di una riflessione su cui meditare, di una sentenza che possa riflettere il proprio pensiero. Ancora meglio se affiora un pensiero che riverberi un'esigenza autobiografica, perché costante è la ricerca di una corrispondenza mimetica con ciò che è stato esperito: «Cerco anch'io un segno per me. Eccolo. *Cruda ac viridis senectus*».[53]

Non c'è motivo di vituperare la «turpe vecchiezza» che incede, visto che proietta l'uomo in una dimensione molto più che terrena, quasi metafisica. La morte è crudele ma anche vitale, addirittura virente per lo studioso capace di scorgere i segni della propria predestinazione in una prosa latina o addirittura nel gesto dello «Spirito senza nome» sceso in guerra per guidare gli spiriti audaci: «io non cessai di combattere nel segno del Vostro ferro e nel lume della Vostra face». Quel «segno» diviene l'amuleto miracoloso in grado di

[50] *Ivi*, p. 629.
[51] D'ANNUNZIO, *Ai combattenti italiani oltremare nel segno perenne di Roma*, in ID., *Teneo te Africa*, cit., p. 630.
[52] *Ivi*, p. 641.
[53] *Ibid*.

allontanare l'angoscia e le afflizioni quotidiane. Di qui la consapevolezza di non poter ripetere le gesta leggendarie di un tempo, di non poter reggere il confronto con la giovinezza dei suoi legionari, di non poter essere più protagonista ma semplice spettatore.[54]

Come dimostra anche la vicenda dell'Accademia, negli ultimi anni di vita l'assenza diviene dunque *leit-motiv* dominante: la fuga è il solo rifugio concesso al biografo di se stesso impegnato nel processo di mitizzazione del proprio vivere inimitabile.[55] Alla parola spetta il compito di riempire quest'assenza. Si spiega così il florilegio degli scritti celebrativi degli ultimi anni, dominati dal rimpianto per il vitalismo perduto. Non rimane che sostenere il rinnovato orgoglio coloniale del paese, tanto roboante nelle aspettative quanto effimero nei risultati. Le speranze convergono tutte sul re e sul capo del governo, cui il poeta ha inviato due brevi messaggi celebrativi il 9 agosto 1936, posti in chiusura del *Teneo te Africa*. Anch'essi anticipano temi e simboli del discorso accademico.[56] Buona parte delle prose etiopiche brulica di riferimenti diretti o indiretti a Mussolini, designato come guida della nuova Italia guerriera: «V'è oggi in Italia un Capo che dice come quell'eroe indomabile: "Ho il mio pensiero, anzi ho il mio impero, una parola romana da rendere italica. *Teneo te, Africa*».[57] Altrove il suo ruolo di Vate gli impone pose di smaccata piaggeria: «O Benito Mussolini, oggi abbraccio in te il tuo coraggio impavido e la tua fede intemerata; che formano un connubio feracissimo nel presente

[54] *Ibid*.: «Compagni della seconda gesta che sarà più vasta della prima, fratelli né minori né maggiori, io posso aver tre volte vent'anni, e quattro volte, e anco cinque, e magari sette; ma ho vent'anni. Se io vi son da presso, a fianco a fianco, non potete ravvisarmi e forse neppur vedere; perché porto addosso l'ossicino che nel leone ucciso si trova profondato tra i muscoli della spalla. Rende invisibile, come l'anello di Gige lidio. Me lo mandò un capo di genti somale quando io era tra la vita e la morte con la destra tempia fenduta. Non soltanto rende invisibile, come quell'anello, ma comunica alla cima del cuore una invitta allegrezza, come il nepente di Elena.»

[55] Sulla connotazione autobiografica della produzione memoriale dannunziana si rimanda a R. Scrivano, *D'Annunzio biografo di se stesso*, in *Le molte vite dell'imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, cit., pp. 13-30.

[56] Considerata la loro brevità, se ne propongono di seguito i testi. *Al Re d'Italia imperatore d'Etiopia*, in *Teneo te Africa*, cit., p. 684: «Veglio stanotte un colombo della grande specie, per affidargli il mio saluto quando il Sole si levi nel Leone. Se imbelle dissero il colombo i Latini, l'Italia nova è per chiamarlo magnanimo non come l'aquila ma oltre. Nell'ossatura e nel rostro ha i segni della potenza. È il messaggero delle certezze concordi. *Verenda sceptra tenet*». *A Benito Mussolini*, *ibid*., p. 685: «Fratello d'armi cruente e di vittorie senza strage, compagno d'ala temeraria e di spazio senza misura, ti reca la lode eroica delle tue conquiste uno stuolo che supera la celerità aquilina delle folgori e il numero delle annunciate sorti./Moltiplichi il tuo Impero questi annunciatori delle vie infallibili e delle mète certe./Ave.».

[57] d'Annunzio, *Al comandante del battaglione 315° senior Ennio Giovesi*, in Id., *Teneo te Africa*, cit., p. 665.

nel futuro».[58] All'orizzonte si staglia il profilo della più grande Italia, «quella Italia che oggi per la volontà di un impavido Capo e per le nostre nuove Armi formidabilmente ritemprate, infallibilmente condotte, è alfine Imperiale».[59] Nell'impresa è affiancato dal re sabaudo: «Vittorio Emanuele di Savoia, che più d'una volta mi tese la mano ferma nella battaglia, il Re della semplice vita io saluto senza enfasi Imperatore d'Italia».[60]

Lo stillicidio laudatorio potrebbe proseguire. Ma basti sottolineare come le cadute retoriche si alternino a momenti di più schietta veridicità, laddove il sentimento del tempo si fa più intenso, quasi drammatico. Sono questi i momenti che ispirano i testi inviati a quanti sono impegnati nelle operazioni militari: ai soldati, agli ufficiali, ai comandanti, a tutti i coraggiosi che a lui si rivolgono prima di partire per l'impresa. Ennio Giovesi è tra questi: «Non v'è partente per l'Africa, non v'è combattente d'oltremare che non chieda a me il viatico. Sono così trafitto ogni giorno; e oggi ventesimo giorno di gennaio è dedicato appunto al nome di San Sebastiano; e non v'è legionario de' miei che non abbia nella memoria taluna delle parole dette da me piagato nella cattedrale di Fiume».[61]

Siamo all'inizio del 1936, ma la stagione notturna sembra non digradare. E poco importa che la situazione politica di lì a poco degeneri, tanto la morte è alle porte. La malattia, il rimpianto, l'assenza, il vuoto assurgono a motivi elegiaci della melopea dannunziana, più intensa laddove il proprio profilo di soldato inerme si staglia con contorni più netti. Vede nel Comandante Giovesi, in partenza per l'Africa, il suo *alter ego* giovanile, che può disporre della forza e dell'ardore a lui non più concessi. Nessuno meglio di Giovesi può comprendere lo stato d'animo di chi è costretto all'immobilità, alla rassegnazione, alla sconfitta. Il canto corale di un tempo si è trasformato in un pianto irrefrenabile. Il motivo elegiaco diviene allora dominante. La rivendicazione del proprio sentire patriottico assume accenti di apparente sincerità, come ai tempi del *Notturno*, in cui la rievocazione dei compagni perduti sul campo di battaglia diviene una struggente *via crucis* memoriale:

> Ora tu comprendi il mio strazio nella vigilia della tua partenza per l'Etiopia dove tu vai a ricombattere senza di me. Senile è il mio strazio, o puerile? Tendo le braccia per supplicare: «Compagno, prendimi con te. Sollevami. Toglimi a questa morte lenta. Anche quello del Fati io sono. Io son quello che portai nella

[58] D'ANNUNZIO, *Adua. A Benito Mussolini*, in ID., *Teneo te Africa*, cit., p. 673.
[59] D'ANNUNZIO, *Il profeta in patria e la più grande Italia*, in ID., *Teneo te Africa*, cit., p. 683.
[60] *Ivi*, pp. 682-3.
[61] D'ANNUNZIO, *Al comandante del battaglione 315° senior Ennio Giovesi*, in ID., *Teneo te Africa*, cit., p. 663.

> dolina carsica la vasta bandiera, e l'apersi per contenere tra le sue pieghe il giuramento che la trasportò come un soffio di turbine di là dalla mèta. Percosso fui dalla battaglia, e non ucciso. Ricordati delle tre prose di Nino Randaccio. A Monfalcone io lo condussi morente, come a un sepolcro comune. Non meritavo di sopravvivere: non meritavo questa pace senza pace, né questa turpe vecchiaia, né questa solitaria tristezza peggiore dell'agonia prolungata dal medicamento. Per me che tanto volli e tanto feci e tanto patii e tanto sostenni, certo per me più che per altri, quell'uno dei Santi Padri sentenziò che la tristezza è il più ignavo de' peccati mortali, e il più nero, non emendabile.»[62]

Il ricordo di Randaccio si intreccia con l'emozione destata dalla morte di Miraglia, con il dolore provato dinanzi agli alpini trucidati sul Carso, con lo sconforto per i morti della battaglia della Morosina. Le tre offerte del *Notturno* fotografano lo spettacolo orrendo della morte che dilania il corpo e devasta lo spirito. Il solco emotivo scavato dall'orrore è troppo profondo per potersi rimarginare:[63] lo ricorda a Riccardo Mòizo, comandante dell'arma dei carabinieri reali, anch'egli in partenza per l'Africa: «io sono un aviatore senz'ala, fatto sedentario, oppresso dal peso iniquo degli anni».[64] Oggi, come ieri, quelle ferite sanguinano. Il solo sollievo è l'ascolto del *melos* italico che il padre Dante modula attraverso i secoli, e che lui stesso ha riprodotto con cadenze affatto originali.

L'ardore avito fiammeggia ancora nei suoi versi guerreschi, in quei canti vergati al tempo della contesa bellica: «Riapri il libro delle mie Canzoni di gesta. Novamente a te l'offro, io che non ancóra ebbi (e forse lo disdegno) *il selvaggio/inno che il paziente orgoglio aspetta,/l'inno alla mia vigilia e al mio coraggio*».[65] Quell'inno il poeta lo ha filtrato attraverso la poesia delle origini e di Dante, nume tutelare anche nelle prose etiopiche. L'ammirazione per «il divino Alighieri, il padre Dante»[66] è indiscussa, tanto da proclamarsi erede unico del suo lascito letterario. Un diritto rivendicato anche al cospetto dell'Accademia d'Italia: nessuno dimentichi che «Dante conduce il coro, per il primitivo prodigio, come nel principio della Terza Rima e nel conchiudimento di quella che deve tuttavia esser detta».

---

[62] *Ibid*.

[63] Sulla cifra emotiva che permea molti passi del *Notturno* e, più in generale, sul coinvolgimento del poeta nella grande guerra, si rimanda a A. Lombardinilo, *Dall'esilio francese alla prima guerra mondiale*, in *D'Annunzio. Vita e letteratura*, a c. di Oliva, Carabba editore, Lanciano 2008, pp. 162-209.

[64] d'Annunzio, *Al comandante dell'arma "fedelissima"*, in Id., *Teneo te Africa*, cit., p. 679.

[65] *Ivi*, p. 681.

[66] d'Annunzio, *A Toshio Kido*, in Id., *Teneo te Africa*, cit., p. 677.

Parlare con «l'accento delle Origini, l'accento dei Fati»

Non ci sarebbe bisogno di ribadirlo anche al cospetto dell'Accademia, adesso che la recente diffusione del *Libro segreto* ha reso di dominio pubblico tutta la messe di riflessioni autobiografiche che l'*artifex* verga negli ultimi anni di vita. Le *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (1935) costituiscono il testamento di chi ha deciso di trarre il bilancio della propria esistenza[67]. Tra i motivi dominanti vi è l'unicità del proprio percorso artistico, unitamente all'esclusività del proprio ruolo di scrittore e di Vate nazionale. Nella loro gnomica concisione alcuni spunti di poetica si riannodano alla conclusione del discorso accademico, sospesa tra la rievocazione di un passato cristallizzato e la proiezione in un futuro avvolto da incognite.

Anche in questo caso l'approdo più sicuro è nella tradizione delle origini. Già nella lettera prefatoria del *Trionfo della morte* il romanziere aveva espresso la sua ammirazione per taluni prosatori del Duecento e del Trecento, additati modelli da seguire. Il *Libro segreto* contiene una lunga galleria di citazioni dotte, tutte appartenenti alla medesima *koinè* culturale: non solo Dante e Petrarca, ma anche Jacopone, Bonagiunta Orbicciani, Goro Dati, Stefano Protonotaro, Giacomo da Lentini, Guido Guinizzelli, Arnault Daniel, per citarne soltanto alcuni. Poco importa che i prelievi operati dal memorialista siano corroborati dall'inseparabile Tommaseo-Belini e dall'insostituibile *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci: nel *Segreto* «il ricorso alla citazione si configura non più come esercizio accademico di impreziosimento intellettuale, ma come vera e propria *conditio sine qua non* attraverso cui rendere la propria opera "di là del tempo"».[68]

Al di là della loro funzione esornativa, gli inserti arcaici attestano la piena corrispondenza estetica tra il Vate e gli scrittori degli albori rivendicata anche nel messaggio al re, con l'obiettivo di suggellare *coram accademiae* la portata intellettuale del suo magistero. Significative, a tal proposito, le numerose annotazioni di poetica letteraria, che danno conto di un processo introspettivo che nel *Segreto* raggiunge punte di rara intensità emotiva. Tutto avviene nel segno di una volontà di conoscenza istintuale, a tratti onnivora:

[67] Sulla composizione dell'ultimo libro dannunziano ci limitiamo a segnalare due studi di P. GIBELLINI: *L'elaborazione del "Libro segreto": confessione, autobiografia, frammento*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° convegno di studio promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani, Chieti-Pescara 25-6 ottobre 2002, Pescara 2002, pp. 23-36; *Sul "Libro segreto"*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., pp. 455-69. Si rimanda inoltre alla fondamentale introduzione dell'edizione mondadoriana dell'opera, in D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano 1995, pp. VII-XXV.

[68] LOMBARDINILO, *Dante e i poeti delle origini nel "Segreto"*, in *D'Annunzio segreto*, cit., p. 162.

> Esamino, sfoglio, spulcio, come soltanto sa chi di spulciatore ha incoronata nomea da' primordii. così io leggo libri che nessuno ha letto e mai leggerà; so tante e tante straordinarie cose che nessuno sa né saprà. sono forse l'estremo de' bibliomanti attentissimo e speditissimo nel cercare me medesimo e i miei fati.[69]

Parlare con «l'accento delle Origini, l'accento dei Fati» richiede una lunga pratica delle fonti, dei testi più rari, dei codici più preziosi, unita alla sagacia del bibliomane capace di studiare il dettato degli antichi ed ereditarne la lezione. La sua interiorizzazione fornisce al demiurgo l'abbrivio per rinnovare il linguaggio nel suo impianto semiotico. E proprio perché la parola è comunione indissolubile tra significante e significato, piegata alle istanze comunicative dell'artefice, impegnato nel lavoro di scavo del magma di sensazioni che attraversano lo spirito:

> L'ATTENZIONE incessante fa della mia vita modi e forme di vita innumerevoli. io sono una struttura, una sostanza; e posso farmi simile a tutte le parvenze della materia costruita e atteggiata. interpreto il linguaggio, i caratteri e numeri delle cose, non dall'esterno ma dall'interno.[70]

Ancor prima che Saussure definisca in termini strutturalisti il suo pensiero semiologico, d'Annunzio sa bene che il processo di esplorazione d'ombra è tanto più efficace quanto più il mezzo espressivo aderisce alle pieghe dell'anima. E ha l'abilità di plasmare l'espressione secondo le proprie istanze semantiche. L'operazione è necessaria per rappresentare la visione interiore del mondo e il suo inarrestabile divenire. La ricerca di un approdo linguistico definitivo si rivela comunque una missione utopica, visto che a mutare non sono tanto i significanti, quanto i significati, cangianti al pari dell'esistenza. Non solo. Dopo essersi concretata in segno, l'idea cessa di appartenere alla propria interiorità. Il pensiero diviene così un'entità separata dal magma interiore da cui è generata:

> L'anima del poeta può possedere le cose come possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo.[71]

La scrittura assurge a mezzo di purificazione, in grado di dare una forma definita (ma non definitiva) alle sensazioni che gravitano misteriose nella coscienza.[72] Il rapporto di esclusività che lega l'io al proprio mondo si sfalda nel

[69] D'Annunzio, *Libro segreto*, cit., p. 170.
[70] *Ivi*, p. 189.
[71] *Ivi*, p. 130.
[72] Sulla connotazione misterica di taluni passaggi del *Libro segreto* cfr. l'interessante studio

momento in cui il linguaggio ne delinea i contorni, solidificando una materia che per antonomasia è inafferrabile, ondivaga, indefinibile. Non è attraverso l'ispessimento semiologico della parola che si coglie l'essenza di ciò che è per sua natura inesprimibile. Per dare voce ai fremiti sottili dell'anima è necessario esplorare la multanime ricchezza del linguaggio, nel tentativo di recuperarne la primordiale autenticità. Il recupero dell'idioma avito si rivela un passaggio ineludibile per chi, al tramonto della vita, sta cercando di disegnare i lineamenti di un'esistenza sottoposta a mutamenti continui, refrattaria a qualsiasi tentativo di stabilizzazione. La progettualità dell'*artifex* non conosce requie. Proprio perché «tutto fu ambito, tutto fu tentato», arriva il momento di risvegliare la coscienza, troppo spesso soffocata dai tumulti deflagranti del vivere inimitabile. Sperimentata la portata espressiva della scrittura nei suoi diversi generi letterari, l'*artifex* vuol riappropriarsi della dimensione ancestrale dell'esistenza:

> Io che pur tante volte mi son compiaciuto nelle più sottili analisi e nell'assottigliare il mio strumento di ricerca sino all'insoffribile acuità, sento che se la nostra arte fosse per innovarsi ella non s'innoverebbe per sottigliezza ma per non so qual potente rudezza ingenua, in quella guisa che partendoci dai compiuti iddii fidiaci e prassitelici per tornare verso gli zòani primitivi non ci sembrerebbe di allontanarci ma sì bene di riavvicinarci alla divinità.[73]

La presenza dei calchi in gesso del Partenone e degli schiavi michelangioleschi nelle stanze della "Prioria" testimonia la necessità di ascendere verso una dimensione di primordiale purezza:[74] quasi un ritorno alle origini, agevolato dall'azione mediatrice dell'arte degli antichi, come avvenuto ai tempi di *Maia* e del viaggio in Grecia del 1895.[75] L'arte delle origini si configura dunque il solo veicolo di avvicinamento al divino, al metafisico, al noumeno, alla ricerca dell'agognato stato di beatitudine. Il recupero del linguaggio primigenio si concreta nella riappropriazione della «potente rudezza ingenua» che connota

---

di M. CIMINI, *Sulla scrittura esoterica del "Segreto"*, in *D'Annunzio segreto*, cit., pp. 199-216, in cui si sottolinea che «anche un superficiale rilievo statistico evidenzierebbe quanto frequenti siano nel *Libro segreto* le intersezioni fra i campi semantici della scrittura e della magia; anzi, l'impostazione metascritturale dell'opera, il suo essere scrittura per la scrittura e sulla scrittura, s'invera come *textum* proprio in una sorta di disposizione esoterica dei segni» (p. 207).

[73] D'ANNUNZIO, *Libro segreto*, cit., p. 129.

[74] Sull'attività decorativa dannunziana al Vittoriale si veda il nostro studio dal titolo *L'altra mano dell' "artifex". Note sul d'Annunzio decoratore*, in *L'ora della Chimera*, cit., pp. 305-52.

[75] Cfr. G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della "Fantasia"*, in *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Maia"*, Atti del 18° convegno internazionale promosso dal Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 11-2 maggio 1995, Ediars, Pescara 1995, pp. 44-68. Sulle tangenze mitografiche tra *Maia* e *Alcione* si rimanda a GIBELLINI, *"L'Ellade sta tra Luni e Populonia": 'Alcione', la Grecia, il mito*, in *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Maia"*, cit., pp. 111-33.

la storiografia latina di Tacito e la prosa del Trecento. E negli ultimi tempi il poeta si pone all'ascolto del canto proveniente dalle stanze della "Prioria", ricolme come sono ancor oggi di una congerie di oggetti selezionati con gusto affatto decadente. Nel cuore della notte capita che il flusso delle sensazioni sia così intenso da solidificarsi quasi in presa diretta:

> Da alcuni anni mi accade di svegliarmi, dopo le poche ore di sonno che mèdicano la tristezza severa dell'orgia, e di ritrovarmi perfettamente formata nello spirito un'ordinanza di versi, una vicenda di rime, che non può essere se non prefissa, tanto si accorda a' miei modi e deriva dalla mia vena.[76]

I due epigrammi che ne scaturiscono hanno una «perfezione indubitabile». Il canto interiore è modulato con accenti sempre diversi, pur senza trascurare «quello 'incognito indistinto' che è il fiato segreto della poesia».[77] Come insegna Dante, il poeta è tale perché sa creare la perfetta alchimia tra la forma e il suo contenuto. I convincimenti del memorialista sono ribaditi *in limine* dal neo presidente dell'Accademia, che pubblicamente tiene a situarsi nel solco del poeta fiorentino: «Dante conduce il coro, per il primitivo prodigio, come nel principio della Terza Rima e nel conchiudimento di quella che deve tuttavia esser detta». In quei due epigrammi sa di essersi espresso come solo Dante ha fatto, cogliendo il segreto recondito della poesia. Il canto fluisce laddove la combinazione degli elementi semici avviene sulla base di un impulso magico e istintuale, dettato dalla volontà di cantare l'armonia degli elementi. Una tale sagacia alchemica scaturisce da doti intuitive e da un lungo percorso di ricerca:

> un incognito indistinto che la sublime inconsapevolezza di Dante diede alla 'soavità di mille odori' mentre significa in due termini, quasi in sigla religiosa di intuizione eterna, la più nascosta essenza della poesia.[78]

Con la rivendicazione della discendenza dal Fiorentino il cerchio si chiude. Il patto intellettuale stretto con Dante si ricollega all'alleanza stretta con il re, assurto (metaforicamente) a cantore del coraggio nazionale. Istanze estetiche si mescolano a incombenze ideologiche, decisive per il poeta in sede mitopoietica. In fin dei conti il sodalizio con il suo popolo ha natura ancipite: è intellettuale e civile, perché l'affermazione dell'identità italica passa attraverso l'eredità della tradizione letteraria. Si pensi a quanto sia stretto il connubio simbolico tra la nazione divenuta «*Foederis Arca, pacta Fides, pacis inviolabile*

[76] d'Annunzio, *Libro segreto*, cit., p. 120.
[77] *Ivi*, p. 121.
[78] *Ibid.*

Pignus» del discorso accademico, e il «monimentum foederis» menzionato nel *Segreto*: il riferimento è al taccuino chiesto da Natale Palli sul campo di San Pelagio dinanzi al feretro della madre defunta, «quando ci togliemmo i calzari grevi per ristorare i piedi nell'erba, quando ci sentimmo immuni d'ogni gloriola e franchi d'ogni gloria».[79]

Il rapporto tra appartenenza linguistica e orgoglio patriottico è inviolabile. Lo sanno bene il re e il capo del governo, che quel 27 novembre ascoltano il canto del cigno di d'Annunzio, bloccato a Gardone dal riacutizzarsi dei mali che lo affliggono. È impedito nel fisico, ma non nello spirito. Fino all'ultimo ode il canto che si propaga dall'anima inappagata: gli accade spesso negli ultimi tempi, anche di notte: «mi levo ansioso a cercare quel che mi occorre perché il carme inane non s'involi, perché il NOCTIVAGUM MELOS non dilegui nel silenzio per sempre».[80] Solidificato il magma delle sensazioni, l'elocuzione rafferma *coram populo* la voce dell'io lontano. Ma non è più l'artefice a parlare. Il possesso della propria voce vacilla, sembra indebolirsi sotto l'effetto di una forza superiore, sorprendentemente incognita e indistinta. D'Annunzio ne sta prendendo atto, come confessa in un appunto del *Segreto* datato 1932:

> LA MIA voce. ben la conosco. la studio, la dòmino, la modulo. ma qualche volta mi sento come sorpreso da un tono, da un accento: alzamento o abbassamento insoliti.
> Sì, qualche volta – e non so reprimere un sussulto o un fremito – qualche volta è la voce di un'altra creatura: di un'altra gola, di un'altra anima.[81]

La simbiosi con il mondo circostante determina l'accrescimento delle proprie capacità sensoriali. La multanimità percettiva si riflette nella innata capacità di sintonizzarsi all'unisono con gli elementi della natura. E quello che ha tutta l'apparenza di essere uno sdoppiamento spirituale momentaneo, cinque anni dopo si trasforma in un vero e proprio sdoppiamento fisico, come testimonia la necessità (e non la scelta) di affidare al suo vicepresidente la lettura del discorso rivolto al re. Davvero la sua voce non appartiene più a lui, ma ad «un'altra creatura», chiamata dal corso degli eventi a raccogliere l'ingombrante eredità del poeta soldato. Il recluso del Vittoriale sa ormai da tempo che le sole vie d'uscita dai mali del presente sono la parola e l'isolamento. E non esistono impegni che possano infrangere il dorato soggiorno in riva al lago. Il re e gli Italiani lo comprendano: gli perdonino «un dolore che pur sempre rimane alzato in piedi per guardar più oltre».

[79] *Ivi*, p. 163.
[80] *Ivi*, p. 120.
[81] *Ivi*, p. 68.

Gianni Oliva

«Tra le più Moderne Vicende»: d'Annunzio, la Macchina, il Volo

Se è vero che paradossalmente la «modernità» ha una sua data specifica d'inizio, questa è certamente il 24 maggio 1903, giorno di partenza della tragica corsa automobilistica Parigi-Madrid, mai giunta a destinazione (limitata al percorso della sola prima tappa Parigi-Bordeaux di 552 chilometri) perché sospesa per incidenti, una vera ecatombe tra feriti e morti (se ne trova più che un riflesso anche nel recente romanzo di Alessandro Baricco, *Questa storia*, 2005). La macchina faceva la sua comparsa ufficiale sulle strade di Francia per una competizione che non era solo una manifestazione sportiva ove si esaltasse il valore e l'energia umana, ma anche lo sconvolgimento della mentalità costituita, il trionfo del caos sull'ordine, l'affermazione definitiva e arrogante del potere industriale sulla civiltà contadina. Non a caso l'episodio rappresentò un notevole affare promozionale per le case costruttrici (e ve n'erano decine, dalla Renault, alla Fiat, alla Mercedes, alla Bugatti, alla Mors, alla Panhard, per citare le più note): «Erano milioni e milioni di franchi convertiti in ferro – annotava un osservatore attento e interessato come Mario Morasso – in pneumatici, in benzina, in fila precipitante divampante tra la capitale francese e la capitale spagnuola».[1] Le disgrazie accadute furono procurate dall'inesperienza e dalla «frenesia agonistica» degli *chauffeurs,* ma soprattutto dall'ingenuità della folla assiepata lunghe le strade bianche: «Si calcolò che circa trecentomila spettatori si erano addensati nei dintorni di Versailles e quasi due milioni di persone guarnivano i bordi della strada da Versailles a Bordeaux». Tant'è – continuava Morasso nel suo resoconto – che i piloti avevano l'impressione di percorrere una strada «continuamente sbarrata, di precipitare in mezzo a un oceano umano». I lutti comunque indignarono l'opinione pubblica e la resero scettica verso le nuove conquiste della tecnica, frenando gli entusiasmi degli sportivi e dei sostenitori del progresso. Tra questi era appunto il già ricordato Morasso

[1] M. Morasso, *La corsa tragica*, in *La nuova arma (La macchina)*, introduz. di C. Ossola, Centro Studi piemontesi, Torino 1994, p. 69.

che, pur non potendosi sottrarre al «senso acuto di orrore di fronte allo spettacolo tragico», prendeva le difese dell'iniziativa in nome di un'estetica della velocità che andava radicalizzandosi nella cultura degli intellettuali del primo Novecento, molti dei quali schierati a favore dell'intraprendenza industriale e, ciò che più conta, al tempo stesso dell'impeto creativo dell'uomo, dell'audacia, della fierezza che la macchina rappresentava nell'immaginario collettivo. In quello stesso anno 1903 Papini scrive ad apertura del «Leonardo» un articolo dal titolo *L'idea imperialista*, che fa da *pendant* al volume *L'imperialismo artistico* dello stesso Morasso , mentre a puntate compare, con tutt'altri intenti, il romanzo *Gli ammonitori* di Giovanni Cena (1904), definito da Calvino «un documento di quel calderone di fermenti umanitari, miserabilisti, scientistici, nietzschiani e *bohèmiens* da cui comincia a prendere forma un coscienza socialista nella cultura italiana della fine dell' Ottocento». Pagine tutte che, in modo o nell'altro, riflettono la discussione sul destino del romanzo come strumento «politico-sociale per il dominio». Soprattutto Morasso, imbevuto di stravolte idee nicciane e stirneriane e partendo da premesse che risalgono ai saggi rivisitati di Novicow e di Gumplowicz, elabora ai primi del secolo una visione del mondo che spiana la strada non solo al Futurismo marinettiano, ma anche al d'Annunzio del *Forse che sì forse che no* (1910).[2] Per lui l'uomo sta infrangendo le barriere che gli spettano, sta andando oltre il limite, come già aveva prefigurato Leonardo con i suoi progetti che ora sono in gran parte realtà. L'idea di bellezza è mutata e non si attesta più nella contemplazione, nel passivo ripiegamento su se stessi, ma corre all'unisono con la velocità, con la robustezza e con la forza meccanica, con la solidità onnipotente che viene dalla macchina: «noi vogliamo il mostro, il colosso di un'energia immane atta

[2] Il clima di esaltazione per i nuovi simboli del progresso è molto più diffuso di quanto non sembri e coinvolge intellettuali d'ogni formazione: esteti, crepuscolari, futuristi (cfr. G. MARIANI, *Crepuscolari e futuristi*, in *La vita sospesa*, Liguori, Napoli 1978). Sia sufficiente l'esempio di Romualdo Pàntini che, partendo da una posizione non favorevole alla spaventosa meccanizzazione in atto nel suo tempo in quanto nemica della bellezza e delle forze naturali (cfr. R. PANTINI, *L'estetica e l'automobile*, «Il Marzocco», 11 giugno 1905), si convince della necessità e dell'utilità delle nuove invenzioni, fino a immortalare la macchina in alcuni versi dei *Canti di vita* (1910): «È la macchina un mostro, rattratte/abbia l'ali potenti su le ruote:/ansa spasima crolla si dibatte,/col vento del furor suo ci percuote,/con gli occhi suoi fosforei ci abbaglia;/e avanti avanti il dèmone si scaglia!/(…)/La notte ci ravvolge d'ombre vane/e con le stelle vuol danzare il mostro./La strada è aperta: tutto il mondo è nostro!». Cfr. PANTINI, *Tutte le poesie*, a c. di G. OLIVA, Marinucci, Firenze 1976, pp. 145-6 e anche 91-3, 97-9, 138-40. Sul delicato e complesso rapporto tra estetismo e futurismo cfr. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 453-61 (cap. *Una gita in automobile*) e M. CIMINI, *Un caso di «dannunzite»: il viaggio alla scoperta dell'Abruzzo nel 1909*, in *L'evasione e il ritorno. Letteratura e giornalismo in Abruzzo tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 203-338.

a soddisfare la nostra avidità di volo».[3] La velocità ha «l'effetto delle sostanze estasianti, è una specie di oppio, di morfina immateriale e invisibile».[4] Si fa strada, insomma, prima ancora che nei Futuristi, il primato estetico della potenza, parallelamente alla volontà politica di dominio anti-democratico, come già nel Cantelmo delle *Vergini delle rocce*. L'egoarchia si oppone alla massa livellatrice e alla società organizzata e l'individuo svetta nella collettività per affermare il suo dio: «Ogni individuo libero e concittadino degli altri individui – affermava Morasso ispirandosi alle teorie di Maurice Barrès – su tutta la terra potrà senza limitazione veruna espandere a suo grado forza e superiorità; egli sarà così il vero soldato delle future guerre mentali».[5] Contro, dunque, l'«orrore dello Stato socialista» che sacrifica l'individuo di genio, ci si affida alla macchina, «miraggio del nostro desiderio (…) una nuvola densa in cui tutto si smarrisce, e in virtù della quale ci sembra di essere sollevati dal mondo reale come il profeta e l'eroe».[6] Si combatte contro la cultura ammuffita, quella dei libri, dei musei e delle accademie per rivendicare il primato dell'automobile o del tram elettrico, del *Metropolitan* di Parigi e del *Tube* di Londra, dello sfavillìo dei Grandi Magazzini, già etichettati come cattedrali della civiltà moderna; si inneggia ad una lotta incessante, alla corsa per non essere travolti, alla battaglia del singolo con la folla: « Nella metropoli, dove la folla si compone di milioni di esseri, tutti incitati e quasi simultaneamente dalle stesse visioni, dalle stesse brame, la lotta deve raggiungere gradi di intensità e di ferocia, deliri di egoismo inauditi».[7] Tutto questo per correre alla conquista del mondo alla guida di un *wattman*, nuovo e invincibile dominatore del futuro: «Levatevi, guardate, afferrate la visione profonda e solenne, passa un nuovo signore, passa una nuova forza sociale, passa un fato umano avviato all'impero, è un comando che sta per attuarsi, passa il dominatore del domani».[8]

È superfluo ricordare come la diffusione di queste idee porterà all'esaltazione della guerra come industria e all'affermazione delle dittature europee, fascismo compreso.

Negli stessi anni in cui Morasso, «ispirato poeta della macchina», come lo definì d'Annunzio, inneggiava alla forza del nuovo mezzo, un altro appassionato della modernità come Carlo Placci, viaggiatore e dandy raffinato, sempre

[3] Morasso, op. cit., p. 40.

[4] *Ivi*, p. 51.

[5] Morasso, *La evoluzione del diritto. Saggio critico su alcune recenti opinioni*, prefaz. di E. Morselli, Roux, Torino-Roma 1893, p. 80.

[6] Morasso, *La nuova arma*, cit., p. 56.

[7] Morasso, *L'imperialismo nel secolo xx. La conquista del mondo*, Treves, Milano 1905, p. 379.

[8] Morasso, op. cit., p. 229.

in bilico tra l'Italia e Londra, pubblicava un libro intitolato *In automobile*, raccogliendo interventi sparsi sulle colonne del «Marzocco». Era il 1908 e l'immagine della macchina come simbolo del progresso e della libertà individuale si era già affermata, anche per il proliferare di romanzi e di cronache incentrate su azzardati e avventurosi percorsi in automobile, a cominciare dal libro di Piccioni *Attraverso la Cina in automobile* (Milano-Palermo, Sandron, 1901), per finire con quello di Jean du Taillis, corrispondente del «Matin», *Da Pechino a Parigi in automobile*, pubblicato in traduzione italiana da Treves nello stesso 1908 e che raccontava la straordinaria impresa celebrata anche da Luigi Barzini (*Metà del mondo vista da un'automobile. Da Pechino a Parigi in 60 giorni*, Milano, Hoepli, 1907). Insomma, si era passati dal sogno e dalla fantasia di Jules Verne alla realtà vera e propria documentata dai *reporters* in casco ed occhiali su «ordegni» rumorosi e polverosi. Non ultimo, tra questi, Carlo Placci, appunto, definito da Diego Angeli *Sthendal in automobile* («L'Illustrazione italiana», 22 marzo 1908), cosmopolita elegante e cronista delle sue scorribande in Italia e in Europa a bordo del suo mostro d'acciaio, utilizzato come strumento di conoscenza di popoli e paesi.[9]

In definitiva, per d'Annunzio, a quasi dieci anni dal *Fuoco* (1900), concentrato delle idee estetiche fino ad allora maturate, un nuovo romanzo che ponesse al centro la «modernolatria» e che fosse espressione del nuovo clima, era nell'aria. Scrivendo a Treves il 30 agosto 1908 manifestava tutta l'intenzione di cambiare registro e di inviargli per la stampa «un bel "puro sangue" tutto muscoli e nervi, palpitante in una rete di vene rilevate, fremente di rapidità».[10]

Non a caso il *Forse che sì forse che no* (1910) si svolge, come in sede di preparazione confessava l'autore a Emilio Treves, «tra le più moderne vicende» (10 giugno 1907). Vi si accampano in primo piano le nuove conquiste della tecnica e si sperimentano per la prima volta le sensazioni suscitate dai nuovi strumenti: la macchina, il «congegno dedaleo», e l'aereo, ribattezzato «velivolo».

Nelle prime pagine del libro il lettore è colpito dalla folle corsa in automobile di Paolo e Isabella e da un linguaggio nuovo, meccanico, mai sperimentato in una prosa di romanzo. I protagonisti sono animati da nuove inquietudini che non sono più quelle di Andrea Sperelli, di Tullio Hermill o di Giorgio Aurispa, sempre in bilico tra passioni d'amore e sofisticati intellettualismi, ma sono nuovi «eroi» modernizzati che «sanno guidare l'automobile, fumano sigarette, pilotano l'aereo, usano il telefono e, se è necessario, si preparano anche da mangiare da soli, magari con qualche esotico eccesso, ma da soli. Di tutto questo d'Annunzio

[9] Cfr. C. PLACCI, *In automobile (1908),* a c. di C. MORENI, Carabba, Lanciano 2005.
[10] G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a c. di OLIVA, Garzanti, Milano 1999, p. 333.

(…) si è accorto per tempo e (…) rivela un'originalità e anche un tempismo eccezionali. Oltre tutto, così facendo egli coronava una sua antica aspirazione e calando i suoi personaggi e le loro vicende in una realtà attualissima, componeva quell'opera veramente "moderna" che vagheggiava da sempre».[11] E soprattutto d'Annunzio crea per la prima volta un vero romanzo d'intreccio e d'azione ponendo accanto ad un primario nucleo narrativo (l'ardore irrefrenabile di Paolo Tarsis per una donna distruttrice come Isabella Inghirami) uno sviluppo articolato denso di colpi di scena, animato da importanti comprimari e da numerosi agenti di secondo piano. La sua prosa non è più quella melodica a respiro lungo delle prove precedenti, ma si fa scattante, rapida e a volte dimessa, facendo a tratti presagire il sintetismo intimistico della futura stagione "notturna" e diaristica. Lo stile è caratterizzato da un «lirismo frenetico»[12] e da una dialogicità franta, sincopata, iterativa. Il racconto è costruito secondo un abile gioco simmetrico di richiami e di connessioni. Il linguaggio fa i conti con l'esperienza del nuovo mondo dell'acciaio e si sintonizza con le esigenze della «rossa macchina precipitosa che correva l'antica strada romana con un rombo guerresco simile al rullo d'un vasto tamburo metallico» (p. 33). È una girandola di termini tecnici, dalla leva del cambio, al «congegno esatto», al «cofano pieno di fremito» al «magnete nel motore», al «fanale mediano», alla «spera convessa del rame», allo «sterzo», al «vortice di polvere», alla «lunga fusoliera che formava il corpo del suo congegno dedàleo tra i due vasti trapezii costrutti di frassino di acciaio e di tela, dietro il ventaglio tremendo dei cilindri irti di alette, di là dai quali girava una forza indicibile come l'aria: l'elica dalle curvature divine» (p. 38). Le parole dei due viaggiatori, tra la paura e il presentimento della morte, «parevano non avere la figura del suono ma quella dell'ardore, disumanate dalle brevità, nella luce, dalla solitudine nello spazio» (p. 35), mentre il mostro «correva, muggendo dalla sua sirena, lungo il margine erboso del canale ove le ninfee galleggiavano innumerevoli». Alla spericolata corsa di Paolo e Isabella alla volta di Mantova corrispondono altre corse altrettanto rischiose e frenetiche: dalla Marina di Pisa a Volterra, lungo la strada delle Moie, quando la macchina deve fermarsi per un guasto, nel viaggio da Bologna a Firenze e viceversa. Le schermaglie amorose si svolgono tra fremiti ed ansie intollerabili a bordo della macchina «fida e infida», «fragorosa» («Ed ella volle guardarlo deformato nel rame del fanale», p. 43), mentre anche l'espressione dei sentimenti (l'angoscia, la follia, il desiderio di morte) è condizionata dai sobbalzi e dai sussulti, tra veli al vento e un «gusto di sangue e di polvere». Il

[11] F. Roncoroni, Introduz. al *Forse che sì forse che no*, Mondadori, Milano 1995, pp. 19-20. Da questa ed. sono tratte le citt. nel testo.

[12] d'Annunzio, *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, p. 505.

paesaggio scorre veloce sotto i loro occhi e il cielo azzurrino trascolora, «divine erano la dolcezza e la tristezza del giorno su la pace della pianura» (p. 42), il mondo svanisce come d'incanto dietro di loro inghiottito da una cortina fumosa.

Vigore, energia, potenza sono peculiarità della macchina ma, al di là di questo, d'Annunzio ricordava non senza grazia e ironia che *l'automobile è femmina* (ne sposta dunque il sesso dal maschile al femminile) e come tale seduce e affascina, come scriverà a Giovanni Agnelli negli anni del Vittoriale per ringraziarlo del dono di una splendida Fiat 509 cabriolet color amaranto: «Mio caro Senatore, in questo momento ritorno dal campo di Desenzano con la sua macchina che mi sembra risolvere la questione del sesso già dibattuta. L'automobile è femminile. Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità di una seduttrice, ma per contro, delle donne, ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza». E Agnelli, compiaciuto, risponde con lo stesso tono di divertita leggerezza: «Mi permetta di manifestarle il mio apprezzamento, valendomi del Suo giudizio anche nei confronti del pubblico, che non saprei d'altronde defraudare della Sua decisione sovrana che consacra ed innalza in modo definitivo l'automobile nel regno della femminilità».[13] Sicché, laddove d'Annunzio si conferma come l'unico italiano capace di pagare un'auto con un apostrofo, Agnelli ha un'ulteriore possibilità in mano per propagandare il suo prodotto destinato ad un pubblico di aristocratiche ed emancipate guidatrici. Ma siamo già avanti negli anni, quando la passione per l'automobile è già ampiamente consolidata. Sorprende invece che d'Annunzio fu uno dei primi a possedere davvero un «congegno Dedaleo» fin dal 1907, tanto che un giornale americano, il «New York Tribune» del 22 settembre, stupiva i suoi lettori con la notizia che «Gabriele d'Annunzio si era messo in testa di guidare un'automobile a 80 miglia all'ora o giù di lì» ed era convinto che non ne avrebbe ricevuto «alcun danno». Certamente stava cambiando il volto del poeta, dunque, che non era più il solitario ed estatico contemplatore delle bellezze dell'universo, ma un uomo diverso: anzi non si era veri poeti – ironizzava l'invidioso Pascoli – se non si praticava lo sport e la caccia alla volpe in frak rosso,[14] o meglio ancora – come voleva il New York Tribune – se non si sapesse addirittura guidare un automobile.

Il «timoniere celeste»

L'ebbrezza della velocità in terra diventa progressivamente sete di conquista dell'aria. Proprio nel 1903 (e non si dimentichi che è l'anno del primo esperimento di volo dei fratelli Wright), collegando modernità e mito classico,

[13] *Lettera di D'Anunzio*, «Rivista Fiat», a. VI, n.1-2, gennaio-febbraio 1926, pp. 9-12.
[14] Cfr. G. PASCOLI, *Un fatto personale*, «Il Marzocco», 28 gennaio 1900.

d'Annunzio aveva divinato e affrettato la nuova invasione dei cieli nel ciclo delle liriche icarie di Alcione. Nel testo di Ala sul mare, allorché il poeta vede galleggiare sulle onde l'ala di Icaro, colpisce la domanda: «Chi la raccoglierà?» (v. 9). Va da sé che a raccogliere la sfida per emulare il gesto eroico del giovane ateniese, incurante del limite in cui vivono i comuni mortali, sia lo stesso poeta. Il motivo, già anticipato in precedenza (Il Prigioniero, La vittoria navale, Il peplo rupestre, Il vulture del sole) è approfondito nelle due liriche successive: Altius egit iter e Ditirambo v. Nel preditirambo è descritta l'ombra di Icaro che vaga ancora per il Mediterraneo seguendo la scia delle navi più veloci, superando in rapidità i venti e prediligendo alle implorazioni dei naufraghi la voce impetuosa di chi comanda. Non appena il poeta lo scorge, si riconosce in lui ed è pronto a osare tutto pur di distinguersi e di raggiungere la gloria, pregando il Despota di concedergli la forza per ripeterne le imprese e tentare l'ignoto. Nel Ditirambo iv continua la rievocazione del mito cretese e dei suoi protagonisti (Pasifae, Minosse, Posidone, Minotauro, Dedalo) e il giovane è celebrato come eroe e non come incauto e disobbediente fanciullo: egli arde d'amore per Pasifae e un giorno, non visto, assiste al bestiale congiungimento della donna con il toro di Posidone, sicchè per riscattare e vendicare tanta nefandezza affronta e uccide un'aquila consacrandola al Sole. Ma tiene per sé le ali e prega il padre Dedalo di costruirgliene due paia simili. Dopo che il padre ha raccomandato ad Icaro di volare a media altezza per evitare sia la vampa del sole, sia l'acqua del mare, i due spiccano il volo, ma il giovane è determinato a innalzarsi il più alto possibile verso il cielo aperto e punta a raggiungere il sole. Le penne però cominciano a staccarsi dall'intelaiatura delle ali e allora Icaro, tutto solo e senza un fremito di paura, né un grido, offre le sue ali al Sole e precipita nel mare che da allora porta il suo nome. Il Poeta ha ascoltato in silenzio il racconto ed è ormai pronto a inabissarsi a sua volta pur di acquistare una gloria eterna. Qui l'eroe anela ad esplorare l'ignoto e a superare ogni limite anche a prezzo della vita, come atto di liberazione e di purificazione.

Di fronte alla lettura di questi componimenti, come non pensare alle pagine aviatorie e alla conclusione del *Forse che sì*? Con l'azione di Paolo Tarsis egli risponde all'interrogativo insistente:

> Chi la raccoglierà? Chi con più forte
> lega saprà rigiugnere le penne
> sparse per ritentare il folle volo?

Paolo, protagonista del «romanzo dell'ala», è dunque il novello Icaro che diventa Ulisse allorchè riesce vittorioso sulla morte approdando sulla costa

sarda, dopo aver compiuto il volo redentore che lo innalza dalle miserie dei colpevoli amori e che lo pone come l'unico eroe vincitore della narrativa dannunziana. Come Icaro nel *Ditirambo IV*, percorrendo il cielo scorge i nauti stupefatti del suo volo, così Paolo volando incontra una nave da cui gli uomini gli tendono le braccia in segno di gioia.

È bene ricordare che d'Annunzio aveva avuto la sua prima esperienza di volo il 12 settembre 1909 con Glenn Curtiss e Mario Calderara in occasione del circuito aereo di Montichiari, vicino Brescia, e ne aveva lasciato traccia nei frettolosi appunti dei *Taccuini*:

> I meccanici mentre il motore si mette in moto tengono per i montanti della fusoliera l'aeroplano- Poi lo lasciano andare-
> L'aeroplano corre su le sue rote leggere- nel fumo azzurrino, come se l'erbe secche della brughiera ardessero- lo strepito diminuisce- a un tratto si solleva leggermente-
> Si vedono nel sole - a traverso - le nervature delle ali- a quadri
> Il luccichio dell'elica-
> L'aviatore con un temperino assottiglia una canna per introdurla
> (…) Il sole cala dietro le tribune - Le lunghe ombre tribune, dei piloni, delle antenne-crescenti La pianura s'indora intensamente - I cascinali risplendono nella lontananza-percossi dalla luce occidua[15]

Allo spettacolo, sia detto per inciso, assiste uno scettico e ironico Franz Kafka, al suo esordio giornalistico, in verità attento più ai corpetti delle signore che all'evento sportivo.[16] La passione di d'Annunzio per il volo era però cosa già nota se l'anno prima una gustosa commedia-rivista in dialetto napoletano del solito parodista Edoardo Scarpetta lo ritrae come «L'ommo che vola», ironizzando sulle capacità del mostro con le ali, «na machina che fa proprio volà…na cosa troppo bella, un'invenzione meravigliosa».[17]

Queste scarne notazioni e altre esperienze vissute da vicino non smentiscono l'elaborazione di molte pagine del romanzo dannunziano; non a caso al suo editore confessava che «Gli studi su l'aeroplano mi servono pel mio

---

[15] D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 544-5.

[16] Il giovane Kafka, non ancora conosciuto come scrittore, era in vacanza con amici sul lago di Garda e fu incuriosito dalla competizione di Montichiari di cui ha lasciato una testimonianza nella quale, tra l'altro, sottolineava la partecipazione della folla «affascinata e ipnotizzata», la presenza di Puccini con «un naso da bevitore» e di d'Annunzio «in completo bianco e sempre in movimento per cercare una posa fotogenica». Cfr. F. KAFKA, *Gli aeroplani a Brescia* (settembre 1909), in *Confessioni e diari*, a c. di E. POCAR, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1972, pp. 21-31.

[17] E. SCARPETTA, *L'ommo che vola! Grande commedia-rivista fantastico musicale del 1908*, in ID., *Tutto il teatro*, vol. V, Bellini, Napoli 1990, pp. 196-243.

romanzo ove- in lineamenti rapidi ed essenziali- darò visione dei nuovi organi della vita moderna» (2 giugno). Si veda, ad esempio, la capacità d'osservazione e la precisione tecnica dell'episodio che segue:

> Egli stesso (Giulio Cambiaso) allora prese l'elica per le due pale e impresse il moto. Il rombo fece tremare le tavole, agitò la cortina, sollevò la polvere. Tra i lembi palpitanti apparve un volto bruno come l'oliva, e si sporse. Il vento sconvolse le rose di seta sul cappello tessalico, offese le lunghe ciglia che si chiusero su gli occhi chiari e sbigottiti. (…)
> A un tratto il motore s'arrestò; le pieghe della cortina ebbero pace; la polvere decadde; i muscoli nelle braccia fosche s'allentarono; l'elica divina non fu se non un'asse verticale dipinta di colore d'aria. Il silenzio parve uccidere un grande essere fantastico che riempisse di sé tutto lo spazio chiuso, una specie di grande angelo abbagliante, che si fosse dibattuto sotto le travi e abbattuto e spento in terra come un cencio terreo. (pp. 290-1)

Il libro pertanto contiene l'esaltazione dei primi aviatori e diventa quasi il manifesto della nascente aviazione italiana, quella che, non molto tempo dopo, distanziò tutte le altre colpendo la fantasia degli Arabo-Turchi durante la guerra di Libia («l'uccello di Maometto» veniva chiamato l'apparecchio italiano) e cinque anni dopo assaltava l'Impero austro-ungarico durante il primo conflitto mondiale. Inutile aggiungere che le vicende di Paolo Tarsis preludono alle future gesta dell'aviatore d'Annunzio.

Ma i primi esperimenti del volo richiedono inevitabilmente il sacrificio di vite umane che si immolano per una causa ideale. Dall'atmosfera pacifica e campestre di Castelvecchio il Pascoli di *Odi e Inni* guardava con ben altro sguardo alle nuove avventure e vedeva nel volo una minaccia, la scure che può recidere il filo sospeso dell'esistenza da un momento all'altro, quasi a beffare l'entusiasmo della conquista. Eroi come Andrée e Geo Chavez sono colti al sommo della gloria cui fa seguito la disperazione della morte. Per Pascoli l'«uomo alato» è perdente in quanto osa superare il limite ponendosi al confine con il soprannaturale. Nel momento in cui egli percepisce la immensa solitudine dello spazio e gode dell'ebbrezza di quella libertà sopravviene il silenzio della morte, il trapasso dalla vita all'annullamento:

> E venne, all'uomo alato, odio del giorno
> Che sorge e cade, venne odio del vano
> Andare ch'ama il garrulo ritorno.
>
> Egli era in alto, al colmo: era l'umano
> Fato a' suoi piedi. Andrè si sentì solo,
> si sentì grande, si sentì sovrano.

Dio ! Già moriva l'inno dello stuolo
Sacro in un canto tremulo di tromba.
Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo,
come solinga lampada di tomba.
(*Andrée*, in *Odi e Inni*, III, 48-57)

Chavez, ad esempio, trasvolatore delle Alpi, è l'essere che ancora le aquile cercano, avendolo creduto un loro simile:

Cercano ancora…Cercano tra i venti
Randagi, in mezzo alle selvaggie strette,
su scrosciar di valanghe e di torrenti;

cercano ancora, l'ultime vedette,
rapide trasvolando per le gole,
placide roteando sulle vette,

lungo il confine, immenso azzurro, sole
tra l'aria e il vuoto, tra la terra e il sole.
(*Chavez*, in *Odi e Inni*, 1-8).

Più che osannare indiscriminatamente il progresso Pascoli trasforma, dunque, questi avvenimenti contemporanei in simboli del mistero cosmico, del destino della terra destinata a roteare tra i mondi e forse a inabissarsi nel buio profondo dell'universo.

Di contro a questa sorta di fatalismo pascoliano, si pone invece il vitalismo energico di d'Annunzio che acclama le eroiche imprese e il "folle volo" dell'uomo moderno, esaltato dai poeti futuristi, dal Buzzi di *Aeroplani*, al Fòlgore di *Ponti sull'Oceano* e del *Canto dei motori*, al «Voleremo insaziabilmente» (*Fuga in aeroplano*) di Cavacchioli, allo stesso Marinetti.

Se Morasso, dunque, è l'antesignano della poetica della velocità, d'Annunzio lo è nei termini della sua illustrazione artistica, così come il Des Esseintes di Huysmans, annoiato dalle bellezze tradizionali, riusciva ad accendersi allo spettacolo di una fascinosa locomotiva. In un'intervista rilasciata a Luigi Barzini sul «Corriere della sera» il 13 settembre 1909, il giorno dopo l'esperienza di Montichiari, d'Annunzio esprimeva con chiarezza le emozioni provate durante il volo, quelle stesse che trasferirà ai suoi personaggi:

È una cosa divina! (…) Divina e per ora inesprimibile. Il momento in cui si lascia la terra è di una dolcezza infinita. Si sente allora il nascere di una sensazione nuova. Ne ho il cuore colmo. Provo ancora adesso una beatitudine come di godimento fisico. È stato un istante di piacere inenarrabile e indimenticabile; non saprei paragonarlo che a una di quelle rare crisi di felicità suprema che

> si ricordano come punti luminosi della vita. (…) Un godimento intenso è nel senso della leggerezza. Nel volo si perde il peso. Distaccandosi da terra pare che si abbandoni la materia. Ci si sente lievi, eterei, trasfigurati.(…)
> E come esprimere la stranezza di sogno che hanno le cose viste dall'alto, fuggendo? Siamo passati sopra a dei cavalli che galoppavano impennati, e che ci parevano schiacciati dal suolo, nella deformità dello scorcio. (…)
> Vorrei poter salire a centinaia di metri nello spazio! Deve essere una ebbrezza incomparabile.[18]

Nel romanzo del 1910 Paolo Tarsis prova sensazioni di pace e di purificazione dai mali del mondo, quasi un indiarsi, perché la corporeità non conta:

> Albeggiava sui Monti Albani, quando si levò…Egli prestava l'orecchio acutissimo alla settupla consonanza. I sette cilindri non erano più disposti a ventaglio ma a raggiera, irti d'alette intagliate nella massa stessa dell'acciaio. La nuova elica tirava a meraviglia…Il velivolo corse per un tratto sul suo fumo azzurrino, poi si levò a gran volo, rapidamente s'inalzò, filò verso il mare… Il volatore non vedeva più se non acque acque acque in una infinita e chiara solitudine senza turbamento senza mutamento, in cui gli pareva esser sospeso e immobile su le ali adeguate.

Nel manifesto del 1909 Marinetti non sarà da meno nel raccogliere l'eredità morassiana e, sintonizzato sulle stesse onde, inneggerà rumorosamente alla nuova estetica: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. (…) Noi canteremo (…) il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta». Una linea dunque ben tracciata quella che va dall'estetismo robusto di Morasso alla volontà di distruzione del passato di Marinetti, passando per d'Annunzio. Tuttavia, a differenza dei Futuristi e dell'entusiasta loro predecessore, questi crede in un nuovo Rinascimento senza rinnegare la tradizione pur condividendo con gli altri l'esaltazione della macchina e della velocità. D'Annunzio crede in una nuova era della civiltà occidentale, addirittura superiore a quella dei Greci e dell'età di Leonardo («oggi è da noi saputo quel che dai greci era sentito e dagli italiani contemporanei di Leonardo era intuito») e ribadisce con decisione che «La modernità realizza il sogno degli antichi». Egli sa che non c'è progresso senza continuità e che il furore distruttivo e incondizionato porta solo ad un accumulo di macerie. Nessuna esitazione, d'altronde, ha anche verso i moderni mezzi di comunicazione, telefono incluso, che con lui fa la sua comparsa in letteratura

[18] *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a c. di Oliva, Carabba, Lanciano 2002, pp. 168-9.

allorchè Paolo tenta di collegarsi con Isabella annullando le distanze, come del resto Marcel, portavoce della *Recherche* proustiana, che tenta di condurre a buon fine la conversazione telefonica con Albertine.[19]

Il poeta, dunque, può cambiare il mondo e la macchina volante è il suo strumento. Da qui alla «milizia celeste» della Grande Guerra il passo è breve: il poeta dell'estetismo si è trasformato in poeta combattente, fino al punto da essere nominato da Cadorna «ufficiale osservatore dell'aeroplano». E qui non è il caso di ripercorrere in dettaglio le imprese aviatorie di d'Annunzio, quanto di cogliere le sensazioni e l'ebbrezza da lui annotate durante le sue incursioni aeree. Scrive ad Albertini, direttore del «Corriere della sera», il 2 agosto 1917, prima del volo su Pola: «Non ho mai provato davanti all'opera d'arte quel che provo nell'accingermi a questa azione lontana».[20] Poi il volo su Cattaro la notte tra il 4 e il 5 ottobre, quando ammira l'Adriatico «sottomesso all'incanto della luna» e annota nel taccuino: «L'anima si agguaglia agli elementi, diventa notturna e stellata. È sospesa tra cielo ed acqua. (…) Il core è attraversato da una corrente melodiosa, come nel principio della creazione di un poema. Non sto per creare la mia avventura?» Il cielo diventa il nuovo campo di battaglia e di conquista. In quella circostanza risorge nella mente il fantasma della Duse da tempo svanito, a testimonianza che nei momenti cruciali tornano alla memoria le persone più care. Il 23 settembre 1917, pochi giorni prima della pericolosa impresa, le scrive come se fosse l'ultima volta: «Avevo bisogno di consolazione (il mio cuore è sempre in pena e in inquietudine, come allora); e la consolazione mi fu data, in un modo inatteso e misterioso. Parto domattina all'alba con la mia squadriglia. Traverserò in volo tutta l'Italia. Passerò su Roma. Domani sera scenderò in un campo prossimo al Basso Adriatico. In tutte le notti di luna andrò a bombardare un porto nemico sopra l'altra sponda. Con la mia squadriglia terrestre traverserò ogni notte 400 chilometri di mare aperto. È la più difficile impresa che io abbia compiuto. Non so se tornerò. (…) Sono molto solo. Nel mio velivolo sto seduto a prua, solo, in silenzio. Ho tempo di pensare, nelle lunghe ore dei ritorni notturni. "Non temo per la bella sorte diceva Ghisola un tempo. Ma stanotte ho un presentimento oscuro. E l'apparizione improvvisa della mia sola amica dolce lo rende più grave».[21]

---

[19] Per un'utile rassegna del rapporto della letteratura e della cultura occidentale con il sogno del volo (dalla Bibbia, agli antichi, a Dante, a Leonardo, al pallone aerostatico, all'aereo) cfr. l'antologia *Scrittori al volo. L'aviazione nella letteratura*, a c. di G. BARONI, Alenia Aeronautica, Pomezia 2006. Importanti riflessioni sulla percezione del volo nella letteratura del primo Novecento sono contenute nell'art. di G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Il volo della letteratura*, «Critica letteraria», a. XX, n. 74, 1992, pp. 47-63.

[20] F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri, Altino 2003, p. 369.

[21] *Carteggio-D'Annunzio-Duse*, a c. di P. NARDI, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 92-4.

Il romanzo del 1910 è quindi l'antecedente di tutto questo e Paolo Tarsis è controfigura e «figura» (in senso biblico), anticipazione dell'autore, l'uomo che si libera dalle strette dei sentimenti amorosi per dedicarsi all'azione. Il tema della macchina, unitamente a quello del labirinto, svolge nel libro una funzione simbolica di iniziazione: sia i viluppi tortuosi dell'esistenza di ognuno (i meandri del labirinto gonzaghesco), sia le recenti conquiste della tecnica (soprattutto l'aereo) portano l'iniziato a redimersi e a sollevarsi dalla decadenza, ma non senza prima provare e soffrire. Il suo nome ricorda non a caso quello di Paolo di Tarso folgorato sulla via di Damasco. Da un lato c'è la natura con le sue leggi inviolabili, dall'altra l'intelligenza umana con la volontà di dominarle e superarle. Vincere la forza di gravità, librarsi in alto, annullare le distanze, penetrare lo spazio e violarlo sono i nuovi compiti, tra audacia e follia, dell'eroe contemporaneo. Finalmente il cielo era «schiuso non solo alla fantasia e alla speranza, ma alla volontà e all'opera dell'uomo».

Il *Forse che sì forse che no* si presenta come il *vademecum* del rischio, del coraggio, dell'ardimento, come in *Mafarka le futuriste* (1910) di Marinetti, ove un re negro diventa «costruttore di uccelli meccanici» e su uno di essi spicca il volo e sparisce. D'Annunzio anche in questo settore sperimenta il linguaggio e conia nuovi termini di cui va fiero. È il caso di *velivolo* che recupera il latino *velivolus*, «che va e par volare con le vele», attestato nei classici (da Ovidio a Virgilio) per indicare il veleggio delle aquile e degli avvoltoi e poi trasferito ai primi congegni meccanici (dedàlei) privi di forza motrice. La parola lo affascina perché fluida, musicale, ma soprattutto perché contribuisce a legare, anche dal versante linguistico, il mondo antico con gli esperimenti moderni,[22] a dimostrazione che la nuova era non nasce dal nulla ed è frutto dell'impegno e dell'ingegno dell'uomo del xx secolo. Il romanzo del 1910 non solo apre le porte al futuro, ma «è uno dei libri in cui più fittamente d'Annunzio ha firmato col suo nome luoghi e date della lingua italiana novecentesca di più largo e fortunato commercio».[23]

[22] Cfr. G.L. Passerini, *Vocabolario della prosa dannunziana*, Sansoni, Firenze 1913, p. 595; sulla questione cfr. anche A. Pellegrino, *Velivolo e vélivole*, «Rassegna dannunziana», a. ix, n. 19, marzo 1991.

[23] V. Coletti, *D'Annunzio e la lingua italiana*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. i, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1989, p. 133.

Paolo Puppa

Lettere Impossibili. Gabriele d'Annunzio e L'Ignota

Dalle carte segrete di Luisa Baccara, trovate di recente al Vittoriale, dietro una doppia paretina nell'appartamento personale della pianista-segretaria del Comandante, è emersa una lettera di d'Annunzio, vergata a matita su foglietti nella preziosa carta di Fabriano, pieni di correzioni, grafia larga a righe molto distanziate le une dalle altre, tipiche del "monòcolo", in data 1 gennaio 1938, a pochi mesi dunque dalla morte, senza l'indicazione del destinatario, tranne l'accenno in alto, siglato con inchiostro rosso "All'ignota". Ma sull'autenticità della stessa lettera, non sono sorti dubbi presso gli specialisti, accorsi in massa presso l'importante ritrovamento. Si tratta, in pratica, di una delle ultime tra le infinite epistole vergate in modo compulsivo dallo scrittore abruzzese, specie durante gli ultimi anni del suo soggiorno a Gardone. A fianco della lunga e strana missiva, un breve biglietto, sempre a matita, firmato in alto col nome di Luisa, diretto alla governante dell'eremo, Emilie Mazoyer, chiamata da d'Annunzio Aélis, lettera non completata e dunque mai spedita. Forse un ripensamento, un impulso, poi trattenuto e rientrato, a coinvolgere la 'badante' rivale, da parte della Vestale privilegiata dal Vate.

Oh creatura, creatura mia! Oh creatura ignota a me e a te stessa, forse! Grazie di esistere. Oh mia pantera minuta e densa, oh mia fanciulla misterica ed errabonda. Ti invoco e ti lancio queste parole straziate di delusione perché sei mancata all'appuntamento promesso. T'ho aspettata in riva al molo tutta la notte, senza più i miei levrieri, che del resto non ci sono più, senza nemmeno la scorta che mi protegge e mi logora, la Aélis e la Luisa cerbere, fedeli e assillanti. Solo e teso verso la tua pelle che m'ha sconvolto tutto non appena l'ho scorta rilucere sfiorando l'acqua del lago. Perché hai tradito la mia fiducia? Cosa temi da un povero vecchio sfinito e finito? È Ariel che grida verso te, non più il principe di Montenevoso. Per merito tuo, il gonfalon selvaggio s'è di nuovo, per arcano prodigio, rizzato in tutta la sua antica possanza, e questa volta non ho dovuto ricorrere alla polvere magica, alla polvere folle, alle "mattonelle" in arrivo dai Parti lontani, dalla Persia favolosa e portentosa. E

lo scheletro avvilito s'è ricoperto di carne rossa di desiderio. No, stavolta, è bastato gustare la agilità con cui eri discesa dalla barca, e la curva del tallone infantile ma gravido di torsioni e prese d'amore, perché la mia smania e il mio furore sono ripresi intatti, colla violenza d'un tempo. Ho camminato così a lungo, su e giù per la stanza silente, covando il letto deserto e pregustando i nostri viluppi, i nostri grappoli di ossa e di palpiti. Anche ora, anche ora, fanciulla ignota, anche ora ti sto colla mente penetrando fin al midollo, e ti sbuccio, e ti sfilo tutta, e ti premo fino al cuore e ti vuoto tutta quanta e tu sbianchi e hai paura. Ma bisogna che il piede giri verso l'alto nel modo mirato in barca, se vuoi che io sia in grado ancora di portare a compimento il cimento notturno. No, non devi temere di me, fanciulla alata. Sono troppo vecchio, abbi fede. Vedi che mi umilio davanti a te, dopo tutto il male che ho fatto a voi portatrici del profumo della vita, voi che ho incensato e onorato col mio corpo lungo tutta questa infinita, interminabile esistenza. Perché son vissuto tanto, e sembra che non mi decida mai a morire. Forse sono eterno, a volte mi dico. Purché non rimiri allo specchio quel che resta della mia beltà maschia, e tenga accuratamente chiusa la mia bocca assetata dei tuoi baci. Sì, sì; sì, a voi donne ho portato molte ragioni di affanno e di tremore. Quando vi facevo mie, subito mi saziavo e volgevo altrove lo sguardo rapace. Ma oggi non devi paventare questo vecchio umiliato e curvo e desideroso di uscire di scena. Prima però, prima, prima io devo rivedere la curva del tuo piede, e assistere, oh sì oh sì, al momento in cui ti sfili la calza e liberi il piede fatale e fatato, e subito nell'aria vorrei che si spargessero le essenze preziose del tuo sudore, qualcosa di imbestiato e di agreste, mi auguro, che sappia la stalla e l'erba e il capanno senza elettricità, e il latte all'alba e l'acqua fredda della fonte, e il silenzio attorno perché Pan possa cogliere i suoi trionfi. No, non devi temere di me. Se lo vorrai, non ti verrò sopra colla prisca baldanza. Mi accontenterò come un mendico, come un pezzente d'amore, di vederti distesa sul mio giaciglio, sul rosso drappo che lo copre preparandosi ad essere strappato come un sipario che si leva su paesaggi irresistibili. Se me lo ordinerai io starò cheto vicino a te, il capo appoggiato sulle mani, e ti accarezzerò coi miei poveri occhi, con quel che rimane di loro, dopo i voli perigliosi nei cieli di guerra e dopo il lavoro da ciuco sulle pergamene laboriose. Non procederò secondo il mio abituale cerimoniale. All'inizio, masticherò a lungo in bocca polpe succose di frutta fresca e poi le passerò nelle vostre che le riceveranno avide come un'ostia consacrata. Subito dopo, la posizione del badana, io starò genuflesso fra le vostre cosce ad accarezzarvi la rosa colla parte di me più puntuta e sitibonda, guidato dalle vostre dita, secondo il vostro ritmo e la vostra necessità, a rovistare tra le foreste del godimento, in attesa della danza, dell'orgia, del momento in cui mi rivesto della vostra pelle per la "vogata" finale. Aspetterò che Morfeo si posi sui tuoi capelli e sul tuo corpo nudo, e mormorerò una lingua che non sai, con formule rinnovate del tutto. E magari, quando il nome giusto sarà trovato, tu ti alzerai dal sonno, come Lazzaro riconoscente, e uscirai allora dal letargo e dall'anonimato, per assumere sembianze e identità terrene. Ma oggi sono esausto davvero, avido di pace dopo tanto romore, dopo tanta

guerra, e le spalle si incurvano dopo le ore trascorse invano ad attenderti, e il cuore sobbalza ogni tanto con sinistri smottamenti, e la fronte si imperla di un diaccio colore, e le immense occhiaie si dilatano ancor più a mangiarmi il volto. Sì, fonte del miracolo, in questo momento ci sei solo tu a trattenermi dal gettarmi in fondo al lago. Vorrei almeno che le ombre si stampigliassero sui miei lineamenti, cancellandoli dal profondo. Perché ormai il *néant* è vicino, lo sento, lo vagheggio come un'uscita dalla carcere. E mi disgustano anche le mie parole, le etichette con cui ho forgiato la mia dimora, la Priorìa e la stanza del lebbroso, e quella della Leda, del Mascheraio, del Mappamondo, del Monco, della Zambra dove conto che la corda del cervello possa alfine spezzarsi risparmiandomi le miserie dell'agonia, un labirinto ormai ridicolo, affollato da fantasmi, da sguattere, da bagasce, le badesse al passo, inviatemi nell'harem so bene da chi, sì, sì, da chi intende disfarmi colla carne, sì sì, dal mio compagno d'armi e di governo invidioso della mia intatta autorità sul mondo. E non sa le mie risorse. Mai, mai, mai una volta ha fatto fiasco il mio archibugio saettante. Lo sai, vero, che le mie fantesche si interrogano sulla inesausta energia del Principino, da loro paragonato ad un cactus che mai retrocede. Non angustiarti però, bimba. Non temere. Magari mi accontenterò, piccola selvaggia, di accarezzarmi io stesso la catapulta perpetua, tornando infante precoce e insonne, quando perlustravo tutte le risorse del mio corpo e infilavo la mia verga di fiamma in tutti gli orifizi della mia cameretta, prima di trovare ospitalità sfregolante nei pertugi di serve e nobildonne, attratte dal divino Cherubino.

Stamane il lago ostenta un grigio disadorno e la primavera sembra ormai impossibile. Tanto, per me non tornerà più primavera. Abbi pietà, allora, figlia scontrosa. Non sai di cosa sono stato capace quando avevo ventanni. Sapevo godermi anche tre donne al giorno. E più avanti, a oltre cinquantanni, nelle pause della guerra, mi sono destreggiato con tante femmine e nessuna, dico nessuna, si è mai lamentata o se n'è andata insaziata perché il mio monachino di ferro era sempre arroventato. E certune, le ho assaporate a tal punto che mentre mi stendevo sopra di loro, mentre le invadevo con baci lunghi sino al cessare del respiro, mentre ero profondo dentro di loro rovesciavano indietro la nuca, gli occhi riversi, le mani serrate, la bocca gonfia di impudicizia suggente, prossime a svenire, come Sante Terese ebre di me, ebre di Dio, le spalle disciolte come neve bollente sopra di me. Ma adesso è diverso. Dalla mia cavità sono sfioriti i denti, come petali avviliti dal freddo. Sto male, sto male, mio incantamento. Ho voglia di carezze innocenti, quelle di una madre di quando mi rannichiavo minuscolo nella mia cameretta, muto sul guanciale e mi ripetevo per farmi coraggio "N'n tenghe niente! Voje sta 'cquà", coll'idioma cantilenante dei miei pastori d'Abruzzo. Mi fai riandare, vedi, alle mie prime conquiste, quando ho scoperto la seconda bocca da manomettere, la bocca assetata e non impube, nella figliola del colonnello, Clemenza, o in quella del mastro muratore calcinoso, la Calcinella. Quando ho conosciuto le mie piccole meretrici, le danzatrici del ventre, come Lucrezia su cui ho effuso copiosamente i primi flutti della mia pubertà rigogliosa, lasciando emergere

la mia cieca radice sotterra. O era forse la baccante rusticana, il volto intinto d'uva nera spremuta nell'attesa di me nella vigna deserta?
Ma come ti chiami davvero, o mia tenerezza imperiosa? Sono stanco di imporre alle muliebri compagne nomi estrosi, che un tempo inventavo durante le lotte del piacere, in mezzo agli alti gridi. Ether, Lucietta, Gioetta, Vellutina, Murcia, Myia, Zazzerina, Smikrà, Saurella, Joiò, Dianella, Angioletta, Demonassa, Melitta, Comarella, Gigantona, Buonarrota, Venturina, Nidiola, Coré, Vidalita, Occhichiara, Tormentilla (elenco che conservo nei miei appunti di caccia amorosa per non affaticarmi nei nuovi conii, perché più che memoria ho refoli di passato, e non posso fidarmi della mia mente), insomma un rosario di araldiche escrescenze che dettavo a costoro, fiere del battizzo. No, no, stamane m'è tutto chiaro. I cuscini sono sempre gli stessi, così pure gli inginocchiamenti, e insieme i barattoli, i fazzoletti, i sacchetti di profumi afrodisiaci sparsi tra le pieghe delle lenzuola, tra le liane per gli esperimenti arditi del piacere, prima della voluttà, ad allertarla, ad incendiarla, a mantenerla, a farla indugiare all'infinito. E sempre la stessa nausea, poi, davanti allo sciupio dello spazio, il letto ingombro di vesti, le mie camicie di seta fine e fresca divenute cenci immondi, i profumieri aperti a ingentilire invano biancheria gualcita e strappata, fradicia di macule, come il mio petto, come il mio collo che pretendevo sempre devastati dai loro risucchi, dai loro morsi vampireschi. E ad alcune, se appena sciupate dagli anni, coprivo il torso o le palpebre coll'ombra dei miei tessuti d'oro. Nausea, ancora, davanti alla fame prodigiosa che un tempo mi assaliva dopo il dispendio di forze. No, ora sono cambiato, sono quasi un Santo, un Santo davvero. Amo solo nello sguardo e l'estasi la raggiungo contemplando. Ma guai a ricordare la primavera. Tanto vale, tanto vale mirare commosso la tua miracolosa adolescenza, l'arco scattante del tuo piede pieghevole, il modo in cui annuncia la gamba e poi la coscia bianca e liscia come marmo irrigato di sangue. Oh, la tua gamba che potrebbe intrecciarsi dietro la mia schiena ansante e vittoriosa, oh la tua gamba inesorabile che potrebbe stringersi ai miei fianchi non lasciando mai la presa, mentre si scioglie nel tuo grembo l'aroma chiaverino, e il muschio si inumidifica vagheggiando la mia semenza e irrorando il mio mento. Voglio, pretendo di calcarti! Fallo, fallo, fallo! Oggi sono afficato di te! Dai, dai, dai! Ancora, ancora, ancora! Lasciami sulla punta delle dita la tua luce. Della tua pelle chiara come lampada d'avorio trasparente. Vieni, vieni, devi venire al mio richiamo. Te lo ordina chi arringava truppe e folle dalle ringhiere alte sulle piazze, chi maneggiava l'anima di feroci soldati e popolani desiderosi solo di morire per me. Getterò tra i gelidi flutti tutti i miei versi più belli e riusciti, le medaglie più dorate e strappate ai caduti tra abissi e cime innevate, persino l'anello materno che porto al dito, tutto per riavere diciottanni e scoprire con te la gioia. Il tempo mente, mente sempre il tempo. Io avverto dentro di me l'antica forza. Non senti il mio gemito? Sale dalle ali della mia anima in combustione, sale dalle fibre dei miei nervi che si torcono tutti. Hai il volto circonfuso della luce dell'enigma, e te lo dice chi sol teme di non essere incompreso. Perché hai l'effigie ora assorta nell'assimilazione di tutta

la spiritualità della notte stellata, ora spalancata nella curiosità crudele e inesausta dei sensi, pronta a dirmi parole indicibili e insensate e a farmi ardere le ossa come un fascio di rami resinosi sino al getto del mio succo inesauribile e copioso, il suggello più pieno del mio fuoco interiore. E poi io so che hai sotto la lingua il miele, e che nel cavo delle tue ascelle è celata la magnolia e la tuberosa, odore dolce e terribile, che io leccherò in fondo, sino all'ultima stilla. Coprimi almeno gli occhi coi tuoi riccioli ramati, ad affrontare l'eterno insonnio che mi perseguita. Chiudili su questo presente che mi umilia, su questo inverno aspro e desolato. Che aspetti, dunque? Devi obbedirmi. Non puoi rifiutarti a me. Abbi pietà, mio sospirato balsamo. Desidero l'indulgenza che non si nega ai cani malati. Io ne ho tanta e non condivisa dagli altri, evidentemente. Ma nessuna femina s'è mai sottratta al mio piacere, mai, mai, mai. Io ho avuto ai miei piedi, supplici perché le ghermissi, le più grandi dive del palcoscenico, le danzerine, le operiste più celebri, le nobildonne più irraggiungibili e altere, tutte tutte imploranti le mie carezze. E tu vorresti per caso vendicarle colla tua indifferenza? È questo che vuoi? È questo? Ma le altre, se hanno sofferto per causa mia, hanno pure conosciuto il cielo tra le mie braccia e l'ardore di bruciarsi di Gabriel. Che vuoi allora fare di me? Tanto riuscirò a stanarti, pazzerella, dal tuo borgo selvaggio, o mia forosetta. Intanto la mente già palpita di ebrezza, di nuovo, di nuovo, di nuovo nel sentirti arrivare, china e devota al sacrificio. Ti bacio i belli occhi e l'arco dei piedini, e ti sussurro infine questo saluto ceruleo nonostante il grigio calcinato del lago. Ti bacio tutta. Ariel

Breve scritto di accompagnamento di Luisa Baccara.

Ma chère Aélis, se trovi il tempo di leggere questa lettera condividerai, mi auguro, le mie pene e appoggerai le soluzioni che credo sia il caso di adottare quanto prima per evitare al Comandante ulteriori rischi per la sua augusta persona. Devi fidarti di me, come io ho imparato a fare nei tuoi riguardi. E questo dopo i nostri passati contrasti. Ma avrai capito, spero, che la sicurezza del Comandante è lo scopo della mia vita, come lo è per la tua. Tu sei ben diversa dalla Emy teutonica, e conosci bene il mio pensiero a proposito. Mai, insisto, mai avremmo dovuto permettere a quella là, alla signorina Heufler, di rientrare nel nostro Tempio d'amore. Ma lui che anni fa voleva stodeschizzare il nostro eremo, ora la lascia circolare, questa spia magalda. Comunque, anche ieri gli ho procurato le roselline, i piselli freschi, tutti pazientemente sbucciati, come ha preteso dopo il sogno delle madonne fiorentine. E gli ho fornito il cacio tondo della Maiella, e le fette-balsamo della pesca zuccherosa, e la scatola di baicoli per la nuova ospite (saprai che costei è in crisi, travolta da ridicoli rimorsi di madre che trascura la prole per starsene con Lui), se no lo vedevo avvilirsi. Ormai è come un bambino che fa le bizze. Anche il lavoro rallenta e l'Officina resta spesso vuota perché il fabbro mago, l'Operaio della parola, insegue nella bottega di poesia solo strane fantasie oppure sostiene che al solo entrarci la sente "stridere" e così ha la scusa pronta per fuggirsene

fuori. E un'altra giornata allora se ne va senza l'opera, sostituita da vaniloqui e ruminazioni assurde. Com'era per noi eccitante, ricordi, quando bussavamo alle porte del laboratorio a gustare per prime le parole alate appena vergate dalla mano ispirata dell'Artefice. In questi foglietti che ti allego invece si respira solo follia, perché la storia di questa ragazza probabilmente esiste solo nella sua immaginazione. Non ce ne ha mai parlato, e non ha permesso che passasse per il nocstro controllo e i nostri filtri sapienti. Insomma, Lui è convinto di averla vista l'altro pomeriggio alla darsena. S'è messo in testa di averle dato un appuntamento e anche ieri è stato tutto il giorno ad abbigliarsi per un incontro notturno che non c' è stato, che non poteva starci. Forse dovremmo ridurre la dose della polvere. In fondo, se mancano le occasioni, perché continuare ad inebriarlo senza frutto? In più, oltre alla gengiva che ha ripreso a spasimare al menomo tocco, credo che la cacarella attuale, o diarella come la chiama Lui, cacarella che si alterna alle fasi di "ciuco stitico" come Lui si pregia definirsi, dipenda dalla somministrazione della stessa polvere. Come anche l'eczema deformante che gli imbratta la pelle morbida e liscia e femminea di un tempo, di cui soffre ("la straziante vergogna") nel denudarsi davanti alle ancelle della notte. Almeno proviamo a ridurla, non dico a sospenderla. Oggi ho l'umore tetro pensando a come siamo ridotte, tu ed io, noi che viviamo per Lui, di Lui, ogni volta costrette a rimuovere il confronto col passato, le tante eroiche imprese, quando era Tutto per noi e noi eravamo le fortunate destinate a bevere dalla sua esistenza mirabile, a scaldarci ai suoi giochi portentosi d'amore e di scrittura, in mezzo a stordimenti e congiungimenti nei letti d'ombra, tra le Beatitudini, pascolo dei sensi e del cuore e dell'anima. Io gli suonavo al pianoforte Scriabine o all'organo adattamenti da Debussy, armonie che gli davano l'ebrezza e rendevano ancora più acute le sue voglie di me e di noi. Sfioravo la tastiera colle "mani terribili" da cui agognava scotimenti e carezze mortali. Ma non essere gelosa, ti prego, ma chère, di queste confidenze. Oggi, tutto è così profondamente diverso. Perché oggi io e te inseguiamo un povero essere dispettoso e irritabile che guaisce al minimo rimbrotto, che domanda "sorella acqua" nella vasca del bagno blu ad una temperatura che non gli va mai bene, che geme sugli anni che passano (ieri m'ha scritto nei biglietti quotidiani di sentirsi implacabilmente, turpemente "stravecchio, decrepito, squarquoio" coi consueti termini che mi affaticano a cercarne il senso nei tanti dizionari), che insulta se lo si contraddice, che pretende da noi merce umana sempre più giovane (le vuole minorenni, ma che non sembrino tali) e dunque pericolosa per le sue forze manomesse se non interviene il soccorso della polvere. E di nuovo allora, come un circuito perverso, lo dobbiamo esaltare perché arrivi a compimento il suo ennesimo capriccio. E ascoltarne all'alba i resoconti amorosi, non più amanti, non più confidenti, non più sorelle, ma solo cameriste e ruffiane, è un insulto alla nostra pazienza, non credi? Lui ci considera alimentate di fango, è certo, Lui che pure ci aveva foggiato a sua immagine nei giorni della gloria e della vita, che ci chiamava fasci di nervi irraggianti elettricità. Si può andare avanti in questo modo, à ton avis? Gli ho donato tutto e oltre di me. Per lui ho rinunciato ai concerti, alla gloria, alla

famiglia, ai figli, e lo stesso hai fatto tu. Adesso è venuto forse il momento di reagire a questa recita insana, adesso mi sembra davvero penoso continuare così. Perché quel che ci chiede è inumano. Dovremmo fare qualcosa. Io sono esaurita e anche tu credo lo sia, non negarlo

(*qui la lettera si interrompe bruscamente e il segno si fa arzigogolo e quindi si impenna a nota musicale*).

Maddalena Rasera

d'Annunzio e la Cultura Francese negli Studi di Guy Tosi: tra Bontà e Dolore (1890-1894)

Tratte da una tesi di laurea specialistica discussa recentemente a Ca' Foscari,[1] queste pagine vertono sulla figura di Guy Tosi (1910-2000), l'italianista francese che più ha contribuito a segnalare ed interpretare l'influenza della cultura transalpina sull'opera di Gabriele d'Annunzio, con un'ottica scientifica e giudizio equilibrato che superava le prime e datate polemiche sui «plagi» dell'Imaginifico. In particolare, seguiremo qui gli studi di Guy Tosi riguardo agli anni in cui d'Annunzio, allontanandosi dalla visione cosiddetta della «Chimera estetico-afrodisiaca», si orienta verso uno studio del nuovo male del secolo, la malattia della volontà che attribuisce al pessimismo e al nichilismo contemporanei e subisce progressivamente il fascino della filosofia nicciana.

Come sottolinea Tosi, in Italia non mancava di certo una corrente di scrittori tutta impregnata di «vinti», basti pensare a *Una vita* di Svevo (1892), ma in Francia si contavano molti più inetti e da più lungo tempo: da Flaubert ai Goncourt, da Zola di *Joie de vivre* (1884) a Huysmans di *Á rebours* (1881), Edouard Rod di *Corse à la mort*, Maupassant di *Bel-ami*, Mirabeau, Bourges….

Nel 1889 d'Annunzio promette al suo editore milanese un nuovo romanzo, intitolato *L'Invincibile*, un romanzo che sarà uno studio psicologico «simple e rude»;[2] per scriverlo si ritira in Abruzzo con Barbara Leoni e tornato a Roma nell'ottobre di quell'anno dichiara che il romanzo è terminato.

Ora, questo non è vero e lo dimostra il fatto che la pubblicazione dell'*Invincibile* come romanzo d'appendice nella «Tribuna Illustrata» comincia nel gennaio dell'anno successivo, il 1890, e si arresta pochi mesi dopo, in marzo.

---

[1] *D'Annunzio e la cultura francese negli studi di Guy Tosi*, tesi discussa da Maddalena Rasera, relatore professor Pietro Gibellini, correlatrici professoressa Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda. Il lavoro di tesi sugli studi dannunziani di Guy Tosi, tradotti in versione italiana e preceduti da un saggio introduttivo, è in corso di pubblicazione.

[2] Cfr. Tosi, *L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio*, *Paul Bourget en Italie*, Editions Slaktine, Genève 1985, pp. 183.

La ragione di quest'interruzione sembra essere d'ordine morale: d'Annunzio tra il 1890 e il 1893 abbandona *L'Invincibile* per dedicarsi alla scrittura di altri due romanzi, *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente* e di tre raccolte di poemi, *Elegie romane, Odi navali* e *Poema paradisiaco*. Le poesie sono marcate dalla religiosità, la tristezza, il senso di dolore e di compassione, mentre i due romanzi dall'evangelismo russo alla maniera di Dostoievski e Tolstoi, spunti letterali che si mescolano all'esperienza personale del poeta che, come testimoniano le lettere a Barbara Leoni e al suo traduttore Georges Hérelle, in questo periodo soffre realmente.

L'interesse per il romanzo russo è testimoniato dalla critica italiana, dagli editori e traduttori napoletani e dai critici più vicini a d'Annunzio, Capuana, Pica e Nencioni, ma, come sottolinea Tosi nel suo intervento del 1973 *D'Annunzio découvre Nietzsche*,[3] è sulla scia degli scrittori francesi che D'Annunzio si mette riprendendo le osservazioni di Noufflard e di Teodor de Wyzewa e, soprattutto, appoggiandosi alle osservazioni di due francesi, J.H. Rosny e Paul Bonnetain.

In un intervento del 1892 intitolato *Il romanzo futuro*, continua lo studioso, d'Annunzio assegna al pessimismo occidentale e alla morale evangelica un effetto distruttivo, «ambedue le dottrine sono ingiuste nel loro eccesso, false e ristrette; e vecchie specialmente»[4] e conclude: «Una semplice e virile giustizia venga dopo tanta severità, dopo tanta pietà».[5] Questa nuova morale è già quella di Zarathustra? Lo si può escludere e pensare che alcuni tratti di Dostoievski siano sufficienti a spiegare il nuovo orientamento di questo periodo. In ogni caso la riflessione contenuta nel *Romanzo futuro* s'ispira direttamente ad una fonte francese: gli interventi di Rosny e Bonnetain nel corso dell'*Enquête sur l'évolution littéraire* di Jules Huret, pubblicata nel 1891.

Rosny è insoddisfatto del romanzo naturalista così come della letteratura slava e dichiara la necessità di lottare contro il pessimismo; Bonnetain attacca i decadenti, i simbolisti e un certo tipo di letteratura «alla slava», espressione ripresa letteralmente da d'Annunzio e utilizzata in una lettera e Georges Hérelle, nella quale dice: «La sincera pietà per la sofferenza umana che esprime ne *L'Innocente* non è *alla slava*: ma è più virile, più sobria, più austera, mi sembra».[6]

D'Annunzio conosce quindi il pensiero dei due francesi e, come loro, aspetta qualcosa di nuovo, un'arte nuova, una nuova visione del mondo.

---

[3] TOSI, *D'Annunzio découvre Nietzsche,* «Italianistica», 3, 1973, pp. 481-513.
[4] *Ivi*, p. 481.
[5] *Ibid*.
[6] Cfr. *ivi*, p. 482, nota 5.

La prima testimonianza di una conoscenza di Nietzsche da parte di d'Annunzio si ritrova nel suo articolo *La Bestia elettiva* che viene pubblicato il 25 settembre 1892 nel «Mattino» di Napoli.

Il tono aggressivo di quest'articolo sembra testimoniare che, se la sensibilità di d'Annunzio vibra ancora in questo periodo alle sollecitazioni più diverse, sul piano della dottrina morale e politica il poeta si affida da questo momento in poi al pensiero di Nietzsche, come testimoniano i suoi articoli del 1893 su Zola e Wagner nella «Tribuna».

Nel *Caso Wagner* Nietzsche presenta l'uomo moderno come «doppio», corpo in cui convive un «agglomerato d'istinti contraddittori».[7]

D'Annunzio usa questa stessa argomentazione per il «caso Zola»: la morale dello scrittore francese gli sembra adesso ambigua perché pretende di unificare nell'uomo questi elementi inconciliabili, mentre la soluzione del male e del dolore va cercata altrove nell'adesione alla «morale ascendente», la morale dei forti proclamata da Nietzsche.

D'Annunzio si concentra poi su Wagner. In contrasto con l'analisi nicciana e l'ideologia anti-pessimista che sta abbracciando in questo periodo, il poeta si lancia in un'energica difesa del musicista: al contrario del filosofo, l'artista, come ha dimostrato Taine, deve entrare nel suo tempo ed esprimerlo, per questo Wagner può permettersi e deve aderire al pensiero di Schopenauer.

Resta da capire come d'Annunzio abbia potuto conoscere già nel 1892 il pensiero di Nietzsche, un problema di storia letteraria a volte segnalato e mai affrontato e risolto.

Certo, la domanda non si porrebbe se d'Annunzio avesse conosciuto il tedesco o se fossero state disponibili prima del 1894 delle traduzioni in italiano, francese o inglese delle opere di Nietzsche, ma nessuna di queste condizioni è soddisfatta.

Tosi scioglie l'intricata questione cercando un possibile mediatore che abbia indirizzato l'attenzione del poeta verso il pensiero del filosofo tedesco: è Scarfoglio, direttore del «Mattino», ad essersi vantato di aver fatto conoscere per primo Nietzsche a d'Annunzio attraverso un articolo francese del 1892 in cui il filosofo esponeva la sua dottrina.

Mentre in Italia nel 1892 d'Annunzio scriveva ai lettori romani della «Tribuna»: «Federico Nietzsche! Chi è costui?»,[8] un critico francese dello stesso anno poteva affermare: «Tout le monde, à l'heure qu'il est, sait qui est Frédéric Nietzsche»;[9] questo perchè in Francia, uno dopo l'altro, erano ap-

[7] *Ivi*, p. 487.
[8] *Ivi*, p. 497.
[9] *Ivi*, p. 499.

parsi numerosi articoli che esaltavano il pensiero del filosofo e proponevano molto spesso estratti delle sue opere.

Tra questi, uno in particolare trattiene l'attenzione di Tosi: è l'articolo di Jean de Néthy.

Torniamo per un momento a Scarfoglio che indicava nella «Revue des Deux Mondes» la fonte da cui d'Annunzio aveva attinto per la stesura del *Trionfo*; analizzando gli articoli apparsi sulla rivista in quell'anno, però, nessuno di questi sembra poter aver fornito a D'Annunzio il materiale per le sue citazioni.

La fonte francese di cui il poeta si è servito è piuttosto un articolo di Jean de Néthy del 1892, apparso nella «Revue blanche» sotto il titolo *Nietzsche-Zarathoustra*, del quale d'Annunzio riutilizza alcuni passaggi:

> La génese de la notion du "bien" est nécessairement différente chez l'esclave. Par istinct il se défie de tout ce que le seigneur appellale bien, car, en effet, ce qui pour celui-ci mérite cette dénomination: la fierté, la bravoure, la confiance illimitée en sa force et en sa puissance allant jusqu'à la brutalité est "mauvais" à l'esclave , et, par conséquent, représente pour lui le "mal"

diventa

> La genesi del Bene è necessariamente diversa nello schiavo. Per istinto, egli si diffida di ciò che il signore chiama il Bene; poiché in fatti ciò che per costui merita un tal nome è cattivo per lo schiavo e quindi rappresenta il Male.[10]

Ma quest'articolo non può fornire al poeta tutte le citazioni di cui ha bisogno; Tosi individua allora un'altra fonte nella quale d'Annunzio ha potuto trovare quello che gli serviva: è l'antologia di Lauterbach e Wagnon, *Á travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche*, dalla quale vengono attinte tutte le citazioni del *Trionfo,* che non si rifanno solo alla *Nascita della tragedia*, ma ad altre opere nicciane come *Al di là del Bene e del Male, Crepuscolo degli idoli, Così parlò Zarathustra*.

I rimandi sono numerosi ed evidenziano come d'Annunzio abbia attuato una vera e propria traduzione dal testo francese.[11]

Accertato il ruolo fondamentale della cultura francese come intermediario nel processo di avvicinamento di d'Annunzio al pensiero nicciano, Tosi si concentra sul *Trionfo della Morte*, opera più caratteristica di questo periodo di transizione verso la filosofia del «Superuomo».

[10] *Ivi*, p. 503.

[11] A questo proposito rimandiamo ai numerosi confronti fatti da TOSI, *ivi*, pp. 507-12.

Quattro sono i principali articoli che ruotano intorno a questo tema; tre di questi sono stati pubblicati in rivista nel 1981 e sono rispettivamente *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese, D'Annunzio e il romanzo futuro* (segnalato dallo studioso stesso come continuazione del precedente), *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*; il quarto articolo è *L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio* del 1985.

Tosi parte da una constatazione: Giorgio Aurispa si è lasciato contaminare dal nuovo «mal du siècle» che proprio Bourget aveva analizzato nei suoi *Essais de psychologie contemporaine* che riguardavano autori come Baudelaire, Renan, Taine, Stendhal, Leconte de l'Isle, i Goncourt, Tourguéniev, Amiel, Barrès.

Bourget conosceva gli studi di Ribot e il suo trattato su *Les maladies de la volonté* (1883), ma nella sua inchiesta si soffermava soprattutto suoi sintomi intellettuali che portavano l'uomo a questo senso di malessere e in particolare ne ritrovava la causa in tre atteggiamenti: l'inazione, causata dall'«influenza esorbitante di Schopenauer»[12] che spinge l'uomo a rifugiarsi nel sogno per fuggire dal desiderio, fonte di dolore, l'eclettismo che esaspera una visione meccanicista dell'universo, il cosmopolitismo dichiarato pericoloso per l'originalità e l'egualitarismo democratico.

Due capitoli della sua opera insistono sulla decadenza della volontà in due autori: Amiel e i Goncourt, i cui personaggi vengono spesso giudicati «creature della volontà mediocre o nulla», «complicate», «dolorose»,[13] parole che lo stesso D'Annunzio riprende in alcuni articoli nella «Tribuna» tra il 1892 e il 1893.

Ma somiglianze più dirette tra i due autori si riscontrano tra il *Trionfo* e *Le Disciple* (1889) nel quale Bourget ha delineato e personificato in Robert Greslou la malattia analizzata nei suoi *Essais.*

Aurispa e Greslou sono entrambi degli schopenaueriani, sono istintivi, consapevoli delle eredità che pesano su di loro, ma anche della loro superiorità.

Ricordiamo che una parte del *Trionfo* è costituita da quell'inizio dell'*Invincibile* la cui pubblicazione sulla «Tribuna Illustrata» si era arrestata nel marzo 1890, e nel quale d'Annunzio aveva trasposto molti tratti del Greslou di Bourget nel suo eroe Paolo Jodice.

Proprio per questo, continua lo studioso, è possibile vedere una filiazione diretta nei tre personaggi Greslou-Jodice-Aurispa soprattutto riguardo al tema delle fatalità ereditarie e della difficoltà di questi eroi ad uscire dal loro egotismo:

[12] Tosi, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in *Trionfo della morte,* Atti del III convegno, Pescara, aprile 1981, pp. 90-1.

[13] Tosi, *L'influence de Paul dans l'ouevre de D'Annunzio,* cit., p. 189.

«nous sommes impuissants à sortir de Moi»[14] dice Greslou, al quale fa eco Jodice: «Essendo vano ogni sforzo per uscire dalla solitudine del proprio io».[15]

Entrambi possiedono poi la facoltà di sdoppiamento, ossia sanno vivere e guardarsi viver: Jodice distingue «l'essere pensante e l'essere senziente»[16] e Greslou parla di «personne agissante et personne pensante»;[17] conoscono le «leggi che governano le passioni»,[18] così come Barrès e, se Greslou conquista la propria donna per «pure curiosité de psychologue»,[19] Arborio, protagonista de *L'Innocente* di poco successivo a Jodice, la vede come «oggetto di pura speculazione psicologica»;[20] infine i personaggi di d'Annunzio e Bourget sono accomunati dalla consapevolezza del pericolo che può portare l' abuso del processo d'analisi.

La comune sensazione di vivere in un modo di apparenze è espressa in altre opere francesi e, in particolare, nel *Journal* d'Amiel e nel ciclo del *Culte du moi* di Barrès.

Il debito di d'Annunzio nei confronti del primo si riscontra, innanzitutto, nell'uso dell'espressione «anima intrasmissibile» che il poeta aveva probabilmente sentito riguardo ad un fatto di cronaca, l'affare Chambige, ma che gli ricordava una frase di Amiel: «presque tout est incommunicable, intrasmissible»,[21] nel senso che ormai tutto è vano, è impossibile uscire dal proprio io e così anche la parola è ormai un segno imperfetto.

Anche l'idea della temporalità, del sentimento della fuga del tempo, e della solitudine erano prese dal francese, e le reminiscenze ritornano nell'uso di termini pressoché identici: «Que de temps perdu pour aimer!» dice Amiel, e d'Annunzio: «Ogni minuto che passa è perduto irremissibilmente per la felicità»; ancora Amiel: «Une nuit creuse un abîme entre le moi d'hier et celui d'aujourd'hui» e d'Annunzio: «Non gli riusciva di ravvicinare l'io di quel tempo all'io presente».[22] La solitudine dell'uomo è duplice, riguardo a se stesso e riguardo agli altri uomini.

Il debito di Aurispa riguarda poi la concezione simbolica della realtà, di paesaggio «come stato dell'anima», ma vi torneremo successimene riguardo

---

[14] TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese,* cit., p. 93.
[15] *Ibid*.
[16] *Ivi*, p. 94.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*.
[19] *Ibid*.
[20] *Ibid*.
[21] TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese,* «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, p. 14.
[22] *Ivi*, p. 15.

al discorso sul simbolismo che d'Annunzio viene concependo in questo momento.

Segnaliamo solo che ulteriori paralleli tra passi di Amiel e d'Annunzio sono riportati da Tosi nel suo intervento *D'Annunzio critique d'art*[23] del 1983.

Jodice, oltre a presentare alcuni tratti comuni con Greslou, presenta delle caratteristiche psicologiche ed intellettuali simili a Philippe, l'eroe di *Sous l'œil des Barbares* e di *Un Homme libre* di Barrès.

Philippe cerca un metodo che possa finalmente permettergli di riprendere possesso del proprio io, di rianimare il suo animo sterilizzato dall'analisi, cercando di diventare sensibile a tutti gli stimoli dell'universo e cercando di armonizzarli in sé. Il metodo consiste quindi nel distaccarsi da una realtà che non può offrire nulla e concentrarsi su ciò che di bello l'uomo può trovare nel proprio essere; ecco come Aurispa cerca, in un primo momento, di affidarsi al metodo barresiano per uscire dalla propria condizione:

> Aveva profondamente il senso dell'isolamento e il senso della temporalità. Questi due sensi concorrevano a formare il metodo di alcuni ideologi contemporanei ch'egli prediligeva. Essendo vano ogni sforzo per uscire dalla solitudine del proprio io, bisognava a poco a poco rompere tutti quei vincoli che ancora ci legano alla vita comune ed evitare così l'inutile dispersione di una quantità di energia preziosa. Ristretto per tal modo il cerchio della propria esistenza materiale, bisogna adoperarsi con tutte le forze a rendere, quanto più è possibile, vasto e intenso il mondo interiore moltiplicandone all'infinito i fenomeni e conservandone l'equilibro. Quando noi avremo conosciuto e compreso tutte le leggi che governano i fenomeni, nessuna cosa della vita comune ci ferirà, ci turberà, ci stupirà. Noi vivremo in noi. Nessuno spettacolo più notevole, nessun piacere più durevole ci offre la terra. [24]

Se nelle prime righe è chiaro il riferimento ad Amiel e Bourget nelle successive si riscontrano molti prestiti al ciclo di Barrès,[25] a cominciare dal fatto che d'Annunzio usa forse il plurale dicendo «alcuni ideologi contemporanei» per mascherare la sua fonte, che è il Barrès del metodo.

Questo metodo, sottolinea Tosi, viene applicato in maniera diversa da Paolo e Philippe: Philippe mette la felicità in tutte le esperienze che lo circondano, senza soffermarsi sull'una o sull'altra; anche l'amore per una donna rientra in questa visione ed è grazie a questa che Philippe riesce, per così dire, a darle il giusto peso senza cadere nell'ossessione che la figura femminile rappresenta per Paolo.

---

[23] Tosi, *D'Annunzio critique d'art. Aux sources de son éloge de Michetti (1893-1896)*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti di convegno, Pescara, ottobre 1893, pp. 77-8.

[24] Tosi, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese,* cit., p. 17.

[25] Cfr. *ivi*, pp. 97-9.

Partiti da una stessa visione filosofica e da una stessa complessità nervosa, presentano però una sostanziale differenza: Philippe è sano, Paolo è malato.

Ci si aspetterebbe che i tentativi di attuazione del metodo falliti da Paolo fossero resi positivi nel personaggio di Aurispa, ma non è così.

Giorgio si reca alla processione di Casalbordino per riallacciare i legami con la fede e con la propria razza, così come aveva suggerito Philippe che vedeva nel ritorno alla vita concreta, fatta di tradizioni, una soluzione per uscire dalla costrizione dell'io apparente, provvisorio, un modo per togliersi da quell'isolamento in cui l'intellettuale e il filosofo sono soliti rifugiarsi.

La somiglianza di pensiero dei due personaggi si riscontra nell'uso dello stesso vocabolario «essere, ordine, carattere, tendenza, istinto, razza, radice»,[26] anche se il ragionamento di Phillipe al riguardo è più profondo e sinuoso.

Giorgio vuole liberarsi da tutto quello che ha ricevuto per contagio, così come Barrès vuole «epurare la sua psiche da tutte le particelle estranee che la società, l'educazione, le idee continuamente vi introducono». [27]

In questo senso Barrès ha forse aiutato d'Annunzio a pensare alle ragioni della razza e alla sua terra natale, l'Abruzzo, in maniera diversa e più profonda della semplice descrizione pittorica, ma purtroppo le analogie si fermano qui e Aurispa finirà col sentirsi estraneo al popolo dal quale è uscito e finirà col negare ogni possibilità di progresso collettivo, diversamente da quello che D'Annunzio aveva dichiarato qualche anno prima nel 1887 nel suo articolo *Per une festa della scienza.*[28]

Tosi conclude con un'ultima considerazione: del metodo barresiano d'Annunzio si era già servito qualche tempo prima della composizione del *Trionfo della morte* in un contesto in cui la parola «metodo» non poteva essere ancora utilizzata ma dove il concetto si intuiva chiaramente; si tratta di alcuni versi della poesia *Ad Andrea Sperelli*, attinti ad un articolo di Barrès apparso nel 1889 su «Le Figaro» ed intitolato *Une visite à Leonard de Vinci*. Lo studioso ne confronta alcuni passi nel sopra citato articolo *D'Annunzio critique d'art.*[29]

Dopo l'insuccesso di Casalbordino Aurispa si rivolge direttamente ai due intercessori germanici, Nietzsche e Wagner.

La passione di d'Annunzio per la musica è nota e legata da una parte

---

[26] Cfr. TOSI, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese,* cit., p. 110.

[27] *Ibid.*

[28] «Lo sviluppo delli esseri perfetti su la terra si fa ad immagine dello sviluppo delle stirpi che han preceduto quelli organismi elevati» […] «I singoli fenomeni e le manifestazioni dell'indole umana possono perfezionarsi fino agli ultimi limiti» (TOSI, *ivi*, pp. 112-3).

[29] TOSI, *D'Annunzio critique d'art. Aux sources de son éloge de Michetti (1893-1896)*, cit., pp. 76-7.

all'esperienza personale, le serata passate nel salotto di Niccolò Westherhout, e dall'altra a fonti libresche.

Già nel *Piacere* la musica entra a far parte del romanzo, un aspetto raro e recente nella tradizione italiana, molto più che in quella francese dove da Stendahl e Balzac in poi, per culminare nella metà del XIX secolo, la musica invade la letteratura poetica e narrativa.

In un articolo del 1893 sul *Caso Wagner* scrive:

> Soltanto alla musica è oggi data esprimere i sogni che nascono nella profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi che noi abbiamo ereditato dagli Obermann, dai René, dai Jocelyn, dai Guérin, dagli Amiel e che trasmetteremo ai nostri successori.[30]

Se nelle considerazioni di qualche anno prima d'Annunzio era ancora perplesso davanti al dramma musicale,[31] durante il suo soggiorno a Napoli ogni dubbio è dissipato, grazie all'ispirazione che il poeta attinge dall'emozione data dall'ascolto del *Tristano e Isotta*, materiale per l'opera che sta scrivendo, il *Trionfo della morte.*[32]

Il wagnerismo che si sviluppa in Francia, sottolinea Tosi, è nettamente diverso da quello italiano dove Wagner viene valutato solamente da un punto di vista musicale.

A Parigi il musicista trova diversi scrittori pronti a difenderlo dalle accuse della critica, avvolti in un clima d'interesse quasi religioso nei confronti delle teorie del maestro sulla totalità dell'arte. A testimonianza di questo è sufficiente ricordare la «Revue wagnérienne» (1885-1888) e la «Revue Indépendante» nelle quali alcuni teorici prospettano la possibilità di un romanzo wagneriano a somiglianza del dramma wagneriano, suggestioni che D'Annunzio riflette nella prefazione del *Trionfo*.

Dal wagnerismo letterario d'Annunzio prende l'idea di introdurre nel romanzo i temi di amore e di morte e questo si traduce più concretamente nella preferenza accordata dal poeta ai personaggi di Tristano e Isotta che diventano degli intercessori per Aurispa.

È la prima volta che in Italia il dramma wagneriano agisce profondamente

---

[30] *Ivi*, p. 118.

[31] «Qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta è inutile e illogico; e qualunque melodramma moderno, anche segnato dall'impronta del Genio, non ha ragione di vita, è destinato fatalmente a perdersi», Tosi, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese,* cit., p. 120.

[32] Cfr. *ivi*, p. 121.

sulla psicologia dei personaggi, al contrario della Francia in cui era già stato usato a più riprese: da Elémir Bourges ne *Le Crépuscule des dieux* (1884) e in *Les oiseaux s'envolent* (1893), da Péladan nella *Victoire du mari* (1889), da Théodor de Wyzewa in *Vabert* (1893) e da Robert Godet, un amico di Debussy, ne *Le mal d'aimer* (1888).

Tra le fonti libresche maggiormente sfruttate da D'Annunzio per il *Trionfo* si è spesso parlato di Péladan, dal quale il poeta aveva attinto già alcuni passi per il *Piacere* dall'*Initiation sentimentale*. Nella *Victoire du mari* Péladan conduce una doppia analisi del *Tristano* e del *Parsifal*, d'Annunzio potrebbe trovarvi un'ulteriore incoraggiamento a dedicarsi alla stessa vicenda.

Il dramma di Tristano e Isotta domina anche la storia di *Axël* (1890) di Villiers de l'Isle-Adam.

Il francese era sicuramente conosciuto da d'Annunzio che cita sia alcune sue novelle in un articolo del 1892 pubblicato nel «Mattino» ed intitolato *Il Bisogno del sogno,*[33] sia alcuni versi di *Contes cruels* a Barbara Leoni in una lettera, mentre riutilizza nel suo *Poema paradisiaco* una reminiscenza breve ma letterale di *Axël*: «L'anima sarà semplice com'era/e a te verrà, quando vorrai, leggera/come vien l'acqua al cavo della mano» e nel francese: «[…] elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient emplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main».[34]

Inoltre l'eroina di *Axël,* Sarah, e quella del *Trionfo,* Ippolita, presentano alcune caratteristiche simili: sono entrambe delle donne fatali, tentatrici e nemiche e i termini impiegati per esprimere il loro fascino, i capelli sciolti, la braccia nude, la luce degli occhi, ritornano identici nei due autori.[35] Sia Axël che Giorgio rispondono poi alle due donne con un simile tentativo di «seduzione funebre»,[36] per cui il primo riuscirà realmente a convincere la donna amata ad uccidersi con lui, non così il secondo.

Questo non esclude che alla base del carattere d'Ippolita possano essere riscontrati alcuni riferimenti all'eroina di *Une vieille maîtresse* (1849) di Barbey d'Aurevilly, romanzo citato in una lettera sempre a Barbara Leoni.[37]

D'Annunzio documenta il suo interesse per Tristano e Isotta anche in numerosi saggi apparsi nella «Revue wagnérienne» e nei volumi di Alfred Ernst (1893), Henriette Fuchs (1887), Charles Malherbe e Albert Soubies

[33] TOSI, *Il personaggio personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese,* cit., p. 126.

[34] *Ibid*.

[35] Cfr. *ivi*, p. 127.

[36] *Ibid*.

[37] Si confronti a questo proposito TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese,* cit., pp. 50-2.

(1886), di Georges Noufflart (1885 e 1893) e di Edouard Schuré (1875). Di Noufflart si era ampiamente ricordato nel suo articolo *Il caso Wagner*, mentre non è possibile riscontrare un'influenza diretta del francese nel *Trionfo*.

Altri due libri, che si trovano tutt'oggi al Vittoriale, presentano segni di lettura da parte del poeta che gli ha probabilmente impiegati per la stesura del romanzo: sono *Quatre poèmes d'opéras accompagnés de la Lettre sur la Musique* (Paris, Durand, 1893), una traduzione francese di Challemel-Lacour di un'antologia wagneriana, autografata «Gabriel-Ariel» e un saggio di Nerthal, *Tristan et Yseult. La passion dans un drame wagnérienne* (Paris, Firmin-Didot, 1893), anch'esso autografato e segnato a matita.

Tosi propone un confronto con il testo di Nerthal nell'appendice del suo intervento[38] sottolineando un aspetto fondamentale: accanto ad alcune somiglianze certamente non fortuite coesistono delle sostanziali differenze.

La questione resta quindi aperta nell'ottica dell'esistenza di una possibile altra fonte mescolata poi da d'Annunzio alle due segnalate. Questo invita ancora una volta a far riflettere sul metodo di lavoro del poeta che, accanto alle lettere, considera anche la sincerità delle sensazioni immediate, in questo caso le serate a casa Westherhout, obbedendo quindi al «doppio stimolo dell'emozione intima e dell'assimilazione libresca».[39]

La vicinanza con la cultura francese e con l'influsso esercitato su questa da Wagner, sottolinea lo studioso, spinge d'Annunzio a confrontarsi con una riflessione sul romanzo, espresso nella lettera-prefazione al *Trionfo* ma che elabora già negli anni precedenti, tra il 1888 e il 1893.

Il 26 maggio del 1888 esce nella «Tribuna» *L'ultimo romanzo*, un intervento in cui d'Annunzio critica i giovani scrittori di Francia che non sanno mettere nei loro romanzi né «delle sensazioni esterne né […] la creazione logica di stati interiori»[40] e, facendo così, favoriscono un clima di «ondeggiamento di gusti e di valori estetici»[41] tale da far sì che nessuno lavori più a «un romanzo di acuta osservazione».[42]

Una presa di posizione così netta contro il naturalismo («il romanzo naturalista è all'agonia»,[43] dice tra il resto) doveva stupire i lettori che fino ad un anno prima, nell'articolo *Una tendenza* (1887), avevano visto il poeta vestire i panni del materialista e del naturalista convinto.

---

[38] *Ivi*, pp. 53-7.
[39] *Ivi*, p. 23.
[40] *Ivi*, p. 25.
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*

Ed infatti, le considerazioni di D'Annunzio vengono prese di pari passo da un articolo di Teodor de Wyzewa, noto wagneriano, apparso nella «Revue Indepéndante» l'anno precedente.

Il discorso del Wyzewa non doveva stupire gli «addetti ai lavori» che conoscevano il suo pensiero riguardo alla nascita di un possibile romanzo wagneriano già espresso in un articolo del 1886; d'Annunzio, per una volta, non fa parte di questi e quando pubblica il suo articolo sulla «Tribuna» ignora l'articolo del 1886 apparso sulle «Revue wagnérienne».

Le frasi utilizzate da d'Annunzio ricalcano perfettamente quelle di Wyzewa e Tosi ne propone un confronto puntuale.[44]

Questa esigenza di reagire al naturalismo portava d'Annunzio ad avvicinarsi in quegli anni ad un tipo di romanzo che si preoccupasse d'interpretare soggettivamente e simbolicamente la realtà, attitudine che d'Annunzio assegna ai due eroi che per primi sentono l'influenza di questo nuovo pensiero, Andrea Sperelli e Maria Ferres.

Nel 1892 pubblica altri due interventi: *Il romanzo futuro. Frammento di uno studio sull'arte nuova* del 31 gennaio nella «Domenica di don Marzio» e la prefazione al *Giovanni Episcopo* con data «Epifania del 1892».

Nel primo definisce il romanzo come «un'opera alterna dell'analisi e della sintesi»[45] in cui vengono armonizzate «tutte le varietà della conoscenza». [46]

Il pessimismo e l'evangelismo slavo vanno superati per arrivare ad una nuova concezione della vita più profonda e giusta; lo stile sarà «una continuazione della vita»,[47] l'arte e la vita collaboreranno, la prima porrà delle ipotesi, la seconda risponderà con l'elemento che manca, il meraviglioso.

Questi pensieri sono in maggioranza debitori del pensiero di alcuni studiosi francesi che parteciparono alla *Enquête sur l'évolution littéraire* condotta da Jules Huret.

In particolare d'Annunzio riutilizza le risposte di naturalisti e realisti.

Questo è testimoniato anche dalla prefazione al *Giovanni Episcopo*, che contiene una traduzione letterale di Joseph Caraguel, noto realista: «Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE senza trasposizione alcuna»,[48] e il francese «nous sommes, je crois, à la vielle d'étudier les êtres et les choses directement, sans transposition aucune».[49]

[44] *Ivi*, p. 26.
[45] *Ivi*, p. 27.
[46] *Ibid.*
[47] *Ivi*, p. 28.
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*

D'Annunzio sembra quindi ritornare ad alcune posizioni più chiaramente naturaliste, che cercherà d'integrare in una visione più complessa del romanzo che lo porta a formulare l'intervento *Il bisogno del sogno* del 31 agosto 1892:

> I romanzieri futuri dovranno fondere in un vasto e lucido cerchio gli sforzi compiuti dai loro predecessori, armonizzando tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero, rappresentando tutta la vita, e nel tempo medesimo suggerendo tutti i sogni.[50]

In *Una tendenza* del 1893, d'Annunzio delinea un ragionamento più ampio sull'arte e la scienza, affermando come anche la seconda richieda allo stesso tempo uno sforzo d'immaginazione, divinazione, analisi e sintesi ed assegnando all'arte il compito di rendere visibili i «rapporti nascosti decomponendo gli elementi per organizzare nuove forme e dare a queste tutta l'intensità del reale».[51]

La fonte utilizzata in questo articolo è quella del saggio di Séailles [52] *Léonard de Vinci. Sa vie, ses œuvres* (Paris, Perrin, 1892), conservato al Vittoriale, di cui, ancora una volta, compaiono dei rimandi letterali segnalati da Tosi.[53]

La fonte della seconda parte è invece costituita dalle risposte di Paul Roux, simbolista, all'*Inchiesta* di Huret.

L'idea del *continuare* la natura non è nuova in filosofia, già Platone se ne era occupato, e verrà ripresa anche da Schopenauer, Amiel e Conti, tutti personaggi molto vicini al poeta.

In particolare, Tosi rileva nel *Giorgione* di Conti due citazioni di Séailles; sarebbe interessante indagare più in modo più approfondito e cercare di capire chi dei due, tra d'Annunzio e Conti, abbia suggerito l'idea di leggere il saggista francese all'altro.

L'ultimo articolo anteriore alla prefazione del *Trionfo* è *Elogio dell'epoca*, apparso sulla «Tribuna» il 23 giugno 1893.

Scienza ed arte diventano due discipline complementari a tutti gli effetti, la scienza non può fare a meno dell'arte perché da sola non riesce a soddisfare i bisogni spirituali e affettivi dell'anima. Il discorso è, ancora una volta, quello di Séailles.[54]

Nella lettera-prefazione al *Trionfo della morte* indirizzata all'amico e pittore

---

[50] *Ivi*, p. 29.

[51] *Ivi*, p. 30.

[52] Questa fonte è stata segnalata per la prima volta da Tosi in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti, Il Saggiatore, Milano 1976. Verrà ripresa anche in Tosi, *D'Annunzio critique d'art. Aux sources de son éloge de Michetti,* cit., pp. 81-5.

[53] A questo proposito confrontare *ivi*, pp. 31-3.

[54] Cfr. *ivi*, pp. 37-8.

Francesco Paolo Michetti, d'Annunzio delinea alcuni principi fondamentali: il romanzo deve studiare un unico personaggio, in un arco limitato di tempo, cogliendo le reazioni della sensibilità del singolo a contatto con la realtà circostante; l'opera deve essere anche un'opera di bellezza, la prosa deve poter «gareggiare con la grande orchestra wagneriana»[55] e per fare questo gli scrittori italiani devono ravvivare la loro lingua, che non ha nulla da invidiare alle altre lingue europee.

La psicologia del personaggio deve poi obbedire alle «leggi che governano i fenomeni», un'idea che d'Annunzio esprimeva già nel *Romanzo futuro* e prima ancora nell'*Invincibile*, condividendo le stesse opinioni di Bourget e Barrès, e deve saper «continuare la natura», anche questa un'idea che il poeta aveva già elaborato.

Fin qui quello che la dedica a Michetti deve agli articoli precedenti, ma leggendo più attentamente è possibile riscontrare una fonte inedita: è un altro pensiero di Wyzewa, quello pubblicato nel 1886 nella «Revue wagnérienne», che d'Annunzio non aveva letto.

La rivista era stata fondata da Edouard Dujardin e, destinata in un primo momento a favorire la diffusione della musica di Wagner, era ben presto diventata terreno di scambio letterario nel quale Wyzewa aveva il ruolo di vero e proprio teorico di un romanzo di struttura wagneriana.

Il romanzo a cui i teorici intorno al 1885 stanno pensando deve essere in grado di conciliare tutte le arti, più precisamente deve armonizzare in sé la Sensazione, dalla quale derivano le arti plastiche, la Nozione, che appartiene alla letteratura e l'Emozione che appartiene invece alla musica. Questa concezione di letteratura come sintesi di tutte le arti apparteneva anche ai simbolisti, ma una vera fede nel romanzo wagneriano era espressa in quel periodo da Wyzewa e da Dujardin, il cui *Les lauries sont coupées* (1887) rappresentava il solo tentativo immediato di attuazione di questa teoria.

I riferimenti che si trovano negli articoli precedenti lasciano presagire, secondo Tosi, una comunanza di pensiero tra d'Annunzio e Wyzewa, ma danno l'impressione che il poeta conoscesse solo alcuni principi attinti qua e là, da terzi, il più delle volte. La prova di una conoscenza completa di questa teoria arriva da una lettera di d'Annunzio ad Hérelle, riguardo al *Trionfo*, nella quale vengono riprese testualmente le parole del teorico wagneriamo riguardo ad alcuni punti fondamentali: il romanzo deve raccogliere tutte le «sensazioni, emozioni, astrazioni»[56] del suo personaggio, uno solo e studiato in un breve arco di tempo

[55] TOSI, *D'Annunzio e il romanzo futuro,* «Quaderni del Vittoriale», 29, settembre-ottobre, 1981, p. 6.

[56] *Ivi*, p. 12.

e concepito come «una successione cronologica, ininterrotta, di piccoli fatti materiali e morali, monotona come la vita: una completa vita letteraria»,[57] e Wyzewa: «La vie est un enchaînement d'idées sensibles et abstraites, se produisant l'une l'autre, et d'émotions. Quand donc un écrivain viendra-t-il qui associera les formes diverses de son art au profit d'une complète vie littéraire?».[58]

Ancora, le riprese sono quasi letterali riguardo alle preoccupazioni sullo stile, la lingua, il ruolo della musica nel romanzo.[59]

L'idea di romanzo delineata da Wyzewa non era nuova in tutti i suoi principi: quello dell'espressione della realtà attraverso la sensibilità del personaggio era stato già messo in pratica da romantici, realisti e naturalisti. L'idea di un'unione delle arti veniva già messa in dubbio dal suo amico Dujardin, il qualche pensava che ogni artista dovesse sì esprimere la totalità delle sensazioni, ma attraverso i mezzi della sua propria arte, fosse letteratura, musica o pittura.

D'Annunzio, in questo senso, si schiera con Wyzewa, ossia crede di poter rendere al lettore delle sensazioni che non richiedano l'uso della trasposizione, ma che, grazie alla perfetta costruzione formale, lo immergano direttamente in un mondo di suoni e di colori; il poeta mira quindi ad un'arte totale.

La teoria di Wyzewa era, in ogni caso, alla base del romanzo di Dujardin *Les lauries sont coupés* ed anche del Barrès di *Sous l'œil des Barbares* e *Un Homme libre*, i quali avevano fiducia nell'idea dell'«io che crea l'universo», concezione che d'Annunzio conosceva molto bene già all'epoca de *L'Invincibile.*

Sarebbe interessante stabilire se d'Annunzio, il terzo in ordine di data fra gli scrittori europei ad essere stato sedotto dalla teoria di Wyzewa, avesse conosciuto, primo del *Trionfo*, il testo di *Les lauries sont coupés.* Tosi propende per una risposta positiva, ma le prove mancano, così come delle reminiscenze precise del romanzo francese nel *Trionfo*.

Ora, la forza della concezione di Wyzewa risiedeva nella concezione di quello che, quasi subito, era stato definito un «monologo interiore», una concatenazione di frasi spezzate in cui il protagonista parla di tutte le sensazioni che gli giungono dal mondo esterno; questo manca completamente nel *Trionfo* e sembra quindi che d'Annunzio non abbia capito o non abbia voluto prendere in considerazione l'idea centrale del pensiero del francese.

Qualche mese più tardi d'Annunzio fa seguire alla prefazione del *Trionfo* un manifesto in cui integra questa concezione con quelle espresse negli articoli «preparatori». Si era forse accorto di aver dato vita, nel suo romanzo, ad un'estetica più complessa?

[57] *Ivi*, pp. 12-3.
[58] *Ivi*, p. 13.
[59] Cfr. *ivi*, pp. 13-5.

Tosi si stupisce che nessun critico si sia soffermato su questa prefazione e sugli articoli precedenti facendone una ricerca delle fonti che rivelerebbero un d'Annunzio molto più immerso nel dibattito europeo sul romanzo, un d'Annunzio in cui prevale, almeno in questo momento, il sogno di un'arte totale.

Un discorso a parte merita anche il rapporto tra d'Annunzio e il simbolismo francese trattato da Tosi in un primo intervento degli anni Cinquanta, *La tentation symboliste chez D'Annunzio*, e poi ripreso alla fine degli anni Settanta e Ottanta in *D'Annunzio et le symbolisme français* e in *D'Annunzio parnassien, «byzantin» et symboliste. Aux sources d'une poétique composite (1886-1894)*.[60]

Questo bisogno crescente di sogno è sintomatico di quella crisi della sensibilità francese che d'Annunzio sente a cavallo tra 1892 e 1893 e viene analizzato da Tosi riguardo a due temi, il senso di mistero e il paesaggio stato dell'anima, e attraverso una prospettiva lungo la quale la concezione simbolica dannunziana si complica sempre di più.

La forma di mistero meno complessa si trova in *Giovanni Episcopo*, dove la vera fonte immediatamente percepibile è quella di Maupassant del quale il poeta traduce, nel 1886, *La Cheveleure*.

In questo racconto il tema dei «morti che ritornano»[61] accomuna i due personaggi in una visione semi folle della realtà: Giovanni Episcopo ha delle allucinazioni uditive, la sensazione fisica di rivivere quello che ha già vissuto, e soprattutto ha l'impressione di essere vittima di un potere magnetico esercitato da un'altra persona che gli ruba la sua volontà.

D'Annunzio, come Maupassant ma al contrario di Zola, prova un'attrazione angosciata per quello che la scienza rischiara ancora in modo non definitivo, si scontra con ciò che rimane sconosciuto, esprime la sua inquietudine verso una realtà incompleta e triste; il suo personaggio soffre di una «impotenza speculativa davanti al mistero».[62]

Il simbolismo moderno entra nei romanzi di D'Annunzio con *Il Piacere*; Sperelli, come Aurispa e Hermil, ma non come Giovanni Episcopo, ha la capacità di saper interpretare il mistero grazie alla sua visione simbolica dell'universo, che gli fa scoprire delle corrispondenze, delle armonie segrete tra l'uomo e la natura.

---

[60] Ci riferiamo ai seguenti interventi: TOSI, *La tentation symboliste chez D'Annunzio (1890-1893),* «Revue des sciences humaines», 1955, pp. 255-96; TOSI, *D'Annunzio et le symbolisme français*, *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore 1976, pp. 223-82; TOSI, *D'Annunzio parnassien, «byzantin» et symboliste. Aux sources d'une poétique composite (1886-1894),* «Revue des études italiennes», 2-4, 1980, pp. 82-137.

[61] TOSI, *D'Annunzio e le symbolisme français,* cit., p. 232.

[62] *Ivi*, p. 234.

In questo romanzo, numerosi sono gli esempi di analogia tra i personaggi e il paesaggio, dettati spesso dalla superstizione che spinge Sperelli a proiettare su quello che lo circonda i propri sentimenti, pensando che sia la realtà stessa a suggerirglieli.

Questi comportamenti, sottolinea Tosi, non si spiegherebbero senza tener conto dell'influenza del pensiero di Schopenauer ed Amiel su d'Annunzio.

Di Schopenauer il poeta annota nel 1869 i principi d'impersonalità, oggettività, contemplazione pura, non-volontà, lo studio estetico del mondo, la meditazione solitaria.

I prestiti dal *Journal* di Amiel sono più numerosi e letterari; sono quelle «linee invisibili»,[63] quella «pienezza di vita»[64] che deriva dal saper «leggere in ogni cosa […] un simbolo trasparente, l'emblema di un sentimento o di un pensiero».[65]

D'Annunzio si è avvicinato al pensiero di Schopenauer probabilmente attraverso Angelo Conti che lo ha introdotto nel cenacolo neobuddista romano, ma il buddismo era anche diventato una filosofia alla moda nell'ambiente parigino.

Nell'*Innocente* il protagonista proietta i suoi sentimenti sul paesaggio che assume significati simbolici, fino ad arrivare all'allucinazione in una delle poesie di *Elegie Romane* intitolato *Villa Chigi*, dove il paesaggio diventa presto premonizione della rottura che sta per avvenire tra i due amanti.

Il personaggio di Giorgio eredita dallo zio Demetrio un'anima religiosa incline al mistero che lo porta da una parte a lasciarsi andare alle superstizioni della terra d'Abruzzo e dall'altra a vedere un'esistenza spirituale nelle cose che lo circondano.

Per Giorgio la sostanza della vita si dissolve nel sogno ed è quindi evidente il richiamo ad Amiel e Bourget.

Il testo per eccellenza dove è possibile scorgere la concezione analogica del paesaggio come stato dell'anima è *Poema paradisiaco.*

In particolare *Nell'estate dei morti* e *Autunno* presentano reminiscenze di Amiel nella visione della natura come libro da leggere e di Baudelaire nel dolore che la natura condivide con la donna che si separa dall'amato.

La visione di questo primo simbolismo, si potrebbe dire alla Baudelaire, viene sostituito a partire dalle *Vergini delle rocce* da un altro più aderente alle posizioni di Maeterlinck e ad una certa corrente neoplatonica, un simbolismo più elementare nel quale ogni cosa rappresenta un'«idea» e ogni personaggio

[63] *Ivi*, p. 244.
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.* A questo proposito si vedevano anche i confronti testuali alle pp. 250-1.

un «ideale», come testimoniato da una lettera a Sarah Bernhardt[66] e dalle tre vergini che diventano esse stesse delle «forme visibili delle idee che rappresentano».

Quest'idea della sensibilità del poeta legato più all'invisibile che al visibile si ritrova nella produzione dannunziana più caratterizzata dal «notturno»: *Contemplazione della morte, La Leda senza cigno, Notturno, Forse che sì forse che no, Il secondo amante di Lucrezia Buti, Le faville del maglio, Cento e cento pagine… del Libro Segreto.*

È vero che le espressioni «una foresta di simboli» e «corrispondenza» non hanno sempre in d'Annunzio il significato che hanno ricoperto in Baudelaire, ma è vero anche che la visione analogica ha segnato un momento importante dell'evoluzione del pensiero del poeta italiano e lo ha portato verso una concezione del mondo più spirituale, la stessa che caratterizza gli anni tra il 1889 e il 1895.

Il mondo diventa conoscibile, un simbolo che guida l'uomo nel labirinto interiore.

D'Annunzio chiede alla parola di saper esprimere meglio le sfumature dei sentimenti, di essere più intima, più spirituale, di non essere più al solo servizio della «bellezza pura»:

> considerare le parole come dei segni esatti, dei simboli corrispondenti alle forme innumerevoli della vita. La virtù dello stile sarà allora una virtù di pura creazione. Non avrà più l'aria di un esercizio letterario ma sarà, direi quasi, una continuazione della vita: la vita tradotta nella pagina. Il libro di prosa sarà dalla prima pagina all'ultima, organico, armonioso, ritmico somigliante ad un corpo perfetto.[67]

Siamo, nuovamente, al romanzo futuro.

Concludendo questo breve excursus tra alcune delle suggestioni presenti negli studi di Guy Tosi, è facile notare come i rimandi precisi, puntuali tra l'opera dannunziana ed i testi della letteratura francese siano sempre rintracciati con precisione minuziosa, ma come questa ricerca non risulterebbe così necessaria se non si aprisse ad un orizzonte più ampio. La comprensione della poetica dannunziana da parte dello studioso francese si realizza attraverso intuizioni che stanno una dentro l'altra: la tessera testuale, piccola e preziosa, scoperta attraverso uno studio al microscopio, è compresa nella visione d'insieme dell'opera che a sua volta sta nel contesto preciso di un'epoca letteraria.

---

[66] Cfr. *ivi*, p. 226.

[67] TOSI, *D'Annunzio parnassien, «byzantin» et symboliste. Aux sources d'une poétique composite (1886-1894),* cit., p. 129.

Speriamo che la futura pubblicazione di questa raccolta di testi,[68] tradotti per la prima volta in italiano, aiuti a far percepire ed apprezzare l'acutezza di

[68] Segnaliamo qui di seguito, seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione, i principali studi di Guy Tosi: *«Sonnets cisalpins»*, *Undulna, la nynphe marine*, Poème de Gabriele d'Annunzio, version de Guy Emile Tosi, *Deux livres nouveaux de Gabriele d'Annunzio*, «Etudes italiennes», 1939-40 poi in *Gabriele d'Annunzio: textes inédits, versiones nouvelles, souvenirs et essais,* Droz, Paris 1942, pp. 5-19, 20-4, 191-6.

D'Annunzio à Georges Hérelle: correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins, présentée par Tosi, Denoël, Paris 1946.

D'Annunzio en Grèce: Laus vitae et la croisière de 1895 après des documents inédits, Calmann-Lévy, Paris 1947.

Gabriele d'Annunzio en Grèce et La rencontre d'Ulysse, «Revue des Sciences humaines», 45, gennaio-marzo 1947, pp. 50-61.

Debussy et D'Annunzio: correspondance inédite, présentée par Guy Tosi, Denoël, Paris 1948.

Gabriele d'Annunzio, Ida Rubinstein, Claudio Debussy, «Nuova antologia», 1948, pp. 252-71.

Gabriele d'Annunzio lecteur d'André Malraux, «Comparative Literature», vol. II, II, University of Oregon, Spring 1950, pp. 167-71.

Gabriele d'Annunzio député, «Revue du Nord», 1954.

La tentation symboliste chez D'Annunzio, «Revue des Sciences humaines», 1955.

Les relations de Gabriele d'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914), «Quaderni dannunziani», VI-VII, ottobre 1957, pp. 36-59.

Anna de Noailles et Gabriele d'Annunzio d'après une correspondance inédite, «Quaderni dannunziani», XII-XIII, 1958, pp. 199-206.

Gabriele d'Annunzio et Paul Valery, Sansoni Antiquariato, Firenze 1960.

La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la grande guerre (1914-1915): exposé chronologique d'après des documents inédits, Sansoni, Firenze 1961.

Maurice Barrès regarde D'Annunzio, in *Maurice Barrès*, Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nancy, ottobre 1963, pp. 207-29.

Gabriele d'Annunzio visto da Maurice Barrès, «Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita», Centro di Vita Italiana, Roma 1963.

D'Annunzio et Anatole France, d'après des documents inédits, «Studi in onore di Carlo Pellegrini», Torino 1963, pp. 777-89.

D'Annunzio vu par Romain Rolland, in «Annales du Centre Universitaire Méditerranéen», tomo XVI, 1963, pp. 3-39.

D'Annunzio visto da Romain Rolland, «Il Ponte», XIX, 3-4, 1963, pp. 339-63 e pp. 505-21.

D'Annunzio et la France (Etat présente de la question), L'arte di Gabriele d'Annunzio, Atti del convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 1963), pp. 421-35.

Un inedito di D'Annunzio scritto nel 1898. D'Annunzio alla scoperta di Parigi, «Il Resto del Carlino», 30 aprile 1963.

D'Annunzio e Mussolini, «Il Resto del Carlino», 2-4 agosto 1963.

L'album de Donna Maria avec Six poèmes inédits de Gabriele d'Annunzio, «Quaderni dannunziani», XXX-XXXI, 1965, pp. 5-26.

Note sur Gabriele d'Annunzio et André Gide, in *Bibliographie de Gide en Italie (1895-1963)*, Firenze 1966.

Poesie dimenticate di Gabriele d'Annunzio, «Quaderni dannunziani», XXXIV-XXXV, 1966, pp. 469-72.

Une source inédite de Laus vitae: «Les Excursions Archéologiques» de Charles Diehl, «Lettere italiane», XIX, 4, 1967, pp. 483-7.

questi lavori critici in cui lo studio della parte e lo studio del tutto s'intrecciano e si arricchiscono vicendevolmente.

Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland, «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. XX, II, 1967, pp. 133-41.

D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor, «Studi francesi», 34, 1968, pp. 18-38.

D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao: documents inédits, P. DE MONTERA e TOSI, «Quaderni di cultura francese», 14, 1972.

D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894), «Italianistica», 3, 1973, pp. 481-513.

D'Annunzio e la critica in Francia, «Osservatore politico letterario», IX, 1975, pp. 4-16.

L'œuvre française de Gabriele d'Annunzio, Istituto Francese di Firenze 1975.

D'Annunzio et le symbolisme français (1890-1894), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a c. di E. MARIANO, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 223-33.

D'Annunzio écrivain français: le travail du style dans «Le Martyre de saint Sébastien», «Quaderni del Vittoriale», 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 104-39.

Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: de L'Isotteo au Piacere, «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. XXXI, 1, marzo 1978, pp. 22-53.

Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli, «Italianistica», 7, 1, 1978, pp. 20-44.

Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli, «Quaderni del Vittoriale», 9, maggio-giungo 1978, pp. 1-12.

D'Annunzio et La Faute de l'abbé Mouret, «Quaderni del Vittoriale», 14, marzo-aprile 1979, pp. 5-16.

D'Annunzio parnassien, «byzantin» et symboliste. Aux sources d'une poétique composite (1886-1894), «Revue des études italiennes», 2-4, 1980, pp. 82-137.

La fortuna del «Martyre de saint Sébastien» in Francia (1948-1969), «Quaderni del Vittoriale», 24, 1980, pp. 95-9.

D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français, in *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I convegno (Pescara, 1979), Centro di Studi Dannunziani 1981, pp. 59-9.

Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: de «Primo Vere» a «San Pantaleone», «Letterature comparate: problemi e metodi. Studi in onore di Ettore Paratore», IV, 1981, pp. 1771-92.

Incontri di D'Annunzio con la cultura francese, «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-61.

Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese, in *Trionfo della morte,* Atti, Pescara 1981, pp. 87-141.

D'Annunzio e «Il romanzo futuro», «Quaderni del Vittoriale», 29, settembre-ottobre 1981, pp. 5-32.

D'Annunzio davanti alla pittura francese moderna e contemporanea, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 203-33.

D'Annunzio critique d'art. Aux sources françaises de son éloge de Michetti, in *D'Annunzio giornalista,* Atti, Pescara, ottobre 1983, pp. 75-92.

Georges Hérelle, *Notolette dannunziane: ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, introduzione di Guy Tosi, Centro di Studi Dannunziani di Pescara 1984.

Une source inédite du «Martyre de saint Sébastien» de Gabriele d'Annunzio: L'art religieux du XIII siècle en France d'Emile Mâle, «Miscellanea di studi in onore di Franco Simone», Genève 1984, pp. 611-8.

L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio, in *Paul Bourget en Italie*, Editions Slaktine, Genève 1985, pp. 173-201.

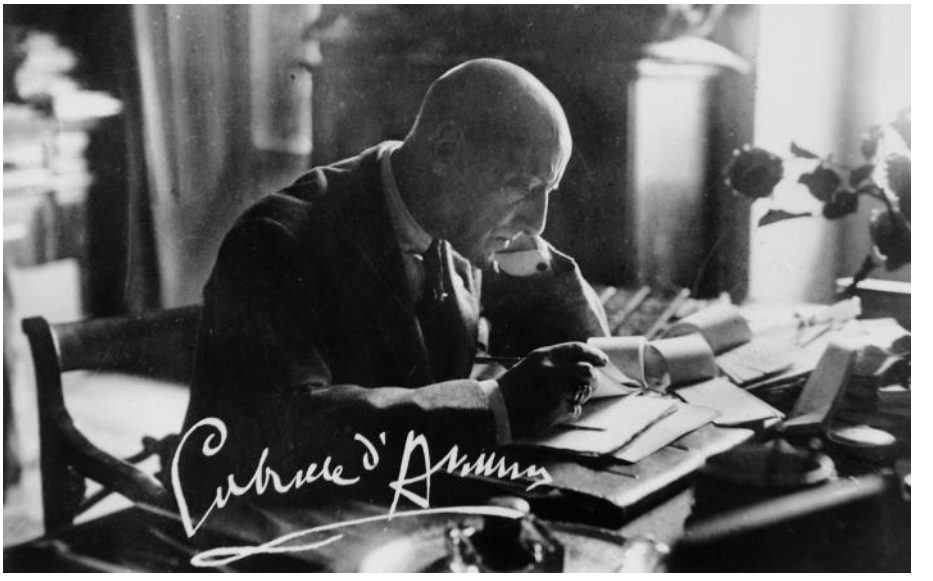
D'Annunzio et la France au temps du Vittoriale. Lumièrs et ombres (1921-1938), «Il Garda nella cultura europea», Atti del congresso internazionale, (settembre1982), Editions Slaktine 1986, pp. 19-55.

Colette et D'Annunzio, «Cahiers de Colette», 8, 1987, pp. 16-23.

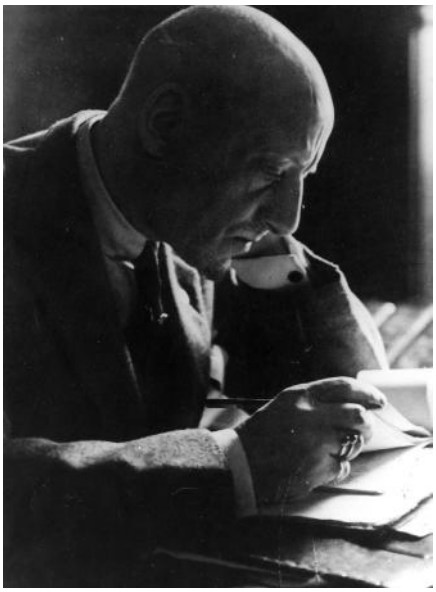
Archivio e Biblioteca del Vittoriale

d'Annuunzio a Fiume

L'ingresso al Vittoriale
in una cartolina d'epoca

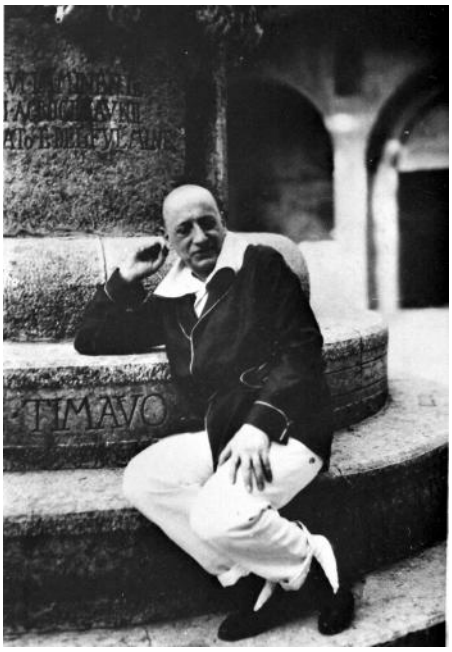


Vittoriale, d'Annunzio al tavolo dell'Officina



Vittoriale, d'Annunzio al tavolo dell'Officina. Particolare

Vittoriale, d'Annunzio nell'Arengo



Vittoriale, d'Annunzio seduto sul pilo della Piazzetta Dalmata

Vittoriale, il cortile degli Schiavoni in una cartolina d'epoca

Recenti Acquisizioni degli Archivi del Vittoriale

(a cura di *Roberta Valbusa*)

Materiale acquistato nel 1987 presso Christie's a Londra dalla Fondazione CAB di Brescia e depositato presso gli Archivi del Vittoriale in data 1° marzo 2009:

a) Manoscritto autografo de *Le Vergini delle Rocce*, cc. 597.
b) Manoscritto autografo de *La vita di Cola di Rienzo*, cc. 278.
c) Manoscritto autografo de *La contemplazione della morte*, cc. 199.
d) Manoscritto autografo de *Il Vangelo secondo l'avversario*, cc. 143.
e) Manoscritto autografo del *Sogno d'un mattino di primavera*, cc. 145.
f) Manoscritto autografo *Sogno d'un tramonto d'autunno*, cc. 112.
g) Manoscritto autografo de *Il Ferro*, cc. 366.

Materiale acquistato nel 2009 presso Bloomsbury a Roma dalla Fondazione CAB e depositato presso gli Archivi del Vittoriale in data 14 settembre 2009:

Carteggio tra Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio comprendente

a) 65 lettere e biglietti autografi di Luisa Baccara a d'Annunzio.
b) 35 minute di telegramma di d'Annunzio alla Baccara.
c) 11 lettere di d'Annunzio alla Baccara.
d) 28 biglietti e buste con intestazioni e firme autografe di d'Annunzio.
e) 7 telegrammi di Luisa Baccara a d'Annunzio
f) 2 testamenti autografi di d'Annunzio datati 24 dicembre 1920 e 3 documenti originali correlati.

Vari corrispondenti a Luisa Baccara:

g) 2 lettere di Gabriellino d'Annunzio.
h) 37 lettere di Malipiero, 6 della moglie Anna, 2 telegrammi e 1 cartolina.
i) 30 lettere varie e fotografie con dedica di musicisti.

Manoscritti dannunziani:

l) 3 pagine autografe dal *Notturno.*

Materiale acquistato nel 2009 presso Bloomsbury a Roma dalla Fondazione Il Vittoriale degli Italiani:

a) Gruppo di fotografie appartenute a Luisa Baccara in cui sono ritratti oltre la pianista e Gabriele d'Annunzio, la sorella Jolanda Baccara e molti loro ospiti al Vittoriale. Altre foto sono relative al periodo fiumano, ai soggiorni della Baccara a Cortina e a Sirmione.
b) Album legato in pelle con 52 fotografie scattate nei giardini del Vittoriale, a Maguzzano e Venezia che ritraggono Luisa, la sorella Jolanda, Gabriele d'Annunzio e altre persone della famiglia Baccara.
c) foglietto con appunto autografo di d'Annunzio.

Materiale acquistato nel 2009 presso Bolaffi a Torino dalla Fondazione CAB e depositato presso gli Archivi del Vittoriale in data 14 settembre 2009:

Carteggio tra Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio comprendente:

a) 57 lettere autografe, biglietti o minute per telegramma di Gabriele d'Annunzio a Luisa Baccara.
b) 89 lettere autografe di Luisa Baccara a d'Annunzio.
c) trascrizione autografa di Luisa Baccara del testamento scritto da d'Annunzio in suo favore.

Carteggio tra Luisa Baccara e Gabriellino d'Annunzio:

d) 6 lettere di Gabriellino a Luisa Baccara.

Manoscritti dannunziani:

e) 3 appunti per le *Faville*.

Materiale offerto da Paolo Alberto Fortunato nel novembre 2009.

Carteggio tra Silla Giuseppe Fortunato e Gabriele d'Annunzio comprendente:

a) 2 lettere autografe di d'Annunzio a Fortunato.
b) 5 fotografie scattate sulla Nave Puglia con d'Annunzio, Fortunato e Mussolini.

Materiale offerto in copia digitale da Vittorio Pirlo nel novembre 2009:

Carteggio tra Luisa Baccara e familiari e Antonio Duse, farmacista di d'Annunzio, comprendente:

a) 80 lettere di Luisa Baccara.
b) 1 lettera di Vittorio Baccara.
c) 1 lettera di Jolanda.

Materiale offerto in copia fotostatica da Licio Di Luzio nel periodo settembre-dicembre 2009:

a) Relazione di Antonio Bruers sulla biblioteca e archivi del Vittoriale, datata 26 ottobre 1942.
b) Lettera di d'Annunzio ad Anselmo Viti, suo dattilografo a Fiume.
c) Lettera di d'Annunzio a "Suor Pinella", datata 19 marzo 1926.
d) Lettera al tenente Piero Massoni della squadriglia Serenissima, datata 7 aprile 1919.
e) Lettera di d'Annunzio a Carlo dall'Armi, allevatore di cavalli, datata 6 agosto 1905.
f) 2 lettere di d'Annunzio al tenente colonnello Costantino Cattoi.
g) Lettera di Marietta Camerlengo a d'Annunzio, datata 16 agosto 1918.
h) 8 lettere di d'Annunzio ai genitori di Silvio Montanarella con diploma di legionario fiumano intestato a Pompeo Montanarella e fotografia di d'Annunzio in divisa di Lanciere di Novara con dedica autografa a Silvio Montanarella.
i) Gruppo di lettere di d'Annunzio a Irma Colli.
k) 3 lettere di d'Annunzio ad Emilio Bodrero, degli anni 1936-7.
l) Gruppo 4 lettere di d'Annunzio a Emilio Treves.
m) Lettera di d'Annunzio a Suzette Treves, datata 25 novembre 1900
n) Messaggio di d'Annunzio a Nathalie Cross de Goloubeff.
o) Lettera di d'Annunzio con invito per la rappresentazione della *Pisanelle* ad Henry Lavedan.
p) Lettera di d'Annunzio a Madame Dereims de Vriès, datata 28 marzo 1912.

Corrispondenza di d'Annunzio con Francesco Paolo Michetti comprendente:

q) Gruppo di 2 lettere, 1 telegramma datato 18 marzo 1927 e 1 busta con intestazione autografa "Senatore Francesco Paolo Michetti... dal suo Gabriele", datata 29 dicembre 1927.
r) Lettera di d'Annunzio ad un amico datata 16 ottobre 1897 "Mio caro Amico, ricevo la vostra lettera a Venezia..."
s) Lettera di d'Annunzio ad un'amica datata Epifania 1918 "Mia cara amica, non potrò venire a rivederLa prima della mia partenza...".
t) Manoscritto autografo de *L'Onda*.
u) Lettera di d'Annunzio a Emélie Mazoyer, datata 23 [gennaio] 1923
v) Gruppo di 4 fotografie di d'Annunzio con dediche e firme autografe.
w) Biglietto con motto "Primo Gruppo di squadriglie – Più alto e più oltre" e messaggio di d'Annunzio datato 9 agosto 1917.

x) Lettera di d'Annunzio ad Elena Sangro, datato 5 novembre 1933.
y) Lettera di d'Annunzio ad Anna Maria Bregoli.
z) Lettera di Barbara Leoni a d'Annunzio.
aa) Manoscritto con correzioni di parte del secondo atto della *Pisanelle*.
bb) Messaggi e dediche di d'Annunzio, Ceccherini, Grossich, Gigante e Tamajo ad Anselmo Viti.
cc) Lettera dattiloscritta del generale Caviglia a d'Annunzio, datata 29 novembre 1920 e lettera di risposta autografa di d'Annunzio.
dd) Fiume. Raccolta completa di discorsi, proclami ed atti ufficiali nonché alcune importanti lettere del comandante Gabriele d'Annunzio, rilegati in 3 volumi da Anselmo Viti.

Gabriele d'Annunzio. Biblioteca del Vittoriale. Bibliografia 2008-2009

(a cura di *Alessandro Tonacci*)

Anno 2008

Biografie

Giordano Bruno Guerri, *D'Annunzio l'amante guerriero*, Mondadori, Milano.

Gianni Oliva (a c. di), *D'Annunzio vita e letteratura. Documenti testimonianze immagini*, Carabba, Lanciano.

Gabriele d'Annunzio, *D'Annunzio: vita, poetica, opere scelte*, Il sole 24 ore, Milano.

Studi critici

Eraldo Affinati, *Il Notturno di Gabriele d'Annunzio*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

Barbara Alberti, *La donna e d'Annunzio nel Trionfo della morte, L'innocente e nel Forse che sì forse che no*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4.

Annamaria Andreoli, *Il divino Gabriele amato nel mondo*, «Il Centro», 28 febbraio.

Guido Baldi, *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli.

Michele Bani, *Note onomastiche su Terra vergine*, «In nome nel testo», n. 10.

Francesca Baraldo, *Il Trionfo della morte tra le pagine della letteratura giapponese*, «Rassegna dannunziana», n. 53, marzo.

Loris Jacopo Bonomi, *Il mio Libro segreto*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

Filippo Caburlotto, *Libro segreto. D'Annunzio dall'autobiografia all'agiografia*, «Studi novecenteschi», n. 2.

Carmine Catenacci, *D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di Cabiria*,

«Quaderni Urbinati di Cultura Classica», Nuova Serie 88, n. 1, Vol. 117 della serie continua.

IVANOS CIANI, *A proposito degli epistolari d'amore dannunziani*, «Rassegna dannunziana», n. 54, ottobre.

LUCIANO CURRERI (a c. di), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, Atti del convegno internazionale di Liège (19-20 febbraio 2008), P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.

LUCIANO CURRERI, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa.

LUCIO D'ARCANGELO, *Io riavrò quel che ho donato*, «Il foglio», 6 settembre.

PAOLO DI STEFANO, *D'Annunzio e l'antica Ellade*, «Corriere del giorno», 13 settembre.

ZELJKO DJURIC, *Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio. Alcuni aspetti critici e testuali*, «Rivista di letteratura italiana», n. 1.

TOBIAS FIOR, *Il tema delle mani nell'opera dannunziana*, «Rassegna dannunziana», n. 54, ottobre.

PIETRO GIBELLINI, *D'Annunzio francese per conquistare l'Europa*, «Giornale di Brescia», 14 giugno.

PIETRO GIBELLINI, *Gabriele D'Annunzio l'arcangelo senza aureola*, Editoriale Bresciana, Brescia.

ALESSANDRO GOLINELLI, *Il fuoco del successo*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

ADRIANA GUARNIERI, FIAMMA NICOLODI, CESARE ORSELLI (a c. di), *D'Annunzio musico imaginifico*. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 14-6 luglio 2005, Olschki, Firenze.

ERNESTO LIVORNI, *La fortuna inglese. Un rispetto nato quando era in vita*, «Il Centro», 28 febbraio.

ANDREA LOMBARDINILO, *L'ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in D'Annunzio*, Carabba, Lanciano.

GIANNI OLIVA, *La riscoperta. I nuovi studi accademici*, «Il Centro», 28 febbraio.

UMBERTO PIERSANTI, *La sabbia del Tempo. Il tempo che passa tra il mare e le selve*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

MARA SANTI, *Commento al Notturno di Gabriele d'Annunzio*, Tomo 2. Nota al testo, ISU Università Cattolica, Milano.

ANTONIO STIFANI, *La critica dannunziana nelle pagine Rassegna*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

ANGELO TONELLI, *La figlia di Iorio nello spirito della tragedia greca*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

UMBERTO PIERSANTI, *La sabbia del Tempo. Il tempo che passa tra il mare e le selve*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

GIACOMO TRINCI, *Le città del silenzio. La storia spenta: nota su Elettra*, (Atti del 34° Convegno nazionale di studio "D'Annunzio e gli scrittori di oggi"), «Oggi e domani», nn. 3/4, marzo-aprile.

MATTEO TUVERI, *Gabriele d'Annunzio negli scritti di Antonio Gramsci* (dalla polemica di De Felice ai Quaderni), «Rassegna dannunziana», n. 54, ottobre.

Carteggi

FRANCO DI TIZIO, *Antonino Liberi e d'Annunzio. Carteggio inedito (1915-1920)*, 2, «Rassegna dannunziana», n. 53, marzo.

FRANCO DI TIZIO, *Gian Carlo Maroni e d'Annunzio. Novità sugli anni del Vittoriale*, «Rassegna dannunziana», n. 54, ottobre.

LINA IANNUZZI, *D'Annunzio e la Comarella*, [carteggio D'Annunzio - Antonietta Treves], Ianieri, Pescara.

FEDERICO RONCORONI (a c. di), *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, ES, Milano.

VITO SALIERNO (a c. di), *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, Carabba, Lanciano.

EMILIO TORCHIO (a c. di), *Giovanni Pascoli - Gabriele D'Annunzio. Carteggio con l'aggiunta dei documenti su rapporti tra i due poeti*, Patron, Bologna.

Guerra e volo

FABRIZIO CAPOGATTI, SAMUELA CERQUETELLA, *Il folle volo. D'Annunzio e l'incredibile impresa sui cieli di Vienna*, Edizioni del Vento, Jesolo Lido.

LICIA CAMPI PEZZI, *Così D'Annunzio volava su Trento*, «L'Adige», 1 marzo.

ANTONINO VISCHI, *Vienna bombardata dai volantini del Vate*, «L'Adige», 9 agosto.

D'Annunzio, l'Abruzzo e le città italiane

ALESSIA DEI, *Volterra nel romanzo "Forse che si forse che no"*, Il campano, Pisa.

ENRICO DI CARLO, *La cucina abruzzese nella sua memoria storica*, «Il Centro», 28 febbraio.

ALBERTO DI GIOVANNI, *D'Annunzio e San Vito. I luoghi, la gente, l'amore*, Menabò, Ortona.
FRANCO DI TIZIO, *L'Abruzzo mai dimenticato*, «Il Centro», 28 febbraio.
ANNA NOZZOLI, *Il vate*, in AA. VV., *Dal vate al saltimbanco. L'avventura della poesia a Firenze tra Belle Epoque e avanguardie storiche. Album storico e iconografico*, Catalogo di mostra, Firenze, Archivio di Stato, 15 settembre - 6 ottobre 2008, Olschki, Firenze.
MARIO Q. LUPINETTI, *Vincenzo Bindi e Francesco Paolo D'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», n. 53, marzo.

Fiume

GASTONE CANZIANI, *A Fiume con D'Annunzio. Lettere 1919-1920*, a c. di P. CAVASSINI, Longo, Ravenna.
UGO PEROLINO, *L'impresa di Fiume. Uno spirito di ribellione paragonabile al Sessantotto*, «Il Centro», 28 febbraio.
CLAUDIA SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con d'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna.
GIOVANNI STELLI, *La memoria che vive. Fiume interviste e testimonianze*, Società di Studi Fiumani, Roma.
JOHN WOODHOUSE, *L'ottavo giurato. Giuseppe Sovera con D'Annunzio a Fiume*, Gedit, Bologna.

Vittoriale

MARCELLO RICCIONI, *Notturni dannunziani 2008. Tra eros e natura*, Catalogo di mostra, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 29 agosto-6 settembre 2008, La Compagnia della Stampa di Massetti Rodella, Roccafranca.
ANTONIO BENEDETTO SPADA, LUCIANO FAVERZANI, *Il Museo della guerra di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale degli Italiani*, Grafo, San Zeno Naviglio.

Varie

FABIO GAGGIA, *Aspetti inediti della vita di Alessandra di Rudinì Carlotti*, in *Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a c. di A. BRUGNOLI e G. M. VARANINI, La Grafica Editrice, Verona.
COSTANZO GATTA, *La mano di d'Annunzio pittore*, «Stile Arte», marzo.
COSTANZO GATTA, ATTILIO MAZZA, *I piaceri di Gabriele d'Annunzio. Gusto tatto vista olfatto udito e sesto senso*, Canto, Capriano del Colle.

PIETRO GIBELLINI, *De Michelis e d'Annunzio*, in *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a c. di B. BARTOLOMEO, Pisa-Roma, Serra.

JEAN NOEL LIUT, *Gli angeli del bizzarro Un secolo di eccentrici*, Excelsior, Milano 1881.

TIZIANA MAFFEI, *Adofo De Carolis e la democrazia del bello. Vivere con l'arte vivere nell'arte*, Catalogo di mostra, Montefiore dell'Aso, Polo Museale di San Francesco, dicembre 2008-maggio 2009, Librati, Ascoli Piceno.

LUCIANO RUSSI, *L'agonista. Gabriele d'Annunzio e lo sport*, ESA, Pescara.

ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio orbo veggente*, Ianieri, Pescara.

FRANCA MINNUCCI, *Il vate e le donne. Litigi adulteri e condanne*, «Il Centro», 28 febbraio.

MARIA PIA PAGANI, *Un treno per Eleonora Duse nel 150° anniversario della nascita*. Vigevano 3 ottobre 1858-2008, Società Storica Vigevanese, Vigevano.

LORENZA ROCCO CARBONE, *Cara Matilde. La Serao la scrittura e la vita*, Kairos, Napoli.

MARIA GIOVANNA SANJUST, *Un taccuino di D'Annunzio dal fronte francese*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana*, a c. di A. DOLFI, N. TURI, R. SACCHETTINI, ETS, Pisa.

ANNO 2009

Autografi

SIMONE BOTTURA, *Il Vate inedito. Smikra, la signora del Vittoriale*, «Giornale di Brescia», 15 settembre.

GIORDANO BRUNO GUERRI, *D'Annunzio inedito. Carteggi, foto e testamenti. Ecco tutti i segreti del Vate*, «Il Giornale», 1 novembre.

LIVIA MARTINOLI, *The D'Annunzio Collections as the Central National Library of Rome*, «ISLG Bullettin», n.8.

Opere

GABRIELE D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, ediz. critica a c. di M.T. IMBRIANI, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, introduz. di P. GIBELLINI, Rizzoli, Milano.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, introduz. di P. GIBELLINI, Rizzoli, Milano.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Recitar Leggendo audiolibri [Audiolibro in formato MP3], Perugia.

Studi critici

Gabriele d'Annunzio, Numero monografico, «I Quaderni de L'Arengo», n. 4.
CHIARA ARNAUDI, *La sestina lirica dannunziana. Riscrittura di una forma metrica*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.
GUIDO BALDI, *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Liguori, Napoli.
GIULIA BELLETTI, *Nuove carte di Alcyone. Note sull'elaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.
LUCIANO CURRERI, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval Valery Foscolo d'Annunzio*, University Press, Firenze.
PAOLO DI STEFANO, *D'Annunzio. Le stirpi canore. Il modulo poetico*, «Il Corriere del giorno», 13 gennaio.
ENRICA GAMBIN, *Due alcioni per d'Annunzio. Una questione onomastica*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.
SRECKO JURISIC, *Le declinazioni dannunziane del mito di don Giovanni*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.
ANDREA LOMBARDINILO, *Solus ad solum. Il grado zero della scrittura nel d'Annunzio memoriale*, «Rassegna dannunziana», n. 56, ottobre.
MARIO Q. LUPINETTI, *Notarelle dannunziane di un pedante*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.
VALERIO MAGRELLI, ANGELO PIERO CAPPELLO, *Gli ossi di d'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.
MIRKO MENNA,*Vite vissute di Gabriele d'Annunzio. Mitobiografie e divismo*, Carabba, Lanciano.
VITO MORETTI, *Di carte e di parole. Note, proposte e ricerche sulla letteratura dell'Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma.
ANTONIO STIFANI, *Quando dire è più che fare: i paratesti dannunziani*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.
GIORGIO ZANETTI, *Una leggenda shakespeariana. L'arte combinatoria del Sogno d'un tramonto d'autunno*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.

Carteggi

FRANCO DI TIZIO (a c. di), *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri, Pescara.
FRANCO DI TIZIO (a c. di), *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio - Maroni*, Ianieri, Pescara.

FRANCO DI TIZIO, *Giacomo Acerbo e d'Annunzio. Carteggio inedito*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.

GIORDANO BRUNO GUERRI, *Carteggi, foto e testamenti: ecco tutti i segreti del Vate*, «Il Giornale», 1 novembre.

ALDO SIMEONE (a c. di), *Gabriele D'Annunzio - Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato (1894-1922)*, Carabba, Lanciano.

Guerra e volo

LUIGI DELLA BORA, *Circuito aereo internazionale di Brescia – 1909. Storie di macchine e piloti, le cronache e un video nel centenario della manifestazione*, Negri, Brescia.

COSTANZO GATTA, ATTILIO MAZZA, *Gabriele d'Annunzio. Il sogno del volo*, Clanto, Capriano al Colle.

ALESSANDRO MARZO MAGNO (a c. di), *Romba il motore. Storie di aviatori*, Il Saggiatore, Milano.

FRANCO ROBECCHI, *E D'Annunzio s'inventò... il velivolo*, «Giornale di Brescia», 6 settembre.

EUGENIO SIROLLI, *Sulle rotte di Gabriele d'Annunzio. Fly story, dal primo volo al volo su Vienna*, Menabò, Ortona.

GIOVANNI SOLLI, *Giuseppe Miraglia e gli amici della squadriglia idrovolanti dell'isola di S. Andrea – Venezia* (14 marzo 1914-21 dicembre 1915), Walberti, Lugo di Romagna.

Musica, teatro, cinema

GIOVANNI ISGRÒ, *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia. Da d'Annunzio agli anni Trenta*, Bulzoni, Roma.

LIVIO MUSSO, *Caro Maestro. Così Pastrone convinse il Vate*, «La Provincia», 6 ottobre.

CARLO SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio e l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du* Martyre de saint Sébastien *de* La Pisanelle *et de* Phèdre *à travers* Cabiria, PUPS, Paris.

WALTER TORTORETO, *Il Vittoriale un'officina musicale*, «Rassegna dannunziana», n. 56, ottobre.

D'Annunzio, l'Abruzzo e le città italiane

FILIPPO CABURLOTTO, *Venezia imaginifica. Sui passi di d'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, Elzeviro, Treviso.

ANDREA CECCONI, *Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Le case della memoria. Un itinerario letterario nella Firenze del '900*, Pagnini, Firenze.
MARIA ROSA GIACON, *I voli dell'arcangelo. Studi su D'Annunzio*, Venezia ed altro, Il Foglio, Piombino.
GIUSEPPE PAPPONETTI, *Il filo mai reciso della vita della memoria e dell'arte*, «Rassegna dannunziana», n. 56, ottobre.
MARIA GRAZIA ZIBERNA, *Gorizia e D'Annunzio. Uomo poeta e soldato*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli.

Fiume

AMLETO BALLARINI, *Marinetti e il futurismo. Dal fiumanesimo dannunziano al fascismo repubblicano*, «Fiume. Rivista di Studi Adriatici», Nuova serie, n. 20, luglio-dicembre.
ALBERTO BERTOTTO, *D'Annunzio e il fascismo*, «Rinascita», 24 luglio.
ALBERTO BERTOTTO, *La marcia di Ronchi*, «Rinascita», 22 luglio.
ALBERTO BERTOTTO, *L'uscocco fiumano Guido Keller fra d'Annunzio e Marinetti*, Sassoscritto, Firenze.
SERGIO CAROLI, *Una marcia che preparò l'Italia ad altre marce* [intervista su Fiume a Lucio Villari], «L'eco di Bergamo», 14 settembre.
SIMONE COLONNELLI, *Liturgie nazional-cattoliche: la missione di padre Giuliani a Fiume*, «Fiume. Rivista di Studi Adriatici», Nuova serie, n. 20, luglio-dicembre.
MARCO CUZZI, GUIDO RUMICI, ROBERTO SPAZZALI, *Istria, Quarnero, Dalmazia. Storia di una regione contesa dal 1796 alla fine del 20° secolo*, Trieste, Istituto regionale per la cultura istriano-fiumano-dalmata, Libreria editrice goriziana, Gorizia.
GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Carta del Carnaro e altri scritti su Fiume*, a c. di M. FRESSURA-P. KARLSEN, Castelvecchi, Roma.
OLIVIERO EMOROSO, *Fiume. La moneta i servizi postali le tariffe tra l'occupazione interalleata e l'unione all'Italia*, 2, «Fiume. Rivista di Studi Adriatici», Nuova serie, n. 20, luglio-dicembre.
ANTONELLA ERCOLANI, *Da Fiume a Rijeka. Profilo storico-politico dal 1918 al 1947*, Rubettino, Soveria Mannelli.
MIMMO FRANZINELLI, PAOLO CAVASSINI, *Fiume. L'ultima impresa di d'Annunzio*, Mondadori, Milano.
DIEGO GABUTTI, *Novant'anni fa il libertarismo occupò Fiume*, «Il Secolo d'Italia», 9 settembre.

ROMANO GUATTA CALDINI, *Se tener duro è bene, assaltare è meglio*, «Rinascita», 14 gennaio.

RENATO LOMBARDO, *Fiume o cara. D'Annunzio e l'impresa di Fiume nel novantesimo anniversario della Marcia di Ronchi e della conquista della città*, Libreria dell'Università, Pescara.

GABRIELE MARCONI, *Le stelle danzanti. Il romanzo dell'impresa fiumana*, Vallecchi, Firenze.

DANILO L. MASSAGRANDE, *D'Annunzio e Fiume. Autografi dannunziani nell'Archivio della Società di Studi Fiumani*, Società di Studi Fiumani, Roma.

DIDIER MUSIEDLAK, Benito Mussolini, capo carismatico, «Nuova Storia Contemporanea», settembre-ottobre.

GIUSEPPE PARLATO, *D'Annunzio a Fiume*, «Alle otto della sera»[programma radifonico], Radio 2, agosto-settembre.

GIUSEPPE PARLATO, *Mezzo secolo di Fiume. Economia e società a Fiume nella prima metà del Novecento*, Cantagalli, Siena.

ANTONELLA SBUELZ CARIGNANI, *Greta Vidal. Una storia di passioni nella Fiume di d'Annunzio*, Frassinelli, Milano.

STENIO SOLINAS, *Ma quent'era libertario il regno di D'Annunzio*, «Il giornale», 29 agosto.

LUIGI VATTA, *Fiume. La saga dei legionari di Gabriele d'Annunzio*, Spoon River, Torino.

JOHN WOODHOUSE, *The Poet as Pirate. D'Annunzio's Odyssey from Pescara to Fiume and beyond*, «ISLG Bullettin», n. 8.

Vittoriale

Le vie dell'arte. Percorsi didattici Sulle orme... dei collezionisti, Shin, San Giovanni Lupatoto.

ROSSANA CERRETTI, *Forme e motivi del collezionismo dannunziano. Lo scrittoio del Monco e la stanza del Lebbroso*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.

ATTILIO MAZZA, *Cargnacco un secolo di storia*, «Rassegna dannunziana», n. 56, ottobre.

MARCO MOZZO, *La raccolta di fotografie d'arte di Henry Thode e Gabriele d'Annunzio: un progetto di riordino e di schedatura informatica*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova Serie 5, settembre.

DANIELE PRIORI, *Il Vittoriale? Sarà il museo dei diritti*, «Il secolo d'Italia», 29 settembre.

ANNA VILLARI, *Gabriele d'Annunzio e il Vittoriale. Guida storico-artistica*, Silvana, Cinisello Balsamo.

Varie

MARIA IDA BIGGI, PAOLO PUPPA (a c. di), *Voci e anime. Corpi e scritture*, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, Bulzoni, Roma.

ROBERTO CIUNI, *La nobile medusa* [Luisa Casati Stampa], «Il foglio», 15 agosto.

FRANCO DE MEROLIS, *Per Gabriele d'Annunzio di André Suares*, «Rassegna dannunziana», n. 55, marzo.

FRANCO DI TIZIO, *L'architetto del Vittoriale Gian Carlo Maroni*, «Rassegna dannunziana», n. 56, ottobre.

GIORDANO BRUNO GUERRI, *La Baccara cornuta ma regina dell'harem del libidinosissimo*, «Il Giornale», 1 novembre.

GIORDANO BRUNO GUERRI, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Mondadori, Milano.

MARIO Q. LUPINETTI, *Un'epigrafe quasi inedita di d'Annunzio per Gabriele Manthoné*, «Rassegna dannunziana» n. 56, ottobre.

FRANCO ROBECCHI, *Gabriele d'Annunzio e lo sport sul lago di Garda*, in ID., *Brescia per sport. L'universo sportivo bresciano fra le due guerre*, Provincia di Brescia Assessorato allo Sport e tempo libero, Brescia.

CLAUDIA SALARIS, *L'erma bifronte della modernità*, [D'Annunzio e Marinetti], «Quaderni del Vittoriale» Nuova Serie 5, settembre.

CIRO SANDOMENICO, *Tra Saffo e d'Annunzio. Vita amori e opere di Romaine Brooks da Parigi a Capri*, La Conchiglia, Capri.

PAOLA SORGE, *L'arte della seduzione in Gabriele d'Annunzio*, Carabba, Lanciano.

ANNA VILLARI, *Mino Somenzi, un futurista dannunziano. Da Mantova a Fiume da Milano a Roma*, in MELANIA GAZZOTTI, ANNA VILLARI (a c. di), *Futurismo e Dada. Da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'avanguardia*, Catalogo di Mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 13 dicembre 2009-28 febbraio 2010, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Recensioni

Lirica Contemporanea

(a cura di *Domenico Cipriano*)

Aa. Vv., *Poesie di Dio,* a. c. di E. Bianchi, Einaudi, Torino 2007, pp. 200, € 10,50.

Il testo di cui ci occupiamo in questa sede è un insieme, quasi un'antologia, di poesie che hanno per tema Dio e la trascendenza, se esista o meno dopo l'esistenza terrena, di quello che Eugenio Montale, pur non credendoci denominava, nelle poesie della maturità, quella successive alla triade iniziale, *oltrevita*. Nel testo sono raccolte poesie di autori italiani e stranieri, contemporanei o di un passato più o meno recente, da Mario Luzi e Turoldo, cattolici, allo stesso Montale, da Ungaretti a Quasimodo e, tra i contemporanei italiani, Carifi, Musapi, Merini; tra gli stranieri antologizzati troviamo nel libro Eliot, Artaud, Hopkins, Fozzer. Ha scritto Mario Luzi che la religiosità nella poesia non ha che rare coincidenze con la vita inerente ad una religione codificata e ritualizzata, aggiungendo che la poesia agisce secondo la sua necessaria dinamica, che è quella di distruggere la lettera, per ripristinare ed estendere lo spirito.

È questa l'idea che sta alla base di *Poesie di Dio,* l'idea che la Bellezza narrata dalla poesia sia una forma spirituale capace di trasformare il cuore degli uomini, grazie al linguaggio che più di ogni altro ha la capacità di esprimere la verità e la libertà umane. Tra i temi trattati incontriamo i travagli interiori, e il proprio anelito alla pace, la ricerca dell'amore, la bellezza terrena e spirituale. I poeti qui presenti, sono tutti accomunati dal tentativo di afferrare il fondamento supremo e misterioso dell'essere poiché, come riteneva Ungaretti, la poesia è testimonianza di Iddio, anche quando essa è bestemmia (non a caso Pasolini, che, stranamente non è incluso nell'antologia, ha intitolato un suo libro di poesia *Bestemmia).* Inoltre la poesia è sempre eticamente dalla parte del bene per il parallelismo etico-estetico, anche se può parlare anche del male. Per il poeta scrivere poesie è sempre un esercizio di conoscenza dell'io-poetante stesso, che si inoltra nella ricerca della realtà, partendo dalla propria soggettività, verso l'oggettività, verso l'esterno, verso la verità e la felicità, sia che Dio esista o non esista. *Poesie di Dio,* racchiude tutte poesie del Novecento, voci di poeti tra loro molto lontani. Del resto il Novecento è stato più che mai un secolo religioso, di incontro, di scontro con il divino, che può essere detto pur non credendo in esso, pensato o immaginato per trarre dalla sua inesistenza, o esistenza che sia, motivi ispiratori di scrittura. C'è un declino della poesia religiosa in Italia negli ultimi decenni e la tematica cristiana non sembrerebbe più rilevante nelle opere dei grandi poeti e tra gli effetti della secolarizzazione si può annoverare anche una certa erosione del substrato religioso del nostro linguaggio quotidiano. È innegabile il fatto che, dopo il forte soggettivismo lirico, l'asse della poesia è tornato a spostarsi dal soggetto all'oggetto anche se non più in direzione dell'antico "naturalismo religioso", che era stato l'humus più immediato di secoli di poesia.

(*Raffaele Piazza*)

ALESSANDRO ATTUCCI, *Tempi*, Attucci editrice, Carmignano 2008, pp. 192, s.p.i.

«*Mezzo secolo è passato, Bogardo. Mezzo secolo è passato, Bogardo,/ dal vostro sangue lacerato./ Il tempo grava su voi sospeso, immane./ Parole, ancora molte, dicono di voi;/ contro chi nega che fu chi morì/ per il bene e chi per il male;/ e a travi sempre oltre/ la grigia linea del tempo/ che viene innanzi/ come un cieco, vecchio ma instancabile,/ dallo sguardo immoto./ Ma ti penso, ora io, con amore./ Di figlio di una donna/ che era della tua gente/ e della tua triste sorte*» (p. 171).

Bogardo è Bogardo Buricchi, uno dei martiri di Figline in terra di Prato saltato in aria insieme a otto vagoni ferroviari carichi di dinamite e altri tre suoi compagni di lotta partigiana in un soleggiato mattino di giugno del 1944. La memoria si rovescia in scrittura e il ricordo in caldo afflato lirico che cerca di separare la morte dalla vita ed esaltare quest'ultima trasformandola in sostanza d'amore e di desiderio di un tempo migliore.

Ma non solo di poesie di taglio civile e di impianto critico nei confronti del presente è, però, composto quest'ultimo volume di versi di Alessandro Attucci.

I tempi della vita e quelli della Natura si compenetrano compiutamente in quelli della Storia fino a formare un ciclo completo di realizzazione delle aspirazioni e dei sogni che fanno completa l'esistenza di ognuno. Le stagioni passano e si rincorrono – i tempi restano a marcarne la verità insormontabile. Attucci è consapevole di questo bisogno che fa suo nell'inseguire la parola giusta e, tuttavia, elevata e cristallina che lo designa. I suoi luoghi natii sono indubitabilmente la dimensione necessaria alla sua poesia. Il passaggio della natura attraverso il suo ciclo apparentemente eterno, l'inseguirsi delle stagioni dalla fecondità della primavera all'esplosione dell'estate sanguigna e lampeggiante di sole, dal ripiegarsi e sfiorire dell'autunno al lungo riposo (ma produttivo) dell'inverno, la necessità di accettare questi transiti come riverberati e ripresi da quelli dell'animo e circonfusi entro di essi sono il segno della vocazione lirica espressa dalla poesia classicistica di Attucci. La vita che ritorna e la morte che pur sempre attende ciascuno sono poli ineludibili nella sua ricerca. È lui stesso a dichiararlo in una delle più tese liriche della raccolta:

«*Sofferenza dello scrivere. Scrivere versi/ mi è a volte/ creare parole di vetro,/ e sospeso lungamente/ me ne resta l'animo/ nella paura/ della loro fragilità./ Tormento dell'anima,/ forse segno di me,/ che passa in ogni mia cosa*» (p. 109).

Queste "parole di vetro", tuttavia, sono fragili come qualcosa che può improvvisamente cadere e infrangersi senza lasciare traccia di sé.

La paura che esse scompaiano senza lasciare traccia dopo aver compiuto il loro percorso si sposa all'idea della caducità del ciclo della natura e della necessità della morte di ognuno degli esseri umani che passano e vivono sulla terra.

(*Giuseppe Panella*)

LUCA BENASSI, *I fasti del grigio*, Lepisma, Roma 2006, pp. 64, € 13,00.

Una mia amica esperta di pittura mi ha detto che il grigio è un colore particolare: a regola non si potrebbe neppure definire un colore, a sentir lei, è quasi un'astrazione, un modo di sommare tinte producendo un insieme che, negandole,

ne fa percepire un'ombra, una traccia visivo-mnemonica, la rappresentazione cromatica di un ricordo, nostalgia di luce presente e immaginaria. Non ricordo con esattezza le parole della mia amica, a dire il vero, ma di una cosa sono certo: leggendo questo libro di Luca Benassi ho percepito, paradossalmente nitida nella sua sfumata indeterminatezza, questa capacità di muoversi nella linea sottile che separa ombra e luce, vita e non vita, memoria e fantasma di speranza.

Si potrebbe definire minimale lo sguardo, l'approccio scelto da Luca Benassi. Si potrebbe, se non si fosse scoperto da tempo che è nell'ambito del dettaglio circoscritto che si riesce a spaziare, cogliendo a volte universi di senso, come se il microscopio diventasse cannocchiale o telescopio.

Per realizzare tale apparente magia è necessario avere rodato a lungo, tramite il rovello della pazienza, dolorosa e meticolosa, la taratura della lente e l'elasticità della retina, guardando magari nelle fessure sottili della sera, i dettagli dispersi, lontani dai riflettori e dalle insegne dei neon. C'è sempre, nella folla, qualcuno che guarda in direzione aliena, tralasciando magari il fucsia e il viola per riflettere sul senso del grigio, sulla ghisa e sul piombo, sull'assurdo, le pallottole, reali o immaginarie, presenti o imminenti: l'ingiustizia, l'orrore, l'amore che strangola se stesso senza un rimorso.

C'è sempre qualcuno che guarda di sbieco: è un atto di poesia, cosciente o ineluttabile, beffa e compensazione, galera e spazio libero. Il volume di Benassi è diviso in due libri e quattro sezioni: *Il guinzaglio, Permesso non retribuito, I fasti del grigio e L'assedio*. Ciascuna parte racchiude in sé una negazione, una privazione, una contraddizione apparente. È forse in quest'ultima categoria la chiave, se non per aprire il cancello almeno per scrutarne la consistenza, per stringere il metallo tra le dita con un'intensità che sconfina in affetto amaro, capace, come il tocco di certi prestigiatori, di piegare il ferro.

Il grigio può avere i suoi fasti, e l'ironia li genera, sempre con gesto lievissimo, mai plateale, in una singola parola concessa al verso oppure negata. È questo il meccanismo più ricorrente e efficace della poesia di Benassi: questo fermarsi un passo prima dell'esplicitazione, come un grido che si spegne nell'attimo in cui dovrebbe assumere fiato e consistenza, come una mano che si ferma nell'atto di indicare un oggetto, un'azione, una situazione esistenziale. È il lettore allora a farsi voce, grido, discorso, indice puntato verso e contro il mondo. Tornando indietro, rileggendo e ripercependo il filo conciso dei versi, per cogliere in un istante quello sguardo obliquo che rischiara angoli di tempo e d'ombra. Il lettore ritrova in quell'ambito oggetti anche suoi, qualcosa che, lasciato cadere o perduto, si riscopre e parla di nuovo, rivelando una dimensione con cui è necessario confrontarsi.

È un incontro semplice e fondamentale, qualcosa che riprende a scavare dentro, la condivisione di un'essenziale domanda: "Ne sarà valsa la pena?". È poesia sobria quella di Benassi, mai eccessiva. Il lusso, il permesso che si prende, è, semmai, è quello di avvicinarsi a passi leggeri ma tenaci al cuore delle cose e delle vicende, al dolore, all'incongruenza, e, a volte, quasi senza volerlo, alla verità. Sempre parlando di quelle "cose" concrete, macchinette del caffè, pendole e contagocce di cui è fatto l'universo breve e illimitato dell'essere. È per questo forse

che Benassi afferma «*io sto nei margini/ nello spazio che non c'è*», consapevole che lì è il senso ulteriore. Il senso, non la risposta che sarebbe vano proporre e forse perfino cercare, in quel "controluce" in cui il poeta si colloca, per scelta o per fato, da solo, senza rispondere a chi dice di chiamarlo. Perché il poeta ha solo una risposta-non-risposta, il grigio accecante di una domanda, un dubbio, una previsione indeterminata, minaccia parente stretta di una speranza: «*Io ti dico - sembra una cosa da niente/ ma succede ogni giorno/ c'è quel tappo che non regge/ e che prima o poi.../ - lo dico/ prima o poi succede...*» .

I fasti del grigio di Luca Benassi mostra il potere della poesia di suggerire ambiti nuovi di visioni e suggestioni, senza pretesa di pontificare o guarire antiche ferite. Con la sola certezza, quella che Benassi mette in atto con meticolosa passione, che «*c'è una metrologia dell'anima/ un calibro per ogni umore*». Ed è sollievo, se proposto con tale accuratezza ed onestà, perfino il fasto del grigio, «*mozziconi spenti nei cassoni/ rottami, scarti, bicchieri sporchi di caffé -/ è una sala prova del coraggio/ di affondare nella ghisa tenera/ come lama nel burro*».

(*Ivano Mugnaini*)

MARIA PINA CIANCIO, *La ragazza con la valigia*, Lieto Colle, Falloppio 2008, pp. 68, € 10,00.

Ogniqualvolta ci si trova a parlare di "Poesia", Calliope – la prima delle muse – ridesta Clio – custode della Storia – per imprimere nella mente degli uomini immagini, fatti, idee, percorsi di vita.

Così, per quell'imprescindibile nodo che accomuna poeta e mondo, la penna comincia a far sgorgare segni, ad annerire pagine ingiallite o a dare corpo ai ricordi.

Questo si avverte sfogliando, col suo bellissimo azzurro di copertina, *La ragazza con la valigia*, recente dono di Maria Pina Ciancio. La rivelazione è folgorante ed arriva dall'autrice stessa: "queste pagine possiedono l'autorità che deriva loro dall'essere *radicate* nella mia storia personale. Vissuta. Esplorata. Ascoltata. Evocata. Immaginata. Rivelata" (dalla nota introduttiva).

Non a caso, la raccolta si pone, già in apertura, sotto l'autorevole tutela intellettuale di R. M. Rilke e della sua Quinta Elegia. La poetessa sembra chiedersi in limine che tipologia umana è quella dei girovaghi, condannata da un misterioso volere all'eterno vagare… E se lo chiede con il sintomatico atteggiamento di ricerca che la condurrà ad esplorarne dinamiche e contrapposizioni, con quella profonda consapevolezza che, se c'è davvero qualcosa per cui lottare, allora è per i nostri simili ("angeli" ignorati, maschere mute).

La galleria umana della Ciancio si coniuga al femminile e si snoda su un percorso interno a tre tappe (Lo sguardo di terra annodato alla luna, Il filo delle rondini nere di ritorno e Il premio della luce) che ha tutto il sapore di una catabasi dantesca.

La poetessa, come le donne "al margine" di cui racconta, attraversa con la sua valigia mondi paralleli. Pellegrina nelle strade dell'umanità, scova isolamenti, fa parlare i "piccoli", li veste di voci corali, intense. E il paesaggio, come in ogni buon prodotto letterario, palesa i movimenti interiori: «*Parte e ritorna ogni notte/ la valigia rossoazzurra/ rigonfia di stracci/ e lo sguardo di terra/ annodato alla luna*».

È la prima tappa, quella dei *notturni lunari*. Siamo in quella fase del giorno in cui persino un vecchio ciliegio nasconde nelle mani un artiglio sbilanciato. Come a voler recidere, impietoso, le vite disperate e isolate che vi gravitano intorno.

Nel giro delle 57 pagine di cui si compone la raccolta, Marta, Nina, Adalgisa e tante ancora abbandonano la loro esistenza nascosta per storicizzarsi. Tanto che alcuni luoghi della poesia della Ciancio riecheggiano pasoliniani accenti: negli umili e nei degradati si riconosce la spontaneità e si fa la Storia. Nina…: «*Viveva sola e si burlava/ delle mie paure e dei miei amori/ La cercai dappertutto/ […]/ a trent'anni la scoprii col cappotto/ che spiava il Mondo dalla serratura/ della porta*». La potenza iconica del sordo venditore di sogni e parole (nella poesia Marta) e della luna spaccata con l'ascia, scandiscono, poi, i versi successivi. Come a volerci ricordare che siamo ancora sotto il segno di Artemide e dell'isomorfismo mortifero che la tradizione mitocritica non cessa di attribuirle.

La seconda sezione del libro si intitola *Il filo delle rondini nere di ritorno*. È la fase degli ambienti domestici, fatta di case, tetti e porte, inesorabilmente chiuse: «*Ci sono ancora porte chiuse/ sulla cristalliera dell'infanzia di Anna/ una chiave nascosta*». E ancora: «*Stese panni biancoazzurri/ al filo delle rondini nere/ […]/ i capelli e i vestiti graffiati/ da carezze senza cura/ chissà perché in quella casa/ dai tetti rossi/ il tempo del presente/ era sempre altrove*».

Maria Pina Ciancio offre una via di riscatto con i suoi versi: per l'umile casa dai tetti rossi il tempo del presente rientra dal suo altrove per farsi contemporaneità e ferita su un lembo di terra. La denuncia di un universo femminile sempre più maltrattato dalle leggi del potere, assume un taglio aggressivo quando la ragazza dalle labbra color di rosa di un'altra lirica è vista: «*…uscire di casa stanotte/ chiudere le tendine alla finestra/ camminare senz'occhi e senza mani/ incorniciare tra parentesi quadre/ il suo passato di madre/ e poi ritornare vacillante e smemorata/ a barattare stracci dietro l'angolo di casa*».

Alla "ragazza con la valigia" della Ciancio mancano carezze, parole, abbracci. Il sentimento del dolore unisce Ada, Marta, Nina e tutte le abitanti della raccolta fino alla catarsi conclusiva. Passare, come in un viaggio, attraverso e dentro se stessi, vuol dire pur sempre giungere da qualche parte. Che la meta sia fisica o metaforica poco importa, sembra dirci l'autrice. Su questa falsariga, la discesa nella disperazione e nei ricordi diviene "superamento", *Il premio della luce* (titolo dell'ultima tappa): «*Adesso che sa sorride a bocca aperta/ intrecciando sotto i ponti/ la sua storia sfilacciata/ a un domani già iniziato*».

Ritrovando Nina, leggiamo: «*La solitudine non le faceva più paura, da quando la vita le aveva fatto scempio in lungo e in largo*».

Il cerchio di vite si chiude e gli effetti di un felice nodo esistenziale che si scioglie, trovando una via di fuga, si dirama in più direzioni. Da una parte, si sofferma a segnalarci l'organico disegno di Maria Pina Ciancio; dall'altro ripropone la polisemica immagine dell'inizio: *la ragazza con la valigia*. Quella medesima valigia che, se incarna la necessità di un viaggio, ora fa sì che la poetessa e le sue donne gustino il soave piacere del nostos, del ritorno: «*Scese dall'autobus/ la ragazza con la valigia / e sorrise// con le mani lievitate di terra e luna// sorrise*».

(*Pierino Gallo*)

CARLO CIPPARRONE, *Il tempo successivo (Czas, ktòry nadejdzie)*, Heliodor, Warszawa 2006, pp.142, € 10,00; *Mirror of Glances (Specchio degli sguardi)*, Gradiva Pub., Stony Brook, New York 2008, pp. 96, $ 20,00.

Si leggono tutto d'un fiato le poesie di Carlo Cipparrone, e qui troviamo una selezione per le la raccolta *Il tempo successivo*, edito in Polonia, con traduzione a fronte curata da Pawel Krupta. Si tratta di poemetti carichi di attualità, affrontati con un tono disteso che rende immediata e piacevole una prima lettura in superficie. Già Raffaele Piazza, in una puntuale recensione a *Strategie dell'assedio*, la raccolta di Cipparrone edita nel 1999, si era soffermato sullo "stile diretto ed efficace" con cui si sviluppa la scrittura del nostro, sottolineando come il volume fosse "caratterizzato da una forte connotazione narrativa attraverso la quale l'adesione delle parole alle cose è quasi sempre puntuale, con rari scarti linguistici e semantici". Del libro citato ritroviamo, in questa antologia, quattro dei sette poemetti raccolti che, confrontati con gli altri, evidenziano una coerenza stilistica, con un percorso lineare che affabula il lettore coinvolgendolo nelle pur brevi trame narrative. L'autore tuttavia non scade mai in una prosa scialba, i testi si sviluppano spesso su rimandi fonetici guidati da una leggerezza di fondo, facendo in modo che la poesia, come sottolinea anche Alessandro Ghignoli in postfazione, non risulti "mai fredda, distante".

La prima sezione (*I trapianti*), è un poemetto autobiografico, dove si rispecchia una rassicurazione di vitalità esistenziale che, pur calandosi nella memoria, attraverso le immagini del vissuto lungo l'Italia, ne rende il tutto attuale ed oggettivo.

Riflessioni sulla memoria e le proprie origini sono solo il punto di partenza per la vita di ognuno, come quella densa e disperata dei poveri de *Lo sperpero del sangue*, o quella in apnea ed interrotta dall'architetto "subacqueo", che rappresenta uno dei momenti più alti della raccolta. In particolare in quest'ultima sezione c'è l'asfissia del mondo contemporaneo, racchiuso nei passaggi esposti con gli eventi, le paure e le sconfitte dell'uomo esausto, privato dell'immaginazione: «*Visto che tutto è bell'e organizzato/ prescritto da leggi e codici,/ all'architetto Pietro Pin/ restano poche fantasie/ e tanta solitudine*». La mancanza di "vertigine" della vita, e forse l'assenza di «un gesto / una parola», lo condurrà ad un tragico e meditato epilogo, che ricorda quello del *Martin Eden* di Jack London.

Ne *Il nemico*, invece, il percorso interiore è alimentato dal rimorso, nella metabolizzata consapevolezza che «le ferite restano e il sangue / è la sola misura di questa vita».

Dora Markus, la protagonista della sezione omonima, nasconde ancora *«il vero di sé – / che l'opacità del corpo ostacola, / non rivela (il segreto / che ognuno costudisce)»*, nei suoi streap-tease in cui cadono gli indumenti per lo spettacolo. È la difesa di un "pudore" che sembra non esistere più, proprio in nome dello spettacolo, nei "reality" dei nostri giorni. Qui l'autore sembra voler sottolineare l'ambivalenza tra i segni esterni e la propria interiorità, tenuta riservata per un briciolo di dignità della vita che ci è data.

Col tempo osserveremo sempre più da lontano il mondo che ci è appartenuto,

così la città, figlia di un passato indicibile, fa apparire "il suo disordine". È una delle riflessioni della sezione *La distanza* in cui si rivela la perdita; i morti che non ritornano saranno sempre più il riferimento per misurare la dimenticanza dalla memoria collettiva, lo strumento con cui misureremo la nostra distanza dagli eventi: «*la nostra futura / lontananza dal mondo*».

Per finire Cipparrone ci ricorda "della scontata inadeguatezza della poesia a risolvere i problemi reali" (così Powel Krupka nella sua introduzione), e chiude l'antologia con questa riflessione: «*Il poeta ha un'unica freccia / al suo arco: la parola; / con cui tenta di centrare la verità, / riuscendo solo a sfiorarla […] sono illeggibili agli altri / le sue premonizioni*», ma nello stesso tempo riconosce ancora alla parola la sua funzione salvifica se lasciata sedimentare dentro di noi, per poter svelarsi e concimare «*le zolle a divenire*» perché «*fioriranno i semi / in un tempo successivo*».

A distanza di qualche anno, una nuova traduzione dei testi di Cipparrone vede la luce, questa volta in Inglese, per la prestigiosa collana della Gradiva Publication, diretta da Luigi Fontanella. Le traduzioni sono a cura di Martha Bache-Wiig, e il titolo di questa raccolta è *Mirror of glances* (Specchio degli sguardi). Ritroviamo qui alcune poesie già tradotte in polacco, ma anche altre traduzioni di testi differenti, partendo dalle origini della poesia del poeta calabrese. Così da *Le oscure radici* del 1963, si passa per le poesie de *L'ingnoranza ed altri versi* (1985), fino a *Stategie dell'assedio* del 1999, uno spaccato attento e significativo per far conoscere anche oltreoceano la poesia di questo interessante poeta, attraverso i passaggi più intensi che "distillano" i poemetti accolti dal polacco Powel Krupka, per coglierne ancora più l'essenza dei versi, per il lettore di lingua inglese che si avvicina per la prima volta alla poesia di Cipparrone.

(*Domenico Cipriano*)

PRISCO DE VIVO, *Dalla penultima soglia*, Marcus Edizioni, Napoli 2008, pp. 64, € 10,00.

L'ultimo volume edito nella collana "Marcus Poesia" è *Dalla penultima soglia* di Prisco De Vivo. L'autore è un artista poliedrico, che si dedica alla pittura ed alla poesia, in una personale univoca ricerca di rivelare il dolore attraverso la dualità amore e morte. I protagonisti della sua poesia sono ai margini, a volte deformi o più propriamente i diversi di una società che si divincola dal brutto oggettivamente inteso. I colori della sua poesia sono oscuri ed i protagonisti presentano i visi pallidi, indigenti, come già nella sua ricerca pittorica. Ci sono versi scomodi, ma reali di una carnalità denudata, e vi è la tensione di un disfacimento visibile, mostrato attraverso la visione dell'interiorità cosciente che elabora il suo lutto.

De Vivo mostra la realtà e vi partecipa per scovare gli elementi di una visionarietà terrena, che sente vicina e presente, anche se tende a mostrare tutto il suo lato più tragico e scomodo: «*Con una bicicletta arrugginita / e il manubrio nello stomaco, giro/ disinvolto nelle mie periferie./* […]/ *Sulle siepi germogliano fiori nani/ che sprofondano nel fuoco del terreno*». A volte dei rimandi tra le poesie rafforzano il significato e le preferenze di De Vivo, come in *Lascivia*, il titolo di una poesia, che si ritrova poco avanti nella poesia *Serena* (*La tua lascivia/ diventa utile magrezza*: p. 36). In altre occasioni invece sono i

maestri della pittura che lo hanno influenzato a mostrare le loro angosce, così «*spiritelli, celestine/ e goffe nonne/ sopra raccapriccianti corpi vanno*» nella dedica a Francisco Goya. Ma anche tanto bisogno di bellezza e di amore traspare da questi versi (come le poesie dedicate a Valeria) che vogliono superare la paura della vita, affrontando le ombre dell'esistenza.

Il libro, dedicato alla memoria del poeta Franco Capasso, è presentato dal prof. Marcello Carlino e da una nota di Raffaele Piazza. «Se poi all'assenza si tenta di porre argine con una ricerca tattile, corporea di presenza, – scrive Carlino – o alla mancanza si supplisce con il desiderio, l'eros non rompe né scioglie, in *Dalla penultima soglia*, il vincolo di parentela che lo fa fratello di "thanatos", apparendo invece votato al lutto e come funereo. Dal nero del lutto, per altro, si tingono gli episodi apocalittici di una denuncia delle miserie che ci appartengono e che riempiono sempre più spesso e più densamente di mercanti il tempio, episodi nei quali Prisco De Vivo usa gli inchiostri della denuncia, la penna della polemica». Piazza, invece, riprende il senso comune del lavoro artistico di De Vivo: «La pittura dell'autore […] ha un carattere tragico e visionario che si rivela anche nella produzione poetica e diviene un comune denominatore tra le due forme espressive». Completano la bella edizione alcuni disegni dell'autore.

(*Domenico Cipriano*)

ALESSANDRO MOSCÈ, *Stanze all'aperto,* Moretti & Vitali, Bergamo 2008, pp. 126, € 11,00.

Stanze all'aperto è un diario lirico scandito in cinque ampie sezioni che si dilatano ulteriormente in una duplice prospettiva: spaziale e temporale. Lo spazio è quello compreso tra i poli estremi e complementari del mare e della collina marchigiana: Fabriano e Ancona sono i luoghi della memoria e del vissuto di un poeta fedele alla tradizione della "residenzialità" che ha contraddistinto gli esiti migliori della coeva poesia marchigiana, da Scataglini a Piersanti; e acquistano il rilievo di vere e proprie *personae dramatis* del libro, non dunque inerti fondali, ma creaturalmente e scientemente partecipi, del suo inquieto movimento tra vicoli e versi. A questa dimensione spaziale si interseca poi quella tutta interiore di un tempo-durata concentrato nella luce estenuata, quasi grigia dell'alba (*Ad Ancona spunta lattiginosa/ la mattina dei viaggiatori,* p. 20) e in quella immobile e sensuale del crepuscolo. Quest'ultima, tra le parole più pregnanti e ricorrenti nel libro, è un termine chiave della poesia di W. Butler Yeats; nel dominio del crepuscolo, contrassegnato dall'impercettibilità e dalla vaghezza, tutte le differenze si unificano, tutte le inquiete dicotomie della realtà coabitano in sorprendente equilibrio tra loro. Inoltre la struttura poderosa e calibrata del libro, con i versi preceduti nelle prime due sezioni da inserti di rimemorazioni in prosa, stratificano il discorso poetico in un orizzonte polifonico che sembra aprirsi alle forme di un *lied* o alla pronuncia di un coro tragico (e del resto, ci avverte l'autore, il mare, la costa marchigiana, gli alberghi evocati quasi in ogni pagina rappresentano "un coro", p. 15). L'elemento comune è dunque il canto, a cui è demandata la prerogativa di recingere e al contempo spiegare la complessità dell'esistente, fondato sull'unità delle differenze, attraverso la pronuncia di una parola-mito, incrostata di memoria,

e pertanto prossima al ricordo della vibrazione della Parola primordiale che evoca il mondo (secondo la memorabile lettura calviniana della poesia di Leopardi): un luogo concreto, dunque, in cui la memoria agisce attraverso l'immaginazione, guidando il poeta nella «ricostruzione di una genesi» (p. 15), al ricongiungimento con il proprio Sé.

Nella prima sezione prevalgono gli scenari marini, i paesaggi costieri, e il tempo è quello dell'estate, tempo di pienezza e di assolutezza che accoglie ma può anche respingere (c'è una eco diffusa, in questi versi, che sembra richiamare il tono tra elegia ed inno del Montale di *Mediterraneo).* Il ritmo stesso dei versi evoca il flusso continuo delle onde, battere e levare, alternando all'endecasillabo piano e prosastico, distesamente narrativo, un settenario o altri versi brevi cantabili che impennano verso una pronuncia assoluta. Al mare, la più colma e assoluta delle visioni, immagine e archetipo di ogni forma possibile, si intrecciano le sfumature di una luce ora sensuale e languida, ora malinconica e umbratile, in cui prende forma il volto di Eros, che si confonde nella grazia dei dettagli minuscoli che rendono indimenticabile e irraggiungibile un corpo di donna: «*Sui sandali della ragazza/ c'è un filo di sabbia/ che si allunga come l'onda./ Lei si svestirà per i suoi amori/ senza far vedere le pupille/ nascoste dagli occhiali*» (p. 22).

Lontani ma incombenti i rumori della vita, «*il suono delle discoteche sui colli*» (p. 26) sembrano ricordare al poeta che il destino di chi cerca nelle forme del mondo la traccia di una pienezza è quello di vegliare in solitudine ai margini delle esistenze dei «*sonnambuli della riviera*».

La seconda sezione si inscrive, in apparente opposizione, in un paesaggio dalle rotondità collinari, alla luce subentra la notte che isola la coscienza in uno spazio presago che apre a nuove inquiete visioni. La notte è il vero luogo dell'immaginazione, nel suo alveo le cose si svuotano per rivelare la filigrana di un "altro mondo" ai «*guardatori della luna*» (p. 39).

Ma è nella terza sezione, intitolata *D'amore e di altre cose,* che i fili delle ispirazioni molteplici, e solo apparentemente oppositive, che sorreggono la complessa tramatura del libro vengono a coincidere e completarsi (insieme con le ultime due sezioni in cui agli spazi solitari marini e collinari si avvicendano quelli, altrettanto memoriali e simbolici degli scorci cittadini) in un unico nodo drammatico.

Quasi ogni lirica trae slancio dalla esattezza di percezione e al contempo dalla vaghezza di un dettaglio, una visione di scorcio che sembra dilatarsi nell'immaginazione poetica: «*Nei balconi le ringhiere arrugginite*» (p. 21); «*Il cielo bianco/ soffia una brezza gentile* (p. 24); *I bar del centro si affollano*» (p. 26); «*Il fumo di pioggia/ fissa una campagna vitrea*» (p. 43); «*Il profumo della terra/ lo sentiamo in pochi*» (p. 44); «*In quel punto, in quel punto/ frana la terra cava*» (p. 79); «*C'è una tana nel giardino così povero/ un cerchio d'aria*» (p. 80). In Moscè, dunque, come nel Leopardi lirico le idee non sono astratte, intellettuali, ma prendono le forme di immagini concrete, di cose reali che chiunque può riconoscere e riportare alla propria esperienza.

La ricorrenza, quasi rituale, liturgica, di parole-metafore: "il giardino"; "l'ippocastano"; "la panchina"; "il crepuscolo"; "i treni merci"; "le autostrade", circoscrivono l'orizzonte insieme mitico e quotidiano in cui il demone Amore si manifesta; l'*hortus conclusus* in cui viene

a dare forma ai fantasmi della nostalgia, del dolore, della mancanza (*esci fuori, demone, fantasma, follia…* p. 71).

Il canto lirico di Moscè, tra percezione e immaginazione, è dunque sempre un canto di Amore, in cui il mitico figlio di povertà e di mancanza informa di sé ogni aspetto dell'essere, proiettando il corpo e la coscienza dell'amante (in cui il sudore delle mani, del corpo proteso all'amore, sembra aggiornare i sospiri cavalcantiani) sull'abisso dello sbigottimento, della miseria senza nome, e proprio su questo estremo limite dell'esperienza e dello spossessamento di sé, lo riappropria e lo radica nel fondamento della sua essenza, che coincide drammaticamente con quella del suo mistero.

(*Adriano Napoli*)

ALBERTO PELLEGATTA, MASSIMO DAGNINO, *Paratassi,* Edb Edizioni, Milano 2007, pp. 48, € 10,00.

«I disegni presenti in questo libro di poesia sono lo spazio privilegiato attraverso cui iniziare a "guardare" un inquieto laboratorio di parole che hanno come costante punto di riferimento l'immagine». Così Riccardo Ferrari ci indica la strada per immergersi in queste eccellenti poesie di Pellegatta e Dagnino, due autori affiancati ma senza rapporto di subordinazione, come il titolo *Paratassi* ci preannuncia.

Sono le immagine racchiuse in attimi fermi che aprono spaccati imprevedibili di riflessione su luoghi distanti e presenti nel contempo, come i «*caccia che disfano il golfo*» filtrati dallo «*schermo del bar*» di un 11 settembre 2001 a Napoli, o «*Il flash di uno scatto di moda*», quelle di Alberto Pellegatta che aprono la raccolta. Ma è soprattutto un'immagine che guida l'emotività e il rapporto figliare, il mondo che governa queste poesie, dove la «*luna idraulica*» apre al microcosmo di un padre architetto e le incertezze che nascono in via Garigliano a Milano, ci confidano le indecisioni che si nutrono dello sguardo sulla realtà, la stessa da cui poi la poesia ci apre l'indicibile.

Massimo Dagnino si ricollega a Pellegatta, filtrando le strade di Milano con lo sguardo dai binari o sui binari, quel trapasso della città che ci fa intravedere «*un paesaggio residuo che preme*». Poi ci dona dei "versi vedovi", singoli versi che chiudono un istante, che vogliono restare tali per paura di somigliare a qualcosa o a qualcuno: «*Hai perso tutto nella somiglianza*». Poi la luminosità delle poesie della sezione *Cartoni animati*, dove il «*ragazzo d'acciaio/ Unisce i pugni, si inarca/ si avvolge su se stesso diventa/ Una testa*», mentre i «*Paesaggi si intorbidiscono nell'asfalto*». Sono le immagini che ci portiamo in giro, tra le insicurezze e le paure e, sullo sfondo un «*paesaggio anemico*».

Come ben evidenzia Riccardo Ferrari, «Albero Pellegatta e Massimo Dagnino compiono un esperimento poetico che si situa dall'inizio e in modo esplicito nel dominio del linguaggio e del suo spazio ripiegato, ma per cogliere in esso un'architettura che bisogna percorrere nei suoi passaggi più precari, nei suoi monumenti corrosi dalla storia della lingua poetica, nelle sue traiettorie frantumate ma visibili».

Alcuni testi di entrambi gli autori sono anche tradotti in inglese dallo stesso Dagnino, senza perdere il ritmo dei testi in italiano, per completare questo libricino ben curato in ogni dettaglio.

(*Domenico Cipriano*)

ALESSANDRO POLCRI, *Bruciare l'acqua,* Edizioni della Meridiana, 2008, pp. 72, € 10,00.

Alessandro Polcri, poeta e saggista, presenta una raccolta complessa, divisa in quattro sezioni che rappresentano il suo percorso fino a questo momento: una sezione per ogni passaggio della vita, dal «superamento di una soglia iniziale», il «necessario inabissamento», «l'esigenza rigenerante» e la «meta, pur anche provvisoria» (v. p. 5) della sua esistenza. La sua scrittura presenta uno stile maturo e coinvolgente, armonicamente musicale, e l'uso di un linguaggio a tratti ricercato e originale: «una parola letteraria aperta sia agli apporti delle lingue classiche, greca e latina, sia agli innesti del parlato […]; ma i preziosismi lessicali, non di rado di marca toscaneggiante […] non corrispondono a un vuoto esercizio di abbellimento formale e piuttosto discendono dall'intenzionale recupero del significato etimologico della parola», come espone in modo impeccabile, nella dotta e completa prefazione, Alberto Bertoni (v. p. 5).

L'autore è un osservatore attento delle variazioni, degli eventi, così saluta con la poesia questa sua attitudine già tanto amata da Pascoli (vedere e udire: altro non deve il poeta); una funzione della poesia che conosce la sua essenza di pensiero: «*Osservarli è solo un gioco/ della mente che distrae dal tutto,/ struttura impura e stretta/ dove abitiamo al modo delle cellule/ nascoste nelle cose/ che senza alcun conforto della luce/ urlano al vicino: fammi spazio!*» (p. 24).

Tra i sensi privilegia il tatto e la vista, facendo valere nei versi la presenza del corpo in modo attivo (penso al palmo della mano) e passivo (il corpo e le sue parti osservate e mostrate), senza però fermarsi all'esteriorità della pelle, ma andando in fondo, donando tutto il corpo, fatto di interiorità di organi, come una possibilità fisica di mostrare l'interiorità dell'uomo.

Una poesia che pone domande per rivelare la presenza di qualcos'altro, un qualcosa di cui ci si accorge in un momento sempre successivo, "di congedo" (v. p. 7), come per sottolineare l'impalpabile e lo sfuggente a differenza del corpo, costantemente donato e presente. È come se l'autore cercasse di spiegare l'impossibilità dell'incontro tra fisico e spirituale; possibilità a cui aspira la poesia: «*Fuori dal segno non c'è/ commistione di verbo e di significato/ ma solo il guizzo fonico prenatale*» (p. 16). Ed è proprio il segno che mostra fisicità ad altre sensazioni: «*Ti accorgeresti forse/ del vento se non fosse/ per la foglia, / o il ramo, che si flette/ mansueta al colpo?*» (p. 39), e ancora: «*Ieri mi sono sorpreso/ quasi a toccarne il segreto:/ del perché la foglia s'accartocci/ al solo passare del tempo,/ e la roccia si fenda/ per l'insistenza delle acque*» (p. 40). Domande che si presentano dove perpetua la dimenticanza; una dimenticanza di risposte a soluzioni naturali, rivelate con nuove domande: «*Si ricorda forse il ramo/ del flusso che lo ha attraversato/ poi che il vento s'è acquetato?*».

Polcri guarda alla natura come esempio sublime per il percorso di conoscenza, ai luoghi attuali di vita (New York) e quelli di origine (Sansepolcro), senza sottovalutare nessun segno, nessuna casualità, trasformando ogni minimo elemento in nuova possibilità per capire noi stessi e i nostri personali percorsi: «*per ogni passo con cui avanzi/ c'è un niveo manto cedevole all'impronta*».

(*Domenico Cipriano*)

UMBERTO PIERSANTI, *L'albero delle nebbie*, Einaudi, Torino 2008, pp. 173, € 12,50.

L'albero delle nebbie si colloca sul crinale tra due epoche della ormai lunga esperienza poetica dello scrittore urbinate. Il titolo evoca lo scotano – l'albero che con il suo rosso fusto preserva il viandante dagli abissi quando la nebbia distendendosi sui campi cancella anche il paesaggio più familiare – e coincide con quello di una poesia di *Nel tempo che precede,* saldando come l'anello di un'unica catena la nuova raccolta alle vicende del libro precedente, in segno di continuità con lo spazio dei *Luoghi persi* e il mito di un *Tempo differente*, colmo di memoria e gesti fondativi di tutta un'esistenza. Tre sono le sezioni del libro, scandite in una cadenza diaristica, secondo uno schema collaudato: *In un tempo remoto*, luogo delle fughe nella memoria mitica e atavica popolata da figure lariche e favolose; *Jacopo*, in cui quello stesso territorio viene sovrastato dall' ombra del figlio "forestiero"; *tra cronaca e memoria* in cui il tempo e i luoghi assoluti del mito entrano in colloquio con il quotidiano della fatica, del movimento inquieto in uno spazio sempre più incerto, ma anche dell'adesione tenace, se pure sgomenta, ad una vita che come le strade percorse da padre e figlio «*non si tende, ma s'addipana*» (p. 79).

Le tre sezioni rivelano corrispondenze e "leit-motif" che ne intrecciano le vicende, come fossero le stratificazioni diverse di un unico terreno; ne sono testimonianza le date dei singoli componimenti di ogni sezione, articolate in uno schema sinottico che procede in parallelo dall'inverno 2001 all'ultimo autunno.

Rispetto ai libri precedenti, tuttavia, contraddistinti da una struttura poematica, articolati in versi lunghi e altrettanto sconfinate lasse epico-narrative, queste ultime liriche propongono testi più brevi; la sintassi è più leggera, con i settenari e i quinari che spesso prevalgono sugli endecasillabi, e producono, fermentando con la materia epica e narrativa contenuta in essi, un effetto di straniamento. È come se il passo del nuovo libro, più lieve e a tratti spaesato nelle nebbie del presente, non riuscisse più ad arrestare l'impetuosa marcia del nemico Tempo, a disperderlo nel labirinto delle fughe sui sentieri della memoria, verso i luoghi persi, lasciandosi piuttosto condurre su un confine estremo in cui il poeta (che nel *Tempo differente* molti anni prima chiudeva una poesia con il verso: «*iniziavo allora a non diventare grande*») ora vede invece, specchiandosi nel figlio, i segni del suo invecchiamento che lo spingono a modificare il passo, a diventare adulto, a lasciare il suo posto (tra le familiari Cesane) di osservatore presago dei cicli della natura, accettando lo sforzo immane di inseguire e contenere la corsa senza meta del figlio, nella lotta quotidiana dell' *amore faticoso* (titolo di una delle liriche più significative della raccolta).

A un *Tempo che precede* si sovrappone in quest'ultimo libro l'inquietante dispiegarsi di un «*tempo che procede*» (p. 115) che ne alimenta le vicende con una tensione dolorosa (ne fa fede il confronto mesto tra i natali di ieri e quelli di oggi, ricchi di doni inutili, di pranzi pantagruelici che non servono a proteggere il poeta e Jacopo dalla solitudine), scandita da un rapporto padre-figlio traumaticamente deformato: come in un "epos" alla rovescia, il poeta è il padre Anchise che deve trovare la forza, oltre la propria vecchiezza, di portare sulle sue spalle la

giovinezza inerme del figlio, tentando di sottrarlo alle fiamme che incombono, al paesaggio straziante delle rovine.

Altro tema centrale del libro è la guerra. La discesa dei carri armati dell'ottava armata britannica attraverso le Cesane, evocata nella prima sezione del libro ne è l'emblema folgorante: essi invadono una volta per sempre il mondo contadino e pre-moderno; rappresentano lo sconfinamento della Storia nei territori del mito, portando con sé la prima immagine sconvolgente della modernità.

L'albero delle nebbie è anche un libro tripudiante di luce; invocata con accenti religiosi, affinché discenda dal suo spazio di eterna certezza a separare la coscienza del poeta dalle «ombre ostili del domani» (p. 117), la luce è il sentiero che la memoria percorre nella sua tensione verso una pienezza originaria, ma anche, per uno squisito paradosso, la pista su cui il tempo continua a procedere senza interruzioni. Essa scende invocata, sugli oggetti concreti e memoriali, e nel medesimo, assoluto istante che ne scolpisce la grazia perduta in una promessa di eternità, è destinata a dissolversi in nostalgia, come nella carducciana *Nella piazza di San Petronio*.

Ma il cerchio di tempo e memoria non è destinato a chiudersi nella compagine di questi versi, essendo sospeso sul crinale tra una vicenda che si chiude nel suggello di un'amara coscienza leopardiana, per cui «*a chi nasce spetta/spezzare la dura, gelata/crosta della terra/sempre si viene fuori/al mondo al freddo e al gelo/in una primavera che tarda,/stenta e desolata,/ il seme che abbandona/la sua tiepida nicchia/sotto la terra*» (p. 135), ed una nuova che accenna ad aprirsi. A Jacopo si accompagna infatti un nuovo personaggio: è la piccola Arianna, nipotina del poeta, la quale sembra portare con sé la carica di una forza inaugurale, generatrice di destino. A lei è demandata la nuova speranza di una «vicenda chiara». E forse in questo augurio di luce è già nascente la materia di un nuovo canto.

(*Adriano Napoli*)

RENATO PIGLIACAMPO, *L'albero di rami senza vento*, Iuculano Ed., Pavia 2006, pp. 128, € 12,00.

La poesia è vita, scriveva Mario Luzi, e se oggi la vita ci chiama a prove sempre più difficili e grammatiche, la poesia non può e non deve eluderla. Ciò significa che la poesia dovrebbe essere, per ogni singolo poeta, la più alta testimonianza del tempo in cui esso vive. Per il poeta, dunque, difendere la vita significa soprattutto difendere il sentimento puro e semplice dell'uomo che poi è l'amore. L'amore inteso nella sua molteplice natura, come l'amore per una donna, per un amico, per i più deboli, per una fede, per un atto assoluto come l'amore per le piccole cose, per il quotidiano, per una qualsiasi forma di giustizia. L'amore per la propria terra. L'amore per la propria madre, per i propri figli, per il padre, per i nonni. Leggere perciò i versi di un poeta è sempre un'esperienza nuova, un'imprevista occasione, un dubbio che ti assale e ti stordisce, un'ipotesi che ti cattura ma che poi ti fa star male, un desiderio che ti libera e ti trasporta lontano, lontano come un tronco d'albero quando viene trascinato dalla corrente impetuosa di un fiume. Solo allora ti rendi conto di quanto sia stato necessario ascoltare i versi di questo o quel poeta.

Leggere Renato Pigliacampo non è cosa da poco; piuttosto è una sfida, una

sfida contro noi stessi, ormai così abituati a sentirci inutili, a mutare rotta, a cambiare bandiera sin troppo facilmente, a considerare il tempo matematico il semplice passare dei giorni, a vivere la vita nella finzione pur di trarre l'attenzione del potente di turno, a cancellare ogni traccia del nostro passare, ogni sentiero segnato ed indicato dagl'ideali. In quest'ultima silloge, dal titolo *L'albero di rami senza vento*, Pigliacampo mette a nudo la sua condizione di poeta non udente; difatti, non pone alcun velo quando dice: «*Eccomi sull'isola di Silenzio,/tra parole e segni*» ubbidendo cioè a una sola legge: quella di far capire a tutti quanti noi che questo mondo è malato e in quanto tale va salvato con tutte le sue componenti. In ultima analisi, Renato Pigliacampo racconta il suo destino attraverso una drammaticità e una verità scandito da un tempo-non tempo cioè, da una condizione di vita mal contemplata dalla globalizzazione moderna. Personalmente trovo nelle poesie di Pigliacampo una sorta di cammino dove parole come solitudine, privazione, tormento, dolore, amore, morte sono acceleratori della coscienza. L'azione scarnificatrice dei suoi versi – al poeta, anche grazie al suo stato di non udente, riesce naturale mettere a nudo i propri sentimenti – traduce il confronto reale con le cose essenziali della vita senza mai cedere nel ridicolo, cioè cercando sempre quella dimensione umana di cui ognuno si aggrappa nei casi di bisogno. «*Bello chiamarti con sonora voce*», e ancora «*Ho voglia di cantare, di liberarmi/ d'una solitudine ch'è solo in me*», oppure, nostalgico del suo borgo natio, spesso torna a dire: «*Qui ho recitato l'alba di vita*». Come se volesse suggerirci che il segreto di tutto, quello che poi regge le sorti del mondo, sta nel sacco dei nostri ricordi di bambini, di adolescenti, dei nostri primi sporadici amori, ecc.

Pigliacampo, con la sua straordinaria dote di sintesi, riesce anche a dare una dimensione dell'esistenza con cui un essere umano, prima o poi, dovrà fare i conti. In poche parole i suoi strumenti di vita sono la risultante di un lungo cammino che consentono di rivolgere il proprio sguardo sull'Essere da un piano di osservazione privilegiato cioè, attraverso il suo silenzio (non)parlato e/o (non)ascoltato. «Mi *sono aggrappato al mio Silenzio/come àncora al fondo del mare. /[…]/Ascolto il ritmo visivo. Delle parole/conosciute nell'idioma della valla/ sonore nella bocca del Vergaro*». Una sorta di silenzio che il poeta non colpevolizza. Anzi, è egli stesso che si fa trovare nei luoghi della sua infanzia. Ma Pigliacampo, avendo fin qui fatto un lungo cammino, è un uomo che si è forgiato di questa vita; non a caso cerca di dire, tra l'altro, che il nostro tempo ha più ignominie di quante ne hanno avuto le epoche anteriori. Difatti, la menzogna sistematica e l'ipocrisia per il Poeta rimangono i mali peggiori dell'esistenza. Ed è questa la ragione più evidente del sommovimento che percorre la sua coscienza insoddisfatta, sofferente, sempre bisognosa di amore e di amare: un lungo colloquio fra l'io parlato e l'io sentito.

Anche in questo caso noi siamo convinti che il Recanatese abbia consapevolmente voluto porre uno steccato fra linguaggio poetico e le cose ricorrenti. Lo fa, forse, per riconoscersi, frapponendo materia e cose soggettive a quelle spirituali fino al compimento della separazione fra crisi della parola e crisi della coscienza umana. Per essere più chiari, la complessità di Pigliacampo sta tutta nella sua poesia che, sostanzialmente,

non ha niente di artificiale, di esibito, è anzi, la sua, una poesia che mira dritto alla profondità dell'anima; e il risultato è tutto sotto i nostri occhi. Il poeta, in sostanza, riesce magistralmente a portare se stesso in superficie, con una radicale nudità d'anima che conduce noi a riflettere: «*Ora tutto è spento, muto./Mai più riascolterò il mare*». Questo continuo ritorno al passato, quando, da bambino, causa una banale malattia, una mattina si accorse che il mondo intorno s'era improvvisamente spento, che anche il mare di Porto Recanati sarebbe rimasto muto per sempre...

Una delle caratteristiche che tiene alto il tono poetico di Renato Pigliacampo è l'assoluta originalità del verso, tanto che anche certi nomi e luoghi siano il preludio di un percorso solitario ed umano di indubbio valore anche estetico. E qui, volutamente, credo, il poeta ha pensato di coinvolgere anche il più sprovveduto lettore quando dice: «*Ascoltate le voci del Silenzio/che il vento snida dal flauto/stasera/[…]/Non c'è più nessuno a cercarmi//Romita//la mia luna dal colle dell'Infinito/non più m'appaga parla*». Personalmente rilevo in questa sua poesia: prima il dissolvimento e poi, a poco a poco, la ricomposizione della stessa materia, resuscitandola dopo un lungo letargo nonostante il dolore provato, nonostante le accelerazioni delle coscienze, nonostante l'incombere continuo della morte. «*È tutta la notte che Ti cerco*.» Egli chiede tormentato, ad un Dio, ahimè, distante anni luce. Si tratta, insomma, di un'opera densa di significati, a tratti d'ardua lettura, attenta al mistero e alla trascendenza, aliena da ogni minimalismo strumentale e refrattario. Ricorrente è la presenza asfissiante dell'amore angelico (del perduto amore) che metaforicamente Pigliacampo allude quando parla di sospensione di tutti i suoi sogni. Meritevole è anche il discorso figurativo tra l'amore ancestrale e la sua terra recanatese; e anche questa volta egli utilizza parole dell'idioma locale, come ricchezza di significato e di radici profonde.

Se Dante, nella selva oscura della sua vita, trovò Virgilio. Pigliacampo in questa sua, prima ricorre alle sue radici, quelle del Vergaro, quando poi si rende conto di possederle soltanto dentro il suo cuore - amori e suoni d'infanzia riaffiorano come arma – ecco che trasforma il suo stato di silenzio in chiamata, in qualcosa che possa nuovamente indicargli la strada, un destino nuovo, il giusto posto nell'ordine ultimo delle cose.

(*Ottaviano De Biase*)

MARGHERITA RIMI, *La cura degli assenti*, Lietocolle, Falloppio 2007, pp. 48, € 10,00.

«*Cio che (non) poteva/ciò che (non) potevamo essere*», mi colpisce questo verso ripetuto più volte e che concettualizza uno stato, un presente, un *embrione* da cui misurare distanze, da cui osservare un prima e un dopo, presenze e assenze. Vicinanze e lontananze.

Ecco, la bellezza di questa raccolta di Margherita Rimi è tutta racchiusa nel verso di pagina 25: «ho scelto di avverarmi». Avverarmi in una nascita-rinascita di vita tutta da attraversare. Quasi una poesia del "risveglio" in cui si fanno reali e si materializzano con compostezza e pudore le "fratture" e le "ferite". Un interrogarsi e raccontarsi a bassa voce, con versi composti che sembrano fermarsi sull'orlo. Segmenti di pensiero fatti di

pieni e vuoti, di silenzi da meditare. Versi generosi che lascino spazi (da riempire), che non invadono, né prevaricano. Dialoganti quasi.

Ecco, le poesia di Margherita Rimi si fa pensiero in punta di piedi. Con quelle carezze non date, quegli sguardi che si rincorrono distanti, le parole non dette, un desiderio d'attesa [ripetuto] che scorre dentro gli occhi e capillarmente sotto i pori della pelle.

Eppure questa mancanza che è spavento e cedimento talvolta, è tutta da con-tenere, da percorrere da ricomporre «*un dolore tutto da attraversare*» [per ricompensa, per compimento] muovendo sempre dalla soglia della memoria, dalle radici, dalla «*cura degli assenti*»: «*Ci sono cose/che tardano a venire/come figli attesi/nella notte//Che trovo ormai/di me//Meglio mettere qualcosa/in salvo/riprendere la cura/degli assenti//Coprirsi/del proprio corpo/alle gelate*» (p. 13).

(*Maria Pina Ciancio*)

Saggistica

(a cura di *Alessandra Ottieri*)

Rossella Abbaticchio, *La «ragione delle parole». Dal «Caffé» al «Conciliatore»: discussioni su lingua e cultura*, Pensa MultiMedia Editore, Lecce 2009 ("La Stadera"), pp. 255, € 17,00.

«Siete pur gente goffa voi letterati! Vi dolete che nessuna donna legga le vostre cose, e fate poi ogne possibile perché i vostri scritti non riescano leggibili». Con queste parole, vibranti e piene di sarcasmo, una lettrice «ingenua» – in realtà Giovanni Berchet sotto mentite spoglie – stigmatizza dalle pagine del «Conciliatore» la tendenza dei nostri letterati ad esprimersi in una lingua indecifrabile e per iniziati, lontana dalle nuove esigenze del pubblico ottocentesco. Fenomeno cruciale del XIX secolo – ma che affonda le radici nel Settecento - è difatti l'incrinarsi dell'idea stessa di letteratura conseguente all'accelerarsi del processo di modernizzazione, che impone la necessità di rivolgersi ad un destinatario non più assimilato al generico lettore, ma ad un ampio e articolato pubblico. Questa, ed altre fondamentali questioni di carattere linguistico, letterario e politico, sono al centro dell'accurato e intelligente studio di Rossella Abbaticchio, *La «ragione delle parole». Dal «Caffé» al «Conciliatore»: discussioni su lingua e cultura*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2009. Un contributo che unisce, al rigore metodologico-critico di un'analisi minuziosa, l'eleganza e la trasparenza dell'argomentazione, dal nitore 'calviniano' della forma. Forte di una formazione linguistico-letteraria, la studiosa manifesta una specifica attenzione verso le strategie che sostanziano la relazione autore-pubblico, allorché il dibattito teorico, non esente da punte polemiche, si concretizza in prassi discorsiva. Perché occuparsi delle nuove esigenze della comunicazione, secondo una prospettiva socio-linguistica, non può che presupporre l'interesse per gli aspetti di trascendenza testuale, come le opzioni paratestuali funzionali al coinvolgimento del destinatario, o il riuso in chiave parodico-destrutturante di stilemi della tradizione, sconfessati in nome delle urgenze della modernità; ed è esattamente l'intento dell'autrice, che dopo avere preso le mosse dalla polemica illuministica nei confronti dei precetti anacronistici e inadeguati del *Vocabolario della Crusca*, da parte degli agguerriti redattori del «Caffè», passa a considerare le posizioni degli intellettuali ottocenteschi *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* – per citare il celeberrimo scritto di Madame de Staël – per poi indagare il trattamento ironico e per certi versi 'straniante' della lingua in un mordace *pamphlet* di Pietro Borsieri, fino a concludere con l'esame di ulteriori, pungenti «Rinunzie» e «Proposte» intorno alla questione della lingua. L'ironia, infatti, è il vero *fil rouge* che lega idealmente i capitoli del libro; dalle caustiche osservazioni di Pietro Verri, che identifica il "parlar civile" con l'idea stessa di società, ironizzando per contro sulle pessime abitudini dei suoi contemporanei, alle sarcastiche e

ancor più risentite considerazioni di Ludovico di Breme sulle responsabilità della stampa periodica italiana, che ci ha attirato l'ostilità delle nazioni straniere. Come risulta evidente – e l'Abbaticchio lo puntualizza fin dall'*Introduzione* – la questione della lingua inerisce in primo luogo all'identità politica della nazione. Da qui la necessità, da parte dei redattori della stampa periodica – il «Conciliatore» e la «Biblioteca italiana» in prima fila – di rivolgersi a tutte le componenti del pubblico, «non ultima, quella operosa fascia medio-borghese desiderosa di partecipare alla formazione di una coscienza identitaria; e magari capace, in questo modo, di riscattare l'organizzazione della cultura dalla subordinazione all'Austria». Risulta al riguardo interessante la rivalutazione della «Biblioteca italiana» condotta dal critico; anziché cavalcare un luogo comune storiografico – l'atteggiamento illiberale e austriacante della rivista – l'Abbaticchio riconosce l'apporto fondamentale del suo direttore, Giuseppe Acerbi, alla messa in atto di strategie discorsive orientate al coinvolgimento di un'ampia fascia di lettori. Lo attesta esemplarmente la ricorsiva presenza, tra le pagine del periodico, di note d'informazione bibliografica, introduzioni e commenti ai testi e soprattutto di ripetuti appelli al pubblico. Non è un caso che proprio la «Biblioteca italiana», nel 1818, presenti la prima recensione alla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, in cui Vincenzo Monti sostiene l'esigenza di un rinnovamento della lingua italiana, in opposizione al presunto primato dell'idioma toscano, niente affatto identificabile, secondo l'autore, con la lingua della nazione. Si tratta di una problematica di estrema importanza, destinata a sfociare nella successiva polemica Manzoni-Ascoli, ma anche nelle posizioni assunte dal De Amicis de *L'idioma gentile*, testimonianza del legame inestricabile fra unità linguistica e unità nazionale. La *vis* polemica, come dicevamo, intride la riflessione di molti intellettuali ottocenteschi, soprattutto gli estensori del «Conciliatore», sempre pronti ad irridere la passività culturale e l'arroccamento dei letterati coevi in posizioni anacronistiche. Un atteggiamento, quest'ultimo, debitore verso la 'scuola dell'ironia' settecentesca, quella dei brillanti articolisti del «Caffè» che lucidamente deplorano l'uso incivile della lingua, esito estremo – come osserva la studiosa – della «degenerazione moderna dei modi del conversare»; si tratta di riflessioni d'inevitabile attualità, destinate a sollecitare fortemente il lettore contemporaneo, soprattutto le disincantate osservazioni di Pietro Verri sull'assenza, nell'ambito di quella che definisce la «conversazione anarchica», delle più elementari regole sociali, a danno ovviamente dell'«uomo educato». Quest'ultimo, scrive infatti il Verri, «deve essere asperso dall'eloquente saliva degli infuocati declamatori e spalmato potentemente dal loro eterno gesticolare». Oggetto del «predicozzo» verriano, che in questo modo ribadisce la funzione educativo-didattica del «Caffè», è altresì la «conversazione dispotica», dove «uno solo arrogandosi, o per causticità naturale del suo umore o per una in ordinata voglia di mostrarsi superiore ad ognuno, il primato, con tuono imponente di voce lascia ad ogni tratto travedere la disistima e il nessun conto in cui tiene gli uomini che gli sono presenti». Considerazioni valevoli purtroppo anche per l'uomo d'oggi, costretto a sopravvivere in tempi di narcisismo mediatico. Non meno at-

tuale, specie se si pensa a certa pedanteria accademica, la riflessione verriana *Su i parolai,* in cui si esecra quell'eccesso di formalismo che a distanza di alcuni decenni, nel *pamphlet Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, Ludovico di Breme individuerà come causa principale dell'arretratezza culturale italiana, non a caso ferita nell'orgoglio dalle proposte innovatrici della de Staël. Ma emblematico di un'eredità settecentesca è altresì l'interesse per la letteratura straniera, specialmente quella inglese, vivamente propagandata dai liberali estensori del «Conciliatore», come dagli attenti redattori della «Biblioteca italiana», a confutare ancora una volta il pregiudizio critico di una totale inconciliabilità di posizioni fra le due riviste. Significativo è dunque l'atteggiamento di apertura nei confronti della produzione d'oltralpe, che dalla Milano del «Caffé» a quella delle riviste ottocentesche, giungerà sino alla 'capitale' della pubblicistica scapigliata, dove il fervore traduttivo sposerà l'esigenza di un radicale ammodernamento culturale. Dopo l'efficacissima perlustrazione del dibattito critico intorno all'utilità delle traduzioni, guidata dall'attenzione per gli aspetti testuali e paratestuali, l'Abbaticchio dedica un'ampia trattazione alle *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri, dove l'intento letterario e civile – lo «svecchiamento dei modi culturali, una rigenerazione di contenuti e modalità espressive» – è veicolato dalla ripresa ironica di vocaboli ed espressioni dei letterati coevi, mentre il dialogo a distanza con alcuni autori settecenteschi – da Verri a Baretti – è in funzione della carica eversiva dell'opera, che ribadisce l'importanza di un'attività in/formativa sul nuovo pubblico. Quella riaffermata da tutti i testi presi in esame in questo acuto e meticoloso studio, anche nelle affilate *Note critiche* poste a conclusione del volume, che integrano e chiarificano ulteriormente le questioni precedentemente dibattute; a dimostrazione di un interesse, da parte della stessa studiosa, per la corretta fruibilità del suo testo, sorta di piacevole e avvincente «conversazione» che insieme istruisce e diletta il lettore contemporaneo.

(*Lavinia Spalanca*)

EPIFANIO AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni Ets ("Biblioteca della modernità letteraria"), Pisa 2009, pp. 236, € 25,00.

«Frammenti di un discorso amoroso», o meglio di un racconto sostenuto da uno sguardo innamorato sul mondo. È questo forse il senso (e l'essenza) dell'ultimo libro di Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*. Cultore di epifanie sin dal nome, di rivelazioni che si prolungano in narrazioni molteplici e imprevedibili, il critico getta luce – come un fotografo esperto – su latenze visive insite in alcuni interpreti della cultura letteraria ottonovecentesca, da Verga a Tabucchi. Ad avvolgerli in un sorprendente gioco di rifrazioni e rinvii, non è soltanto la comune sensibilità figurativa, ma soprattutto l'occhio attento dello studioso, che ci guida in un coinvolgente percorso empatico. Spalleggiato da un'agguerrita schiera di studiosi capitanata dal Roland Barthes della *Chambre claire*, Ajello sembra infatti rivalutare l'empatia esibendo un tono per nulla distaccato, affidato ad un saggismo autobiografico che ha un maestro riconosciuto in Calvino. Si pren-

dano alcuni *incipit* del libro, all'insegna di una pregnante 'occasionalità': «La fotografia di due carabinieri in divisa, la incontro casualmente in un volume della *Storia d'Italia*»; «A sfogliare il bel volume fotobiografico di Montale […] ci s'imbatte in una piccola "toponomastica"»; «Qualche sera fa ho ripreso dallo scaffale della mia biblioteca…» (pp. 67, 119, 127). «Occasioni» del ri-leggere e del rivedere, i sedici capitoli del libro, consegnati ad una scrittura divagante e zigzagante, aerea come certi disegni di Tullio Pericoli, rivelano geografie inusitate che continuano, adeguatamente congetturate, nella *rêverie* del lettore. «'Flashes' e dediche», per dirla ancora con Montale, che configurano esercizi di 'ermeneutica fotografica', o meglio c'introducono in un'avventura dello sguardo che si fa esercizio interpretativo. È – mi si passi il paragone – la continuazione del sogno che si faceva da piccoli, prolungando ad arte l'incanto suscitato dalle immagini colorate di un fumetto, di un raccontastorie illustrato. Un'operazione simile, quella del critico, alle fantasticherie calviniane, che inventava i suoi *plot* a partire dalle strisce colorate di un *cartoon*. Ed è proprio l'autore di *Palomar* ad affiorare costantemente – come un'epifania – tra le pieghe di questo libro, pari alla magia dell'immagine che si rapprende, lentamente, sullo sfondo opaco di una *polaroid*. Confortata dal magistero calviniano, ma anche dalle istantanee critiche di un altro maestro come Sanguineti, l'ipotesi metodologica dello studioso prende le mosse da una serie d'interrogativi: può una fotografia contenere un racconto, e l'immagine mostrare una sua *ulteriore* possibilità significativa? Elaborando cioè dei significati secondi? Non si pensi tuttavia alla scrittura letteraria come ad una semplice «*enfasi* dell'icona» - tiene a precisare Ajello – funzionale all'animazione di una figura – secondo un procedimento di *èkphrasis* – ma piuttosto alla scrittura come continuazione della fotografia: «la foto, percorsa da uno sguardo complice, innamorato, non *dice* di sé (descrive), ma *narra* di sé (racconta)» (pp. 84-5). Oltre le pur fondamentali notazioni di Ceserani, a proposito dell'*èkphrasis* fotografica in Mario Praz, il critico punta l'obiettivo sull'«uso narrativo dello sguardo», tenendo presente l'ambiguità del testo iconico, esito di una scelta e di un'interpretazione, cui il lettore è ulteriormente chiamato ad aggiungere le sue personali narrazioni. Ad accompagnarci in questo «temerario» percorso – aggettivo usato spesso nel libro – sedici interpreti della modernità letteraria italiana. In principio era il Verga ad accostarsi ad una nuova sensibilità figurativa, quello dei *Malavoglia* teso ad «*isolare* un'immaginazione visiva» – «la "fotografia della casa del nespolo"» facendone la vera protagonista del romanzo – anche se mai, paradossalmente, descritta – il «*punctum*» che ferisce lo scrittore, aprendo ad una «*fabula* fulminea e stringatissima» che continua nell'immaginazione del lettore. La stilistica verghiana è infatti una scrittura «sotto sguardo», fatta di dettagli (fotogrammi) ossessivamente ripetuti. Una scrittura paratattica, di pose fulminanti, che induce Ajello al perfetto paragone con l'*atelier* fotografico, esito di «un effetto visivo ben congegnato» (p. 40). Non si può non rilevare infatti – congetturando anche noi sulla scia del critico – la predilezione verghiana per un universo monocromatico, quello stesso che la lastra fotografica fisserà, nel suo rigoroso bianco e nero, nelle istantanee scattate dall'autore alla fine degli anni

Ottanta, quasi che la sua scrittura narrativa si qualifichi già come protofotografia del reale. Tant'è che la visione, in *Fantasticheria,* della ragazza che «faceva capolino dietro i vasi di basilico», si materializzerà nella foto di una bambina, scattata nel 1911 nel rione catanese di Novalucello, opportunamente riportata nel corredo fotografico del volume. Vale la pena, al riguardo, svolgere una piccola notazione sulle illuminanti scelte paratestuali (e peritestuali) del critico. A partire dalla foto di copertina – tre giovani contadini azzimati che si recano ad una festa e sembrano chiamarci ad 'abitare' l'immagine, per continuarla altrove (cosa faranno? danzeranno sino a notte fonda?) – alle istantanee di un giovane Moravia a torso nudo, steso sul letto a scrivere (forse) *Gli Indifferenti*, ad una tavolata di giovani illustri ritratta in un «Dopopalio», dov'è facile riconoscere, fra gli altri, nientemeno che Eugenio Montale e Camillo Sbarbaro. In che termini convivono testo iconico e testo scritto? La fotografia non svolge affatto una funzione ancillare – e cioè didascalica e illustrativa – rispetto alla scrittura, ma è il pre-testo da cui prendere le mosse per inoltrarsi «in una sorta di sprofondamento dello sguardo» o, direbbe Calvino, per «fantasticare *dentro* le figure e nella loro successione». È quello che accade, in un certo senso, al D'Annunzio del *Trionfo della morte*, che continua le 'narrazioni' visive del pittore e fotografo abruzzese Francesco Paolo Michetti, soprattutto la cruda verità degli *Storpi*, che si prolunga nelle pagine dell'autore, fatte di vividi fotogrammi. Quasi che il dagherrotipo suggerisca alla scrittura letteraria una nuova (e moderna) «pratica visiva». Ma, aggiungiamo noi, è la stessa fotografia a suggerire alla scrittura critica una nuova (e moderna) pratica esegetica. L'istanza ragionativa, tipica del saggio tradizionale, sfuma magicamente nell'ipotesi fantastica, come nella *quête* attorno al ritratto fotografico di due carabinieri, che sembrano sgusciati via dal *Pinocchio* di Collodi, e stimolano nel critico supposizioni paradossali ma credibilissime negli universi possibili della creazione. La relazione intertestuale proposta da Ajello viene a comporre infatti una sorta d'immaginario parallelo che scorre accanto alle edizioni illustrate della fiaba collodiana. Come del resto, ci sia concesso il paragone letterario, un refuso diabolico come «nottataccia d'inferno» (e non d'inverno) aveva sollecitato la scrittura parallela del *Pinocchio* di Manganelli. Sembra invece non attribuire alla fotografia alcuna funzione parallela all'arte il Gozzano del *Fotografo dei Tre Magi*, racconto apparso nel 1914. È l'eccesso di realismo documentario, privo di capacità immaginativa, ad essere stigmatizzato dall'autore, che però si serve proprio di un'immagine – il dagherrotipo di Carlotta – per comporre la celeberrima poesia *L'amica di nonna Speranza*. Facendo dialogare il testo con l'articolo gozzaniano *L'arte nata da un raggio e da un veleno*, Ajello si sofferma acutamente sulla valorizzazione dell'aprioristico artificio, ossia l'«*apriori* del trucco dell'immagine, quel disporre lemmi perché l'*aura* si dipani» (p. 92), che è il procedimento seguito dal poeta piemontese nel mettere in posa i personaggi del suo straordinario 'racconto in versi', sviluppando così le potenzialità della foto originaria. Quello stesso procedimento, guarda caso, impiegato da un autore così lontano apparentemente e invece così vicino a Gozzano. Alludiamo a Saba, che interroga l'immagine di sé bambino per far sgusciare un racconto, secondo

un'analoga prassi compositiva (e si noti come la metafora dello «sgusciare», presente ricorsivamente nel volume, rimandi non soltanto al venir fuori improvviso, istantaneo, ma anche allo scivolamento di piani dal descrittivo al narrativo). E un gioco d'intersezioni e scivolamenti si stabilisce altresì fra un'intervista, un romanzo, un racconto, e soprattutto due ritratti in un interno (nel primo c'è un giovane Moravia che scrive a letto, nel secondo è in posa con gli amici del sanatorio). Una trama d'indizi, un combaciare di dati, una sottile contiguità fra segni ed esistenze che danno luogo ad una «fotobiografia letteraria» con al centro, «sorta di attrezzo di scena da commedia dell'arte» – chiosa bene lo studioso – un piccolo calamaio, una boccetta d'inchiostro che fa da *trait d'union* fra vita e letteratura. Come teatrale, del resto, è il capolavoro romanzesco moraviano, *Gli indifferenti*, volto a riattualizzare i paradigmi della tragedia greca e francese. Riecheggia invece una *gothic story*, ma solo in apparenza, l'*incipit* dello stralunato racconto di Campanile – non privo d'indizi fotografici – il cui titolo sembra uscito dall'abbecedario di Pinocchio: *Povero Piero, però a Pavia*. Esercizi di stile, avrebbe detto Queneau, le didascalie appuntate ai margini di alcune foto 'documentano' l'esistenza del protagonista («Piero potava i pomi»; «Non pomi sol, pur Peri Pier potò»), «paradossi eufonici» (ed euforici) atti a conferire autenticità al racconto. Se per Campanile il testo iconico, lungi in realtà dal documentare, diventa occasione di racconto, non c'è dubbio che le «occasioni» fotografiche acquistino senso nell'opera di Montale, soprattutto nella sua ultima produzione in versi, da *Satura* in poi. Giustamente Ajello richiama una «funzione Gozzano» - estrarre da una fotografia un'intera narrazione – in relazione alla riflessione montaliana e al suo culto oggettuale. La fotografia sembra infatti configurarsi nell'autore ligure come un oggetto talismano che cattura i ricordi, capace di restituire il Tempo e lo Spazio. Potrebbe essere annoverata fra quegli «oggetti tecnologici» di cui riferiva in un bel libro Luigi Blasucci (*Gli oggetti di Montale*). Ed è in effetti un'ansia collezionistica, degna forse soltanto del suo maestro Sbarbaro (collezionista di licheni, ma anche *amateur* di cartoline illustrate), che consente a Montale di gettare un ponte tra l'effimero e l'eterno, attraverso il prodigio dell'istantanea. Particolare valore, in merito, assume la fotografia sudicia e ingiallita, richiamata nella poesia *Quartetto* (*Altri versi*), che ritrae Montale ed Irma Brandeis insieme ad alcuni amici 'senesi' (ovviamente riportata nel corredo fotografico del libro). Vale la pena citarne i versi, che continuano il racconto dell'immagine: «In una istantanea ingiallita/di quarant'anni fa/ripescata dal fondo di un cassetto/il tuo volto severo nella sua dolcezza/e il tuo servo d'accanto; e dietro Sbarbaro/biologo e poeta – ed Elena Vivante/signora di noi tutti: qui giunti per vedere/quattro ronzini frustati a sangue/in una piazza-conchiglia/davanti ad una folla inferocita./E il tempo? Quarant'anni ho detto e forse zero./Non credo al tempo, al big bang,/a nulla/che misuri gli eventi in un prima e in un dopo/Suppongo che a qualcuno, a qualcosa convenga/l'attributo di essente. In quel giorno eri tu./Ma per quanto, ma come? Ed ecco che rispunta/la nozione esecrabile del tempo». Non meno assillato dalla fugacità del tempo, anzi ossessionato dal tema della morte, è un altro grande poeta del Novecento, dalla spic-

cata sensibilità visiva: Alfonso Gatto. Scorrendo le sue *Rime di viaggio per la terra dipinta* sembra quasi di sfogliare, osserva opportunamente Ajello, «i cartoni pesanti di un album», in una perfetta osmosi fra testo iconico e testo scritto, una vera e propria «sinestesia, volontaria, tra pittura e scrittura» (p. 127). Dalla minuziosa analisi dei versi del poeta-pittore salernitano il critico estrae una particolare modalità dello sguardo – il rapido vagare degli occhi dal particolare all'universale – trascritta in una vera e propria «lingua ideografica». Ma qual è per Gatto la valenza ermeneutica dell'intreccio tra parola e immagine? Non siamo troppo lontani da Montale se anche Gatto cerca nella parola il mezzo per prolungare, e salvaguardare, l'apparenza visibile, e soprattutto collegarla a quella invisibile, alla cosa assente. Poesie visive, senza dubbio, sono pure le *Postkarten* sanguinetiane, strisce di un *cartoon*, storie fulminee, diari minimi, spicchi di un'autobiografia a frammenti. Ancora, «fotografie sonore», «*aure* a termine», che riflettono crudelmente l'alienazione contemporanea. Immagini che sembrano tagliate di sghembo – come ci appare il ritratto del poeta sulla copertina dell'auto-antologia *Il gatto lupesco*. Siamo entrati oramai, come si vede, nel cuore del secondo Novecento. Tempo (e tempio) della fotografia se è vero che Paolo Conte (ci sovviene nel ricordo) condensa in quest'istantanea sonora l'essenza del secolo appena trascorso: «Epoca intravista nel bagliore bianco/che spara il lampo di magnesio/ sul rosso folle del manganesio» (*Novecento*). Accade allora che la fotografia, oltre che registrare la realtà, si presti nel «secolo breve» alla sua «interpretazione», riuscendo anche a produrre una narrazione, come rivela l'analisi di *Romanzo con figure* di Lalla Romano. Quasi un'allegoria, nel senso di una parola che rivela latenze figurative, tracce nascoste nell'immagine. «Ma perché questo accada – scrive Ajello in un inevitabile processo identificativo – c'è bisogno di uno sguardo affettivo, di un'attrattiva privata, un'affinità, verso l'immagine, un desiderio che va al di là di quanto ingenuamente mostra» (p. 156). Come va al di là del testo scritto l'uso iconico in Vittorini, specie nell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, pubblicata nel 1953. Il lettore non è chiamato a stabilire esatte corrispondenze fra immagine e parola. Ancora una volta le fotografie «*fanno altro*», a configurare una sorta di «film immobile», svincolato dal testo di partenza. E chissà se di ciò hanno tenuto conto – ci piace ipotizzarlo – i registi Danièle Huillet e Jean-Marie Straub nell'ordire quel bellissimo «film immobile» in bianco e nero che è *Sicilia*!, forse la più geniale interpretazione visiva del romanzo vittoriniano. Un''immobilità', del resto, iscritta nell'idea stessa di conversazione intesa nell'accezione calviniana di «sacra conversazione». Da qui l'impressione che il romanzo proceda per fotogrammi isolati e conchiusi, monocromatici come nel Verga – e verghiano, in un certo senso, è il ritorno di Vittorini nei luoghi dell'infanzia, in compagnia di un amico fotografo, anni dopo la pubblicazione di *Conversazione*. In questo sfaccettato racconto dove *tout se tient*, uno degli ultimi protagonisti, ma non per importanza, è il più volte evocato autore di *Palomar*. Sembra quasi che nell'opera calviniana si concentrino, come in una *summa philosophiae*, tutti i nuclei concettuali del libro: la necessità dell'osservazione, lo slittamento di piani dal descrittivo al narrativo, l'attivazione di un 'cinematografo cerebrale',

nel senso di un'avventura del pensiero che unisce i frammenti visivi. Una *flânerie*, uno «svagato deambulare» – avrebbe detto Savinio – un bighellonare tra i reperti della quotidianità senza coinvolgimento, «proprio come accade ad una pellicola fotografica per effetto d'un passaggio di luce: le cose s'impressionano sulla retina (e nel pensiero) oggettivamente» (p. 185). Lo stesso bisogno di «esattezza» e «visibilità» muove la riflessione visiva di Gianni Celati e del fotografo Luigi Ghirri al centro del penultimo - forse il più affascinante – capitolo del libro. Un ennesimo, e temerario, tentativo di comparazione fra due diversi registri semiotici puntando l'accento sull'uso dello sguardo che accomuna le due 'scritture' lungo lo stesso paesaggio, consueto e al contempo misterioso, della via Emilia. Anche qui, come già in Lalla Romano, è la retorica del «non detto» a prevalere, di ciò che l'immagine trattiene a sua insaputa, ed è anche lo stesso sguardo calviniano del bambino che guarda dalla finestra e racconta ciò che vede, in un ordine disordinato: «Nello zigzagare senza meta appuntando incontri del tutto inessenziali, frammenti di discorsi non finalizzati a nulla, c'è soltanto un'accumulazione disordinata di reperti, un *bric-à-brac* da paragonare a quella dei volumi pieni di illustrazioni dei nostri libri di fiabe dove il linguaggio delle figure era sempre in gara di attenzione (e di piacere) con quello della scrittura» (p. 201). Ecco una '*mise en abyme*' da parte dello stesso critico, che non rinuncia – pur nell'obiettività dell'analisi – al filtro dell'interpretazione soggettiva, anzi si serve spesso del testo come pre-testo per ulteriori congetture e narrazioni. Un po' come il Tabucchi di *Autobiografie altrui*, che gioca coscientemente con paratesti e peritesti editoriali, veri e propri pre-testi per narrare daccapo. Leggendo infatti la foto che campeggia sulla copertina del suo libro, vi si scorge l'immagine di copertina di un altro testo di Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, in cui un uomo e una donna sono ritratti abbracciati. La stessa fotografia è poi raccontata in *Storia di un'immagine*, uno dei capitoli conclusivi di *Autobiografie altrui*. «Gorgo ammaliante», l'immagine in frontespizio è dunque una «complice produttrice di *fabula*» – scrive Ajello – essa stessa responsabile del racconto, come riconosce anche Tabucchi in questa dichiarazione (e come potrebbe riconoscere il lettore di questo affascinante e avvincente percorso nella modernità): «mi è venuto un sospetto: che non sono soltanto io che ho messo un libro sotto di lei, ma è anche lei [la foto] che ha convocato un libro sotto se stessa. Forse quel libro l'ho scritto *anche* perché un giorno, senza ragione, comprai quell'immagine su una bancarella di Parigi» (*Autobiografie altrui*, p. 122).

(*Lavinia Spalanca*)

PINA BASILE, *Saint François de Paule et son époque*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 106, € 13,50.

Un agile e accattivante volumetto riportante la storia di alcuni fatti salienti relativi alla vita di San Francesco di Paola è stato pubblicato nel 2009 da Pina Basile, infaticabile ricercatrice e saggista dell'Ateneo salernitano, nonché interprete di testi letterari di rara reperibilità.

L'Autrice riporta una serie di vicende, tra le più esemplari e significative dell'apostolato francescano, esposte con una fluidità di pensiero, scioltezza di immagini e scorrevolezza di espressioni

da catturare anche il lettore più distratto, specialmente nel racconto dei miracoli e dei prodigi che accompagnarono il Santo durante gli anni di zelo missionario. Il lungo viaggio dalla Calabria verso la Francia, l'incontro con il re Luigi XI e la fase storica in cui è inserita l'attività di questo singolare uomo di Dio sono presentati dalla penna della Basile in un ritmico avvicendamento di fatti cruciali, analizzati con una partecipazione narrativa tale da toccare e commuovere il lettore anche nel vincolo di una scrupolosa e severa descrizione di eventi drammatici.

Il libro, che vede la luce in una veste sobria e maneggevole, è introdotto con una sintetica prefazione da mons. Antonio Pizzuti, autorevole canonico della parrocchia di Santa Lucia in Salerno. Seguono una breve biografia del Santo e quindi il testo, impreziosito da brani epistolari. Chiude la trattazione una ricca raccolta di riferimenti bibliografici ed alcune interessanti illustrazioni. Il lavoro, frutto di un'ardua e puntuale indagine documentaria, è stato di recente tradotto in francese da Thierry Chambron e Paola Pelizzari e pubblicato dalla nota e prestigiosa casa editrice L'Harmattan di Parigi.

(*Giuseppe Lauriello*)

ROBERTA DELLI PRISCOLI, *Di Gessner felice alunno. Aurelio de' Giorgi Bertola e la letteratura di lingua tedesca in Italia*, Edisud ("Civiltà letteraria italiana. Collana diretta da R. Giulio, A. Granese, L. Montella", 42), Salerno 2009, pp. 219, € 18,00.

Il libro è un'ampia e documentata monografia su Aurelio de' Giorgi Bertola, articolata in due parti e in un'appendice. Nella prima parte, intitolata *La letteratura tedesca ad uso degli Italiani* e suddivisa in due capitoli, l'autrice prende in esame l'*Idea della bella letteratura alemanna*, svolgendone un'accurata e documentata analisi.

Considerata come la prima sistematica storia della letteratura tedesca ad uso degli Italiani e corredata di una ricca antologia di testi tradotti, l'opera del 1779 del Bertola diviene, nella attenta e scrupolosa interpretazione critica di Roberta Delli Priscoli, il fulcro culturale di un rinnovato asse letterario con la Germania, in un secolo dei lumi nel quale l'Italia, se ancora affidava alla supremazia linguistica e letteraria francese la ripetitività dei parametri estetici standardizzati, riscopriva nelle pagine dei grandi autori tedeschi l'anelito culturale teso alla conciliazione di Bello e Sublime grazie a studiosi ed intellettuali come il Bertola.

Nel primo capitolo, *Bertola storico della letteratura tedesca*, l'autrice identifica, con rigore filologico, tutte le citazioni di autori antichi e moderni, di cui il Bertola dà per scontata la conoscenza, e chiarisce i non pochi luoghi in cui l'abate allude in modo generico e anonimo a fatti e a personaggi noti a lui e al suo tempo, ma oggi con difficoltà identificabili; segnala, inoltre, le sviste, soprattutto di cronologia, inevitabili in un lavoro di così vasta mole: si consideri che il sommario storico di letteratura tedesca, delineato dal Bertola, parte dal *Minnesang* del XII secolo e arriva fino agli scrittori del XVIII secolo, contemporanei dell'autore. Non sono rari anche i giudizi critici che, anticipando notevolmente i moderni germanisti, lasciano al lettore di oggi la possibilità di osservare con maggior discernimento (sebbene, nella maggior parte dei casi, non smentendo punti di arrivo riconoscibili e condivisi) all'in-

terno di consolidate 'gerarchie' culturali che si risolvono, spesso, in sedimentate classifiche; basti pensare, ad esempio, alla riflessione che Bertola ci consegna in merito a Gryphius ed a Lohenstein, che in sintesi Roberta Delli Priscoli così riassume: «Bertola considera Lohenstein più originale di Griphyus, mentre la critica moderna lo giudica più manierato e più vicino all'ampollosa magniloquenza dei modelli spagnoli». L'autrice sostiene l'impianto di un così ampio riferimento critico e letterario mediante un'approfondita e ricca informazione bibliografica, anche quando si tratta di ben indirizzare il lettore verso la corretta interpretazione di entusiastici slanci ed inevitabili limiti, felici intuizioni ed esasperazioni di tono.

Dalla monografia emerge l'immagine di un Bertola vivacemente inserito nel dibattito europeo su estetica e letteratura, ed efficace propulsore della cultura tedesca in Italia. Studioso profondamente attento alla produzione tutta della Germania, Bertola si rivela instancabile e metodico organizzatore di idee anche quando, ovviamente, non riesce del tutto a cogliere nel segno (come nel caso del sottovalutato Goethe). Idee e principi che sottendono ad un sistema di ricerca ed analisi che l'autrice del volume in esame ben sintetizza quando scrive che «Il momento più significativo della metodologia critica seguita dal Bertola, è quello in cui si assume il compito di trascegliere tra i poeti tedeschi viventi i "più celebri", valutando, quindi, gli scrittori soprattutto sul metro della fama conseguita e sulla diffusione delle loro opere: il florilegio così costituito va da Bodmer a Goethe, del quale gli sfugge la luminosa grandezza».

Nel secondo capitolo, *Bertola traduttore*, la Delli Priscoli, esperta di lingua tedesca, analizza il metodo seguito dall'abate nel tradurre le pagine antologiche degli scrittori che costituiscono il secondo tomo dell'*Idea della bella letteratura alemanna*. Egli non si preoccupa di rendere fedelmente il testo, ma tende ad esprimere lo spirito e il senso più profondo dell'originale, cercando di coglierne le peculiarità stilistiche ed espressive e di adattarle all'indole propria della lingua italiana. Del resto lo stesso Bertola non ne fa mistero nella *Prefazione*, laddove parla di «piccole libertà», e di «qualche tintarella di germanismo, per coglier meglio nel senso de' più spinosi originali».

Il genere prediletto dall'abate nelle sue traduzioni è la poesia di carattere idillico pastorale, soprattutto gli idilli di Gessner, più congeniali di altre composizioni al suo gusto estetico.

La seconda parte, volta proprio ad illustrare la prospettiva critica del Bertola su Gessner e la sua poesia, si sviluppa in tre capitoli: *La formazione poetica di Gessner e la poesia pastorale nella Svizzera del Settecento*; *Gessner nell''Idea della bella letteratura alemanna'*; L'*Elogio di Gessner*.

Almeno due motivi spinsero il Bertola a dedicare maggiore attenzione a Gessner: da una parte, la diretta conoscenza e la consuetudine epistolare dei due scrittori, dall'altra, l'affinità del gusto e delle idee estetiche. Il poeta svizzero e la sua opera, sia i componimenti poetici che gli scritti critici, costituiscono un sicuro punto di riferimento per l'analisi e la valutazione degli scrittori tedeschi nell'*Idea della bella letteratura alemanna*.

Intenzioni estetiche in sintonia, giudizi critici condivisi ed un rapporto epistolare ricco di stima costruirono una forte relazione, che nel 1787 culminò nel primo ed ultimo incontro di persona, un anno prima che lo svizzero morisse.

In seguito alla dipartita di Gessner,

Bertola diede alle stampe un libretto, *Elogio di Gessner*, che nella spontaneità di un taglio letterario a metà strada tra l'ammirazione amichevole e l'alta considerazione critico-letteraria, risulta motivo di forte interesse.

L'*Elogio di Gessner* esprime l'incondizionata, entusiastica, costante ammirazione del Bertola per il «Teocrito di Zurigo». Nel secolo dei lumi l'abate riminese si fa interprete della diffusa aspirazione verso la purezza originaria della natura, esprimendo una sorta di nostalgia del sentimento e di ritorno alla magia della favola.

La Delli Priscoli, attenta alle più autorevoli voci della letteratura critica sul Bertola, ripropone un felice giudizio di Guido Calgari, secondo cui l'*Elogio* è il più elegante idillio che abbiano scritto i due poeti.

Nell'*Appendice* l'autrice traccia un disegno storico degli orientamenti critici sugli scritti nei quali l'abate, vero pioniere degli studi di germanistica in Italia, costruisce il primo disegno storico della letteratura tedesca. Il quadro storiografico delineato prende l'avvio dai contemporanei dell'autore, tra i quali spicca il nome della Caminer Turra, e giunge fino ai più recenti critici, Unfer Lukoschik, Santoli, Bonfatti, che sottolineano, pur negli inevitabili condizionamenti e limiti, il senso critico, ancorato al buon gusto, di Aurelio de' Giorgi Bertola.

Quest'ultima parte risulta molto ben documentata, e Roberta Delli Priscoli riesce a non appesantire la *levità* raggiunta nel capitolo dedicato all'*Elogio* grazie a doti di sintesi e precisione, senza mai concedere nulla all'approssimazione, e delineando una esaustiva e definita panoramica di riferimento.

(*Leonardo Acone*)

MARIA PROJA DE SANTIS, *Caleidoscopio - Profumi, suoni, sapori, colori allo specchio*, Edisud, Salerno 2009, pp. 61, € 12,00.

L'11 Dicembre 2009, presso la Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, con la presenza vivamente partecipe di docenti del Conservatorio, di Università, di Scuole superiori e di artisti è stato presentato il saggio interdisciplinare "Caleidoscopio" di Maria Proja de Santis.

Il piccolo ma denso saggio in forma di trittico di Maria Proja de Santis meriterebbe, forse, un presentatore più illustre di me; ma sono contento che mi sia stato proposto di presentare *Caleidoscopio*, perché da antico collega di insegnamento e soprattutto da amico, ho seguito in qualche misura la gestazione dell'opera dell'autrice, che è persona affabile e confidente con gli amici; mentre io sono un buon ascoltatore, pur senza le capacità del buon consigliere.

Di suggerimenti nei suoi campi, che sa dominare con invidiabile sicurezza, Mariolina non ha di certo bisogno, e men che meno da me.

Io certamente lo sapevo che doveva nascere qualche cosa di interessante; ma due esiti non mi aspettavo: il primo, che uscisse molto più interessante di ogni ragionevole attesa; il secondo, che potesse essere presentata in una sede augusta come questa.

E allora eccomi qua, per una promessa fatta quando ancora la creatura aveva da vedere la luce.

Quando poi ho avuto tra le mani il saggio, ben stampato e con la bella copertina di Brigitte Capou, mi sono reso conto della mia difficoltà, ma soprattutto ho capito che la mia presentazione sareb-

be stata superflua: nel volumetto, infatti, c'è una prefazione, quella sì illustre, del prof. Bruno Gallotta, che coglie in una sintesi a mio parere perfetta il senso dello sforzo dell'Autrice.

Per inciso, del prof. Gallotta sto leggendo, e ringrazio lui che l'ha scritto e Mariolina che me l'ha fatto conoscere, uno splendido saggio: il suo Manuale di poesia e musica, che mi riporta, per la sua forza disvelatrice, agli anni belli e lontani in cui, qui all'Università di Milano, il prof. Mario Fubini iniziava al nesso fecondo tra metrica e poesia noi studentelli ancora convinti del contrario.

Allora, dal canto mio mi limiterò a dire qualcosa di Mariolina, come testimone della sua raffinata e consapevole passione per tutte le arti belle, e aggiungerò poi alcune considerazioni che non so bene se qui risulteranno banali oppure temerarie. Per le quali mi appello sin d'ora o alla pazienza o alla indulgenza di chi mi ascolta.

Dell'autrice posso attestare che la musica la danza la pittura la drammatica la poesia sono la sua principale ragione di vita (con gli affetti familiari e il gatto Gipsy, naturalmente) e che la maggioranza delle Muse la frequenta non solo là dove abita a Milano, ma la segue anche nel suo buen retiro nei pressi di Como, a poche porte dalla mia, e si adattano allora a soggiornare in un piccolo, ma ovviamente graziosissimo appartamentino. Lo fanno, le Muse, perché sanno che per loro non c'è amica migliore di Mariolina, la quale con passione, finezza, perspicacia e memoria (era pur la madre loro, la signora Mnemosine) le accoglie e le fa colloquiare l'una con l'altra, e da quei colloqui distilla materia e forma per i suoi saggi e le sue creazioni.

E così, colloquiando incessantemente negli anni, con tutte o quasi tutte le Muse, Mariolina ha contratto sino al massimo grado il senso delle corrispondenze sensoriali, la Sinestesia, che è la grande protagonista di *Caleidoscopio*, il bel saggio che vi sto proponendo di conoscere.

Da testimone diretto di quello che la seduce, posso dire che si tratta di un saggio "inevitabile", per lei. Prima o poi lo doveva scrivere; e oso prevedere che prima o poi lo riscriverà assai più ampio, perché molti materiali e molte riflessioni stanno ancora nei suoi cassetti e nella sua penna.

E adesso occorre che sveltamente dica una cosa di me. Le mie personali esperienze si sono dipanate assai di più con i "molti" che con i "pochi"; e quel poco che ho fatto nella vita è stato quasi per intero dedicato ai "molti" (ma talora, in antitesi, esclusivamente a me stesso) e nient'affatto ai "pochi".

E dunque so bene che ai "molti" un saggio come questo di Mariolina potrebbe sembrare una sorta di divagazione iperuranica, un'astrazione dal reale per compiacere qualche raro cultore di raffinatezze.

E anche so che, una volta uscita da un luogo augusto come questo, la parola-chiave del trittico, "sinestesia", con quella sua colta radice greca non entra agevolmente nell'uso quotidiano.

Eppure non c'è nulla di più reale e universale della sinestesia, non c'è cosa di più aderente alla nostra stessa vita, all'esistere, anche comune, di ciascuno. E dunque non c'è discorso più realistico di quello che riesca ad esprimerla compiutamente.

Il fatto è che non c'è discorso razionale, non c'è enunciazione prosastica, non c'è colloquio quotidiano, anche affettivamente intenso, che sappia espri-

mere, riproducendole o sublimandole, le sintestesie, che pur tuttavia in ogni istante viviamo dentro di noi, a qualunque cosa attendiamo.

Ma è solo per via d'arte, per via poetica cioè, che la nostra realtà sensoriale può esprimersi in compiutezza, sia che la vogliamo contemplare, sia che la vogliamo assumere per guida, alla scoperta di ciò che noi siamo nella nostra interezza.

La nostra cultura, sia la classica, con il suo frammentare l'unità del mondo in categorie, sia la cristiana, con le sue ansie spirituali e morali, ha tentato a lungo di regolare i sensi col tenerli tra di loro separati, e ha assegnato a ciascuno i propri ambiti di esercizio, il proprio posto nelle scale dei valori, i propri statuti espressivi.

Inutile sforzo, perché gli artisti e i poeti, e i grandi mistici, ai cui sguardi sempre nuovi ogni cosa è sempre al suo principio, hanno incessantemente travalicato barriere e regole, facendosi "sinestetici" prima ancora che la "sinestesia" avesse un nome e magari un programma.

Io credo che sia questa la ragione per cui, quanti più sensi ritroviamo in un'opera delle arti, tanto più ci sentiamo compensati della incompletezza di cui soffriamo nel nostro esistere.

Lo sprezzo per la naturalità e per la barbarie da un lato, il terrore del peccato dall'altro hanno indotto come una forma di disintegrazione sensoriale nell'uomo pratico, che le arti conducono a ricomposizione, non potendo, loro, eludere le sorgenti profonde e primigenie del nostro esistere e del nostro comunicare, quali appunto sono i sensi, nessuno escluso.

Ci troviamo, però, di fronte a un esito che direi paradossale. Sono infatti i "molti", vale a dire coloro che ufficialmente sono più sospettati di dipendenza dai sensi, quelli che meno intendono la realtà della sinestesia, e che più sembrano impacciati o disinteressati al suo riconoscimento nelle opere artistiche: le uniche, invece, capaci di realizzare questa mimesi; e il riconoscimento è purtroppo sempre più circoscritto alle facoltà dei "pochi".

Ma Maria Proja de Santis con il suo trittico va appunto a scovare e a mostrarci, da un senso all'altro, da un'arte all'altra, da un'epoca all'altra, la costante presenza della sinestesia. Si pensi quanto spazio "sociale" si aprirebbe alle sue ricerche, se i "molti" riscoprissero il desiderio di essere "interi". Anche in questo "senso" io credo che l'opera rivesta una particolare importanza.

Ci fu un poeta neogreco, Odysseas Elytis, che io amo e che ho anche un poco coltivato, il quale non esitò a parlare di una «santità dei sensi».

Il fatto che nella loro unità e simultaneità i sensi siano stati in sospetto ai chierici dell' occidente classico e cristiano, egli lo considerava una chiusura delle porte di un paradiso nel quale si vive la piena integrità dell'uomo, che nello stesso tempo è spirituale e sensoriale.

Per questo ricusava la lettura occidentale della civiltà greca, per questo amava Matisse e Picasso, per questo aveva adottato per una sua personale religione un simbolo marino: un tridente intrecciato a un delfino.

Egli vedeva nel mare un simbolo perfetto della sinestesia, vale a dire del mondo santo dei sensi dai quali solamente si può ascendere all'anima: i suoi infiniti ritmi musicali, le sue infinite tavolozze cromatiche, il contatto erotico del corpo con le sue profondità, le sue sabbie, i suoi venti, i suoi mille profumi, le forme e i sapori delle sue creature.

Simbolo assoluto di un ritorno alle

ἀρχές dell'uomo, all'integrità primigenia, da riconquistare per le misteriose vie della poesia in un nuovo e pur antichissimo paradiso.

Scelgo, tra le tante che mi si affollano, due frasi di Elytis.

Una, sul suo anelito alla completezza: «Mi affascina obbedire a colui che non conosco, e cioè a me stesso nel mio intero, non a quel tale dimezzato che va su e giù per le strade e che all'anagrafe comunale risulta iscritto nelle liste dei maschi».

L'altra, sulla potenza della sinestesia, che conduce alla consapevolezza e all'anima individuale e collettiva: «Devi saper prendere il mare attraverso l'odore perché ti consegni il vascello e perché il vascello ti consegni la Gorgona e la Gorgona ti consegni Alessandro Magno e tutte le tribolazioni della grecità»

A ricordarmi del "mio" Elytis è stato *Caleidoscopio*, questo libro sulle sinestesie.

Caleidoscopio non è un μέγα βιβλίον, ma quanto grandi spazi è capace di aprirci!

Quanta pregnanza dentro un'apparente aggraziata levità, che consente di muoversi agilmente in quella che ci sembra, alla prima lettura, una ragnatela di digressioni, dalla quale l'autrice – ci accorgiamo poi – non viene affatto catturata, perché è lei che cattura, dentro le insidie, un enorme bottino di insospettate sinestesie nel tempo e negli spazi.

Alla fine della lettura ci accorgiamo di avere compiuto, attraverso il minuscolo libro, un grande viaggio.

Che abbiamo visitato con occhi nuovi luoghi che credevamo di conoscere come fossero compiutamente nostri.

Che abbiamo gettato sguardi verso spazi remoti e ignoti.

Che ci resta un grande desiderio di andare avanti nel viaggio, con in tasca un magico caleidoscopio per passaporto.

Gian Piero Testa, nato a Novara ma comasco di adozione, vive a Guanzate.

Si è laureato con lode in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi di Storia Medievale.

Ha insegnato come docente di ruolo negli Istituti Superiori di Como.

Coltiva da diversi anni lo studio della poesia neogreca e ha tradotto alcune centinaia di liriche di celebri autori musicate dai maggiori compositori contemporanei, reperibili sul sito www.stixoi.info Collabora alla sezione greca del sito www.antiwarsongs.org

Nota di Alearco Ambrosi, compositore e docente universitario

Parlare di Maria Proja de Santis, per me che la conosco da tanto tempo, dovrebbe essere facile, ma non è così. Abbiamo lavorato insieme per ODOS, su commissione del Teatro dell'Opera di Roma, stiamo lavorando tuttora insieme. Nelle nostre conversazioni ci concentriamo soprattutto lei per i testi, io per la musica.

Ma il suo eclettico mondo culturale mi riserva spesso delle sorprese: ad esempio, una particolarità che mi ha colpito nel suo saggio critico *Caleidoscopio* è la spiritualità da lei raggiunta ed espressa.

Il libro è una ricerca meditata, elaborata, che attraversa i percorsi dell'arte, dell'intelligenza, della cultura e della bellezza intesa nell'accezione letterararia di Dostojevskj, spesso citata, secondo cui: «Sola la bellezza salverà il mondo».

Maria Proja de Santis insegue naturalmente la Musica in uno stato di felicità creativa, con il suo magico e spesso misterioso caleidoscopio di colori, profumi, voci e silenzi.

(*Gian Piero Testa*)

GIAN PIETRO LUCINI, *Il Verso Libero. "Proposta". Anastatica dell'edizione 1908 di Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, a c. di P.L. FERRO, Interlinea, Novara 2008, pp. 706, € 30,00.

Ad eccezione di pochi e significativi segni della rivalutazione critica di Gian Pietro Lucini, che si registrano a partire dagli anni Sessanta e contano in particolare l'inserimento del poeta nelle antologie di Viazzi e di Sanguineti, nonché l'edizione sanguinetiana di *Revolverate e Nuove Revolverate*, non si riconosce appieno all'intellettuale milanese la primogenitura della categoria simbolista come oggetto di studio della manualistica con gli annessi apparati di letteratura europea e l'anticipazione della valenza attribuibile all'«eterno poetico didimeo» di Foscolo, destinata ad affermarsi dopo la seconda metà del Novecento. Queste nuove linee interpretative della modernità letteraria convergono entrambe nel volume *Il Verso Libero. "Proposta"*, riproposto a cento anni dalla prima pubblicazione come ristampa anastatica di *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee* del 1908 (edito per le Edizioni di «Poesia» di Marinetti), con una *Presentazione* di Pier Luigi Ferro. Nonostante il titolo originale così articolato, il saggio di Lucini non corrisponde ad un prontuario specifico sulla poesia verlibrista, ma fotografa uno spaccato culturale dell'Italia tra Otto e Novecento, nutrito non solo di movimenti letterari italiani e stranieri, di tanti scrittori e poeti (di cui alcuni sconosciuti), ma anche di notizie riguardo editoria, riviste, ricezione, importazione ed esportazione di libri, politica, società. Si costruisce un sistema critico policentrico, riverso in una forma sperimentale, che non ammette fine.

Nell'introduzione al testo, dal titolo *Un corpo collerico, isterico, disordinato. Per la storia del 'Verso Libero' di Gian Pietro Lucini* (che nella prima parte riprende una definizione luciniana), Ferro inquadra l'opera come un «autentico *monstrum* della prosa saggistica primonovecentesca», che procede per «mappature labirintiche», in cui si fondono l'aggancio alla tradizione e le premesse per le avanguardie novecentesche. Il curatore del volume scandisce le fasi della stesura del testo attraverso le carte raccolte nell'Archivio Lucini della Biblioteca Comunale di Como. Si segnalano le oscillazioni del titolo, si rilevano numerose modifiche e aggiunte a riprova della forma aperta, si ricostruiscono i rapporti con Marinetti, deteriorati dopo la pubblicazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, si segue l'*iter* di un «processo di inarrestabile ipertrofia del saggio», che in definitiva confluisce in un unico volume. La vicenda editoriale inizia addirittura nel dicembre 1906, quando Lucini chiede un preventivo per la stampa del *Verso Libero* al tipografo Giuseppe Botta di Varazze, cui invia le bozze nel febbraio 1907, continuando comunque a rimaneggiare il lavoro. Per sopperire ai dissesti finanziari e affrontare le spese per la stampa, Lucini pensa persino di sfruttare uno scandalo che coinvolgeva il collegio dei Salesiani di Varazze, ma non riesce a ricavarne nessun utile. Allora ricorre all'aiuto economico della madre, Luigia Crespi, non di certo contenta di continuare a sovvenzionare le imprese letterarie del figlio. La pubblicazione è

ben accolta da Marinetti, che promuove una serie di recensioni e ne fa una strenna per gli abbonati di «Poesia», anche se non gioverà alle vendite del libro, né ad evitare la rottura tra i due intellettuali. Ferro, inoltre, racconta gli esiti fallimentari della seconda edizione del *Verso Libero*, nonostante Lucini sia diventato un punto di riferimento per i giovani che gravitavano intorno a «Quartiere Latino», in particolare il direttore, Ugo Tommei, che tenta di rilanciare l'opera attraverso una ristampa solo progettuale, mai avvenuta. La nascita del futurismo e i dibattiti letterari di «Lacerba» archivieranno, quindi, il modello di «critica integrale» proposto dal poeta lombardo.

Il «volumetto» è preceduto dall'*Invio a F.T. Marinetti*, in cui si presenta come un «saggio eterodosso» in risposta l'inchiesta sul verso libero promossa da «Poesia». Si avvertono i «fratelli manifatturieri», abituati «a trattar l'arte come un affare», che scandalizzerà per l'egotismo presente nelle sue pagine. In nome del suo ego, infatti, legittima le digressioni, le ripetizioni e le contraddizioni, sostenendo che l'arte, concepita come emulazione di natura e vita, ha un carattere parziale e provvisorio. Le premesse abbozzate nella lettera si ampliano nella prima parte del *Libro Primo*, sottotitolato *Divagazioni ed incorse per la Critica, l'Arte e la Vita*. Per Lucini la critica deve abbandonare ogni tipo di metodologia scientifica e diventare l'espressione della «genialità creativa», così da evitare la formazione di «categorie assolute». Dopo le dovute differenziazioni tra arte ed estetica, inoltre, Lucini stila una serie di profili critici internazionali tra i quali annovera Villemain, Saint-Beuve, Taine, Stendhal, Brandes, mentre in Italia il titolo di «primo e nostro più completo e moderno critico letterario», cosciente «che storia, costume, letteratura, uomo e poema procedono di pari passo, svolgendo a vicenda dei rapporti interrotti e fecondi; e che distinguere vuol dire amputare e togliere, da un organismo complesso, un organo essenziale», spetta a Foscolo. Con scandalo dei letterati contemporanei, inoltre, si dà vita ad un inedito accostamento Foscolo-Stendhal, uniti dal rifiuto dell'accademia e della metafisica, entrambi «integralisti» e modelli della critica moderna.

L'impronta didimea, quindi, è subito manifesta e avvia il discorso sulla scarsa considerazione che arte e letteratura riscuotono in Italia, sviluppato nella seconda parte. Lucini lamenta che, nonostante il primato nelle arti e l'unità estetica, «in Italia, vi erano *generi commerciali*, non *letteratura*; vi erano *ricalcatori*, non *artisti*; vi era l'ossequio al pubblico, che compera, paga ed ama le proprie debolezze rispettate e lodate; vi era la soggezione alla ferula del pedante, non buoni studii e buone conoscenze». La poesia moderna non si focalizza sui propri artefici, Leopardi e Foscolo. Allora non resta che Manzoni, il suo «romanzetto oggettivo» e il «manzonianesimo». Gli spunti innovativi derivano dalla «francofilia». Alla seconda *Bohème* corrisponde la Scapigliatura, che lascerà il posto al naturalismo e a Zola. Ma anche in questa sede Lucini denuncia i limiti dei naturalisti, connessi alla descrizione di «casi semplici» e privi di slanci suggestivi, in sostanza «una forma di letteratura essenzialmente sociale: creato per la Folla, non per una minoranza esemplare». A fronte dei risvolti italiani, si salvano solo le *Novelle rusticane* di Verga, mentre il «"Caso" D'Annunzio», di trattazione più complessa, parte da un «vagabondaggio

estetico» che si snocciola in una lunghissima nota dal tono secco e polemico. La modernità letteraria, quindi, appare affidata a Carducci, considerato «uno dei più completi e palesi caratteri della nostra poesia», l'unico in grado di creare «una forma prosodica propria», ostica al calco.

La storia letteraria luciniana, diversamente impostata dai modelli di Settembrini e De Sanctis, nella parte centrale addensa una gran mole di notizie riguardo le riviste letterarie, da «Cronaca Bizantina» a «Cronaca d'Arte», da «Il Marzocco» al «Convito», calcola la distanza tra la cultura e l'arte, sonda i libri più letti in Italia, l'inadeguata esportazione di opere verso la Francia, le preferenze di lettura della borghesia. A riprova del carattere doppio canale letterario, nazionale e internazionale, la letteratura italiana si affaccia sullo «*Spettacolo d'Europa contemporanea*». L'incursione europea di Lucini tocca la letteratura russa e la Norvegia di Ibsen, gli accenni agli scrittori tedeschi, uniti alla musica di Wagner, per chiudere con le «*Lettere inglesi*» e un riferimento alla Spagna. Il «*fare italiano*», invece, s'inserisce in un discorso ben congegnato che prende in esame la lingua, lo stile, la parola e il periodo. Si spiega il concetto di originalità, erroneamente associato ai parametri dell'oscurità, si distingue il simbolo dall'allegoria e in particolare, lontano dagli apparati monografici o da fissi blocchi storico-letterari, s'illustra l'inedita poetica simbolista, intercalata da complesse riflessioni sull'arte.

Le teorie sull'arte e l'artista confluiscono anche nella quarta parte, in connessione con la morale, la politica, la natura. Qui è difesa la libertà artistica ed è condannato il mecenatismo moderno. Si prende atto, inoltre, che il verso libero «ha saputo insorgere e farsi valere: ha vinto la custodia della rima, che rimaneva a' suoi fianchi, non guardia d'onore, ma gendarme; si è reso indipendente dalla strofe che obbliga un ripiegarsi del pensiero, od una prolissa variazione; ha relegato nel vecchiume definitivo la nomenclatura dei diversi generi poetici e le loro distinzioni». Lucini torna a trattare anche l'«eterno poetico didimeo». Foscolo è classico secondo una nuova accezione, perché capace di creare *ex novo* lo «sciolto foscoliano», è «disarmonico, mirabilmente» nell'unione delle radici greche e venete, è «Tipo» che fonde l'Ortis e il Didimo Chierico. Quest'ultimo eletto da Lucini «lo stipite maggiore e più distintamente designato nella storia delle lettere nostre, a cui abbiamo la superbia di raccomandarci, da cui pretendiamo discendere».

Nell'ultima parte Lucini rigetta le nozione di scuola e capo-scuola, applica alla letteratura le definizioni di guelfo e ghibellino, l'uno come soppressione e l'altro come esaltazione della libertà individuale. Si prosegue con il *Pro Symbolo* luciniano e la *Novissima Polemica* di Carducci, i «concerti gabriellini», gli interventi di Panzacchi sulla «Nuova Antologia», la critica di Nordau e Graf contro i simbolisti, l'invito ai letterati italiani di assorbire la letteratura europea, accostando «internazionalismo e tradizione». Si raccomanda, inoltre, di non tradire la soggettività, assicurata dal simbolo, che Lucini seziona in tutte le sue forme a partire da Dante. La rassegna di scrittori italiani noti e meno conosciuti è preceduta da un intervento su D'Annunzio, provocatoriamente messo all'asta. Alle pagine su Dossi si aggiunge *La Festa* di Sinadinò e si affollano tanti nomi, da Marinetti a Pirandello, da Pica a Ruta,

da Govoni a Cardile, per chiudere con l'«*eterno poetico didimeo*».

La costante didimea, quindi, insieme alla linea stendhaliana, alimenta tutto il *Verso Libero*, non accatastabile tra le canonizzate storie di letteratura italiana, ma distinto per l'apertura alle forme letterarie europee, lo studio comparatistico, l'anarchia spazio-temporale, l'inedito inserimento del simbolismo, le concezioni sull'arte. Perciò si riconosce al Lucini il ruolo di storico della letteratura europea e precursore della critica moderna, di certo non avvezzo ai compromessi e al proselitismo, tanto che Sanguineti lo definisce un «individualista anarcoide».

(*Lucia Salini*)

Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita, a c. di F. CONTORBIA, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006, pp. 232, € 14,00.

La scrittura epistolare, anche in analisi recenti, è stata sempre considerata nel suo profilo come una sorta di pratica *sans genre,* come un'esperienza di soglia e di confine, al margine tra documento privato e prosa d'invenzione. Benché il gesto ambiguo, effimero ed occasionale dello scrittore di lettere sembri scoraggiare *prima facie* ogni tentativo di classificazione tassonomica, vale invece la pena di guardare alla complessa questione dell'epistolografia da un'angolazione tipologica, muovendo dall'interpretazione proposta da Tynianov in *Avanguardia e tradizione.* Inserendo l'epistolografia nell'orbita più vasta di una teoria critica che intende la natura come un sistema aperto, dinamico ed in continua trasformazione, Tynjanov sostiene che, nel Novecento, «da documento di costume la lettera si solleva fino a diventare centro stesso della letteratura».[1] Per il critico russo, infatti, letteratura è una serie la cui evoluzione è discontinua: «espletando sia una funzione linguistica sia una funzione sociale, essa costituisce un insieme contiguo alla sfera del costume», che si distingue dall'arte per il diverso metodo di elaborazione del materiale formale e tematico.

Si attua così una dinamica di interscambio dalla letteratura al costume e viceversa, dal centro alla periferia e viceversa. In un'epoca di crisi e di transizione, qual è il Novecento, la discontinuità, la frammentarietà e l'incompiutezza insite nel discorso epistolare assumono un'importanza inconsueta e fungono da «nuovo principio costruttivo» che ammoderna le vecchie forme letterarie. Gli epistolari d'autore novecenteschi rappresentano qui «fatto letterario di enorme importanza», la cui pregnante incidenza andrebbe più genericamente inquadrata entro quel fenomeno di «canonizzazione dei generi minori», che, come riferisce Tinjanov, [2] è stato discusso anche da Victor Školvskij. Negli anni Trenta, in una piccola casa rosa che affaccia sul mare di Arenzano, Eugenio Montale, Adriano Grande, Angelo Barile e Camillo Sbarbaro presero l'abitudine di ritrovarsi nel salotto di Lucia Morpurgo Rodocanachi. Lucia, nata a Trieste, il 25 novembre 1901 aveva sposato il pittore di origine greca Paolo Stamaty Rodocanachi, amico di artisti come Montale e Sbarbaro; da Genova Lucia e Paolo si trasferiscono ad Arenzano, luogo tranquillo e ideale per dedicarsi all'arte, inizialmente in una casa piccola. La seconda casa di

[1] J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo Libri, Bari 1968, p. 37.

[2] *Ivi*, p. 44.

Arenzano, la "casa rosa" dalle ampie stanze, disegnata da Paolo fin nei minimi particolari, diventa un polo d'attrazione per artisti: qui, due volte l'anno, Lucia organizza grandi raduni. A partire dal 1935 Lucia registra le visite su un curioso diario, un libretto rilegato in pergamena e carta stampata, chiamato "Libretto delle visite". Nel 1933, dopo una lettera di Montale del 9 giugno, Lucia inizia la sua attività di traduttrice, che le permetterà di combattere la noia inflitta dall'isolamento nella casa di Arenzano e la consegnerà al lavoro di traduttrice anonima per Vittorini, Montale, Gadda e Sbarbaro, risucchiandola in un vortice di pressioni e scadenze serrate. Ora il libro *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita* (Società Editrice Fiorentina, pp. 232, € 14) raccoglie saggi che, partendo dal ricchissimo epistolario oggi conservato alla Biblioteca dell'Università di Genova, restituiscono i complessi rapporti tra la «gentile signora», come usava chiamarla Gadda, e gli amici scrittori.

In aderenza alla discontinuità e al polimorfismo propri del dettato epistolare e benché un assoluto rilievo sia costantemente assegnato allo spoglio e alla disamina delle singole lettere, l'analisi esperita dal gruppo dei curatori uniti intorno a Franco Contorbia talvolta si è allargata cautamente dal particolare al generale. Ad ogni modo, lo studio non intende proporsi come un censimento compiuto ed esauriente *del corpus* epistolare della Rodocanachi, ma piuttosto mira a scandagliare il nesso intercorrente tra la scrittura privata e l'opera creativa, nella convinzione che le missive costituiscano una privilegiata chiave d'accesso per penetrare nell'officina inventiva dei diversi autori vedendoli dal particolare punto di vista della loro confidente d'eccezione, che seppe atteggiarsi sempre a figura discreta, mai sopra le righe, una testimone dalla sensibilità unica e capace di penetrare e comprendere fino in fondo fatti e persone. A seconda dei casi, la Rodocanachi sprona il lavoro e l'entusiasmo degli autori senza sovrapporsi a loro e spesso senza ottenere riconoscimenti ufficiali; il saggio di Andrea Aveto sul rapporto della Rodocanachi con Elio Vittorini sembra suggerire, ad esempio, che la sua esperienza di traduttrice ebbe molto rilievo nella sistemazione e nella scelta dei racconti della celebre raccolta *Americana,* nonostante la sua figura non riuscisse mai ad uscire dall'ombra. La scrittura epistolare in una donna la cui solitudine ed isolamento, non furono una scelta, ma corrisposero da un lato alle esigenze artistiche del marito, pittore di paesaggi e amante della campagna, dall'altro al clima del regime fascista, si va configurando alla stregua di un'esperienza costituzionalmente contraddistinta dal preponderare di una connaturata componente autobiografica. In forza di ciò, recuperando la lezione di Bachtin, la lettera può essere considerata una forma dell'autosvelamento,[3] uno spazio di precipitazione figurativa, deputato alla messa in scena della soggettività, che qui si ritrae per frammenti, eludendo la sistematicità esaustiva e lo svolgimento ininterrotto di un racconto dell'io protratto nel tempo. Ed è questo senza dubbio il senso entro il quale va letto il saggio di Franco Contorbia, che partendo dalle confidenze di Montale alla signora ha potuto fare il punto sull'identità della misteriosa donna che compare in alcune poesie delle *Occasioni* montaliane, in

[3] M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 271.

particolare nel secondo e terzo Mottetto, quella Maria Rosa Solari con cui viene a volte a confondersi la figura di Clizia. Dalla corrispondenza con Camillo Sbarbaro, curata nel volume da Carla Peragallo, emerge il ritratto del fanciullo estroso secondo l'immagine di Montale, appassionato di studi di botanica, collezionista di licheni, orgoglioso delle sue scoperte, archivista di esemplari rari nella sua esistenza di scapolo, studioso e traduttore di classici greci e scrittori francesi e fino agli ultimi anni della sua vita saldamente ancorato al paesaggio ligure e ai suoi affetti, tra i quali Lucia Rodocanachi ebbe un posto speciale.

Lo spoglio della corrispondenza permette, dunque, di inquadrare l'esperienza dell'autrice entro un più vasto contesto e, parimenti, consente di perlustrare l'orizzonte intellettuale e la temperie storica di un lungo lasso del Novecento da una specola circoscritta, fortemente individualizzata e, per questo, tanto più suggestiva. Il discorso epistolare si configura come un luogo di scambio, di ibridazione e di incontro con l'alterità e s'incardina nel cortocircuito di cronaca e d'invenzione, in un crocevia di interferenze plurime. Proprio riferendosi alla dominante dialogica calibrata nel tessuto testuale delle lettere, Bachtin sostiene che l'epistola accoglie ed ingloba al suo interno la *parola altrui riflessa*.[4] La parola della lettera è dunque una parola a due voci, una parola *rifrangente*.[5] Dispiace molto, in conclusione, che nell'agile volumetto, che, come peraltro chiarito dal curatore, si pone come un lavoro *in progress*, non trovi spazio un saggio sulla corrispondenza tra Lucia Rodocanachi e Carlo Emilio Gadda, testimoniata dalle *Lettere ad una gentile signora*.[6]

In una di queste, datata 14 giugno 1963, si legge il preannuncio dell'abbandono della pratica scrittoria da parte dell'autore lombardo, turbato da un inaspettato e tardivo successo letterario:

> *Cara signora Lucia,*
> perdoni il mio lungo silenzio; ma il baccano suscitato intorno al mio nome, il lavoro forzato, la penosa infermità che rendeva impossibile ogni trasferimento, hanno costretto *il sottoscritto al mutismo epistolare, contro ogni speranza e desiderio del cuore*.
> (*Gaetano Fimiani*)

JACQUELINE SPACCINI, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Rubbettino ("Iride"), Catanzaro 2008, pp. 341, € 20,00.

L'affascinante lavoro critico condotto da Jacqueline Spaccini è perfettamente coerente con l'idea della "sinestesia" intesa non soltanto come figura retorica *stricto sensu*, che accosta sfere sensoriali differenziate, ma anche come incontro tra diverse forme artistiche. L'autrice, infatti, offre una vera e propria "galleria" sulle variegate formule di incontro tra pittura e letteratura sviluppatesi nella narrativa contemporanea. Il campo di indagine è focalizzato nei dettagli sin dall'*Introduzione* (pp. 11-8), laddove si specifica l'attenzione posta sui generi

[4] BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, p. 267.

[5] *Ivi*, p. 266.

[6] C.E. GADDA, *Lettere a una gentile Signora*, a c. di G. MARCENARO. Con un saggio di G. PONTIGGIA, Adelphi, Milano 1983.

narrativi quali il racconto, la novella e il romanzo, sulla funzione narrativa svolta in essi dall'elemento pittorico e su un arco temporale di circa 25 anni (1975-2000 come specificato nel sottotitolo). Il *leit-motiv* di tutti e cinque i capitoli in cui si articola il libro è: *pittori e quadri nella narrativa italiana*. L'endiadi pittori e quadri chiarifica che la pittura incontra la narrativa sia attraverso la presenza di artisti in qualità di personaggi e/o protagonisti, sia di opere d'arte intorno alle quali si articola e si snoda la narrazione.

Il I capitolo *Tra omaggio e Autobiografismo*, si occupa di romanzi biografici che hanno come protagonisti dei pittori. Il primo esempio considerato è il romanzo di Anna Banti (compagna del critico Roberto Longhi) *Artemisia*, edito nel 1947. L'opera dedicata alla pittice Artemisia Gentileschi, ispira anche il titolo del saggio della Spaccini, e si rivela una biografia molto particolare. Rispetto a quella più tradizionale di Alexandre Lapierre, la biografia bantiana innesca un gioco a specchi tra le due donne: così come nel suo *Il grido lacerante* la Banti rivendica il suo ruolo rispetto anche alla titanica figura del suo compagno di vita, così Artemisia reagisce ai tentativi di soffocare il suo talento di pittrice. Il secondo esempio contenuto nel presente capitolo è *Sogno a Herrenberg* di Giuliana Morandini (1991), romanzo che ha come protagonista un pittore di Stoccarda caduto in oblìo, Jörg Ratgeb; costui è colto nel suo drammatico destino di ventenne coinvolto nelle rivolte contadine tedesche e condannato per questo. L'autrice critica così la Riforma e elogia la dignità della pittura tedesca che si riabilita tra le due guerre attraverso l'espressionismo figurativo. Il terzo esempio presentato dalla Spaccini è il dittico di Marisa Volpi *Cavaliere senza destino*; si tratta di due racconti, il primo sulla figura di Théodore Géricault è narrato in terza persona e utilizza un tempo funzionale alla storia; il secondo racconto riguarda il pittore Böcklin, è narrato in prima persona utilizzando il presente storico. Sono storie però raccontate con prudenza, col timore di chi essendo storico, professore o critico, teme di scivolare in sbavature rispetto alla realtà dei fatti. Il quarto esempio è il *Gabriele* di Giancarlo Marmori (1991). Il romanzo è pubblicato nel 1991 ed è dedicato alla figura di Dante Gabriele Rossetti L'autore fa il suo tributo ai preraffaelliti, sostituisce all'identificazione delle autrici precedenti, l'ammirazione. L'ultimo esempio è dell'autore Luigi Malerba, *Le pietre volanti* (Rizzoli, 1992). Il riferimento paratestuale è un quadro di Fabrizio Clerici, mentre la storia ruota intorno alla figura di Ovidio Romer, a sua volta pittore, ma che dichiara poi essere solo una figura fittizia, un *alter ego* del Clerici. L'autore gioca con i dati biografici delle due figure nonché con quelli autobiografici e trasferisce sul protagonista la sua idea di arte. Malerba fa parte del Gruppo 63 e quindi propone un'arte antiretorica, nella quale più che rappresentare il mondo, per lui bisogna «inventarlo» (p. 61).

Dopo questa carrellata di testi, la Spaccini conclude che si possono delineare tre generi: la biografia tradizionale (terza persona, fatti reali) come quella della Morandini; la biografia romanzata come quella di Anna Banti; il romanzo biografico come nel caso di Malerba. L'elemento interessante però è che l'io di chi scrive, attraverso l'espediente della biografia altrui, indaga in qualche modo se stesso e le sue ragioni più profonde (p. 77)

Il II capitolo è incentrato su *Il romanzo a matrice pittorico-ontologica* ed esamina due autori siciliani: Vincenzo Consolo ed Eduardo Rebulla. Del primo si analizzano i romanzi: *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Einaudi 1976), *Retablo* (I edizione 1987), *Lo Spasimo di Palermo* (1998). Il romanzo del '76 ha come sfondo un quadro del pittore Antonello da Messina. L'autore si proietta nel ritratto e trova in esso la sua fonte creativa. Il sorriso però è deformante, ironico, pungente. In *Retablo*, la narrazione si articola lungo tavole pittoriche in sequenza e l'autore di riferimento è Fabrizio Clerici. Il tempo viene completamente abolito. Ne *Lo Spasimo di Palermo* il riferimento pittorico è un quadro poco noto di Raffaello, *Lo spasimo di Sicilia*. Il romanzo è tacitamente dedicato al giudice Borsellino e ha come protagonista il ragazzo siciliano Gioacchino, che nella scrittura attua il *transfert* del suo parricidio. La prosa incontra non solo la pittura, ma anche la poesia e canta la tragedia del mondo.

Di Rebulla si considerano i romanzi *Carte Celesti* (1990), *Linea di Terra* (1992), *Segni di Fuoco* (1995). Lo scrittore è medico e critico d'arte e i suoi romanzi non superano le 150 pagine. In *Carte Celesti*, il pittore Duccio Buoninsegna acquista la funzione narrante ed è accompagnato dalla figura di Tommaso D'Aquino, che attribuisce ai sogni la stessa valenza della storia. Le carte sono quelle dello Zodiaco. Nel secondo romanzo il pittore che racconta è Antonio Pisanello, mentre nel terzo abbiamo Pietro Novelli. L'elemento onirico svanisce in *Segni di fuoco*¸ma comune ai tre testi è la ricerca vana della verità. La valenza ontologica dei romanzi di Rebulla e Consolo sta nell'utilizzo dell'elemento pittorico per rappresentare la caducità dell'esistenza affrontata dal primo con «disingannata lucidità» e dal secondo con «impotenza sconfortata» (p. 116). Il contesto storico fa solo da sfondo a tutto questo.

Il III capitolo si occupa del giallo e ha per titolo *Le frontiere del giallo: regole e deroghe*. La Spaccini, come gli stessi autori che esamina, attua un gioco di specchi applicando una sorta di metodo investigativo nell'analisi dell'elemento pittorico nel genere giallistico. L'autrice non può prescindere dalle posizioni di Sciascia esposte in *Breve storia del romanzo poliziesco*, laddove si esplicita "la sospensione" vissuta dal lettore del giallo, completamente coinvolto dal tempo delle indagini, né dalle innovazioni apportate al genere dal geniale Edgar Allan Poe: il mistero avvolge le storie, quando esso si svela la storia si chiude e l'elemento pittorico può essere depositario del mistero (è quel che accade ne *Il ritratto ovale*). Come in tutti i romanzi contenenti quadri centrale è *l'ekphrasis*, ma essa diventa appunto sempre più simbolica, polivalente, misteriosa.

Sempre attingendo da *Breve storia del romanzo poliziesco*, si riportano le 4 regole che Sciascia individua in un giallo d.o.c.: porsi il problema, presentare gli indizi, sviluppare un'inchiesta, far sì che gli indizi diventino prove e consentano di individuare il colpevole. La modernità, però, derogherà da queste regole e lo stesso Sciascia considererà il giallo assoluto l'irrisolto *Pasticciaccio* di Gadda.

Dello stesso Sciascia si analizza *Todo Modo,* il cui protagonista è un pittore di non definita identità che giunge all'eremo di Zafer mentre gli altri tre co-protagonisti (Michelozzi, Volturano e Gaetano) vengono tutti assassinati (i primi due dal terzo, quest'ultimo dal narratore stesso). La chiave del romanzo si legge

nella copertina stessa raffigurante *La Tentazione di Sant'Antonio* del manierista Manetti. Senza addentrarsi nei dettagli (per i quali si rinvia alla lettura diretta del saggio), quello che si delinea nel romanzo (come anche nell'altro atipico giallo sciasciano *Il cavaliere e la morte*) è la funzione di *escamotage* assunta dall'elemento pittorico: esso consente di attivare la macchina del poliziesco, fornisce la chiave di lettura del mistero, ma rivela, al contempo, il suo essere fittizio e la portata di assurdità della verità stessa.

Le formule con cui le regole del poliziesco si mescolano, si deformano e si rigenerano sono varie: Ne *L'Opera* di Tadini (1980) abbiamo una tecnica parodica (pp. 146-57), ne *L'avvocato delle Vergini* di Piero Meldini (1994) si passa dal piano metaforico a quello mistico (pp.158-67), fino a giungere nel 1998 al romanzo di Franco Ricciardiello *Ai margini del caos*, che partendo da un sospetto episodio di Sindrome di Stendhal da cui viene colpita la protagonista femminile Vic, coglie in un quadro come *L'isola dei morti* di Böklin la possibilità di accedere ad una realtà altra a patto di entrare nell'ottica della teoria del Caos che rompe le nette delimitazioni tra reale e non reale. L'elemento pittorico, insomma, da Poe in poi, consente di aprire il giallo all'imprevedibilità della realtà, alla molteplicità del vero, allontanandolo dalle originarie pretese di ottenere soluzioni inconfutabili.

Il IV capitolo sviluppato da Jacqueline Spaccini è in linea di continuità con le conclusioni del precedente. Laddove il vero non è più certo nè la distinzione di esso dal falso, entrano in ballo il gioco e il sogno (il titolo del capitolo è infatti *La compresenza del sogno e del gioco nella metanoia del falso*). L'autore investigato maggiormente è Antonio Tabucchi, in particolare per il suo *Sogno di sogni* del 1992. Si tratta di un opera che riunisce i sogni di venti artisti. L'autore "gioca a sognare i loro sogni". I pittori coinvolti sono Caravaggio (che sogna un incontro con Cristo che gli commissiona la *Vocazione di S. Matteo*), Goya (che si angoscia a causa di un incubo in cui la Storia si presenta come madre del Male) e Toulouse-Lautrec (che affetto da nanismo, sogna di diventare un uomo normale). L'elemento più interessante del libro, dice la Spaccini, è il modo in cui sono raccontati questi sogni, vale a dire attraverso dei quadri (p. 186). Dello stesso Tabucchi si analizzano *La traduzione* e *I volatili di Beato Angelico*, sempre incentrati sull'elemento pittorico come strumento innovativo per indagare il mondo.

Altro autore italiano analizzato in rapporto a questa tematica è Alessandro Baricco di *Oceano mare* (1993 I edizione, II nel 1996). Il gioco dei quadri inizia dalla copertina dell'edizione italiana contenente *Blue and Silver* di Whistler. Il quadro fa riscontrare quattro occorrenze all'interno del testo. Il protagonista è Michel Plasson, nome di un celebre direttore d'orchestra, che qui è un pittore colto a dipingere la tela immerso nel mare. Altri protagonisti sono il maniacale prof. Bartleboom, la pittrice Anne Ancher, la ritratta Anne Deverià. Ogni brano del testo ha un quadro di riferimento e, al di là delle critiche spesso spietate, Baricco mette in pratica un'erudizione non sottovalutabile. Lazzarin ha individuato come ipotesto del romanzo *Vie mode d'emploi* di Perec, ma si riscontrano altre interferenze. Ad esempio l'*ekphrasis* dedicata a *La Zattera* de *La Medusa*, riprende quasi alla lettera la relazione sul salvataggio del quadro durante un naufragio di Savigny

e Corréard del 1818 e l'autore non fa nulla per nasconderlo. Così gioca a carte scoperte Plasson, quando espone il proprio CATALOGO PROVVISORIO DELLE OPERE presentando tre tele, copie di un dipinto fiammingo. Centrale poi è il colore bianco, colore dell'assenza e che lascia spazio ai suoni (casualità da non sottovalutare visto il nome del protagonista), coerentemente alla teoria kandinskyana dei colori (il riferimento è il brano incentrato sulla figura di Anne Deverià). Nelle tele bianche di Plasson, si può leggere quello che si vuole (p. 232), l'osservatore, come il lettore, può compartecipare attivamente alla significazione dell'opera, così come delucidano le note teorie di Eco. Il gioco e il sogno facilitano tali procedimenti liberando dagli schemi imposti dalla realtà, o presunta tale.

L'ultimo capitolo del saggio è dedicato al Museo, o meglio, alla sua presenza nella narrativa italiana contemporanea. La Spaccini chiarisce innanzitutto il concetto di museo come luogo destinato alla «conservazione, comunicazione, educazione e diletto» (p. 242) per poi delinearne la funzione nei racconti e nei romanzi analizzati. Ritorna Tabucchi con *Il gioco del rovescio* (1981) e *Requiem* e poi si analizza il racconto di Del Giudice *Nel museo di Reims* del 1988. Il primo libro di Tabucchi gioca sul rovesciamento delle parole: Maria de Carmo lascia al protagonista un biglietto con su scritto SEVER, alias REVES al contrario, che a sua volta può significare sogni o rovescio. La morte della donna avviene in contemporanea alla visione in un museo di un quadro di Velasquez. Il museo è la chiave per un enigma anche in *Requiem*.

Molto affascinante il racconto di Del Giudice. Il protagonista Barnaba, affetto da una cecità progressiva, tenta di fissare nei suoi occhi i quadri che predilige nel museo di Reims e si avvale dell'aiuto di Anne, che legge le etichette poste come didascalie (spesso inventandosi qualche dettaglio). Tra gli artisti citati Delacroix, Blanquo, David. Il protagonista attua operazioni di *transfert*, ripercorre il suo rapporto col padre e con la sua famiglia.

La Spaccini conclude il capitolo riflettendo che un luogo apparentemente stabile e chiuso come il museo «non è più un labirinto (se non della mente), bensì un teatro sul cui proscenio il narratore pone il personaggio, appeso ai suoi fili, dapprima un teatro opaco e muto (e quasi cieco), poi sempre più profondo e trasparente, intenso e – dopo l'analisi dei testi – persino loquace» (p. 290).

Le riflessioni finali dell'autrice, invece, toccano il tema del Postmodernismo. Esse mirano a liberarlo dalle connotazioni negative, per considerarne la valenza sul piano di un nuovo approccio alla realtà della scrittura e alla scrittura della realtà visti i cambiamenti economici, tecnologici nonché filosofici che ci hanno investito: «L'arte postmodernista è senza profondità, senza centro, giocosa, derivata, elettrica, pluralista e stempera i confini tra cultura alta e popolare, tra arte ed esperienza quotidiana» (p. 302); è quanto afferma la studiosa parafrasando Eagleton e continuerei il suo pensiero aggiungendo il sempre più frequente sconfinamento tra un'arte e l'altra, come nei casi esaminati tra narrativa e pittura. I linguaggi si mescolano, si incontrano e si scontrano per raccontare, a volte con il gioco, a volte con il sogno, una realtà pesantemente complessa.

(*Gerarda Del Gaiso*)

Libri Ricevuti

Lirica contemporanea, narrativa, teatro

Anonimo Toscano, *Il mistico connubio*, a c. di P. De Faveri e M. L. Ghezzi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2008.

Guglielmo Aprile, *Nessun mattino sarà mai l'ultimo*, prefaz. di G. Cone, Zone editrice, Napoli 2008, pp. 78, € 12,00.

Tullia Bartolini, *Limen*, Edizioni Joker, Novi ligure (Al) 2008, pp. 72, € 11,00.

Roberto Bertoni, *Fili*, Manni, Lecce 2008, pp. 132, € 15,00.

Giorgio Cavallini, *Versi occasionali*, Brigati, Genova 2008, pp. 24.

Ubaldo De Robertis, *Diomedee*, Edizioni Joker, Novi ligure (Al) 2008, pp. 75, € 11,00.

Andrea Italiano, *Nel deserto*, Tipografia Ambra, Barcellona Pozzo di Gotto (Me) 2008, pp. 20.

Maria Grazia Lenisa, *Amorose strategie*, Rhegium Julii, Villa San Givanni 2008, pp. 58.

Rossella Luongo, *Canti metropolitani*, Samuele Editore, Fanna (Pn) 2009, pp. 54, € 9,00.

Giuseppe Lupo, *La carovana Zanardelli,* Marsilio, Venezia 2008, pp. 222, € 16,50.

Giulio Marchetti, *Il sogno della vita*, Edizioni Joker, Novi ligure (Al) 2008, pp. 34, € 8,00.

Ariodante Marianni, *Un amore senile e altre spezie. Poesie di un ottuagenario*, con una nota di A. Luzi, Book Editore, Ro Ferrarese (Fe) 2008, pp. 94, € 12,50.

Eunice Odio, *Questo è il bosco e altre poesie*, cura e traduzione di T. Pieragnolo, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2009, pp. 36, € 4,00.

Pavel Řezníček, *Confessione di un funambolo*, Mimesis, Milano 2008, pp. 119, €13,00.

Saggistica

Aa. Vv., *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, a c. di G. Lupo e G. Lacorazza, Avagliano Editore, Roma 2008, pp. 160, € 15,00.

Aa. Vv., *Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart*, Atti del Convegno di Studi, Bologna, Accademia filarmonica, 3-4 novembre 2006, a c. di P. Mioli, Patron Editore, Bologna 2008, pp. 325, € 25,00.

AA. VV., *Rime e Lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno di Studi, Padova, 5-6 dicembre 2003, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 589, € 35,00.

AA. VV., *Dal Vate al Saltimbanco. L'avventura della poesia a Firenze tra belle époque e avanguardie storiche*. Album storico e iconografico, a c. di A. DEI, S. MAGHERINI, G. MANGHETTI, A. NOZZOLI, con un saggio introduttivo di G. TELLINI, Olschki («Fondazione Carlo Marchi». Quaderni, n. 40), Firenze 2008, pp. LVI-252 con 267 figg. n. t., € 34,00.

AA. VV., *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, XIX Congresso A.I.S.L.L.I. 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola Relazioni a. c. di B.M. DA RIF, introduz. di F. FINOTTI, appendice a c. di T. PIRAS, EUT (Edizioni Università di Trieste), Trieste 2009, pp. 476 Con Cd - Comunicazioni *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, a c. di B.M. DA RIF, € 35,00.

EPIFANIO AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS ("Biblioteca della modernità letteraria"), Pisa 2009, pp. 236, € 25,00.

PINA BASILE, *S. Francesco di Paola. Il propugnatore dei poveri e dei potenti*, Edisud, Salerno 2008, pp. 134, € 10,00.

PINA BASILE, *Saint François de Paule et son époque*, L'Harmattan, Paris 2009, pp. 106, € 13,50.

SAVERIO BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Editrice La scuola, Brescia 2008, pp. 352, € 27,00.

ALESSIO BOLOGNA, *La pace nel Petrarca civile e altre ricerche di letteratura italiana*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008, pp. 141, € 32,00.

LOREDANA CASTORI, *I troni in polvere. Salfi tra Alfieri e Monti: la tragica allegoria della storia* con l'*editio princeps* di *Lo spettro di Temessa* e la ristampa del *Bassville* [1798], Edisud ("Civiltà letteraria italiana", n. 43 n. e.), Salerno 2009, pp. 342, € 22,00

GIORGIO CAVALLINI, *Registri stilistici da Dante a Pirandello e altri del Novecento*, introduz. di R. GIGLIO, Stefano Trimanni Editore, Genova 2009, pp. 208, € 18,00.

Dante Alighieri. Rime giovanili e della vita nuova, a c. di T. BAROLINI, note di M. GRAGNOLATI, BUR, Milano 2009, pp. 543, € 11,50.

ELEONORA DE CONCILIIS, *Pensami, stupido! La filosofia come terapia dell'idiozia*, Mimesis, Milano 2008, pp. 172, € 15,00.

GIOVANNA DE LUCA, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*, Liguori Editore, Napoli 2009, pp. 338, € 29,50.

ROBERTA DELLI PRISCOLI, *Di Gessner felice alunno. Aurelio de' Giorgi Bertola e la letteratura di lingua tedesca in Italia*, Edisud ("Civiltà letteraria italiana", n. 42 n. e.), Salerno 2009, pp. 219, € 18,00.

Valeria Giannantonio, *Oltre Vico. L'identità del passato a Napoli e Milano tra '700 e '800*, Carabba, Lanciano 2009, pp. 307, € 23,00.

Emilio Giordano, *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*, Edisud, Salerno 2008, pp. 327, € 22,00.

Rosa Giulio, *Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, Edisud ("Civiltà letteraria italiana", n. 39 n. e.), Salerno 2008, pp. 335, € 22,00.

Rosa Giulio, *Il dio ignoto. Dalla crisi del Rinascimento alla modernità letteraria*, Edisud («Civiltà letteraria italiana», n. 40 n. e.), Salerno 2008, pp. 171, € 18,00.

Giordano Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Mondadori («Le Scie»), Milano 2009, pp. 334, € 20,00.

Anna Guzzi, *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 214, € 25,00.

Lina Iannuzzi, *D'Annunzio e la Comarella*, Prefaz. di U. Russo, Ianieri Editore, Pescara 2008, pp. 159, € 18,00.

Enza Lamberti, *Negli annali delle nazioni. Foscolo dal «queto Lario» a Hollandhouse. Opere del primo trienno 'inglese'*: Progetto di Nuova Edizione Critica. Ristampa di una fonte dei *Sepolcri*: G. B. Giovio, *I Cimiterj* [1804], Edisud ("Civiltà letteraria italiana", n. 37 n. e.), Salerno 2008, pp. 226, € 20,00.

Maria Grazia Lenisa, *Corrado Calabrò. La scrittura del mare*, Edizioni Lepisma, Roma 2009, pp. 173, € 20,00.

Doris Lessing, *Una comunità perduta*, trad. di D. Middioni, Fanucci Editore, Roma 2008, pp. 236, € 17,00.

Giuseppe Manitta, *Giacomo Leopardi, percorsi critici e bibliografici (1998-2003)*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2009, pp. 322, € 25,00.

Saverio Mattei, *La filosofia della musica*, a c. di M. Montanile, Editoriale Programma («Variatio», n. 11), Padova 2008, pp. 103, € 12,00.

Mediterraneo. Le gallerie d'arte moderna e contemporanea in Campania, a c. di M. Picone Petrusa, Paparo Edizioni, Napoli 2008, pp. 288, € 20,00.

Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, Presentaz. di B. Grandi e P. Palmieri, Ediz. critica a c. di C. Pennuto, Trad. inglese a fronte di V. Nutton, Olschki, Firenze 2008, pp. vii-1135.

Adriano Olivetti. Scritti di urbanistica e di industria 1933-1943, a c. di G. Lupo, Aragno, Torino 2008, pp. 211, € 11,00.

Luigi Paglia, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal "Sentimento del tempo" al "Taccuino del vecchio")*, Le Monnier Università, Firenze 2009, pp. 265, € 19,50.

Malaparte e la Francia, Atti del convegno internazionale su Curzio Malaparte, Prato-

Firenze, 8-9 novembre 2007, a c. di M. GRASSI, Olschki, Firenze 2008, pp. 234, € 25,00.

MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, pp. 339, € 35,00.

NOVELLA PRIMO, *Leopardi lettore e traduttore*, Insula, Leonforte (EN) 2008, pp. 142, € 18,00.

MARIA PROJA DE SANTIS, *Caleidoscopio. Profumi, suoni, sapori colori allo specchio*, Edisud/Associazione Culturale Internazionale "Sinestesie", Salerno 2009, pp. 61, € 12,00.

R. ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA, *Qual musica attorno a Giosue. Nel centenario della morte di Carducci*, a c. di P. MIOLI, Pàtron Editore, Bologna 2009, pp. 315, € 25,00.

CARLO SANTOLI, *Le Théâtre Français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. Le mise in scène du* Martyre de saint Sébastien*, de* La Pisanelle *et de* Phèdre *à travers* Cabiria, PUPS, Paris 2009, pp. 159, € 24,00.

JACQUELINE SPACCINI, *Sotto la protezione di Artemide e Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Rubbettino («Iride», n. 47), Soveria Mannelli 2008, pp. 341, € 20,00.

LAVINIA SPALANCA, *I fiori del deserto. Sbarbaro tra poesia e scienza*, con testimonianza inedite, introduz. di P. MODENESI, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 183, € 20,00.

Riviste e Varie

Vent'anni. 1988-2008, a c. del CENTRO PIO RAJNA, Centro di studi per la critica letteraria, linguistica e filologica, Roma giugno 2008.

«Cartaditalia». Rivista di cultura italiana contemporanea pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura "C.M. Lerici" di Stoccolma, a. I, n. 2, novembre 2009, pp. 129, sek 100.

«L'illuminista», rivista di cultura contemporanea diretta da W. PEDULLÀ, a. VIII, n. 22-3, gennaio/agosto 2008 (numero doppio dedicato a Tommaso Landolfi), pp. 633, € 30,00; a. VIII, n. 24, dicembre 2008 (dedicato a Paolo Volponi), pp. 286, € 15,00.

«La Modernità Letteraria», n. 2, Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 179.

«Napoli nobilissima», rivista di arti, filologia e storia, IX volume, fascicoli I-II, gennaio-aprile 2008.

«Nuova civiltà delle macchine», rivista trimestrale di analisi e critica, a. XXVI, n. 1, *Industria ricerca e cultura* (1), pp. 115, €, 15,00; a. XXVI, n. 2, *Industria ricerca e cultura* (2), pp. 117), 2008, € 15,00.

«*Silarus*». *Gli Indici*. Direz. del Progetto A. Granese, I, Indice cronologico a c. di A. Elefante, Valsele Tipografica srl, Materdomini (av) 2008, pp. 517 con CD-Rom. Non in vendita.

«Trivio». Periodico semestrale di poesia, prosa, critica, n. 0, Editrice Gaia, Salerno 2009, pp. 111, € 15,00.

Abstract[1]

Epifanio Ajello

Il saggio intende indagare, non poco temerariamente, eventuali *relazioni* tra alcune immagini fotografiche di d'Annunzio e la sua opera letteraria, l'evidente gioco di travestimento (o identificazione) tra l'autore e i propri personaggi, e più ampiamente tra *mondo scritto e mondo non scritto*. Questo sembra, infatti, paradossalmente perseguibile seguendo le tracce dei ritratti in posa dell'autore, la messa in scena dei fondali, l'attenta regia degli oggetti, le camere usate come *atelier* fotografici. Particolarmente interessante il rapporto che si instaura dintorno ad una istantanea del poeta: quella in cui l'autore veste i panni dell'eroe, l'Andrea Sperelli del romanzo *Il Piacere*. L'intento è pubblicitario, ma qualcosa sfugge a questo banale *tableau vivant*. Al di là di un semplice gioco del "doppio", d'Annunzio si trova ad instaurare (non sappiamo quanto consapevolmente) un *visibile* (ma ineffabile) legame tra finzione letteraria e biografia, un impossibile *continuum* tra una "poetica" e una vita.

The essay aims to discover the relations between some d'Annunzio's photographic images and literary work, between written and unwritten world, through some poet's portraits, the attention to the objects and the rooms used as photographic *atelier*. The *tableau vivant* in *Il Piacere*, the role of the hero represented by Andrea Sperelli, seems to establish an evident link between literary fiction and biography, an impossible *continuum* between a "poetic" and a life.

Annamaria Andreoli

Il saggio propone una rilettura della *Francesca da Rimini* e si struttura in *La vita italiana al tempo di Dante*, *Da Isotta a Francesca*, *L'apprendista filologo*, *Il sodalizio con Novati*, *Il laboratorio di Viareggio*, *La «vita attiva» in scena* e *Le «fonti» di Dante e il canto folklorico*.

The essay suggests a second reading of *Francesca da Rimini* and is divided into *La vita italiana al tempo di Dante*, *Da Isotta a Francesca*, *L'apprendista filologo*, *Il sodalizio con Novati*, *Il laboratorio di Viareggio*, *La «vita attiva» in scena* and *Le «fonti» di Dante e il canto folklorico*.

---

[1] Gli abstract dei saggi di Epifanio Ajello, Gabriella Albertini, Annamaria Andreoli, Guido Baldi, Giorgio Bárberi Squarotti, Giulia Belletti, Michele Bianco, Giorgio Cavallini, Angelo Favaro, Denis Ferraris, Bruno Gallotta, Valeria Giannantonio, Pietro Gibellini, Alberto Granese, Maria Teresa Imbriani, Gianni Oliva, Giuseppe Papponetti, Antonio Pietropaoli, Angelo R. Pupino, Paolo Puppa, Carlo Santoli, Antonella Santoro e Giorgio Zanetti sono stati tradotti in inglese dalla Dott.ssa Roberta Delli Priscoli.

GUIDO BALDI

Il protagonista della *Gloria*, uomo d'azione, sembrerebbe immune dalla "malattia" degli altri superuomini dannunziani. In realtà si tratta di un «falso eroe», votato alla sconfitta, come sempre causata dalla presenza di una «Nemica». La cui azione distruttiva, però, non è tanto esercitata attraverso il sesso: in quanto incarnazione del machiavellismo più cinico, la Comnena spinge Ruggero Flamma ad abbandonare il suo idealismo politico, che ha come obiettivo il riscatto della nazione in direzione imperialistica, e a divenire un sanguinario tiranno. Ma egli non ha le forze per reggere a quel modo di esercitare il potere e soccombe. Se l'autore ammira l'idealismo dell'eroe, una forma di pessimismo lo induce a ritenere impraticabili i suoi ideali e a riconoscere che il basso machiavellismo della Comnena è l'unica strada per la conquista e l'esercizio effettivo del potere. Pertanto la chiave della tragedia è nella frase della donna posta in epigrafe, «La Gloria mi somiglia».

The main character of the *Gloria* would seem to be far from the illness of other d'Annunzio supermen, but he is a false hero, destined to be defeated, as usual because of an "Enemy".

The Comnena, however, rather than be also a female, represents a cynical Machiavellism and forces Ruggero Flamma to leave his politic idealism and to become a bloody tyrant. But he is not able to manage this negative power and succumbs, yet. D'Annunzio deeply admires his hero idealism, but he knows that these ideals are not feasible and recognizes the negative pessimism of Comnena as the only way to manage the power. This is why the tragedy's key could be summed up in this sentence: "La Gloria mi somiglia".

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

Il compagno dagli occhi *senza* cigli è fra le "faville del maglio" l'opera più completa e unitaria rispetto a *Il venturiero senza ventura, Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Notturno*, *La contemplazione della morte*; e credo che abbia un senso molto specifico la datazione che l'autore dà: 1900-20. Non che d'Annunzio voglia dire che l'opera è stata composta nel corso di vent'anni, ma che il punto di partenza della stesura è perfettamente contemporaneo a quella del grande romanzo veneziano, *Il fuoco,* quello di amore e di morte, di splendore della città sulle acque e di decadenza e lenta dissoluzione di palazzi ed edifici, di passione sùll'orlo della vecchiaia, di bellezza delle arti della parola, della musica, del teatro che non riescono a prorompere diversi e trionfali per il resistere delle forme antiche.

Il compagno dagli occhi senza cigli is probably the most united and complete works of d'Annunzio among the "faville del maglio", compared to *Il venturiero senza ventura, Il secondo amante di Lucrezia Buti, Notturno, La contemplazione della morte.* The years 1900-20 referring to the work are meaningful: *Il fuoco*, the great Venetian novel of love and death, full of opposites and decadence, belongs to that period.

GIULIA BELLETTI

A seguito del rinvenimento di nuovi autografi dannunziani, non disponibili né conosciuti quando venne approntata l'edizione critica di *Alcyone* nel 1988, è possibile ora seguire l'elaborazione correttoria di alcune liriche del Terzo Libro delle *Laudi* e in alcuni casi aggiungere dati cronologici sulla loro composizione. Lo studio propone innanzitutto un commento alle varianti tra gli autografi di alcuni componimenti e la loro edizione definitiva, che può essere conseguita dal poeta già a livello della minuta oppure nella bella copia, nelle pubblicazioni in rivista o nelle stampe. In seguito si esaminano le correzioni interne all'autografo, prestando particolare attenzione alle soluzioni stilistiche, metriche e tematiche, ma anche alle fonti dell'ispirazione dannunziana.

The essay first proposes a comment on the variants between the autographs and their last edition, thankful to the return of some autographs of d'Annunzio not available at the time of the *Alcyone* critical edition (1988).Then the study will examine some internal emendations, giving particular attention to literary sources and to stylistic, metrical and thematic features.

MICHELE BIANCO

Scopo del presente saggio, in una plurima lettura delle liriche (analisi panica, lettura fonica delle poesie e analisi retorica), sia pure in misura proporzionale, selezionando quelle più antologizzate – in tutto dieci –, è quello di cogliere in una sinossi comparatistica, realizzata con acribia e rigore filologico, il profondo rapporto che intercorre, nella poesia dannunziana, tra la sfera del senso e quella dell'udito, prevalendo affatto la seconda sulla prima. Nelle liriche esaminate si perviene al risultato sorprendente di cinquecentosette figure di suono su trecentoquattordici figure di senso. Si può e si deve parlare di panismo nell'*Alcione*, ma non si può prescindere dalla nota musicale, ancor più presente, che informa e sustanzia l'inera raccolta.

The essay aims to find out, in d'Annunzio's poetry, a deep relation between the sphere of sense and the sense of hearing, giving priority to the last one, through the analysis of 10 lyrics. After comparative studies upon these lyrics, they surprisingly show 507 features of hearing against 314 features of sense. *Alcyone* is surely full of panism, but also filled with musicality, really evident in the whole collection.

SARA CAMPARDO

Nel 1988 Pietro Gibellini pubblicò l'edizione critica di *Alcyone* per la nuova "Edizione Nazionale delle opere di Gabriele d'Annunzio", lavoro imponente venuto alla luce dopo anni di studi, i cui primi abbozzi risalivano già al 1973. Ma in filologia, si sa, non c'è mai nulla di certo e definitivo. Di *Alcyone* e di tutta l'opera dannunziana in generale, ad esempio, moltissimi sono gli autografi perduti, ma altrettanti sono quelli che stanno riapparendo con gli anni.

La più recente scoperta di autografi alcionici risale al 2001. In un articolo del «Corriere della Sera» del 21 ottobre 2001 Annamaria Andreoli ci informava di un folto manipolo di autografi dannunziani, in buona parte afferenti ad *Alcyone*, riemersi dal mercato antiquario: tra questi spiccavano dodici carte contenenti i testi di quelle liriche che in *Alcyone* sono raggruppate sotto il titolo *Madrigali dell'Estate*.

Pietro Gibellini published the critical edition of *Alcyone* in *The National Edition of Gabriele's d'Annunzio complete works* on 1988, a powerful study already begun on 1973. But philology is in neverending becoming and, although many autographs have been lost, others have recently been discovered. Annamaria Andreoli refers of some of them, most of relating to *Alcyone*, in an article appeared in *Corriere della Sera* of the 21st of October, 2001. Among them , particular relevance is given to twelve pages containing the lyrics called *Summer Madrigals* in *Alcyone*.

GABRIELLA CARRANO

Il saggio analizza le trasposizioni mitiche nella lirica alcionia *L'onda* sul piano linguistico-filologico, in virtù di riscontri, lirici e in prosa, intertestuali ed extratestuali. Particolare attenzione è rivolta alla disamina del registro, grazie all'alta incidenza di tecnicismi classicheggianti. L'indagine, che privilegia il filtro interdisciplinare, propone una lettura della lirica in chiave sinestetica, iconica e musicale, grazie alla particolare tessitura morfolessicale della versificazione dannunziana.

The study aims at examining the mythical transpositions in the *Alcyone* poem *L'onda*, which is analysed in a linguistic perspective, as well as in a philological one, according to other prose and lyrical internal and external (Ovid, Virgil) evidence. Particular attention is turned to the register, due to the high incidence of classical technical 'lemmas'. Besides, it is to be underlined the interdisciplinary value of the study, thanks to the morphological and lexical texture of the poem, that can be easily read in a 'synaesthetic' perspective, 'iconic' and 'musical' in this case.

GIORGIO CAVALLINI

Il saggio esamina la tecnica e l'arte della ripetizione, variamente modulata, nel *Poema paradisiaco*, riconoscendo al poeta, attraverso una varietà di esempi offerti dalle liriche, una padronanza assoluta di qualsivoglia soluzione verbale, sintattica, metrica e ritmica.

The essay examines the art and tecnique of repetition in the *Poema paradisiaco* and attests a great variety of verbal, syntactical, metrical and rhythmical features through examples taken from d'Annunzio's lyrics.

ROBERTA DELLI PRISCOLI

Il discorso di Massimo Bontempelli, *d'Annunzio o del martirio*, letto il 27 settembre 1938, è un testo di lettura non facile per la forte concentrazione di idee, non sempre espresse con immediata chiarezza, per l'andamento piuttosto desultorio delle argomentazioni e per la novità stessa delle prospettive proposte. Per quanto concerne certe oscurità, forse intenzionali, non è da sottovalutare la circostanza che il discorso sia stato pronunciato in pieno regime fascista, quando i rapporti tra Bontempelli e il fascismo erano ormai entrati in crisi. Nonostante una prudente linea di cautela seguita dall'autore, il discorso fu in più punti contestato dal regime e segnò la rottura definitiva col fascismo. Da un attento ed esaustivo esame della commemorazione risulta che elementi strutturali sono il tema del prodigio, l'antinomia o, meglio, il rapporto dialettico tra poesia e azione, il profetismo, il martirio, la solitudine di d'Annunzio. Il senso più profondo di tutto il discorso di Bontempelli è in quella particolare prospettiva che rovescia l'immagine consueta di d'Annunzio e privilegia la nota del dolore, legata al ripiegamento dell'uomo e dello scrittore su se stesso, in una zona spirituale di silenzio e di chiaroscuro.

The Massimo Bontempelli's speech, *d'Annunzio or on Martyrdom*, delivered on 27 September 1938, is a text not easy to read owing to strong concentration of ideas, that often aren't expressed with transparent clarity, owing to development of reasoning rather wavering, to very originality of perspectives suggested. As to the obscurity of some passages, perhaps deliberate, it isn't to underestimate the fact that the speech was delivered at the height of Fascist regime, when the relations between Bontempelli and Fascism were going through a bad patch. Although Bontempelli took a prudent line of caution, the speech was in several passages contested by Fascist regime, and marked the breaking off of relations with Fascism. The accurate and detailed examination of the oration reveals that the structural constituents are: the theme of prodigy, the antinomy or, better still, dialectical relation between poetry and action, d'Annunzio prophetism, martyrdom, loneliness. Bontempelli reverses the usual image of d'Annunzio and emphasizes the note of suffering, linked to man and poet retreating into himself, in a silence and chiaroscuro spiritual area.

ANGELO FAVARO

La tragedia di *Fedra* vibra in un'atmosfera europea di poesia dannunziana, nella più pura coerenza artistica ed estetica della *vita inimitabile* e della poetica del *vate*: così nella costruzione sublime del testo realmente «all'assoluta modernità dell'ispirazione *si congiunge* una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», che rende l'opera non trasferibile nella classicità greca, ma degna di poter competere egualmente e ragionevolmente con quella classicità nella modernità (e postmodernità) della poesia e del teatro europei.

The tragedy *Fedra* is related to the purest artistic conception of the poet about art and poetry, but rather than belonging to the Greek classicism, it represents an example of classicism in the modernity (and postmodernity) of European poetry and theatre.

DENIS FERRARIS

Le Vergini delle rocce [1895], in quanto poema drammatico ma anche morale, potrebbe essere letto, da un punto di vista strutturale, come un esempio caratteristico di quella che si soleva chiamare un tempo la letteratura *idealistica*, quella cioè che tende a sostituire alla diegesi tradizionale fondata sulle figure della finzione un discorso fondamentale di riflessioni su categorie e immagini legate alla *Weltanschaung* dell'autore. In questa prospettiva è sembrato non inutile tornare su alcuni valori ma pure su alcuni schemi molto di moda in quello scorcio di secolo che cominciava appena ad interessarsi ai discorsi di Proudhon, di Nietzsche, di Freud, di Moréas e di Saint-Pôl Roux. Di là dalle reminiscenze dannunziane ben note e spesso studiate, è parso possibile ricordare alcune date attorno al complesso fenomeno di una transtestualità possibile non per ragioni saldamente cronologiche ma anche per effetto di conoscenza capillare e quasi inconsapevole.

Le Vergini delle rocce (1895), being both a dramatic and moral poem, could be read as an example of idealistic literature, this is the reason why the essay examines many values and schemes of those years, whose literary interests began to consider Prudhon, Nietzsche, Freud, Morèas and Saint-Pol Roux and shows ,as a result, some important elements of transtexuality in d'Annunzio's work.

BRUNO GALLOTTA

Una poesia può essere letta, così come si ascolta un brano di musica o si ammira una pittura, con l'obiettivo di provare emozioni e sentimenti che appartengono alla vita di tutti noi, e che determinano la bellezza di un'opera d'arte. È quanto ci siamo proposti per *Un sogno* di Gabriele d'Annunzio, una lirica musicata fra l'altro da Ottorino Respighi. Nell'articolo si cerca di motivare le ragioni che sono alla base della nostra interpretazione, nella consapevolezza che si tratta in ogni caso di una proposta, legittimata però dalla realtà formale e strutturale del testo poetico.

A lyric could be read as we listen to a song or look at a picture, aiming to create feelings and emotions determining the beauty of a work of art. *Un sogno* di Gabriele d'Annunzio, accompanied by Ottorino Respighi's music, is the object of this study, through which some interpretations will be provided, according to the idea and proposal of the author, supported, however, by the formal and structural scheme of the lyric considered.

GABRIELLA ALBERTINI

L'articolo di Gabriella Albertini dal titolo: *Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana 'Sogno d'un mattino di primavera'* appoggia l'attenzione sull'importanza che, nella scenografia del primo lavoro teatrale (datato

1897) del repertorio dannunziano, la natura assume in rapporto all'azione della vicenda rappresentata.

Gabriele d'Annunzio si rivela profondo conoscitore, sotto l'aspetto descrittivo, scientifico ed emblematico, dei vari elementi appartenenti alla natura: piante, fiori, animali, situazioni ambientali.

La protagonista, Isabella, indicata nel poema tragico come la Demente (tale diviene il suo stato mentale in seguito a un trauma subìto) cerca la calma alla sua inquietudine, desiderando di identificarsi, o meglio integrarsi, nel paesaggio circostante. Di conseguenza se importanti sono le varie componenti del creato, egualmente determinanti sono i colori che, nel loro apporto visivo, completano il patrimonio dei contenuti simbolici.

Per la stesura dell'articolo, è stata fondamentale la lettura del testo dannunziano, di cui sono stati riportati numerosi frammenti, attingendo sia ai dialoghi, che alle didascalie. Questa è un'opera che va interpretata in virtù di una intensa forza evocativa, che traduce in colore e forma l'astratta considerazione di una realtà.

Gabriella Albertini's essay *Nature's symbolic images inside the scenography of d'Annunzio 'Dream of a spring morning'* focuses on the role of nature related to the subject performed. Gabriele d'Annunzio shows his knowledge of the various nature's elements, such as plants, flowers, animals and environmental settings. The main character, Isabella, known as the *Dement* in the tragic poem (after a shock), is looking for quietness by living and integrating herself into the surrounding environment, so that especially colours and their meanings become relevant in the symbolic perspective of the poem. The accurate reading of the d'Annunzio's poem, the attention on some passages and stage directions, which appear in the essay, point out the evocative atmosphere of the poem and its nearness to a colourful and concrete reality.

LINDA GAROSI

Il saggio prende in esame alcuni rilevanti aspetti formali derivati dalla presenza delle macchine – l'automobile e gli aerei – nell'ultimo romanzo dannunziano *Forse che sì forse che no* (1910). L'analisi è volta a mettere in luce le peculiarità linguistiche e stilistiche determinate da tale asse tematico. A questo scopo si avvarrà altresì del confronto tra gli appunti preparatori contenuti nei *Taccuini* e l'opera.

The work focuses on some remarkable formal aspects related with mechanical objects such as cars and planes in d'Annunzio last novel, *Forse che sì forse che no* (1910). It is meant to highlight the effects of this theme on both a linguistic and a representative level. The comparison between the notes taken by the author in his *Taccuini* and the novel will give clear evidence of it.

VALERIA GIANNANTONIO

L'intervento prende le mosse dalla rivisitazione critica della tragedia dannunziana, in cui l'accertamento storico costituisce la semplice intelaiatura di un dramma consumato entro una visione decadente di amore e morte. La sacralità della Francesca è data dall'autenticazione storica di una vicenda di amore consumata nelle lacerazioni della psiche. Il dissidio è pari alla frantumazione decadente dell'io, nel venire meno della sua identità. La frattura decadente col mondo si consuma nel nostalgico onirismo di un'infanzia irrimediabilmente perduta e di un presente lacerato tra opposte passioni.

This study focuses on a critic analysis of the tragedy of d'Annunzio, in which history is simply the basis of a drama showing a decadent conception of life and death. The sacredness of the *Francesca*
is in the love affair lived in the psychological laceration and the decadent break with the world is represented by a nostalgic memory about a lost childhood and a present time divided among opposite passions.

PIETRO GIBELLINI

Si interviene sulla vita e alcune opere, movendo dal «volontario esilio» francese all'avventura del Poeta-soldato e poi del Comandante di Fiume, pronto a battersi soprattutto per altri "esuli in patria", gli irredenti trentini, giuliani e dalmati, prima di ritirarsi nella gabbia dorata del Vittoriale, un luogo di esilio dal mondo.

The analysis starts from some important moments of d'Annunzio's life, the poet-soldier one, in particular, and his engagement for the refugees, till the last years at Vittoriale, the golden place far from the world outside.

ALBERTO GRANESE

Prima di costruire la silloge del 1902, *Le novelle della Pescara*, d'Annunzio con *Episcopo et Cie* aveva posto all'attenzione dei lettori francesi un'umanità istintiva, che sembra non avere ancora varcato le soglie della storia, rappresentando personaggi vittime di cruenti sacrifici rituali e sconfitti nella lotta per la vita, nell'azione per appropriarsi dell'oggetto del desiderio. "Prima della Pescara", la raccolta più completa delle sue novelle a inizio del nuovo secolo, aveva voluto, dunque, far conoscere al pubblico dell'*Intrus* i temi e i motivi più profondi della sua produzione narrativa giovanile, confluiti tutti in racconti ripresi poi come "fonti interne" e sviluppati nelle opere maggiori.

Before *Le novelle della Pescara* (1902), d'Annunzio presented to the French public a plenty of human beings, victims of ritual sacrifices and defeated in the struggle for life, trying to get their wished objects. *Prima della Pescara*, the most complete tales collection at the beginning of the new century, aimed to show the public of the Intrus the deepest themes of his youthful literary production, all present in his tales, internal sources of his future, mature works.

ALESSANDRA GRILLO

L'articolo esamina i primi due viaggi di Gabriele d'Annunzio, nel 1882 in Sardegna e nel 1895 in Grecia. Da entrambe le esperienze, d'Annunzio non trae una relazione, ma i ricordi e le impressioni diventano fonte di ispirazione per successive tragedie e componimenti poetici. Dapprima si affronta l'analisi delle note di viaggio e degli articoli di d'Annunzio e di Edoardo Scarfoglio, seguendo i criteri critici della teoria della letteratura di viaggio; in seguito, si vedranno gli echi sardi e greci nella produzione dannunziana e la figura di d'Annunzio nelle parole di Scarfoglio e dello stesso Vate.

This essay examines Gabriele d'Annunzio's first two journeys, on 1882 to Sardinia and on 1895 to Greece. Memories and impressions collected during the two travel experiences will become inspirations for tragedies and poems. First of all, the article analyses trip notes of d'Annunzio and Scarfoglio, following the critical criteria of travel literature; then, it focuses on the Greek and Sardinian echoes on the d'Annunzio literary production and on the way Scarfoglio and d'Annunzio himself depict the "Poet".

MARIA TERESA IMBRIANI

Si pubblica un taccuino inedito di Gabriele d'Annunzio, ARC 21.61/4, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e acquistato nel 1997 a un'asta di Christie's, insieme ai molti autografi del cosiddetto Fondo Gentili. Datato 9 giugno 1893, il Taccuino è relativo alla visita al Santuario della Madonna dei Miracoli di Casalbordino. Il quadernetto, vergato a lapis e con grafia concitata, contiene gli appunti che, insieme alle altre fonti già note, consentiranno all'autore la stesura dei capitoli V-VII del Libro IV del *Trionfo della morte*, relativi al pellegrinaggio in quei luoghi dei due protagonisti, Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio.

It will be shown an unpublished notebook of d'Annunzio, ARC 21.61/4, kept at the National Central Library of Rome and bought at Christie's in 1997, together with many autographs belonging to the so called *Fondo Gentili*. The notebook (June, 9, 1893) tells the visit to the sanctuary of "Madonna dei Miracoli di Casalbordino" and contains some notes, that will be part of chapters V-VII of IV Book of *Trionfo della morte* together with other known sources, about the pilgrimage of Giorgio Aurispa and Ippolita Sanzio.

ANDREA LOMBARDINILO

Cinque mesi prima di morire d'Annunzio è nominato Presidente dell'Accademia d'Italia. Mussolini lo ha scelto non solo per gli indiscussi meriti letterari, ma anche per il carisma e il blasone. Ma d'Annunzio è in là con gli anni, e le condizioni di salute vanno via via peggiorando. Il precipitare degli eventi (descritti in alcuni carteggi riemersi di recente) lo costringe a disertare l'adunanza romana del 21 novembre

1937. Non gli rimane che inviare un lungo messaggio al re, riprodotto in fac simile d'autografo dalla tipografia del Senato. È il canto del cigno del poeta, sospeso tra mitografia, simbolismo e celebrazione, non senza accenti di velata malinconia per il fluire impietoso del tempo. A ben vedere un filo rosso sembra legare l'ultima stagione del Vittoriale ai componimenti proemiali dei primi tre libri delle *Laudi*, in un afflato lirico che si innesta suaccenti vitalistici e memoriali. In primo piano il rimpianto per un passato glorioso e inafferrabile.

D'Annunzio has been appointed *President of Italian Academy* five months before his death. Mussolini chose him because of his charisma and noble birth, apart from his literary merits. But d'Annunzio is going to be old and weak, so that he doesn't take part in the *Roman Meeting* of 1937. He wrote a melancholic message to the king, full of symbolism and celebration, mythology and sadness, like the swan-song. It clearly results a deep connection between the last years at *Vittoriale* and the first three books of the *Laudi*, especially relating to the regret for a glorious past.

DARIO MIGLIARDI

Con il lavoro del Ciani sembrava potersi dire concluso il discorso sulla effettiva esistenza, nella biografia dei due artisti, di un episodio realmente accaduto che potesse fungere da ispirazione per le due opere dal comune soggetto: *La Figlia di Iorio* tragedia di Gabriele d'Annunzio e la tela omonima di Francesco Paolo Michetti. Quell'ineccepibile studio risale all' '85. In un tempo relativamente recente ('02) il Di Tizio ha pubblicato l'intero carteggio tra il cenobiarca e il cenobita poeta, dedicando più di una sezione dell'opera alla questione *Figlia di Iorio*. Il presente contributo si propone di fare alcune precisazioni in merito allo svilupparsi del soggetto michettiano e sulla controversa dichiarazione rilasciata dal d'Annunzio nel '21 a Filippo Surico. Si vuol porre l'accento, attraverso un itinerario fatto di lettere evocative e interviste inattendibili, sul processo lento ma pervicace di decostruzione e ricodificazione sublimata – a mezzo di un intellettualistico dionisismo – di un dato folklorico reale, antropologicamente ben documentato dal Di Nola. L'influsso della tela del Michetti sull'omonima opera dannunziana dovrebbe essere analizzato in base alla funzione esercitata dalla prima sul meccanismo in atto nella poiesi teatrale sottesa alla tragedia pastorale: quel processo sopra accennato di transfigurazione del fenomeno antropologico noto come incanata messoria o carella.

Ciani referred on 1985 about an episode occurred in d'Annunzio and Francesco Paolo Michetti lives, inspiring them respectively the tragedy *Figlia di Iorio* and the homonymous picture. Di Tizio recently (2002) published the whole collection of letters between the painter and the ascetic poet, giving attention to the the *Figlia di Iorio* tragedy. This essay will point out the slow and long process of reality deconstruction, through the analysis of meaningful evocative letters and interviews and the undoubtable influence of Michetti's painting on d'Annunzio's tragedy, taking into consideration some important, anthropological aspects.

GIANNI OLIVA

Il tema della macchina, unitamente a quello del labirinto, svolge nel *Forse che sì forse che no* una funzione simbolica di iniziazione: sia i viluppi tortuosi dell'esistenza di ognuno (i meandri del labirinto gonzaghesco), sia le recenti conquiste della tecnica (soprattutto l'aereo) portano l'iniziato a redimersi e a sollevarsi dalla decadenza, ma non senza prima provare e soffrire. Il romanzo si presenta come il *vademecum* del rischio, del coraggio, dell'ardimento, come in *Mafarka le futuriste* (1910) di Marinetti, ove un re negro diventa «costruttore di uccelli meccanici» e su uno di essi spicca il volo e sparisce. D'Annunzio anche in questo settore sperimenta il linguaggio e conia nuovi termini di cui va fiero.

The machine and the labyrinth themes play the role of symbolic initiation in *Forse che si forse che no*: both the difficult developments of everyone existence both the last scientific discoveries lead to redeem oneself and to release from decadence, after trying sufferings.

The novel can be considered as the *vademecum* of risk, courage, boldness, as it happens in Marinetti's *Mafarka le futuriste* (1910), where a black king begins to build "mechanic birds" and flies away upon one of them. D'Annunzio creates new words and enriches his language once again.

GIUSEPPE PAPPONETTI

La passione per l'antico risale in d'Annunzio fin dagli anni del Cicognini. Il saggio ripercorre le prime esperienze del giovane poeta a Corfinium al seguito di Antonio De Nino che l'aveva scavata, poi negli anni romani l'attenzione continua ai monumenti dell'antichità e la frequentazione dei musei. Nei difficili anni napoletani insorge il desiderio di una nuova rinascenza: di qui, pochi anni dopo, il viaggio in Grecia con Scarfoglio e altri amici, dove visita Delfi, Micene, Olimpia e il Museo archeologico di Atene; e ne nascerà il primo testo teatrale, *La città morta*. E ancora, il nuovo viaggio con la Duse del 1899 e la scoperta dell'auriga di Delfi, nonché la composizione di *Maia*, a non dire della successiva attenzione agli scavi inglesi a Cnossos che daranno impulso alla composizione di *Fedra*. Anche negli anni del Vittoriale, con calchi, gessi e riproduzioni d'Annunzio non rinunciò alla memoria visibile di quanto dell'antico gli era stato più caro.

D'Annunzio's passion towards ancient world goes back to the years of Cicognini.

The essay is about the first experiences of the poet in Corfinium, near to Antonio De Nino, and the roman years spent visiting monuments and museums. Then it analyses the years with Scarfoglio and other friends travelling to Greece, where he visited Delfi, Micene, Olimpia and the archeological museum of Athen, suggesting him the first theatrical text, *La città morta*. And, once again, the new trip on 1899 with Eleonorea Duse to Delfi and the composition of *Maia* and the attention to Cnossos, which will give him the inspiration for *Fedra*. Also at Vittoriale, d'Annunzio still kept the memory of the Ancient he had deeply loved.

ANTONIO PIETROPAOLI

Questo saggio è dedicato a uno dei più famosi componimenti di *Alcyone*, campione esemplare del panismo dannunziano. Dopo aver passato in rassegna i maggiori documenti intertestuali, l'autore compie una dettagliata analisi metricologia, fonologica e semiotica del testo, mettendone in rilievo non solo il fortissimo grado di "costruzione" formale ma anche la evidente incidenza "semantica" di quelle stesse strutture formali. Le prime due strofe, infatti, sono organizzate dal poeta secondo modalità (allusivamente erotiche) di "indugio" descrittivo e di "adagio" ritmico – e valgono dunque da "preliminari" del formidabile ed esclusivo Evento panico che si scatena nell'ultima coppia strofica. La quale, invece, assume un ritmo e una stilistica sempre più veloce aggressiva e progressiva, dove tutto si fonde al calor bianco («Ardo, riluco»), fino al culmine dell'*enthousiasmós* finale, che significa, appunto: stare-nel-dio, essere invaso dalla divinità.

This essay is dedicated to one of the most famous lyrics of *Alcyone*, one of the best examples of d'Annunzio's panism. The author analyses the major intertexual documents and then follows an articulate metrical, phonological and semiotic study which shows not only a high level of formal "build", but also an evident semantic influence of those formal structures.

The first two strophes are build following a sense of descriptive "indugio" and rhythmic "adagio", preceding the Panic Event that will occur in the last two strophes, where everything quickly merges in a white atmosphere till the final *enthousiasmós*, meaning "stare- nel- dio", be overwhelmed by the Divinity.

ANGELO R. PUPINO

La Vita è dunque come l'Arte? O l'Arte come la Vita? Si deve concludere per una vocazione autobiografica del d'Annunzio? Certo è che in lui, come nel *Dorian Gray*, si manifesterà addirittura l'utopia che la distanza tra il manufatto artistico e la realtà esistenziale possa essere soppressa e sostituita da una identificazione così totale e assoluta da non lasciare residui. È questa la pretesa, per offrire un ristretto campionario, di alcune "faville" del *Secondo amante di Lucrezia Buti*.

Does Life look like Art? Or Art looks like life? Is there an autobiographic vocation in d'Annunzio? There is a clear identification between the real life and the work of art in the poet's works, as if in Wilde's Dorian Gray, and this is shown through some " sparks" of the *Secondo amante di Lucrezia Buti*.

PAOLO PUPPA

Dalle carte segrete di Luisa Baccara, trovate di recente al Vittoriale, dietro una doppia paretina nell'appartamento personale della pianista-segretaria del Comandante, è emersa una lettera di d'Annunzio, vergata a matita su foglietti nella preziosa carta di Fabriano, pieni di correzioni, grafia larga a righe molto distanziate le une dalle altre,

tipiche del "monòcolo", in data 1 gennaio 1938, a pochi mesi dunque dalla morte, senza l'indicazione del destinatario, tranne l'accenno in alto, siglato con inchiostro rosso "All'ignota". Ma sull'autenticità della stessa lettera, non sono sorti dubbi presso gli specialisti, accorsi in massa presso l'importante ritrovamento. Si tratta, in pratica, di una delle ultime tra le infinite epistole vergate in modo compulsivo dallo scrittore abruzzese, specie durante gli ultimi anni del suo soggiorno a Gardone. A fianco della lunga e strana missiva, un breve biglietto, sempre a matita, firmato in alto col nome di Luisa, diretto alla governante dell'eremo, Emilie Mazoyer, chiamata da d'Annunzio Aélis, lettera non completata e dunque mai spedita. Forse un ripensamento, un impulso, poi trattenuto e rientrato, a coinvolgere la 'badante' rivale, da parte della Vestale privilegiata dal Vate.

The essay is about one of the last letters written by d'Annunzio, corrected by the hand of the poet, founded on 1 January, 1938. Maybe he wrote this letter in the last years of his life in Gardone, together with a short note, signed with the name of Luisa, destined to the governess of Vittoriale, never completed and never sent.

MADDALENA RASERA

Tratte da una tesi di laurea discussa recentemente a Ca' Foscari, queste pagine ripercorrono alcuni degli studi dannunziani di Guy Tosi, l'italianista francese che più ha saputo rivelare i rapporti tra d'Annunzio e la cultura cisalpina. Attraverso uno studio delle fonti preciso e minuzioso Tosi sottolinea la centralità della mediazione francese nel cammino, compiuto da d'Annunzio, di distacco dal romanzo naturalista e dal pessimismo slavo e di avvicinamento alla filosofia del Superuomo. In particolare vengono analizzate la responsabilità degli intellettuali francesi riguardo alla scoperta di Nietzsche, l'influenza sul *Trionfo della morte* di opere come *Le Disciple* di Bourget, il ciclo del *Culte du moi* di Barrès, l'*Axël* di Villiers de l'Isle Adam; l'influenza del dramma wagneriano, del pensiero di Teodor de Wyzewa e di Séailles sulla riflessione attorno al romanzo futuro. Un'ultima parte è dedicata invece al simbolismo dannunziano, in rapporto a due temi principali: il paesaggio come stato dell'anima e il senso di mistero. Anche in questo caso reminiscenze affiorano tra il *Giovanni Episcopo* e *La Cheveleure* di Maupassant, tra Andrea Sperelli e il pensiero di Schopenauer e Amiel, fino ad arrivare al simbolismo analogico di Baudelaire.

This essay, based on a degree thesis discussed at the *Ca' Foscari (Venice) University*, is partly on the Guy Tosi's studies on the connections between d'Annunzio and the cisalpine culture. Tosy analyses the centrality of French culture and mediation in the the works of the Italian poet, starting from the naturalistic novel, passing through the Slavic pessimism, getting to the doctrine of superman. Particular attention is given to the influence of Nietzsche, to the Bourget's *Le Disciple* influence on *The triumph of Death*, to the *Culte du moi* cycle of Barrès, to the Villiers de l'Isle Adam *Axel*, to the Wagnerian drama influence, to Teodor de Wyzewa and Sèaille presence. The last part of the essay is dedicated to the symbolism of d'Annunzio, according to two main themes: the landscape as a state of soul and the sense of mistery. Once again many

observations on theconnections between Giovanni Episcopo and *The Cheveleure* of Maupassant, between Andrea Sperelli, Schopenauer and Amiel doctrine, till the analogical symbolism of Baudelaire, come out.

GIUSEPPE RUSSO

La raccolta edita dai fratelli Treves nel luglio del 1893 con il titolo, inizialmente ripudiato da d'Annunzio, di *Poema paradisiaco* rappresenta uno dei principali traguardi raggiunti dal poeta abruzzese nel campo della poesia simbolista. In parte questi componimenti sono ispirati alle sperimentazioni praticate da Maurice Maeterlinck con *Les serres chaudes* (1889) e ruotano intorno alla relazione di d'Annunzio con Maria Gravina, la donna che aveva preso il posto di Barbara Leoni nella sua vita. Ma ciò che conta è il modo in cui l'autore lavora ad una progressiva rarefazione della figura femminile, secondo un procedimento che fa confluire nella sua elaborazione lirica alcuni elementi caratteristici dell'antropologia del sacro.

Ed è proprio tramite gli strumenti di questa disciplina, definiti nel corso del XX secolo dai suoi principali teorici (Rudolph Otto, Mircea Eliade, Julien Ries) che il saggio reinterpreta l'opera poetica come un punto di congiunzione tra letteratura e antropologia religiosa, nel quale penetrano anche non pochi elementi caratteristici del pensiero magico secondo l'analisi classica di Marcel Mauss. Con un metodo interdisciplinare, vengono infatti individuati nel *Poema paradisiaco* i momenti in cui si elaborano spazi sacri, tempi sacri, fattori di ritualizzazione, aneliti a dimensioni archetipiche dell'esperienza religiosa. Anche il notevole lavoro svolto sul linguaggio poetico contribuisce a conferire alla raccolta una veste di spazio semantico ideale nella relazione tra queste forme espressive.

In July 1893 the collected poems entitled *Poema paradisiaco* were published in Milan by the Treves Brothers. This particular work is inspired by recent symbolistic experiences, such as Maurice Maeterlinck's *Les serres chaudes* (1889), and develops in poetical suggestions the relationship between the poet and the woman who took the place of Barbara Leoni in his heart, presumably Maria Gravina. The rarefied images used by d'Annunzio in these poems and the peculiar care about language contain various arguments that allow to read this work as an example of "poetical treatment" about elements studied by Anthropology of Religions. Holy times, holy spaces, ritualization of out-of-ordinary moments are topics defined by the great theorists of this science (Rudolph Otto, Mircea Eliade, Julien Ries). This essay shows how the *Poema paradisiaco* can be interpreted as a junction point between literature and Anthropology of Religions, including problems concerning the Marcel Mauss's theory of magic.

CARLO SANTOLI

Si esaminano le prime rappresentazioni francesi de *Le Martyre de Saint Sébastien*, de *La Pisanelle ou la mort parfumée* e di *Fedra*, tentando di dimostrare come i lavori teatrali di d'Annunzio anticipino un'arte nuova.

The essay is about the first performances of *Le Martyre de Saint Sebastien, La Pisanelle ou la mort parfumée* and *Fedra,* aiming to demonstrate that d'Annunzio's theatrical works anticipate a new form of art.

ANTONELLA SANTORO

L'idea di disegnare una mappa della narrativa dannunziana nasce dall'intento di evidenziare le invarianti tematico-strutturali dei romanzi, i quali sembrano formarsi attraverso l'amplificazione progressiva di una stessa poetica fissa su se stessa ma filosoficamente accresciuta – il superomismo e il primato dell'autore/protagonista. La sostanziale omogeneità dello schema narrativo permette così di individuare una sorta di meta-testo dalle caratteristiche ben precise: l'inconsistenza dell'intreccio che dimostra la naturale tendenza dannunziana verso la poesia, l'assenza di un vero e proprio sistema di personaggi, la preponderanza del protagonista maschile e il ruolo comprimario della figura femminile. L'elemento più significativo che emerge da quest'analisi è la natura del protagonista maschile scissa tra una progettualità incessante ed egotistica e una perenne insoddisfazione di fondo. Questa dicotomia costitutiva fa del personaggio dannunziano un individuo costantemente irresoluto, inquieto, contraddittorio ed evidenzia il modo tipicamente dannunziano di vivere la crisi, che investe l'intellettuale alla fine dell'Ottocento, avvertendo i mutamenti socio-culturali in atto ma facendo di tutto per eluderli.

The essay is about the occurrence of themes in the novels of d'Annunzio, starting from the basic doctrine of superman and the primary role of the author/main character: the insubstantial plot, the absence of an organic system of characters, the predominance of male main character and the subordinate female role. The most meaningful result deriving by this study is the nature of the male character, divided between a never-ending plan and a constant dissatisfaction. This dichotomy shows an irresolute, unquiet and contradictory character, resembling the way d'Annunzio and the intellectual in general lived his time at the end of nineteenth century.

LUIGI TORRACA

D'Annunzio sentì vivo il fascino dell'*Edipo a Colono*, soprattutto del primo stasimo, di cui tradusse in *Maia* la prima strofe, la prima antistrofe e una parte della seconda strofe, componendo le varie tessere in un arazzo variegato di versi originali e di versi tradotti. Nell'interpretazione dei versi greci prende l'abbrivo dalla traduzione latina dell'edizione didotiana di Parigi del 1886, ma, con alata e geniale fantasia, riesce a trasporre in italiano tutto l'incanto dei versi sofoclei, in una parafrasi poetica che non offende in alcun modo la correttezza linguistica. D'Annunzio, certo, non era filologo; ma il suo sentimento della grecità era così vivo e così profondo che egli, guidato dal suo infallibile gusto di artista, seppe riconoscere le voci più belle della poesia tragica attica e felicemente combinarle con il canto delle sue liriche in un contrappuntistico intreccio di melodie e armonie.

D'Annunzio deeply felt the fascination of *Oedipus Coloneus*, especially of first stasimon, whose first strophe, first antistrophe, a part of second strophe he translated in *Maia*, by adjusting various tesserae in a variegated tapestry of both original and translated verses. In interpreting the greek verses he gathers way from Latin translation of Didotian edition (Paris 1886), but, with lofty and brilliant imagination, he is able to transfer in Italian the whole charm of Sophoclean verses, in a poetic paraphrase that doesn't break linguistic correctness. Of course d'Annunzio wasn't philologist; but his sense of Hellenism was so deep and intense that he, led by artist infallible taste, could recognize the most sweet voices of Attic tragic poetry and cleverly combine with his lyric song in a counterpoint interlacement of melodies and harmonies.

MATILDE TORTORA

Il volume del 1899 (terzo migliaio) custodito al Vittoriale de *La Gioconda* di d'Annunzio, Milano, Fratelli Treves, porta stampato nella prima pagina interna, subito dopo il titolo *La Gioconda* e la scritta *tragedia*, la scritta «Cosa bella mortal passa, e non d'arte» con l'indicazione *Leonardo da Vinci*. Non esiste però alcuna copia di nessuno dei due film *La Gioconda*, né di quello del 1912, né di quello del 1916, i film sono andati entrambi perduti: oltre alla sceneggiatura, rimangono solo una serie di immagini del film del 1916 trasposte nello stesso anno in sequenze su cartoline, così da fornire seppure in sintesi l'intero film, da me ritrovate anni fa, di cui appunto darò qui ancora una volta notizia, qui però riportando le didascalie e le indicazioni, per cui, comparando la sceneggiatura originale di d'Annunzio che è al Museo Nazionale del Cinema di Torino (Archivio Mnc: A346/12) si vedrà che queste didascalie sono in qualche modo pure attente alle indicazioni per le sequenze previste nel 1911 dal Poeta stesso.

The 1899's volume of *La Gioconda*, *Milan, Treves*, kept at the "Vittoriale", has written on its first page «Cosa bella mortal passa, e non d'arte», under the title and the word *tragedy,* referring to *Leonardo da Vinci*. There are not copies of the two *Gioconda* movies yet, the first of 1912, the second one of 1916: they both have been lost. Only the script and some images have been put on some cards in 1916, in order to sum up the plot of the play. I will once again quote passages and stage directions, in order to show how they are managed by the Poet since 1911.

GIORGIO ZANETTI

Opera apparentemente d'occasione, rapidamente composta per sancire il sodalizio artistico e esistenziale con Eleonora Duse, il *Mattino di primavera* con cui d'Annunzio si propone di inaugurare una tetralogia di *Sogni delle stagioni* è in realtà l'esito, pur provvisorio, di una storia stratificata di studi e di riflessioni, a confronto attivo e spregiudicato con il dibattito europeo in cui, dopo Wagner, maturano l'idea e la prassi di un nuovo teatro. Attraverso documenti d'archivio anche inediti e la ricostruzione di un frastagliato itinerario di letture nella biblioteca del drammaturgo, il saggio interroga forme e motivi del «poema tragico» esplorando l'ardita combinatoria delle

sue strategie iconiche. Movendo dal *romance* shakespeariano (dopo l'archeologia del tragico della *Città morta*), il *Sogno* risale agli antichissimi riti di primavera e al loro *pattern* di azioni simboliche e di gesti verbali, misteriosamente costante attraverso le sue metamorfosi nella letteratura e nell'arte. E per inquadrare il *théâtre du silence* della Demente in un dramma cosmico di morte e rinascita d'Annunzio si inoltra nelle regioni scoscese della mitologia e dell'antropologia comparate, di cui mette a frutto le risultanze recenti correlandole sapientemente con le ipotesi della filologia, quella di Gaston Paris e di Joseph Bédier, protesa verso le origini rituali e folkloriche della poesia d'amore romanza. Così nei personaggi o nelle «marionette» del *Sogno* i labirinti e i fantasmi struggenti o crudeli dell'eros moderno si traspongono nelle cifre della fiaba e della leggenda, nella suggestione di un dire originario che trascende i confini della letteratura per integrarsi con le costanti della memoria collettiva.

Mattino di primavera, originally written to celebrate the deep artistic and existential relation between d'Annunzio and Eleonora Duse, opens a tetralogy of *Sogni delle stagioni* and is the result of a constant comparison with the European debate about a new kind of theatre.

The essay examines themes and reasons of this "tragic poem", through the study of many unpublished documents, moving from the Shakespearean romance to the philologic influences of Gaston Paris and Joseph Bèdier. The characters of the poem related to the modern Eros seem to be immersed in fables and legends, confining themselves not only inside literary boundaries, but moving on to the collective memory.

TOBIA ZEVI

L'articolo tratteggia alcuni mutamenti linguistici e stilistici nella rielaborazione dannunziana del *Canto novo* tra il 1882 (prima edizione) e il 1896 (seconda edizione). Il lavoro si avvale anche dello studio di un manoscritto autografo dell'autore conservato alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, che consente un'analisi diretta ed immediata del modo di procedere del poeta. In particolare l'articolo descrive la selezione lessicale nella seconda edizione rispetto alla *princeps* – soprattutto nei settori del lessico animale, botanico, cromatico e del corpo umano – tentando di delineare complessivamente lo sforzo dell'artista verso una lingua più raffinata e meno realistica. In questo senso si evidenziano i procedimenti retorici, il recupero dell'elemento mitologico e tutte le varianti che appaiono significativamente improntate alla maggiore ricercatezza.

The following essay explores some linguistic and stilistic variations between the two editions of *Canto novo*, the first dated 1882 and the second dated 1896. The study is led on a manuscript in d'Annunzio's own hand, kept at the National Central Library in Rome and the analysis is mainly on the lexical selection of the second edition(animal, botanical, referring to colour and human body) compared to the *princeps* one. The results show the recover of important mythological elements and variations to recreate a much more elegant language, rather than a realistic one.

ANTONIO ZOLLINO

Il saggio, prendendo le mosse dal concetto di tradizione particolarmente marcato ne *I pastori* di d'Annunzio, propone nuovi spunti di lettura del componimento, fondati sulla funzione che la precisa ed acclarata menzione di alcuni passi danteschi assume nell'ambito del dibattito con l'amico-rivale Pascoli.

This essay, moving from the underlined concept of tradition inside *The shepherds* of d'Annunzio, proposes new cues of reading and comprehension of the text and points out the role of some Dante studies and passages in the discussion between the poet and the friend-"enemy" Giovanni Pascoli.

Notizie sui Collaboratori di Questo Numero

Epifanio Ajello insegna Letteratura italiana e Letteratura italiana contemporanea nell'università di Salerno. È autore di due volumi su Carlo Goldoni (*Storia del mio teatro*, 1993; *l'esattezza e lo sguardo*, 2001) e di uno su Guido Gozzano (*Nell'Oriente favoloso*). Ha curato una serie di edizioni e tre raccolte di saggi di comparatisti italiani (Graf, 1993; Zumbini, 1996; Linguiti, 2006). Ultimo lavoro pubblicato, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana,* 2009.

Gabriella Albertini è nata a Pescara dove vive e lavora. Si è diplomata in Pianoforte presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro e successivamente in Scenografia presso l'Accademia Belle Arti di Roma presentando la tesi: *Le Martyre de Saint-Sébastien-D'Annunzio*, *Debussy*. Nel 1989 ha eseguito sedici disegni a colori per il documentario il *Piacere*, realizzato da Ivanos Ciani per il Centro Studi Dannunziani di Pescara. Ha pubblicato: *Le Martyre de Saint-Sébastien*, (Quadrivio, Lanciano), *Amboni e portali nel romanico abruzzese* (Ediars, Pescara), *Simboli d'arte nel romanico d'Abruzzo* (Ediars, Pescara). Suoi articoli sull'arte e sulla scenografia dannunziana sono pubblicati da riviste specializzate. Le sono stati attribuiti riconoscimenti per la didattica, la pittura e la cultura.

Annamaria Andreoli è stata ordinaria di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università della Basilicata. È autrice di nunerosi volumi su Gabriele d'Annunzio e ha pubblicato su Giovanni Boccaccio, Leo Longanesi, Cesare Pavese, Luigi Pirandello, Giovanni Verga. È stata Presidente della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani".

Guido Baldi (1942) insegna Letteratura italiana contemporanea all'università di Torino. Tra le sue opere più recenti: *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Liguori, Napoli 2003; *L'Eden e la storia. Lettura dei «Promessi sposi»*, Mursia, Milano 2004; *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori, Napoli 2005; *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Liguori, Napoli 2006; *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Liguori, Napoli 2008.

Giulia Belletti, attualmente insegnante di lettere in una scuola media, nel 2005 si è laureata all'università "Ca' Foscari" di Venezia in Lettere, con un tesi dal titolo *Nuove carte di 'Alcyone'. Edizione critica e saggio di commento alle varianti* e ha conseguito il titolo specialistico in Filologia e Letteratura italiana nel 2007 con la tesi *'Lungo l'Affrico' e dintorni. Edizione critica e commentata di alcune liriche di 'Alcyone'*. Attualmente collabora col prof. Pietro Gibellini per la nuova edizione critica e commentata dell'*Alcyone* dannunziano.

P. MICHELE BIANCO, plurilaureato, è docente al Master di Bioetica ed Etica Sociale presso l'università degli studi di Bari. Per la filosofia si è dedicato principalmente all'analisi e allo studio dello storicismo, senza rinunciare ad approfondire interdisciplinariamente ambiti affini letterari, storici e teologici. È autore di numerosi saggi, recensiti su riviste nazionali ed estere. Ha pubblicato, tra gli altri, *Letture filosofiche. Saggi su Hegel*, *Sohn-Rethel, Agostino e Bonaventura*, Guida, Napoli 2004; *Religione e Filosofia in Hegel*, Franco Angeli, Milano 2006; *Dialettica e Speranza. Bloch interprete di Hegel*, Franco Angeli, Milano 2007; *Il Credo di Dante nella Divina Commedia*, Il Ponte, Avellino 2004. Su «Sinestesie» ha scritto numerosi saggi su Dante, Goldoni, Carducci, Manzoni, Luzi, ecc. È coautore di due studi storici *San Ciriaco D. E M. Agiografia e dinamica istituzionale di un culto santuariale a Torre Le Nocelle*, Dragonetti, Montella 2004 e *Giovanni Palatucci. Un olocausto nella Shoàh*, Accademia Vivarium Novum, Montella 2003.

SARA CAMPARDO, nata a Jesolo (Venezia) il 19/05/1980, laureatasi in Filologia e Letteratura italiana l'11-07-2008 con tesi *Gabriele d'Annunzio, Madrigali dell'estate. Edizione critica e commentata*, relatore prof. Pietro Gibellini. Attualmente collabora con il prof. Gibellini alla nuova edizione critica e commentata di *Alcyone* di Gabriele d'Annunzio, in corso di lavorazione presso l'editore Marsilio di Venezia.

GABRIELLA CARRANO è ordinario di Latino e Greco presso il Liceo Ginnasio Statale 'Marco Galdi' di Cava de' Tirreni (Salerno) e dottoranda in Italianistica presso l'Università degli Studi di Salerno. Sta attualmente lavorando, nell'ambito del dottorato di ricerca, all'edizione critica del volgarizzamento dal greco *Il Convito de' Sette Savi* (1560) di Lodovico Domenichi. Fra le sue pubblicazioni si segnalano: *Patogenesi dell'eros al femminile nell'universalità del dramma classico: Fedra, Medea, Didone: tragedie di "passione", "passioni" della storia…* (2008); *Tempo della "scienza", tempo della "coscienza": "etica" e "progresso" nel mondo greco* (2008); *Il 'Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere': il "dialogo" di Giacomo Leopardi con l'"uomo del suo tempo"…* (2009); *Lodovico Domenichi volgarizzatore di Plutarco*, Atti del XII Convegno ADI (Moderno e modernità: la letteratura italiana, Università 'La Sapienza', Roma, 17-20 settembre 2008, pubblicati on line); *Virginia Woolf e il faro La voce del silenzio* (2007).

GIORGIO CAVALLINI, gia docente di Letteratura italiana presso la Facolta di Lettere dell'universita di Genova, e anche un apprezzato autore di piccole sillogi poetiche. Studioso di Leopardi, Manzoni, Fogazzaro, Gadda, Montale e altri autori dell'otto-Novecento, ha al suo attivo numerose pubblicazioni (in rivista e in volume), tra le quali segnaliamo: *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani* (1996), *Fogazzaro ieri e oggi* (2000), *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile* (2000), *Antichi e moderni. Studi e postille di letteratura italiana* (2003), *Registri stilistici. Da Dante a Pirandello e altri del Novecento* (2009).

ROBERTA DELLI PRISCOLI, dottore di ricerca, è altresì cultore della materia e collaboratrice del prof. A. Granese alla cattedra di Letteratura italiana e a quella di Let-

teratura teatrale italiana. È titolare di un assegno di ricerca presso il Dipartimento di Letteratura, Arte e Spettacolo dell'ateneo di Salerno per la realizzazione del progetto *"Giornalismo letterario e testimonianze culturali inedite nel Settecento tra Europa e Mezzogiorno d'Italia* (Responsabile prof. A. Granese). Nell'ambito di questo progetto, dedicato in particolare al «Magazzino Enciclopedico Salernitano», ha già pubblicato due articoli su questo periodico, a cui per la prima volta è dedicata un'indagine sistematica, dalla quale emerge il profilo di un giornale scientifico-letterario, aperto alle idee innovative della grande cultura europea, sotto il segno delle idee dei due grandi illuministi napoletani Genovesi e Filangieri. Ha presentato, inoltre, relazioni a numerosi convegni promossi dall'ADI e dalla MOD e ha pubblicato vari contributi su Tommaseo, Manzoni, Savinio, de Chirico, Bontempelli, Joyce, Ottieri, Tobino, in una prospettiva critica aperta alle idee e alle correnti letterarie della civiltà europea. Di recente ha dato alle stampe un'ampia monografia, *Di Gessner felice alunno. Aurelio De' Giorgi Bertola e la letteratura di lingua tedesca in Italia* (Edisud, Salerno 2009), nella quale svolge un'approfondita analisi dell'*idea della bella letteratura alemanna* di Bertola, ponendone in luce le intuizioni precorritrici attraverso il costante riferimento alla moderna storiografia letteraria.

ANGELO FAVARO, docente di greco e latino, materie letterarie nei licei a tempo indeterminato, cultore della materia per le cattedre di Letteratura Italiana e Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea, collabora con il prof. L. Rino Caputo e con il prof. Carmine Chiodo, con la prof.ssa Florinda Nardi al laboratorio di scritture teatrali e per lo spettacolo MILLA, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Roma Tor Vergata, ove sta conseguendo il dottorato in Italianistica con il prof. Andrea Gareffi. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Dante in Biblioteca – La Divina Commedia: almeno una verità, una verità per ciascuno*, *lectura Dantis* e selezione brani, Fondazione Cristiano Cappelluti, Anzio-Roma, 2008, pp. 1-37; *Apollo Parnopios: il Dio che guardava il lago*. *Divagazioni e ricostruzioni di una 'presenza' tra storia, letteratura, archeologia*, pp. 56-70, in Atti del convegno *Domitianus Dominus et Deus: Storia, Archeologia e Letteratura nell'età Flavia*, Sabaudia 23 febbraio 2008, a c. di A. Favaro e P. Marpicati, Artegraf edizioni, Priverno-Latina, 2008; *Le radici italiane dell'europa moderna*, «Comuni d'Europa», periodico internazionale dell'aiccre, Anno LV, n. 22, nuova serie, aprile 2009, pp. 65-74.

DENIS FERRARIS, ordinario di letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III.

Nato a Nizza nel 1947. Laurea nel 1968 (tesi sulle novelle pirandelliane) e abilitazione per i licei nel 1969. Dottorato di ricerca sotto la direzione di Roland Barthes e Dottorato *di stato* (per l'ordinariato) sull'opera di Antonio Pizzuto. Un centinaio di pubblicazioni nel campo dell'italianistica su argomenti attinenti alla letteratura italiana dalla fine del Settecento fino ai giorni nostri (segnatamente sulle opere di Svevo, Gadda, Pizzuto, Calvino e Tabucchi).

BRUNO GALLOTTA è docente di ruolo per l'insegnamento di Letteratura Poetica e Drammatica presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Fra le sue

pubblicazioni, oltre ad articoli, programmi di sala, conferenze e contributi di vario genere, inclusi saggi e articoli di Storia antica, si possono citare: *Manuale di poesia e musica*, Rugginenti, Milano 1ª ed. 2001; 2ª ed. 2007; *Musica ed estetica in Leopardi*, Rugginenti, Milano 1997; *Guida all'ascolto di Bellini,* Mursia, Milano 1997. Ha scritto l'intero secondo volume (Rossini, Bellini, Donizetti) con l'aggiunta di un fascicolo su Gershwin, della serie *I Grandi dell'opera*, De Agostini, Novara 1990.

LINDA GAROSI è *Profesor Ayudante* di Lingua e Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'università di Córdoba (Spagna). Ha ottenuto il titolo di Dottore presso questa Università con una tesi dottorale dedicata alla rivisitazione delle categorie storiografiche di decadentismo italiano e di modernismo spagnolo. La sua attività di ricerca riguarda principalmente la narrativa italiana e spagnola tra Ottocento e Novecento.

VALERIA GIANNANTONIO è professoressa associata di Letteratura Italiana presso l'Università "Gabriele. D'Annunzio" di Chieti. I suoi interessi spaziano dalla letteratura seicentesca a quella settecentesca e otto-novecentesca, con un'attenzione particolare per la letteratura del territorio. A d'Annunzio ha dedicato due volumi: *L'esordio poetico di D'Annunzio* e *L'universo dei sensi*.

PIETRO GIBELLINI, ordinario di Letteratura italiana nell'università "Ca' Foscari" Venezia, è autore di studi dal Medioevo al Novecento con particolare riferimento all'età moderna: Belli, la poesia dialettale dell'ottocento e del Novecento, la "linea lombarda" da Parini a Gadda, Manzoni, d'Annunzio. Tra le recenti pubblicazioni: *l'officina pariniana di Dante Isella*, «Strumenti critici», 2009, vol. 3, pp. 219-31, numero speciale intitolato *Dante Isella e la filologia d'autore*, a c. di F. Gavazzeni e C. Martignoni; *Bibbia, Cristiamesimo e Letteratura Italiana*, «Bibbia e Oriente», vol. 237-8, pp. 69-90, numero speciale per il 50° anniversario della rivista «Bibbia e Oriente», a. L (2008), n. 3-4; *Cinquant'anni di studi su Porta*, «Letteratura e Dialetti», vol. 1, pp. 31-40; *Dante Isella, filologia come etica*, «Ermeneutica letteraria», 2008, vol. 4, pp. 9-10.

ALBERTO GRANESE, allievo di Giacomo Debenedetti, è professore ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Salerno, dove insegna anche Letteratura teatrale e Letteratura e cinema. È autore di molte pubblicazioni monografiche, che spaziano in diversi aspetti e tempi della letteratura con taglio comparatistico e attenzione alle metodologie della critica.

ALESSANDRA GRILLO è dottore di ricerca dell'université Paris-Sorbonne, dove ha discusso, nel 2008, una tesi sul viaggio in Lapponia e Finlandia tra Cinquecento e Ottocento. È membro del "Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages" (CRLV) dell'université Paris-Sorbonne, dove coedita la rivista *Astrolabe*, dedicata alla letteratura di viaggio, e collabora con il "Laboratorio Permanente di Studi sullo Sciamanesimo" dell'università degli Studi di Bologna.

MARIA TERESA IMBRIANI, docente esterno dell'università degli Studi della Basilicata, ha recentemente pubblicato l'edizione critica della dannunziana *Fiaccola sotto*

il moggio per l'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Suoi lavori sono apparsi nei «Quaderni del Vittoriale»; nel «Giornale storico della letteratura italiana»; in «Critica letteraria»; nel «Bollettino storico della Basilicata». Nel 2003 ha pubblicato l'edizione del *Carteggio D'Ancona-Torraca*, nella collana «Carteggi D'Ancona» della Scuola Normale Superiore di Pisa.

ANDREA LOMBARDINILO è ricercatore presso l'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Al poeta abruzzese ha dedicato numerosi studi e relazioni in convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato l'edizione integrale delle lettere a Natalia de Goloubeff (Carabba, 2005) e il volume di saggi *L'ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in d'Annunzio* (Carabba 2008).

GIANNI OLIVA, ordinario di Letteratura italiana presso l'Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti, è autore di numerosi studi su D'Annunzio: gli undici volumi di tutte le opere (Newton Compton, Roma 1995, in collaborazione con Giovanni Antonucci), *Lettere ai Treves* (Garzanti, Milano 1999 – Premio internazionale "Gabriele D'Annunzio" per la saggistica), *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino* (Marsilio, Venezia 2002), *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione* (Mursia, Milano 1992), *D'Annunzio e la malinconia* (Bruno Mondadori, Milano 2007). Ha curato *Manzoni e il realismo europeo* (ivi, 2007) e *l'antimanzonismo* (ivi, 2009).

GIUSEPPE PAPPONETTI (Sulmona, 1945) è attualmente Presidente del "Centro Ovidiano di Studi e Ricerche" e della Fondazione "Giuseppe Capograssi" Sede Abruzzese; Vice Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione "Ignazio Silone", è Direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Crociani, del Centro Nazionale di Studi Dannunziani e del Centro Studi "Giuseppe Bolino", nonché Deputato della Deputazione Abruzzese di Storia Patria. I suoi studi filologico-letterari e le relative pubblicazioni vertono da anni sulla poesia e narrativa italiana otto-novecentesca (d'Annunzio, Gadda, Silone, Flaiano), su Ovidio nel Medioevo, sull'Umanesimo meridionale tre-cinquecentesco e sugli eruditi e storici abruzzesi otto-novecenteschi. Ha organizzato annuali Convegni di studio nazionali e internazionali, tenendovi relazioni, e allestito mostre documentarie e librarie. Numerose sono le sue partecipazioni a convegni e tavole rotonde, così come le sue conferenze in Italia e all'estero. Collabora a quotidiani, periodici e riviste specializzate italiane e straniere («Studi petrarcheschi, Italia medievale e umanistica», Humanistica Lovaniensia, Edinburg Journal of Gadda Studies, Otto/Novecento, «Studi romani, Critica letteraria, Oggi e domani», Rassegna Dannunziana, Humanitas, il Messaggero, L'osservatore romano, L'Avvenire). Fra le sue ultime pubblicazioni si segnalano *Gadda d'Annunzio e il lavoro italiano*, Roma 2002 e *Silone ai piedi di un mandorlo*, Novara 2009.

ANTONIO PIETROPAOLI insegna Letteratura italiana contemporanea all'università di Salerno. Studioso di poesia del Novecento, si è interessato anche ad altri ambiti, dal romanzo poliziesco alla questione del verso libero. Tra l'altro, ha pubblicato: *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, ESI, Napoli 1986; *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, ivi 1991; *Poesie in libertà.*

Govoni Palazzeschi Soffici, Guida, Napoli 2003; e ha curato il volume collettaneo *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, ESI, Napoli 1994.

PAOLO PUPPA è ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo alla Facolta di Lingue e Letterature Straniere dell'universita di Venezia, e direttore del dipartimento delle arti e dello spettacolo. Ha insegnato in università straniere – Londra, Los Angeles, Toronto, Middlebury, Budapest, Parigi, Lilles. È redattore della rivista «Biblioteca teatrale». Apprezzato autore drammatico, collabora, in qualità di *dramaturg* e di consulente, a messinscene sul repertorio classico e moderno, con attori e registi autorevoli. Sue pubblicazioni recenti sono: *La scena di Moni Ovadia*, «Belfagor», vol. 3, pp. 315-23; *Abraham's Scene*, in AA. VV., edited by E. NAHSHON, Jewish Theatre: Ed. Brill Leiden, A global view, Boston, pp. 283-306; *Baseggio versus Goldoni: amori e tradimenti*, in G. Bazoli e M. Guelfi a cura di, *Parola*, *musica*, *scena*, *lettura*. *Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Edizioni Marsilio, Venezia 2009, pp. 323-48; *Lettere impossibili-fantasmi in scena: da Ibsen a Pasolini*, Gremese, Roma 2009, pp. 5-154.

MADDALENA RASERA nata a Trento nel 1984 si è recentemente laureata all'università "Ca'Foscari" di Venezia con una tesi sul rapporto tra d'Annunzio e la cultura francese negli studi di Guy Tosi, ora in corso di pubblicazione presso la casa editrice Carabba di Lanciano. Attualmente continua ad occuparsi di studi dannunziani e di letteratura italiana di fine Ottocento.

GIUSEPPE RUSSO (Napoli, 1963), membro del Comitato di Redazione di «Sinestesie», collaboratore dell'università "L'Orientale" di Napoli, studioso di letteratura, di antropologia culturale, di teatro, di cinema e di musica rock. Tra l'altro, ha scritto per «Limes» (n. 3/2003 e n. 2/2004), per «Kainós» (annuari 2, 3, 4) e per «Orientalia Parthenopea» (VII e IX). Per «Sinestesie» ha realizzato un'analisi comparatistica tra Manzoni e Sienkiewicz (n. 1-2/2005), uno studio sulla poesia di Bob Dylan (n. 1-2/2006) e sul sito della rivista pubblica le sue recensioni cinematografiche e librarie. Collabora inoltre con riviste specializzate di musica rock («Musikbox» e «Vintage») per le quali ha pubblicato monografie sui Pink Floyd, sugli U2, su Peter Gabriel, su Janis Joplin etc.

CARLO SANTOLI, fondatore e direttore scientifico della rivista «Sinestesie», svolge attivita di ricerca presso l'Universita di Salerno e collabora con il prof. Epifanio Ajello (docente di Letteratura italiana e Letterature comparate). Tra le sue pubblicazioni: *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. *La mise en scene de* Le martyre de saint Sébastien, *de* La Pisanelle *et de Phèdre à travers* Cabiria, PUPS ("JALONS"), Paris 2009. Ha curato *L'Arte del Tragico*. *L'avventura scenica del "Martyre de Saint Sébastien" di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi* (ESI, 2000). Tra i numerosi articoli e saggi apparsi in miscellanee e riviste, segnaliamo i più recenti: *Gabriele D'Annunzio e la visione scenica del Medioevo: La Pisanelle e la sua modernità europea* (2009); *La poesia di Dino Campana tra musica e immagini* (2007); *Tempo*, *memoria e rappresentazione*. *Note pittoriche e musicali nella poesia di Giosue Carducci* (2007); *Visibile e verisimile: note sulla scrittura teatrale di Carlo Goldoni* (2007).

ANTONELLA SANTORO è dottore di ricerca in Italianistica e collabora presso la cattedra di Letteratura italiana contemporanea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Salerno. Si è interessata di letteratura poliziesca, pubblicando articoli su Sciascia e Camilleri, di letteratura fantastica con particolare attenzione a Tarchetti. Attualmente si sta occupando della narrativa di d'Annunzio e Svevo.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, critico letterario, responsabile e curatore del Dizionario della lingua italiana dell'utet, è stato ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Torino. È autore di numerosi studi critici da Dante al Novecento.

LUIGI TORRACA è stato professore ordinario di Letteratura greca nella Facoltà di Lettere e Filosofia, direttore del Dipartimento di Scienze dell'antichità, presidente della Consulta della Ricerca dell' Università degli Studi di Salerno e, per gli anni accademici 1999/2000 e 2000/01, prorettore vicario dell'ateneo. Ha insegnato anche Papirologia, Paleografia greca, Grammatica greca e latina, Filologia bizantina, Storia della filosofia antica, Storia del pensiero scientifico antico e medievale.

I suoi interessi di studio si rivolgono a vari ambiti tematici: storia della tradizione e della critica del testo; teatro tragico greco e la sua eredità nella cultura europea; storiografia; epistolografia; letteratura giudaico-ellenistica; filologia neotestamentaria; filosofia antica e storia della scienza nell'antichità; patrologia; letteratura bizantina. Recenti pubblicazioni: *Poesia e arti figurative. Due linguaggi a confronto nella prospettiva di Dione di Prusa*, in A. D'Amelia, F. De Giovanni, L. Perrone Capano (a c. di), *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola,* Liguori, Napoli 2007, pp. 13-27; *La tradizione biblica dell'*obsequium pauperum *e della* tuitio fidei, in G. SANGERMANO (a cura di), *Nuovi pellegrini, nuovi poveri* (Atti della Giornata di studio, Università di Salerno, 24 maggio 2006), Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 23-31; *L'Odissea' di Emilio Villa*, in G.P. Renello (a c. di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, deriveapprodi, Roma 2007, pp. 71-84; *«Atti del santo apostolo ed evangelista Matteo» di Simeone Metafraste*, «Rassegna Storica Salernitana», 50 (dicembre 2008), pp. 31-45.

MATILDE TORTORA, storica del cinema e saggista, nota per i suoi studi e ricerche anche all'estero, nel 2000 è stata insignita del Premio della Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Tra le sue opere recenti: *Cuore. Primi Schermi*, Rubbettino, 2007; *Viaggi nell'animazione Da Emile Reynaud a Second Life*, Tunué, 2008; *Aldo Palazzeschi e la rivista Film*. Centro Sperimentale di Cinematografia - Graus, 2009. È membro della Cinémathèque Française, dell'asifa e del Premio Internazionale «Simona Gesmundo Corti d'Animazione».

GIORGIO ZANETTI è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. Dal 2001 è membro del Comitato Scientifico della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" e, dal 2005, del Comitato Scientifico per l'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio. Di recente, con Annamaria Andreoli, ha

curato l'edizione commentata delle *Prose di ricerca* dannunziane per i «Meridiani» Mondadori. È autore dei volumi *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti* (Il Mulino) e *Il Novecento come visione. Dal Simbolismo a Campana* (Carocci). Dirige la rivista «Quaderni del Vittoriale».

ANDREA TOBIA ZEVI (1983) si è laureato alla Sapienza di Roma, relatore il professor Luca Serianni, con una tesi sul *Canto novo* di Gabriele d'Annunzio. Per la conclusione del triennio universitario si è occupato del romanesco nel *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini, con un lavoro pubblicato come articolo in «Studi di lessicografia italiana». Attualmente Zevi è dottorando di ricerca in Studi di Storia linguistica e letteraria italiana presso l'Università di Roma 3, seguito dal professor Maurizio Dardano.

ANTONIO ZOLLINO è nato nel 1961 a La Spezia; si è occupato a più riprese, in particolare, di autori quali d'Annunzio, Montale, Gadda e Tozzi. Ha pubblicato: *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda* (ETS, Pisa 1998) con il quale ha vinto, a Pescara, il Premio nazionale di saggistica dannunziana; *La verità del sentimento. Saggio su* 'Tre croci' *di Federigo Tozzi* (ivi 2005); *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale* (Il Foglio, Piombino 2008 e 2009^2). Ha curato inoltre l'edizione di *Porto Venere* di Carlo Linati (nerosubianco, Cuneo 2009).

LA MODERNITÀ LETTERARIA

2 · 2009

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMIX

RIVISTA A CURA DELLA MOD,
SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO
DELLA MODERNITÀ LETTERARIA

Direttori
ALESSANDRO MAXIA · NICOLA MEROLA
ANGELO R. PUPINO

Comitato scientifico
CRISTINA BENUSSI · FRANCO CONTORBIA
SIMONA COSTA · ANNA DOLFI
JEAN-MICHEL GARDAIR · GIUSEPPE LANGELLA
ROMANO LUPERINI · MLADEN MACHIEDO
MARTIN MCLAUGHLIN · CLELIA MARTIGNONI
MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ
MARIA CARLA PAPINI · GIOVANNA ROSA
GIUSEPPE SAVOCA · VITTORIO SPINAZZOLA

SOMMARIO

QUESTIONI

NICOLA MEROLA, *Se e come il romanzo abbia vinto in Italia (in margine a un libro di Spinazzola)* 11

LUIGI MARFÈ, *Esercizi di «geocritica». Poetiche della letteratura di viaggio italiana contemporanea (1946-2008)* 19

SAGGI

ROMANO LUPERINI, *L'inquietudine del tiranno nei* Promessi sposi 33

ANNAMARIA ANDREOLI, *In margine alla* Figlia di Iorio 43

ANGELO R. PUPINO, *Un'idea sul «Leonardo» (e i suoi dintorni)* 85

MARINA PAINO, *Silvestro strizza l'occhio ad Alessio. Le verità del* Garofano *e le riprese di Vittorini* 99

ALFREDO LUZI, *«Come scriverei bene se non ci fossi... ». Il rapporto autore-lettore in* Se una notte d'inverno un viaggiatore 111

INEDITI RARI DISPERSI

ELIO VITTORINI, *Mussolini ossia Il malandrino ideale*, a cura di Aldo Mastropasqua 121

RICCARDO BACCHELLI, *Criteri di massima per la sceneggiatura dei* Promessi sposi, a cura di Salvatore S. Nigro 131

ANDREA ZANZOTTO, *Una poesia dispersa (con una nota inedita d'Autore)*, a cura di Marco Manotta 137

Ricordo di Franco Gavazzeni, di Clelia Martignoni 147

RECENSIONI

GUIDO BALDI, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e "distrazione"* (Silvia Acocella) 151

CRISTINA BENUSSI, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo* (Chiara Marasco) 154

NICOLA TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)* (Giancarlo Alfano) 158

RUGGERO JACOBBI, *L'Italia simbolista*, a cura di Beatrice Sica, introduzione di Anna Dolfi; RUGGERO JACOBBI, *«Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia*, a cura di Anna Dolfi; RUGGERO JACOBBI, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci; *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini; *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani (Raffaele Manica) 161

PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea* (Mauro Novelli) 165

Biblioteca della modernità letteraria
collana di studi e testi

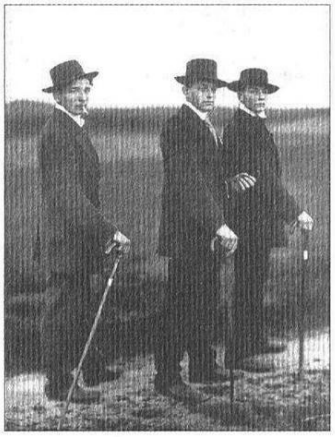
1. Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli [a cura di], *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, 2007, pp. 656.
2. Giovanna Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, 2007, pp. 272.
3. Anna Dolfi, Nicola Turi, Rodolfo Sacchettini [a cura di], *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, 2008, pp. 916.
4. Barbara Zandrino, *Trascritture. Di Giacomo, Licini, Cangiullo, Farfa, Testori*, 2008, pp. 184.
5. Elena Porciani, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, 2008, pp. 144.
6. Marta Barbaro, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, 2008, pp. 148.
7. Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le* Cinque storie ferraresi *di Giorgio Bassani*, 2008, pp. 272.
8. Piero Pieri, Valentina Mascaretti [a cura di], *Cinque storie ferraresi*. Omaggio a Bassani, 2008, pp. 176.
9. Giuseppe Langella, *Manzoni poeta teologo (1809-1819)*, 2009, pp. 208.
10. Anna Guzzi, *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*, 2009, pp. 216.
11. Alessandro Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, 2009, pp. 122.
12. Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, 2008, pp. 238.
13. Alessandro Manzoni, *Storia della Colonna infame*. Saggio introduttivo, apparati e note a cura di Luigi Weber, 2009, pp. 212.
14. Elena Candela, *Amor di Parthenope. Tasso, Arabia, De Sanctis, Fucini, Serao, Di Giacomo, Croce, Alvaro*, 2008, pp. 200.
15. Ida De Michelis, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, 2009, pp. 142.

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

Epifanio Ajello

Il racconto delle immagini

La fotografia nella modernità letteraria italiana



Edizioni ETS

«SÌLARUS»

Il 17 dicembre 2008, ricorrendo il nono anniversario della morte di Italo Rocco, fondatore della rivista «Sìlarus», è stato presentato all'Università degli Studi di Salerno il primo dei tre volumi, che dovranno contenere gli *Indici*: l'*Indice cronologico*. Il secondo volume avrà l'*Indice degli autori dei contributi critici* e *dei soggetti*; il terzo, l'*Indice degli autori delle poesie*, *degli autori dei racconti*, *delle opere citate nei titoli dei contributi critici*, *delle opere recensite* e, infine, *dei recensori*.

La rivista nasce nel 1961 con il titolo «La Voix de l'école»; a partire dal 1962 diventa «Sìlarus» e viene pubblicata in numeri unici fino al 1965. Dal settembre dello stesso anno ha cadenza bimestrale. Successivamente, a partire dal 1969, escono solo cinque numeri dal momento che uno di questi (maggio-agosto) è dedicato al Premio Nazionale di Poesia, Saggistica e Narrativa con la pubblicazione dei contributi vincitori.

L'*Indice cronologico*, comprendente tutti i numeri fino al 254 (novembre-dicembre 2007), anche se sono stati pubblicati finora 266 fascicoli (novembre-dicembre 2009), è di primaria e fondamentale importanza, in quanto riporta tutto quello che risulta pubblicato nei fascicoli della rivista. Inoltre, figurano notizie riguardanti i premi letterari e artistici. Attraverso questo spoglio il lettore passa in rassegna oltre 40 anni di critica letteraria e di vita italiana. Si tratta di un lavoro di notevole portata, dal momento che sono state spogliate oltre 25.000 pagine, controllati oltre 1.000 poesie, più di 2.000 libri recensiti, oltre 1.000 contributi critici e più di 500 racconti o brani di racconto. Con questo primo indice e, in particolar modo, con gli altri che seguiranno, si mette a disposizione dei lettori una quantità di notizie, che facilitano le ricerche bibliografiche e ne rendono fruibili i risultati, non destinati a essere tesoro e patrimonio di pochi.

Attraverso la sistemazione cartacea e multimediale – al volume, infatti, è allegato un CD – si è inteso fornire soprattutto alle nuove generazioni uno strumento indispensabile di consultazione per ricostruire il contesto storico-culturale dal secondo Novecento ad oggi.

Il CD si è necessario dal momento che, in un'epoca dallo sviluppo mediatico, non si può fare a meno dei supporti informatici. D'altronde, fare a meno di questi strumenti significa comportarsi come quell'umanista di fine Quattrocento, che non osava prendere in mano un libro a stampa o come quell'astronomo del Seicento, che si rifiutava di guardare nel cannocchiale di Galileo. Il CD riesce, dunque, a rispondere alle coordinate di quantità e velocità, richieste dai nuovi modi di diffusione della cultura.

Nell'ambito della rivista un posto privilegiato è dato alla letteratura, italiana ed europea, ma anche mondiale; non vengono trascurate le arti, in particolar modo, la pittura, il teatro, il cinema, la musica, la scultura, etc. La rivista si caratterizza, quindi, per internazionalità e varietà.

Si tratta, quindi, di una pubblicazione che, insieme con tanti altri strumenti

bibliografici, rappresenta una necessaria bussola per orientarsi negli studi e nel panorama della cultura militante. Infatti, quanto asserito da un famoso bibliografo – «Che cos'è una biblioteca senza cataloghi? È un pozzo senza secchio. Gli assetati possono morire a due passi di distanza dall'acqua» – può valere anche per il nostro discorso, sostituendo, alla biblioteca, la bibliografia e, ai cataloghi, gli indici. Così avremo un'idea più precisa della loro importanza.

Nel disordine e nella scarsità di strumenti bibliografici questa pubblicazione, insieme con gli *Indici* di altre riviste, è destinata certamente a rivelarsi un'opera di grande utilità.

Il volume comprende: nota del curatore; intervento di Alberto Granese, Direttore del Progetto; Prefazione di Antonio Elefante; *La storia di Sìlarus*, a cura di Lorenza Rocco Carbone, figlia del fondatore della rivista; l'*Indice cronologico*, a cura di Antonio Elefante, e, in appendice, il profilo di Italo Rocco.

On 17 December 2008, was presented to the University of Salerno, the first of three volumes that will contain the indices: the timeline. The second volume will have the critical index of contributors and subjects, and the third, the Index of poems, the authors of the stories, the works cited in the titles of critical contributions, the works reviewed, and finally, the reviewers. With this first index and, especially, with the others that followed, offers readers a variety of news, which facilitate literature searches and make it usable results, not intended for treasure and heritage of the few. Through the paper-based systems and multimedia - the volume, in fact, is attached to a CD - it is designed especially to give new generations an indispensable tool for consultation to reconstruct the historical and cultural context from the late twentieth century to today. It is, therefore, a publication which, along with many other bibliographic tools, is needed as a compass to navigate the cultural landscape studies and militant.

Antonio Elefante, tecnico presso il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, partecipa a diversi progetti di ricerca (ex 60%, ex 40%). Esperto di bibliografia, non solo cartacea, ma anche informatica, ha contribuito alla pubblicazione dell'*Indice generale Volumi I-XXVIII (1971-1998)* della rivista «Misure critiche», Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Salerno, n. s., II, 2001. Sta curando, nell'ambito del Progetto Iride900, realizzato dal'Università Cattolica di Milano, l'indicizzazione con *abstract* dei fascicoli della rivista "Misure critiche". Sempre in ambito di ricerche bibliografiche sta approntando una vasta bibliografia sull'emigrazione italiana riguardante il secondo dopoguerra. A tal proposito ha pubblicato un articolo, *Appunti sul fenomeno migratorio in Campania* sulla rivista «Archivio storico dell'emigrazione italiana», III, 2008. Inserito nel progetto BiBit ha codificato alcuni testi del Settecento nel linguaggio XML. Cura la sezione *Indici di riviste* della rivista on-line «Sinestesie» e la sezione dei Libri ricevuti della rivista «Misure critiche».

26 *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani
Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2009 – CLXXIV, 229 pp.
Isbn: 978- 88-89320-02-0
Prezzo di copertina. 48.00

Per promozioni e ordinazioni:
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani – Gardone Riviera (Brescia)
Telefono + 39 365296508 vittoriale@vittoriale.it

Gabriele d'Annunzio

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO

Entro il vasto disegno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, dopo *Alcyone* (uscito nel 1988 a cura di Pietro Gibellini), le *Elegie romane* (curate nel 2000 da Maria Giovanna Sanjust), *La figlia di Iorio* (apparsa nel 2004 per la cura di Raffaella Bertazzoli), *Maia* (conclusa nel 2006 a cura di Cristina Montagnani), segna un nuovo traguardo l'edizione critica della *Fiaccola sotto il moggio*, la tragedia concepita nell'intento di «dare una moderna sorella» all'Elettra eschilea.

Licenziato dalle stamperie Fiorini di Verona e pubblicato sotto l'egida della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", il volume, a cura di Maria Teresa Imbriani, viene alla luce in un momento di vivace rivalutazione dell'opera, soprattutto per via dei suoi complessi richiami intertestuali con la poesia novecentesca. E nella sua raffinata veste grafica esso riprende forme e motivi della sontuosa «Edizione di Tutte le Opere» concepita dallo stesso autore negli anni del Vittoriale e realizzata a partire dal 1927 secondo le sue precise, esigenti indicazioni: dalla configurazione della copertina (cartoncino ripiegato avorio con sovraccoperta tipo pergamenato, in cui campeggia il fregio rosso oro dell'impresa della cornucopia con il motto «Io ho quel che ho donato»), alla carta (vergatina uso mano) e agli stupendi caratteri Bodoni rivisitati dalla squisita sensibilità novecentesca del mondadoriano Mandersteig.

Ma al recupero di questa splendida, gloriosa immagine d'epoca, la presente edizione integra gli strumenti affilati della più moderna e agguerrita filologia d'autore, qui chiamata a misurarsi con i problemi particolarissimi di un'ecdotica del testo teatrale. La densa *Introduzione* illumina la vicenda compositiva che si snoda nell'arco di poche «settimane di angoscia dionisiaca»; ricostruisce le tappe della stesura attraverso il confronto con i testimoni; scruta l'Autore, quasi diventato regista, alle prese con la messa in scena. La natura multiforme della «creatura di carta», che calca le scene prima ancora di essere libro, è documentata puntualmente dalla dinamica dell'elaborazione, restituita puntualmente dall'apparato variantistico del testo. Sono poste invece in Appendice le *Varianti* dell'Atto IV, ossia le diverse redazioni del finale.

Il lettore di oggi torna così a scoprire, nella luce esatta e forse sorprendente di una laboriosa officina, i nuclei antropologici che legano *La fiaccola sotto il moggio* da un lato alla sorella maggiore, *La figlia di Iorio*, e dall'altro all'Elettra antica, attraverso l'ardua ricerca di quel comune patrimonio di miti e riti che costituisce la base nascosta dell'opera teatrale e garantisce, così come era stato per la tragedia classica, la consentaneità tra il poeta e il suo pubblico.

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Volumi dell'Edizione Nazionale già pubblicati:
Alcyone, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1988
Elegie romane, edizione critica a cura Maria Giovanna Sanjust, Milano, Mondadori, 2000
La figlia di Iorio, edizione critica a cura di Raffaella Bertazzoli, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2004
Maia, edizione critica a cura di Cristina Montagnani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2006

In preparazione:
La vita di Cola di Rienzo, edizione critica a cura di Pietro Gibellini
Le vergini delle rocce, edizione critica a cura di Nicola Di Nino
Elettra, edizione critica a cura di Sara Campardo
Il libro segreto, a cura di Pietro Gibellini

centro europeo di studi
rossettiani

I Rossetti e l'Italia

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

10-12 Dicembre 2009
Pinacoteca di Palazzo d'Avalos - Vasto

10 Dicembre

ore 9,00

Saluto del Sindaco di Vasto e delle autorità

Gianni Oliva
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
Direttore Centro Europeo di Studi Rossettiani
Introduzione al convegno

In Nome del Padre

ore 9,30

Michael Caesar (University of Birmingham)
"Sognar libertà": Gabriele Rossetti e la poesia estemporanea

Tobia R. Toscano (Università di Napoli "Federico II)
Dalla fuga da Napoli alla cattedra del King's College: gli anni di galera nell'esilio londinese

William Spaggiari (Università di Milano)
"La primora della nostra pace": l'apprendistato poetico di Gabriele Rossetti

Raffaele Giglio (Università di Napoli "Federico II)
Appunti sugli studi danteschi di Gabriele Rossetti

ore 16,00

Silvia Fabrizio Costa
(Université de Caen-Basse Normandie)
Eugène Aroux, profilo d'un plagiario?

Vito Moretti
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
"Per simboli e per visioni": La poesia di Gabriele Rossetti e la "scuola democratica" di Francesco De Sanctis

Valeria Giannantonio
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
I discorsi di Foscolo e Rossetti

Marilena Pasquini (Liceo Scientifico "R. Mattioli" di Vasto)
Gabriele Rossetti e la Massoneria: repertorio esegetico e scuola di pensiero liberale

Luigi Murolo (Liceo Scientifico "R. Mattioli" di Vasto)
Teodorico Pietrocola Rossetti letterato e biografo di Gabriele Rossetti

11 Dicembre

ore 9,00

Figli dell'esilio in Albione

Franco Marucci (Università "Ca' Foscari" di Venezia)
Dante Gabriel Rossetti traduttore e tradotto

Giuliana Pieri (Royal Holloway, University of London)
Influenze di Dante Gabriel sui pittori italiani di fine secolo

Gloria Lauri-Lucente (University of Malta)
Dante, Petrarca e Dante Gabriel Rossetti: echi del desiderio e le apparizioni del femminile

Mario Cimini
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
La prima ricezione critica della poesia di D. G. Rossetti e dei preraffaelliti in Italia

Antonella Di Nallo
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
Tracce preraffaellite nei "Sogni" dannunziani

ore 16,00

Francesco Marroni
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
Christina Rossetti e la tradizione poetica italiana

Carla Chiummo (Università di Cassino)
"Hand and Soul" e un'idea di estetica per la fine secolo italiana

Mariaconcetta Costantini
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
"I am glad of my Italian blood": tentazioni linguistiche e raffigurazioni del Bel Paese nell'epistolario e nei versi di Christina Rossetti

Fabio Camilletti
(Berlin Institute for Cultural Inquiry - University of Birmingham)
D.G. Rossetti tra "religione della mente" e decostruzione dell'Io

Sara Elena Rossetti - Fabio Monticelli
"Il Mercato dei folletti": traduzione e innocenza

12 Dicembre

ore 9,00

Paola Spinozzi (Università di Ferrara)
Critica d'arte e memoria culturale nell'Italia di William Michael Rossetti

Paolo De Ventura (University of Birmingham)
A shadow of Dante,
il libro di Maria Francesca Rossetti

Eleonora Sasso
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
"Bocca baciata non perde ventura": Dante Gabriel, Boccaccio e Madonna Fiammetta

Raffaella Antinucci (Università Parthenope di Napoli)
"Gelida virgo": il preraffaellismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano

Angela Tumini (Chapman University - Los Angeles U.S.A)
Per un'edizione delle poesie di Antonio Rossetti

Mirko Menna
(Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
"Are you still vagheggiando Vasto?" Note di lessico familiare rossettiano