

65/66

RASSEGNA DANNUNZIANA

del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara

Anno XXXII - N. 65-66 / 2016

SOMMARIO

Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori

40° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI

Indirizzi di saluto di <i>Dante Marianacci, Pietro Gibellini</i>	pag.	I
D'Annunzio odorato di mistero, di <i>Giorgio Bárberi Squarotti</i>	»	V
L'intertestualità nell'opera di Gabriele d'Annunzio, di <i>Raffaella Bertazzoli</i>	»	XIX
Superuomo, di <i>Mario Cimini</i>	»	XXXVII
La voce <i>Adriatico</i> nell'opera poetica di Gabriele d'Annunzio, di <i>Lorenzo Braccesi</i>	»	XLVII
Dimore: il succedersi delle occasioni e il consolidarsi di un gusto, di <i>Raffaella Castagnola</i>	»	LIII
D'Annunzio e la politica, di <i>Simona Costa</i>	»	LXV
D'Annunzio inscenatore e i padri fondatori della rivoluzione del teatro europeo del '900, di <i>Giovanni Isgro</i>	»	LXXIX
Bibliografia dannunziana. «Testimonianze critiche lungo una vita fortunosa», di <i>Elena Ledda</i>	»	LXXXIX
L'Abruzzo, di <i>Lisa Ciccone</i>	»	XCVII
Poesia Contemporanea, di <i>Alessandra Giappi</i>	»	CXXVII
Le fonti francesi, di <i>Mariarosa Giacon</i>	»	CXXXIII
Filologia, di <i>Maria Teresa Imbriani</i>	»	CLXXIII
D'Annunzio: formazione e società, di <i>Andrea Lombardinilo</i>	»	CLXXIX
Il Vittoriale, di <i>Attilio Mazza</i>	»	CCVII
D'Annunzio: le prefazioni, di <i>Mirko Menna</i>	»	CCXXIX
Malinconia, di <i>Gianni Oliva</i>	»	CCXLIII
Tradizione, di <i>Antonio Zollino</i>	»	CCXLIX
«Esprimere è vivere». La lettera come rito quotidiano in d'Annunzio, di <i>Maria Giovanna Sanjust</i>	»	CCLIX
Debussy e d'Annunzio "fratelli", di <i>Walter Tortoreto</i>	»	CCLXXIII

Indirizzi di saluto

Dante A. Marianacci

Credo sia il caso che io mi presenti, per quelli che in questa sala non mi conoscono. Mi chiamo Dante Marianacci, sono attualmente vicepresidente della Fondazione Tiboni per la cultura e da un paio di settimane sono rientrato in Italia, dopo un *tour* piuttosto lungo, durato trent'anni, in giro per il mondo. Ho il piacere di portarvi i saluti del Presidente, Edoardo Tiboni, che tutti conoscono e che è l'ideatore, il fondatore e il promotore delle tante manifestazioni che si sono organizzate e si organizzano su iniziativa della nostra Fondazione e delle sue collegate – Associazione Flaiano, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Istituto di Studi CrociaNi, Associazione Scrittura e Immagine - , come, tanto per fare l'esempio più conosciuto, i Premi Internazionali Flaiano di Letteratura, Teatro, Cinema e Televisione. Riguardo agli eventi organizzati dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, fondato da Edoardo Tiboni nel 1979, siamo ormai giunti alla quarantesima edizione dei convegni dedicati al Vate. James Joyce, grande ammiratore di d'Annunzio, almeno di un certo d'Annunzio, aveva una particolare predilezione per il romanzo *Il fuoco*, e giunse ad affermare che lo scrittore abruzzese era l'unico narratore in Europa capace di scrivere romanzi. Questo lo disse, però, quando era ancora molto giovane, comunque prima di scrivere il suo capolavoro, *L'Ulisse*. E Joyce disse anche, molti anni più tardi, riferendosi a se stesso, che i critici avrebbero dovuto impiegare tutta la loro vita per comprendere appieno i suoi libri. D'Annunzio, invece, si accontentò di dire che gli studiosi avrebbero incominciato a capire la sua opera dopo settanta anni dalla sua morte. Ne sono trascorsi settantacinque, e forse è giunto il momento di fare un meditato bilancio. Il nostro Centro, e i tanti illustri studiosi, italiani e stranieri, alcuni dei quali molto assidui, che ringraziamo per essere presenti anche in questa occasione, ha in un certo senso anticipato i tempi e sin dalla sua fondazione ha cercato di dare il proprio contributo, sempre di alto livello scientifico, per una migliore conoscenza dell'opera di d'Annunzio in Italia e nel mondo. Anche chi vi parla ha cercato in questi ultimi trent'anni di farlo meglio conoscere all'estero, in particolare nelle sedi in cui si è trovato ad operare - sempre in collaborazione col Centro Nazionale di Studi dannunziani e il Ministero degli Affari Esteri - con l'organizzazione di vari convegni, perfino con la rievocazione, nel 2008, del volo su Vienna, in collaborazione con l'Associazione Fly Story, con l'esibizione di una decina di aerei che hanno solcato, questa volta in nome della cultura, il cielo della capitale austriaca. L'ultimo evento è stato un convegno, anzi una settimana di eventi al Cairo, dedicata a d'Annunzio e ai rapporti culturali italo-egiziani a cavallo tra Ottocento e Novecento, che includeva anche la presentazione della prima traduzione realizzata per l'occasione, in lingua araba, del celebre componimento dannunziano "La pioggia nel pineto". Mi sembra importante il tema della promozione e della

conoscenza di d'Annunzio nel mondo, perché credo che oggi, per ragioni che non possiamo qui approfondire, ancora permangono in certi paesi vecchi stereotipi.

Il tema di questo convegno sicuramente rappresenta l'inizio di un nuovo e impegnativo discorso, e dobbiamo l'idea del progetto al Professor Pietro Gibellini, che saluto con affetto e che tra poco terrà la relazione introduttiva. Concedetemi anche di salutare il Professor Giorgio Bárberi Squarotti, grande amico del nostro Centro, che ho avuto il piacere e l'onore di ospitare in diverse parti in giro per il mondo. Dicevo dell'inizio di un discorso perché, come giustamente si è sottolineato, mentre per Dante c'è un'Enciclopedia dantesca e c'è anche un Dizionario dantesco, quest'ultimo pubblicato negli anni Sessanta, credo nel 1965, a cura di Giorgio Siebzeher-Vivanti, che tutti abbiamo consultato - a quei tempi non c'era Internet, - di d'Annunzio mi pare non ci sia ancora e questo convegno potrebbe rappresentare l'inizio di una catalogazione per voci di una Enciclopedia dannunziana, che speriamo si possa poi sviluppare. Lasciate che saluti anche gli altri relatori presenti, che parleranno questa sera, Mario Cimini, Raffaella Bertazzoli, Lorenzo Braccesi, Raffaella Castagnola e gli altri che parleranno nelle prossime due giornate: Simona Costa, Giovanni Isgrò, Elena Ledda, Lisa Ciccone, Alessandra Giappi, Mariarosa Giacon, Maria Teresa Imbriani, Andrea Lombardinilo, Attilio Mazza, Mirko Menna, Gianni Oliva, Marco Presutti, Antonio Zollino, Maria Giovanna Sanjust e Walter Tortoreto. Uno speciale ringraziamento a Milva Maria Cappellini, per l'infaticabile lavoro di coordinamento di queste nostre giornate. Vi ricordo, prima di dare la parola al Prof. Gibellini, che questa sera, alle ore 21.30, come omaggio ai convegnisti e a tutti coloro che vorranno essere presenti, la Scuola di Teatro del Mediamuseum terrà lo spettacolo "Processo a d'Annunzio!"

Pescara, Mediamuseum, 24 ottobre 2013

Pietro Gibellini

Sono grato e contento di essere qui con voi e con tanti vecchi amici a dire due parole di riflessione per introdurre questo Convegno.

Dante Marianacci ricordava ora opportunamente che questo è il quarantesimo incontro di studi su D'Annunzio promosso dal Centro pescarese e nei trentaquattro anni che ci distanziano dal primo Convegno, quello su "D'Annunzio e il Naturalismo", credo che il Centro Nazionale di Studi Dannunziani abbia davvero dato un contributo senza pari per continuità e qualità. Permettetemi dunque, nel mio breve discorso a braccio, di seguire il filo della memoria, filo non soggettivo, ma mirato a un tratto oggettivo di storia culturale: parafrasando il titolo della rivista dell'inoscidabile Edoardo Tiboni, "Oggi e domani", rivista che include da tanti anni la preziosa "Rassegna dannunziana", intitolerei la mia riflessione "Teri e Oggi": qual era la situazione degli studi dannunziani trentaquattro anni fa? e oggi? Al di là di ogni simpatia campanilistica, possiamo oggettivamente riconoscere al Centro pescarese il ruolo di maggior artefice della ripresa degli studi dannunziani. Si suole ormai fissare come data emblematica per il ritorno di D'Annunzio quella del centenario della sua nascita, il 1963, celebrato da un Convegno che si tenne tra Pescara, Gardone e Venezia. Esso segnò il primo timido recupero di D'Annunzio dopo il lungo tunnel di oblio che aveva segnato la fortuna del poeta, più o meno giustamente confuso col passato regime, che ne aveva fatto a torto o ragione un suo vessillifero, e ancora liquidato in quello stesso convegno da un italianista illustre come Natalino Sapegno quale uno fra i tanti minori del nostro Novecento. Ho citato Pescara, Gardone e Venezia; trentaquattro anni dopo, in questa terna di città che continuano a darsi da fare per coltivare e approfondire gli studi dannunziani, il primato spetta a Pescara.

Dietro l'attività poderosa del Centro c'è un motore assolutamente unico, di nome Edoardo Tiboni. Tiboni è un esempio di ossimoro vivente, perché alla sobrietà, talvolta persino sparagnina delle sue parole, corrisponde in realtà una generosità operativa veramente rara. Questo *bourru bienfaisant* che ha mobilitato tante energie, coinvolto studiosi affermati e lanciato giovani promettenti, raramente ha espresso ufficialmente la sua ferrea competenza dannunziana, il suo fiuto nel discernere studiosi seri da improvvisatori o peggio. Un'operosità, la sua, che non investe solo D'Annunzio, ma alimenta il Premio Flaiano, l'Istituto Nazionale di Studi crociani, il Mediamuseum che qui ci ospita.

La presenza di un personaggio che tende a molto fare e a poco apparire, come Tiboni, consola e lascia ben sperare per il futuro.

Nei decenni che ci separano da quel lontano primo Convegno, Pescara è dunque diventata la calamita che ha attratto studiosi che davvero hanno contribuito, non solo a far uscire D'Annunzio dal tunnel d'ombra, ma a proiettarlo in piena luce. Potrei fare tanti nomi: quelli di Ettore Paratore, di Eurialo De Michelis, di Guy Tosi, il signore degli studi di cui stanno finalmente per uscire le pagine su D'Annunzio e la cultura francese, un monumento che avevo proposto invano al Vittoriale, anni fa, e che vede ora la luce grazie alla felice combinazione fra la curatela affidata alla mia allieva Maddalena Raserà e la bella collana lancianese di Carabba guidata dall'amico Gianni Oliva. E aggiungo, a tal proposito, che accanto al Centro di Pescara, l'Abruzzo merita il rango di leader anche per la scuola creata dall'amico all'università di Chieti, e per il coraggio di collane editoriali come quelle di Carabba e di Ianieri, oltre alla Edizars del nostro Centro. Troppi compagni nella lunga crociera del mare degli studi, che è verde come i pascoli dei monti, dovrei ricordare: da Geno Pampaloni a Domenico De Robertis, da Emilio Mariano a John Woodhouse e a tanti altri gagliardi rematori, diversi per età e scuola, ma di pari impegno. Non posso però tacere due nomi che a questo Centro hanno dato tanto, anche perché sono stati fedeli nostromi del capitano: Ivanos Ciani, che della mia generazione era quello che conosceva meglio l'opera di D'Annunzio; e

Pino Papponetti, da Sulmona, scomparso recentemente e prematuramente. Dunque un abisso ci separa da un D'Annunzio allora proscritto dal D'Annunzio di cui oggi si scrive molto.

Dopo questo volo fra Ieri e Oggi, vorrei accennare all'Oggi e Domani. Oggi si scrive persino troppo su D'Annunzio: la mia impressione, dunque, è che sia giunto il tempo di setacciare, di separare il grano dalla farina e dalla crusca. Si scrive troppo perché la mitizzazione del personaggio porta ad una esaltazione acritica. Una biografia in cui gli elementi di D'Annunzio ritenuti maggiormente interessanti siano soprattutto legati alla sua figura di guerriero e di amante mi lascia molto perplesso: se ci occupassimo di un personaggio in quanto dongiovanni, ci sarebbero tanti altri meritevoli della nostra attenzione o della nostra disattenzione. In una antologia appena uscita per le superiori, cui ho messo il titolo dannunziano «vivo, scrivo», tolto dal Libro segreto, ho inserito una intervista immaginaria al vate, fatta da una bella giornalista, che comincia a dirgli di tenere le mani a posto e poi, sul tema amoroso, lo fa a pezzi. Suscita identica perplessità l'enfatizzazione del D'Annunzio guerriero. Nell'anniversario di quella «inutile strage» che fu stata la Prima Guerra Mondiale, noi dobbiamo mantenere un giudizio critico su chi, davvero, volle l'entrata in guerra dell'Italia: l'ho detto da sempre e lo ribadisco ora, nell'imminente centenario di quel macello. Il sonno della ragione genera mostri, anche nel campo degli studi dannunziani. Tuttavia andrà riconosciuto con onestà intellettuale che il Poeta-soldato visse l'avvenimento con coerenza, andando a rischiare la pelle per l'ideale in cui credeva. Che persone provviste ieri e oggi di cariche in istituzioni culturali scrivano libri per frugare tra le lenzuola di D'Annunzio o nel suo armadietto dei farmaci leciti o illeciti, mi irrita come studioso e come cittadino. Ciò detto, D'Annunzio è e resta un grande scrittore: separare il gesto dal testo è stata la linea che mi ha guidato e che cerco di consigliare agli studiosi più giovani. Questo non significa trascurare la sua biografia, né volgere tutta al negativo la sua vita inimitabile, che proprio nella connessione tra vita e opera è sempre stata giustamente individuata l'essenza del caso D'Annunzio. Davvero, come riconobbero Henry James e Hoffmansthal e altri autori di statura internazionale, D'Annunzio non è solo uno dei maggiori autori italiani, ma uno dei pochi scrittori moderni italiani che entrano nel canone ristretto della grande letteratura europea.

Dopo tanti studi cresciuti a ritmo esponenziale dentro e fuori il nostro Centro, è dunque tempo di preparare un D'Annunzio per il futuro. Di qui è nata l'idea di un convegno diverso e nuovo, che non si sarebbe concretata senza il consenso e l'aiuto di Milva Cappellini, punta di diamante degli studi dannunziani e campionesa di generosità e simpatia. Quale idea? Costituire le prime voci critiche, panoramiche a un tempo e sintetiche, di una Enciclopedia dannunziana a emulazione della Enciclopedia dantesca. Stendere il cartone o l'abbozzo per un futuro affresco attraverso la trattazione di alcune voci portanti, di parole chiave atte a definire lo smisurato pianeta D'Annunzio. Una Enciclopedia che, attraverso una rete di parole tematiche e dei concetti-chiave, possa aiutare i lettori di oggi e di domani con sintesi che riescano, sia pure problematicamente, a definire le diverse facce di questo ricchissimo poliedro che è Gabriele D'Annunzio: perché D'Annunzio continuerà ad avere lettori. È sorprendente vedere come nelle giovani generazioni la lettura di D'Annunzio non venga meno: pure in un panorama di generale crisi della letteratura e della lettura, D'Annunzio tiene. L'idea prende corpo, muove qui i primi passi grazie al consenso di tanti generosi amici: ed è forse la prima volta che mi accade che tutti, dico tutti gli interpellati, abbiamo accettato, e con vero calore. Sono loro grato non solo di essere qui, ma anche di voler sintetizzare fortemente il loro intervento orale, per l'alto numero delle relazioni: quanto sacrificato verbalmente, verrà recuperato nella forma scritta per gli Atti che Edoardo Tiboni farà pubblicare con la collaudata solerzia. Davvero grazie a tutti: il vostro dono è il modo migliore di festeggiare questo 40° convegno del Centro; il modo, credo e spero, più degno, serio e gioioso, che si potesse immaginare.

D'Annunzio odorato di mistero

Giorgio Bárberi Squarotti

Che l'opera di d'Annunzio sia "odorata di mistero" quasi quanto quella pascoliana è agevolmente documentabile fin dalle prime scritture poetiche, ma voglio incominciare l'esplorazione dal termine che "ombra" lo sostituisce quasi completamente dopo *Alcyone*, anzi da un testo decisivo, un *Noctivagum melos* delle ultime "pagine" del *Libro segreto*: "Non so. Non chiedo. Non indago l'ombra. / Nulla è di qua, nulla è di là dal velo: / La menzogna è la druda dell'oblio. / Ne l'antitempio è il traffico del dio. / Ogni prece è un mezz'obolo di cielo". È alla conclusione o quasi del suo itinerario di poesia e di pensiero, la scelta definitiva, la negazione dell'"ombra", del mistero, dell'emozione così frequentemente evocata e raccontata come l'al di là dalla materia, dai sensi, dai sentimenti, dalle cose, dalla parola stessa tanto difficilmente pronunciabile. Nella sentenza conclusiva del "poema conviviale" del Pascoli tanto caro a d'Annunzio, intitolato ad *Alexandros*, la proclamazione è, invece, che "il sogno è l'infinita ombra del vero", cioè soltanto la poesia è in grado di interpretare fino in fondo e senza limite e fine ciò che c'è oltre il vero, quello leopardiano del pensiero razionalista e moderno incapace di comprendere e custodire le favole antiche, le illusioni della musica e del canto di Pan. Nello scorcio estremo della sua scrittura d'Annunzio ecco, invece, la negazione del sapere, cioè della ricerca di ciò che potrebbe esserci nell'ombra, nell'infinito fondo dell'essere, della psiche, della natura, delle cose, della vita. Il rifiuto della conoscenza si prolunga fino alla negazione della domanda che possa venire da altri, dall'altrove, proprio da quel mondo interiore che coincide con il termine "ombra". La ragione per cui d'Annunzio non indaga l'ombra è perché non c'è nulla al di qua e al di là del "velo": cioè dell'apparenza, ma soprattutto di ciò che c'è, in quell'istante, e passato e futuro non hanno senso, appartenendo all'"ombra".

È la negazione della memoria. Il "velo" è la metafora del corpo (nell'eco di Dante e del Petrarca), ma la metafora allude anche al velo di Maia e più volte d'Annunzio si è accostato fin dall'inizio del novecento alla cultura indù. Il "velo" è una finzione, appunto una metafora: non c'è nulla dietro e davanti a quel "velo". Per assonanza la proclamazione dannunziana è la negazione anche del "vero". Siamo ai limiti del nichilismo. Lo confermano i due versi successivi, dopo l'ulteriore e ironica negazione della memoria: quelli di eco cristiana, con la citazione del Cristo che scaccia i trafficanti davanti al Tempio, che vendono una briciola di paradiso ai credenti pensando così di garantirselo. Legata con la dichiarazione del nulla dell'essere, è la sentenza che la memoria è anch'essa un inganno, amante com'è dell'oblio, intenta, cioè, a illudere chi confida nel ricordare. In un altro *Noctivagum melos* d'Annunzio sostituisce più determinatamente l'ombra al nulla: "Il teschio cavo che non vede nulla: / di dura luce indistruttibilmente / dentato, o Drosis, per tritare il nulla". Nel precedente *Noctivagum melos* gli ultimi versi apertamente dichiarano l'assoluto nichilismo: "Come ho l'odio e l'amore della sorte / ho in dispregio il passato e l'avvenire".

L'ombra con la sacralità che l'evoca è presente più volte nella *Fedra*, e a quel

punto il termine è la specificazione più precisa del mistero, in quanto essa è lo spazio dell'abisso, del mondo ctonio, dell'incomprensibilità del sacro, dell'essere e dell'operare degli dèi. Il pirata fenicio dice a Ippolito, che vuole domare il cavallo selvaggio donatogli dal re Adrasto: "Se quel Re te lo donò / dopo la rappresaglia sopra Tebe, / certo sei che non abbia fatto sosta, / valicato l'Asòpo / presso il bosco di Pòtnia / all'abbeveratoio del furore / ove bevvero un giorno le cavalle / pomellate che presero co' denti / ad isbranare Glauco? / Se mai corresti negli Istmii, vedesti / presso l'arginamento dell'Ippòdromo / il Tarassippo. Guàrdati dall'Ombra!". Ippolito poco dopo rievoca l'"ombra", come l'emblema che il Pirata ha citato, esortandosi a difendersi dal mistero, dall'ignoto futuro, dal destino che viene non dagli dèi celesti, ma dalle divinità ctonie. Mistero e ombra coincidono, ma il secondo termine è più ampiamente comprensivo e, al tempo stesso, più concreto, alludendo all'infinito potere del nulla. Dice Ippolito: "Non so, non so qual grande ombra mi tiene, / madre". Quell'"ombra" è nominata ulteriormente da Fedra, ricuperando la battuta perplessa di Ippolito e acuendone l'angoscioso timore del mistero: "T'ho veduto. Languivi. / Avevi l'ombra / dei tuoi cigli sul viso tuo riverso / nel sogno. Avevi l'ombra / delle cose invisibili". Le cose invisibili sono il Destino, il sacro ambiguo, il male, la follia, tutto ciò che si oppone alla luce, agli dèi celesti, alla ragione, cioè a tutto ciò che è dentro l'anima e oltre il vero e il certo, ed è tanta parte dell'essere. Non è soltanto la morte, bensì uno strazio ben più vasto e possente. Anche qui d'Annunzio usa due termini pascoliani: sogno e ombra. Nel sogno Ippolito appare già preda dell'ombra, dell'invisibile, fin dai cigli chiusi nel sonno. Il "mistero" non è soltanto quello sacrale che è al di là del "vero", della realtà, e coincide con l'indagine della poesia molto oltre i documenti della ragione e della scienza positiva, come d'Annunzio dice in tanta poesia fino ad *Alcyone*, ed è il brivido dell'ignoto che tuttavia, nel momento stesso in cui è nominato, diventa oggetto di rappresentazione e conoscenza, non necessariamente razionale, ma allegorica, emblematica, simbolica, attingibile soltanto con gli strumenti metarazionali della parola. Ombra, appunto, d'Annunzio pronuncia, perché si tratta dell'abisso dell'anima e del divino di giù, del tutto alternativo rispetto al divino solare, quello che Gabriele esalta nella *Laus vitae*, nella sezione del viaggio in Grecia e dell'incontro con gli dèi celesti.

Gli dèi di Fedra sono quelli tenebrosi, folli e mostruosi, e, nell'età contemporanea, sono quelli dell'inconscio o, almeno, dell'invisibile minaccioso che occupa tanta parte dell'anima. Ancora nella tragedia della cretese sorella di Arianna la protagonista evoca gli dèi dell'ombra nella lotta contro gli dèi della luce (Zeus, Poseidone, Artemide, Apollo, Afrodite), che ne vengono vinti. Così d'Annunzio affronta il "mistero" oscuro dell'anima, quello che ha, più in là, il nome di "notturno", e ne è l'esplorazione profonda nell'occasione della ferita dell'occhio e della lunga convalescenza angosciosa, arrivando fino a indagare la morte nella guerra, con i compagni uccisi durante le imprese aeree e nelle altre azioni e con tutto l'orrore del disfacimento della carne e degli strazi delle ferite. Le notti veneziane del *Notturmo* sono percorse da ombre irricognoscibili, nella nebbia e nell'oscuramento della guerra. Ne *Il libro segreto* conclusivamente d'Annunzio rinnega l'ombra, l'indagine che pure ha compiuto nella *Fedra*, nel *Notturmo*, ne *La Leda senza cigno*: tutto è chiaro ormai, anche nel senso che, a quel punto della scrittura, è inutile indagare l'anima e il suo inconscio, tanto è vero che i versi contenuti nell'opera sono incisivamente affermativi, apodittici, sentenziosi e sapienziali, anche nel *Noctivagum melos* dedicato a Elena Zancle, di un esasperato e furioso erotismo, e nell'altro componimento di negazione dell'ombra e nel finale tetrastico, con i quattro versi tutti di indubitate proclamazioni di verità nella lucidità della mente.

Nella conclusione della *Fedra* la protagonista pronuncia, dopo l'ombra, anche il mistero: "Se parli / a me, parلامي come a una lontana / visitatrice della

Vera Porta: / Se già non fossi esangue e tu potessi / spegnermi, non la punta della tua / spada scoperechierebbe le mie palpebre / chiuse sul mio mistero. / Ma i piedi ho su la soglia / del Buio". Il mistero e il dominio di Fedra sono il buio, l'ombra, le tenebre del fondo dell'anima. Teseo è incapace di comprenderli, lui che crede negli dèi solari. Ma tutta o quasi l'opera di d'Annunzio può essere letta come la lotta fra la luce e l'ombra, indagine com'è del mistero dei sensi e del cuore, fino alla negazione estrema del *Libro segreto*. Si pensi esemplarmente alla Leda del romanzo ambientato nelle *Landes*: Desiderio Moriar cerca di indagare proprio il mistero della donna, assassina del marito, eppure comparsa nel raffinatissimo concerto nella città dei malati e del vento selvaggio, bellissima e, quando parla, simile a una piccola borghese o peggio ancora, volgare e banale; elegante e ignorante, eppure nasconde nel manigotto la pistola; legata con il complice dell'omicidio da un rapporto ambiguo di odio e di schiavitù, eppure capace di sfidare l'Atlantico in tempesta con il suo motoscafo a cercare "la bella morte"; amante del musicista malato a morte pur nella sua bellezza, e, alla fine, suicida proprio con la piccola pistola che il protagonista le ha visto nella serata del concerto, seminascosta nel braccio. Desiderio Moriar indaga il mistero della Leda di Arcachon, ma non riesce ad andare oltre all'ambiguità complicata della vocazione della morte, della discesa nel Buio interiore e della volgarità della vicenda da romanzo poliziesco, che, invece, Fedra non conosce, essendo in grado di interpretare tutta l'ombra dell'anima che coincide con l'ombra dei dèi ctonî. Chi ha conosciuto l'Ombra è la Cretese, che viene da un paese di mostri e di stupri e di pazzie, che sono tutti sinonimi del mondo sotterraneo, dell'inconscio. Teseo, come i razionalisti, non conosce l'Ombra che è profonda e tremenda: uccide credendo di vincere i mostri di giù, ma non ne sa il potere, che è oltre la realtà, il fatto. Dell'inconscio è esperta Fedra: per questo perdono irrimediabilmente Teseo, Ippolito, Etra che è la madre di Teseo. Dice, infatti, Fedra a Teseo: "E tu, che hai tanto ucciso, / non conosci l'abisso che talvolta / s'apre in una divina piaga". La piaga è sinonimo dell'Ombra, e questa similitudine è ripetuta nell'ultima battuta di Fedra, mentre parla con Artemide, la divinità della luce che non ha salvato Ippolito di cui era devoto, perché non sa nulla del mondo ctonio (dell'inconscio) così potente e inesorabile, e la sfida, la vince, in virtù della sua sapienza dell'abisso: "E tremo, sì, / ma d'un gelo che infuso m'è da un'altra / Ombra, ch'è più profonda della tua / Ombra. Ippolito è meco. / Io ho posto il mio velo, perché l'amo. / Velato all'Invisibile / lo porterò su le mie braccia azzurre, / perché l'amo". Il velo è, sì, quello dell'Ippolito del mito e della tragedia di Euripide, ma è anche l'emblema del mistero, a cui allude il "melos" del *Libro segreto* per dire questo, che non c'è nulla né dall'una né dall'altra parte dell'essere, dell'uomo. Invece Fedra parla del mistero, quello che conosce e che vince, alla fine, e l'amore per Ippolito, quello profondo e oscuro, rampolla dall'inconscio, all'opposto di quello che suscita l'altra dea (materiale e volgare) della luce, Afrodite, e che è fuori di ogni misura e di ogni regola. L'Ombra minacciosa e mortale di Artemide che discende dal cielo per colpire Fedra è infinitamente più debole in confronto con la piaga profonda del mondo ctonio, dell'inconscio.

Nel *Notturmo* l'ombra è sollevata come il velo che copre non il groviglio interiore, ma la bellezza, e ormai allora la rivelazione di Fedra è stata domata, pur nella tenebra dell'occhio accecato del poeta. È l'intervallo di memoria del passato nell'attualità della ferita e della guerra e degli infiniti morti: "Su per la via di Santa Sabina sostavo a tratti, sotto il carico della mia vita cresciuta di là delle mie forze. L'ombra era come il velo che ricopre la polpa vietata della bellezza. Si solleva per me temendo di toccarla". Si può azzardare che l'ombra, qui, è ancora l'inconscio che, però, il poeta, giunto al culmine della sua possanza, riesce a illuminare, guardando non, come Fedra, i mostri di dentro e il loro potere enorme, ma la bellezza sublime che egli ha trasfigurato in arte. Gabriele ha indagato l'ombra

fino nel fondo dell'occhio ferito: "Liberato a poco a poco il braccio dalle fasce, alzo l'orlo della benda che copre l'occhio leso, apro la palpebra. L'ombra ostinata è là, senza mutamento". È anche questa un'esplorazione dell'ombra, come i colori corruschi, i lampi, le visioni informi che Gabriele vede nel buio dell'occhio ferito. Ci sarà, presto, il ritorno alla luce, la vittoria sull'ombra per la nuova bellezza, quella del *Notturmo* stesso, del *Libro segreto*, de *Il compagno dagli occhi senza cigli*.

Il termine "mistero" appare più frequente nell'opera di d'Annunzio fra *Intermezzo* e *Alcyone*, per poi svanire o quasi, mentre si allarga la presenza dell'altro e moderno termine che è "ombra". Per esempio, ne *La città morta* (1898) il "mistero" è nominato soltanto come archeologica evocazione del sacro pagano, quello che presso che contemporaneamente occupa tutto lo spazio della *Laus vitae* che racconta il viaggio alle radici della Grecia sacrale perché popolata ancora dagli dèi antichi e consacrata dalla bellezza della poesia e delle arti. La battuta è di Alessandro: "Fu nel Golfo di Corinto, nella baia di Sàlona, all'ancoraggio d'Itèa dove io dovevo approdare per salire a Delfo. Voi conoscete quei luoghi, voi che avete peregrinato per tutte le plaghe sacre al Mistero e alla Bellezza". In questo caso "Mistero" è sinonimo del sacro pagano, come "Bellezza" vale l'arte ellenica nella pienezza di forme, di immagini e di parola. Il "Mistero" è, in realtà, pienamente svelato proprio per il tramite dell'archeologo e, negli stessi anni, del viaggiatore nella Grecia del mito e dell'arte. Nella *Laus vitae* nel "canto" VIII, d'Annunzio cita nello stesso significato il "Mistero" che rimanda alle favole antiche come ispirazione tuttora possente al sacro, alternativo rispetto a quello moderno (cristiano), ai miti segreti e sigillati che l'arte e la poesia sono in grado di interpretare e far diventare di nuovo vitali e mirabili. È una visione che ha il privilegio di rivelare la verità e il significato e la bellezza del mito di Ippodamia: "Tal, figlia d'Enomao, che stai / tra l'eroe preparato / e i quattro corsieri anelanti / illuminarsi l'antico / mistero cui vesti il tuo peplo". Il peplo è, classicisticamente, sinonimo del "Velo" che d'Annunzio nominerà molto dopo, ampliando il significato della parola: ma è sempre il mito che viene ricoperto e tale rimane finché non giunga il poeta a svelarlo. Pochi versi prima d'Annunzio nomina l'altro termine decisivo, "Ombra". Qui è la similitudine dell'aspetto oscuro dei miti antichi, primo annuncio tematico della grande rappresentazione del mondo ctonio e dell'inconscio che sarà *Fedra*: l'incesto, la violenza, la crudeltà, l'orrore. Dice Gabriele mentre rievoca il mito di Ippodamia e dei figli di lei, di Atreo e di Tieste e il peplo vale, a questo punto, il velo che copre l'altra faccia del sacro pagano, quella oscura e orrenda, ma che è, a ben vedere, un aspetto ineliminabile del mondo intero, e il poeta non può non riconoscerlo e non rappresentarlo, sollevando il velo (il peplo) di Ippodamia generatrice dell'orrore: "Perché di subito amore / anch'io t'amai, genitrice / d'Atreo? Perché nella memoria / mi giganteggia il tuo peplo / simile alla scorza d'un mondo? / L'immagine in te ritrovai / della perigliosa bellezza / che un dì m'accese e m'accende / virginea nel rigore / del tuo vestimento ordinato, / urna di tutti i mali, / profondità di dolore / e di colpa, remota / cagione di lutti infiniti, / funesto silenzio ove rugge / ebro di lussuria e di strage / l'umano mostro nudrito / d'inganni pel labirinto / del tempo. L'aspetto sublime / dell'Ombra cui l'arte m'è fisa / in te raffiguro, Ippodamia". L'Ombra è il Mistero del mondo ctonio e dell'alternanza orrenda rispetto alla luce degli dèi solari e dei loro miti. La *Laus vitae* è attraversata da queste due presenze ugualmente esaltanti per d'Annunzio dei miti degli dèi dell'Olimpo e del mondo sotterraneo, che coincide con la parte tenebrosa dell'anima (che si può nominare inconscio). Le citazioni sono significative, dopo la rappresentazione di Ippodamia e del suo mito. Dice d'Annunzio: "Io trasalii / come quei che sente la vita / partirsi con subito balzo / verso il mistero dell'ombra".

Nella *Laus vitae* il mistero del mito pagano (e frequente è l'eco dei misteri di Eleusi e di Dioniso e di Demetra come riti, allora, che recitano segretamente la

profonda verità religiosa del divino celeste e dell'opposta esperienza dell'interiorità dell'anima che ha in sé anche l'orrore, la follia, la negazione della ragione) è collegato con la tensione del poeta che lo recupera e ripete e interpreta e rivive nelle varie forme, celesti e ctonie. Nel "canto" X doppio è detto il mistero inteso come quello apollineo e quello dionisiaco, le doppie voci della bellezza e del mito secondo l'interpretazione di Nietzsche del mondo greco: la sommità dell'anima umana e l'impeto selvaggio "che rende / immemori l'Evie nell'orgie": "Io stava pensoso dell'uno / e dell'altro mistero". Demetra, dolorosa per il rapimento di Persefone portata nell'Ade, nel "canto" XIII, viene a essere l'immagine del doppio "mistero" della vita e della morte, della tenebra ctonia e della felicità della luce e della vita: "I grandi triglifi / dorici splendevano bianchi / là dove Demetra si assise / crucciata, il cuor pieno d'angoscia / e sterili la terra. / Tutto era doglia e mistero / su le fondamenta solenni". Nel "canto" XVII, dopo le città terribili, nella Roma popolana violenta e sfrenata e bestiale, il mistero del sangue è già quello inconscio, fra degradazione e necessità dell'esplorazione, a opera del poeta, anche del sottosuolo umano: "Il pregio e il mistero del sangue / sentii mirando su le lastre, / nel solco dei carri, brillare / il fiotto vermiglio sgorgato / dalle ferite mortali. / O selva d'arbori eguali, / pronao d'un tempio senz'inni, / teco all'ombra io vidi l'Erinni". Il mistero del buio interiore ha il nome mitico delle Erinni. Allegorici sono, nel "canto" XVII, i nomi di Omero e di Dante, come il culmine poetico della luce pagana e l'ombra dei morti, dannati o salvati, della visione cristiana: "Tra la luce d'Omero / e l'ombra di Dante / pareano vivere e sognare / in concordia discorde / quei giovani eroi del Pensiero, / fra la certezza e il mistero / librati, fra l'atto presente / e la parola futuro". L'esplorazione e la vittoria sul mistero a opera del poeta sono la novità assoluta della sua arte: il mistero è vinto come è detto nel "canto" XIX: "Ma le parole erano dette / in lei, alla gran luce / del mezzodì, chiare parole / che non pur nel già fatto / vespero furon mormorate / mai dal timor delle labbra / mai dal mistero notturno". La *Laus vitae* viene a essere il compendio e l'esplorazione del concetto di mistero, ben lontano dall'idea che ne ha il Pascoli: questo come ciò che è oltre la scienza e la realtà fenomenica e che soltanto la poesia può pronunciare e mostrare, quello come il profondo dell'anima e il mondo sotterraneo, infinito e terribile, indagato o visitato con estrema passione (fino alla negazione conclusiva).

Dopo la *Laus vitae* in *Elettra* il mistero si riduce a enfasi o a decorazione lirica o a esclamazione celebrativa. Esempifico: in Roma il mistero svelato risente dell'ottimismo positivo e dell'influenza del Carducci "barbaro": "Quel che gli uomini avranno pensato / sognato operato sofferto / goduto nell'immensa Terra, / tanti pensieri, tanti sogni, / tante pene, tanti dolori, / tante gioie, ed ogni / diritto riconosciuto ed ogni / mistero scoperto / ed ogni libro aperto / nel giro dell'immensa Terra". Analogamente in *Per la morte di Giovanni Segantini* il mistero è quello delle origini del pianeta nella concezione darwiniana, con molto ottimismo scientifico e concettuale tradotto nell'amplissimo verso nell'esaltazione lirica e innografica: "Dominazione dei monti, purità delle cose intatte, / forza generatrice delle fiumane pròvvide, ... / ... / mistero delle più remote origini quando un pensiero / divino abitava le fronti emerse dai mari! O mistero, / purità, forza sopra la Terra! / ... / O monti, purità delle cose intatte forza, mistero / sopra la Terra". Siamo sempre in questo ambito nel *Canto di festa per calendimaggio*, e il mistero è sempre l'eco dell'ottimismo positivo e dell'industria moderna, con molti riferimenti pascoliani, soprattutto *Italy*, presente anche nell'ode a Segantini: "Or si tace stridore di metalli / rombo d'acque, e il vostro ànsito, operai, / Stan muti nel mistero le immortali / Forze signoreggiate dai congegni / lucidi e vigilate dagli schiavi". Il mistero delle Forze naturali che la scienza e la tecnologia stanno usando e sfruttando sono quelle stesse che Alexandros pascoliano ode passargli accanto mentre attraversa nel fervore della conoscenza fiumi, monta-

gne, terre. Ma per d'Annunzio il mistero è riferito alle ricerche e alle invenzioni in atto e future della società moderna, pur con le conseguenze rovinose e tragiche, rappresentate nel prologo de *Le vergini delle Rocce* e nel "canto" delle Città terribili della *Laus vitae*.

È bene, a questo punto, volgersi al d'Annunzio precedente rispetto alle *Laudi*, osservando che, in *Alcyone*, il mistero è il prolungamento di quello, lirico delle raccolte poetiche fino allo scorcio dell'ottocento e al *Poema paradisiaco*. Come punto di riferimento centrale penso, nel *Poema paradisiaco*, al *Vas Mysteriorum*. Il mistero coincide con il sogno, ma anche con la morte, e con la lussuria che è la forma estrema dell'amore e si congiunge con la morte. Nel *Preludio dell'Intermezzo* conclusivamente la coppia eterna dell'amore e della morte è trasformata nell'altra coppia della lussuria e del mistero accompagnato dal sogno, e mistero e sogno alludono alla tenebra funeraria e all'eccesso del sesso: "La Lussuria Onnipotente, madre a tutti i misteri e a tutti i sogni". Il sesso femminile contiene il supremo mistero che è anche la morte, come dice la sezione conclusiva del *Vas Mysteriorum*: "Salirà l'alta scala, entrerà sola / ne l'alta stanza, andrà verso il mio lato / come verso una tomba. E sola, e sola / al mio conspetto, / sola come nessuna creatura / al mondo mai fu sola (dentro i neri occhi / ella avrà la sua favola oscura, / tutti i misteri), / attenderà silenziosamente / il fato. – Non sei tu, divina, l'urna / del Silenzio? La tua bocca è un'algente / rosa notturna. / ... / Il mio letto è una tomba, o taciturna. / Tutto è profondo nel profondo impero / del sogno. Apriti al fine, o tu che l'urna / sei del Mistero! –". Si accumulano i sinonimi, che sono, al tempo stesso, interpretazioni e similitudini del mistero: il silenzio, l'urna, il sogno, la favola oscura, che è il fondo della psiche, inconscio nel senso che, dentro, vi sommuovono desideri, follia, lussuria e morte. Nel *Poema paradisiaco* l'ambivalenza di mistero e di morte scandisce tanti componimenti, insieme con i sinonimi del silenzio, della vanità del pensiero di fronte al segreto dell'anima e dell'esistenza, dei sensi e del futuro: "Non fu il dolor sì forte / da vincere il Mistero. / Lo sofferimmo in vano" (*In vano*, a modo di prologo: la ragione, la scienza, l'esperienza non possono fare altro che riconoscere la presenza del segreto infinito del fondo dell'essere, dell'anima, del mondo, e non è possibile vederlo, esplorarlo, chiarirlo, perché è troppo profondo, ma possibile è soltanto rivelarne la presenza e rilevarlo). *Hortus conclusus* è un'allegoria, ben altro che il semplice parco abbandonato: se mai, è il giardino perduto e chiuso dell'eden, ma soprattutto, come è detto in *Vas Mysteriorum*, la donna che ha in sé tutti gli enigmi dei sensi e dell'anima, e quello che si può chiamare inconscio, anche nel senso che contiene la lussuria e la follia, l'amore e la morte, e i tentativi del viaggio nel giardino segreto non concludono alla conoscenza, ma, se mai, al riconoscimento ammirato e ansioso e angosciato della sua esistenza. Tutti i particolari dell'*hortus conclusus* non sono che allusioni e descrizioni allegoriche (e siamo al di là del simbolismo) del segreto che è la donna, concreta manifestazione ed epifania di tutto quanto è al di là della ragione, della scienza, dei sentimenti, tanto è vero che in *Vas Mysteriorum* il poeta è consapevole del fatto che, per poter scoprire almeno un poco tale mistero, altro non può fare se non affrontare la morte che tutto può chiarire. È detto in *Hortus conclusus*: "Di sovrumani amori visioni / sorgono su da' vasti orti recinti / che mai una divina a lo straniero / aprirà coronata di giacinti / per lui condurre in alti labirinti / di fiori verso il triplice mistero / cantando inaudite sue canzoni. // Ma quegli, folle del profumo effuso / del cuor degli invisibili rosai, / chino a la soglia come quando adora, / pieni d'un sogno non sognato mai / gli occhi mortali, giù per l'ombre esplora / nel profondo crepuscolo in confuso / il dominio silente ch'egli ignora. // Così la prima volta io vi guardai / con questi occhi mortali. Voi, signora, / siete per come un giardino chiuso".

I tre misteri potranno anche essere le iniziazioni mistiche, ma soprattutto i

tre segreti dell'anima, dell'inconscio e della morte. Tutto il componimento è intriso di termini sinonimici come silenzio, follia, invisibile, profondo, sogno, crepuscolo, visioni labirinti. Vuole d'Annunzio moltiplicare i sinonimi per comprendere così tutto ciò che allegoricamente il giardino-donna contiene, fino alla conclusiva compresenza di amore e morte. Volgarizzando tutto il discorso di *Hortus conclusus*, Gozzano poco dopo esclamerà: "Donna, mistero senza fine bello!". Il discorso di d'Annunzio è incomparabilmente più complesso: non si tratta di bellezza a questo punto, ma di inquietante segreto della parte femminile della natura concretata nella "signora" a cui il poeta si rivolge negli ultimi versi del testo che non sono assolutamente una galanteria, ma piuttosto una considerazione drammatica. Ne *La passeggiata* altri e più tenebrosi emblemi della donna come enigma, che l'uomo non è in grado di riconoscere, ma immagina e sa esistere, sono esposti: "Conosco il vostro portentoso male; / e il dolore ch'è in voi forse m'attira / più de la vostra bocca e dei capelli / vostri, dei grandi medusèi capelli / bruni come le brune foglie morte / ma vivi e fieri come l'angui attorte / de la Gorgòne, io temo, se ribelli, / e pieni del terribile mistero. / Dicono che nel folto de le chiome / voi abbiate una ciocca rossa come / una fiamma: nel folto chiusa". La ciocca rossa come fiamma fra le chiome della donna de *La passeggiata* è una ulteriore manifestazione del mistero femminile, esemplata su Lilith e sulla Gorgone: allude al mondo di giù, al fuoco infernale, che è quello della lussuria, della follia, dell'inconscio. Per questo il mistero che è nominato dal poeta mentre si rivolge alla donna che porta in sé un "portentoso male" è terribile. E il termine "male" non è la malattia soltanto, se non in prima istanza, ma è tutto ciò che la donna contiene, passione e morte, follia e inferno; e per questo d'Annunzio paragona le chiome della donna ai serpenti che ornano i capelli della Gorgone. Sono tutte estrinsecazioni del mistero di giù, che si estrinseca possentemente nella donna. *Il giogo* è una semplice variante del mistero terribile de *La passeggiata*: "Gli occhi, remoti in cavi / cerchi d'ombra e di mistero"; "Ne la mia mente // non balenò che un pensiero / su l'anima sbigottita. / Da quell'attimo la vita / non ebbe che un sol mistero. // Ella così pose il giogo / a l'artefice superbo. / Ed ella non disse verbo. / Splendeva come un rogo". Il grande mistero è quello dell'*hortus conclusus*: l'artefice Gabriele si impone alla donna perché ha compreso che l'unico mistero vero che deve essere tentato o, almeno, nominato è la donna, che non è la portatrice della parola, e non è luce, ma la fiamma segreta, un "rogo" misterico. Gli occhi della donna sono gravati dal sogno e dal pensiero, le due manifestazioni umane che sono opposte, ma al di là c'è il mistero interiore, e tutto ciò che non è ragione e scienza. E d'Annunzio così interpreta l'idea del simbolo come il generale emblema dell'oltre: non soltanto nella natura e nei sentimenti, ma ben più nel fondo, dove sono anche la follia e il sogno, l'invisibile innominabile e la morte compagna dell'amore.

Un mistero profondo evoca d'Annunzio, legato con un sepolcro aperto, in *Sopra un "Adagio"* (di *Johannes Brahms*): e singolare è l'ossimoro, come in *Autunno* molteplici sono le forme il cui senso la donna rivela come manifestazioni del suo mistero: il solo cuore di lei "fu per me ciascuna forma un segno / che svelava un mistero: quasi un muto / verbo". Ai nomi come sarcofago e tomba, che valgono il silenzio, il mistero, cioè della morte, e anche il segreto notturno dell'anima e delle presenze ctonie, è da aggiungere la statua: che vale il silenzio insondabile, chiuso com'è nel marmo quale sinonimo della donna quale segreto sigillato. Pensiamo a *La statua*, come l'esemplificazione preziosa ("Qual mistero dal gesto d'una grande / statua solitaria in un giardino / silenzioso al vespero si sponde!") e, come tante donne, la statua è nel giardino allegorico sempre; e poi a tutte le sequenze: *Psiche giacente*, *La donna del sarcofago*, l'ulteriore statua de *Il bel parco*, quelle ancora de *Le statue solitarie* con l'accompagnamento del silenzio e dell'ombra. In *Psiche giacente* c'è il "marmoreo bacino / che i misteri dell'acqua in sé racchiude"

e l'acqua dello stagno è come quella della conca che rampolla da giù, dal mistero che evoca le divinità ctonie, bellissime e fascinose, che colgono Narciso e lo trascinano giù nel loro abisso oscuro. Varia la citazione del mistero l'altro sonetto *La Naiade*: "Pullula ne l'opaco bosco e lene / tremula e si dilata in suoi leggeri / cerchi l'acqua; ed or vela i suoi misteri / ora per tutte le sue chiare vene / ha un brivido scoprendo all'ime arene / nuziali ove ancor restano intieri / i vestigi dei corpi che in piaceri / d'amor commisti riguardò Selene". L'allusione è anche in questo caso al mito di Narciso: nel fondo dell'acqua ci sono i corpi ancora degli amanti a testimoniare la congiunzione di amore e morte nell'allegoria dell'acqua ctonia.

Una variante, che si ritroverà più tardi, nel d'Annunzio dei romanzi della memoria e nelle riflessioni e nelle contemplazioni della morte, nei viaggi, delle vicende d'amore e di esplorazioni del mondo ctonio è nelle *Elegie romane*, in *In San Pietro*, col mistero sacrale concretato nella presenza cristiana: "L'abside è nel mistero raccolta. Un'ombra rossastra / occupa il vano ... / ... / Muti, il mistero e l'ombra s'addensano in velo di morte". Il mistero è congiunto con l'ombra, con il mondo di giù, con la morte, anche nella chiesa cristiana, e ci troviamo ancora nell'influsso concettuale e interpretativo del Carducci a questo punto dell'itinerario poetico di d'Annunzio, come è visibile nell'elegia non più romana, ma napoletana: *Nella Certosa di San Martino in Napoli*, dove a conclusione si dice: "Come divino mi parve allora il silenzio del chiostro / ove scendemmo! E un'ombra muta scendea con noi: / Alto quadrato eretto su belle colonne polite, / era il tuo, Morte, candido vestibolo". L'ombra è il sinonimo della Morte, un poco semplificando il discorso allegorico, ed è anche il Mistero. Che, nell'*Intermezzo*, è la pura parola a effetto, come dimostrano il sonetto *La morte del dio* ("Così moriva il Gio-vane, in un grande / mistero di dolore e di bellezza / quale già finsero il mio Sogno e l'Arte": l'aggettivo enfatico "grande" aggiunto a "mistero" ne è la prova), il poemetto *Vergine d'acqua dolce* ("Ella cantava l'inno unico immenso / de la Gioia, e pareva che in mistero / sacro mi rivelasse"), il sonetto *Isolda* ("Notte d'oblio, d'amore e di mistero, / Notte soave augusta eterna, o Morte / invincibile e pura": mistero e Morte sono anche qui congiunti, ma per migliore effetto, come dimostrano i tre aggettivi alquanto generici), l'altro poemetto *Il peccato di maggio* (molto liricamente e decorativamente: "Or le cerva da i miti / occhi umani, in ascolto, ad ogni più leggero / alito trasalivano, trepide nel mistero / de l'ombre vigilando se mai fra le piante / brillassero i terribili occhi del fulvo amante". Le cerva rimandano alla Simonetta del Poliziano, e il mistero è, allora, quello della metamorfosi della cerva nella donna, come eco del mito cristiano della cerva con la croce sul capo davanti alla quale sant'Uberto si inchina e da cacciatore diventa fedele del Cristo); *La tredicesima fatica* ("Allor da i nidi, allora da le piante, dal popolo ferino, / da ogni creatura vivente, da l'intero / mondo che respirava, sorse allora il Mistero / a rivelarsi: dolce, terribile e divino": l'enfasi è rilevata dalla ripetizione degli avverbi, dalle descrizioni naturali ciascuna esaltata all'estremo, dagli aggettivi conclusivi che accompagnano il Mistero col maiuscolo tanto accentuato quanto più indeterminato, al contrario di tanto altro mistero dannunziano collegato con l'ombra e con il segreto del mondo ctonio e dell'inconscio).

Analoghi sono i misteri de *La Chimera*: nel terzo sonetto di *Donna Francesca* sono il tentativo di accentuare la liricità del discorso, e il plurale ne è la prova ("Dentro i favolosi orti vermigli / adunava la Luna i suoi misteri"), come pure in *Lai* con più raffinata eleganza: "I roseti / ancora han quieti / misteri e fan lungi / richiamo". Si può dire che dal *Poema paradisiaco* ha origine in modo più specifico l'analisi del mistero come domanda d'esplorazione e di interpretazione del mondo ctonio, dell'anima, dell'inconscio, della natura, per proseguire fino al *Libro segreto*. *Alcyone* alterna la tensione lirica e il sacro, nell'eco pagana e ancestrale.

La sera fiesolana congiunge con suprema sapienza liricità e sacralità: “Io ti dirò verso quali reami / d’amor ci chiami il fiume, le cui fonti / eterne a l’ombra de gli antichi rami / parlano nel mistero sacro dei monti; / e ti dirò per qual segreto / la collina su i limpidi orizzonti / s’incurvino come labbra che un divieto / chiuda”. Ombra, segreto, divieto sono tutti termini sinonimici di mistero: il quale viene a comprendere la ricchezza segreta della Natura che il poeta rivela. L’esplorazione del mistero della Natura avviene per la capacità del poeta, e allora “reami” sono detti i molti segreti del fiume, dei monti, delle colline. La Natura non è identificabile con gli strumenti della scienza, ma con quelli della poesia, perché è mistero, non la pura realtà obiettiva; e qui d’Annunzio si avvicina al simbolo, con la differenza fondamentale della poesia (del poeta) come la chiave che dissigilla il suo segreto.

Il discorso è ripetuto ne *Il Gombo*, che tuttavia piega all’enfasi, con le maiuscole che nominano le presenze naturali, nell’estate alcyonia precisate nelle presenze versiliesi: “Tre disse quivi immense / parole il Mistero del Mondo, / pel Mare pel Lito per l’Alpe, / visibile enigma divino / che inebria di spavento / e d’estasi l’anima umana / cui travagliano il peso / del corpo e lo sforzo dell’ale”. Il mistero è il mare di *Alcyone* che rievoca quello di Shelley e l’infinito mare dantesco, immagine dell’infinità insondabile di Dio (il “pelago”). Il mistero è la bellezza della Vita ed è anche la Morte, e l’Arte ne è compagna. Sono tutti i termini supremi che concentrano natura, esistenza umana e arte. Qui d’Annunzio evoca il mito di Niobe come il mistero delle divinità implacabili, della Natura e dell’Arte: anzi, tutti questi concetti sono i tentativi di rivelare il mistero dell’essere. Puramente lirico è il mistero della vergine Dafne, che è quello della verginità inviolata, proprio nel punto in cui la ragazza si offre ad Apollo, ma è troppo tardi perché già è tronco e rami e foglie del lauro: “Nell’ombra la bocca è ancora sangue, / sola nel lauro la bocca di Dafne / arde e al dio s’offre, verginal mistero”. È una sontuosa e drammatica variazione sulla donna come mistero, così frequente nel *Poema paradisiaco*, ma concretato nello scontro-incontro fra verginità e desiderio nella vicenda di Dafne e Apollo. Nello stesso epillio *L’oleandro* Erigone canta l’incontro fra il Giorno e la Notte, fra la luce e il mistero: “Erigone... /... / ... poi disse la Notte e il suo mistero”. Il mistero della Notte è l’ombra che il Giorno rivela, perché sempre vittorioso sulle tenebre: in essa appaiono come allegoria i cervi, i venti caldi, le città terribili (della *Laus vitae*, con tutto l’orrore che contengono), le battaglie mortali di cui sono immagini quelle dei cervi in amore, ma vittorioso è il Giorno, che non scompare mai, perché ne rimane sempre viva l’eco di luce sul mare: “Il Giorno ... non potrà morire”. Con l’allusione al *Romeo and Juliet* shakespeariano, il mistero della Notte è acceso dal mare con i suoi riflessi durevoli, e la notte è ugualmente illuminata dal fuoco metaforico dell’amore e dei congiungimenti e delle esaltazioni dei sensi; e per questo Erigone nomina l’ombra come l’altro termine sinonimico del mistero, qui come in tanta parte dell’opera poetica e narrativa di d’Annunzio: “Arde l’ombra. La vigna è come il vino: / il grappolo sul tralcio si matura / poi che il raggio nell’uva è prigioniere. /... / Arde come una glauca vampa l’ombra. / Aduna e vita e morte il bianco mare, / immensa cuna il mare, immensa tomba. /... / O Notte, piangi tutte le tue stelle! / Il grido dell’allodola domani / dall’amor nostro ci disgiungerà”. Il mistero è collegato con il mare, che è vita e morte, correlativo del giorno e della notte, nei doppi ossimori della notte che è illuminata dalla fiamma dell’amore e della passione dei sensi, e del giorno che segna la separazione dei corpi.

Il mistero della vita e della morte, dell’amore e dell’abbandono, è esplicitato dalla sequenza dei riti delle due allegorie del Giorno e della Notte. Ciò che avviene nella Notte è il correlativo oggettivo delle presenze segrete nel mondo ctonio e (ancora più significativamente) dell’inconscio. In *Alcyone* il mistero è esaltato, ma anche acquetato nella certezza dei nomi sacri della Natura e dei miti che sono

luce ("Giorno"). Penso, come conferma, a un passo esclamativo in lode del Serchio, in *Bocca di Serchio* come il fiume più amabile e lodabile: "Oh mistero! La verde chiostra accoglie / i voti, qual vestibolo di tempio / silvano. I pini alzan colonne d'ombra / intorno al sacro stagno liminare / che ha per suo letto un prato di smeraldi". Costantemente il mistero e l'ombra sono sinonimi e similitudini, ma qui l'ambito è lirico ed evocativo, e l'estate versiliese diventa inquieta e meditata perché la ricchezza delle descrizioni è accompagnata alla doppia esplorazione. È detto ancora ne *L'onda*: "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". In *Alcyone*, ma anche in qualche punto di *Elettra* e della *Laus vitae*, d'Annunzio traduce il mistero nella moltiplicazione esemplificativa di ciò che esso contiene. L'onda del mare viene a essere una sorta di contenitore del mistero che il poeta vuole rivelare. È tutto ciò che il mutevole mare offre come similitudine della sua alternanza di quiete e di tempesta, di musica e di furore, di gioco e di fragore, e l'eco del prologo del *Paradiso* è certamente presente nel testo dannunziano con la differenza che il pelago dantesco non è sondabile, mentre la capacità della parola poetica di Gabriele illumina anche il segreto del profondo con la moltiplicazione dei verbi come varianti e similitudini. Aretusa, per il correlativo oggettivo della vicenda mutevole dell'onda, è la donna che rivela il suo mistero: ha rubato i frutti dell'estate, li lascia tutti cadere, alla vista del moto rivelatore dell'onda, cioè mostra il suo mistero oggettivato nelle "frutta": "Aretusa rapace / che rapisce le frutta / ond'ha colmo il suo grembo. / Subito 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 / oblia nella melode".

Di mistero *Il piacere* è colmo, ma siamo quasi sempre al di qua delle allegorie e delle esplorazioni del profondo; anzi quello delle donne di Andrea Sperelli, Elena Muti e Maria Ferres, è di carattere psicologico, cioè riguarda il loro comportamento, che all'amante sembra enigmatico, irrazionale, ed egli prova un'intensa curiosità nel sondarlo. Porto qualche esempio. È il primo incontro fra Andrea ed Elena: "Era ella ... una donna per lui espugnabile o no? Andrea, perplesso, interrogava il mistero". È un mistero galante ed erotico, e riguarda soltanto la disponibilità o no di Elena Muti a farsi sedurre e a offrirsi ad Andrea che ha "l'abitudine della seduzione, particolarmente ai temerarii". Poco dopo l'espressione è usata, sempre per quel che riguarda Elena così volubile e contraddittoria fra eleganza, ironia, gioco, cultura e banalità, frivolezza e malignità: "Quelle cose frivole e maligne uscivano dalle stesse labbra ... che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzata dalla fiamma della passione e dell'angoscia della morte. 'Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a se stessa, rimanendo fuori del suo mistero?'" Molto più in là d'Annunzio si porrà analoghe domande a proposito della Leda delle Landes. È la domanda che i suoi personaggi si fanno nell'incontro con le donne enigmatiche che sono i personaggi privilegiati della narrazione. Il desiderio amoroso è collegato con la curiosità per le ambiguità e le mutevolezze della donna, ma siamo sempre nell'ambito della psicologia, e il mistero è quello della tradizionale complessità delle anime delle donne desiderate dopo che l'aspetto, la bellezza, la disponibilità hanno suscitato l'interesse di Andrea. Riflette ancora Andrea: "Ogni nozione della realtà fuggiva dal suo spirito. Gli pareva d'avere, un tempo, pittoricamente o poeticamente immaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero".

Il mistero è quello di Elena: Andrea vuole conoscere il corpo e l'anima della

donna, ma per anima d'Annunzio intende, a questo punto narrativo e non poetico, per la diversità del genere, la psicologia, del tutto alternativa rispetto al fondo della natura e della vita, fra le presenze ctonie e l'inconscio, a cui guardano le poesie, soprattutto il *Poema paradisiaco* e la *Laus vitae*, con l'ulteriore prolungamento di *Elettra* e di *Alcyone*. Tanto è vero che il termine "mistero" ne *Il piacere* si estenua fino ad apparire il semplice enigma di una decorazione: "lo scintillio dei ricami nella mezz'ombra e il mistero dei simboli" e "quelle forme esotiche davano alla stanza un po' del loro mistero". Ben diverso è il mistero come semplice inspiegabilità della scomparsa di Elena da Roma. Alquanto diversi sono altri "misteri", quelli della città, di Roma: "La luna dava a quel passaggio d'armenti, per mezzo alla gran città addormentata, non so che mistero quasi di cosa veduta in sogno". Il mistero è il passaggio del gregge nel centro di Roma, la città elegante e dissoluta, degli amori e della rivolta (d'Annunzio racconta la notte dei tumulti quando giunge la notizia dei cinquecento soldati italiani uccisi a Dogali, in Eritrea, e la città della rivolta operaia nella *Laus vitae*, alquanto dopo *Il piacere*). È contrapposizione e stupore: Andrea si chiede il senso di tale apparizione, quale significato profondo possa avere. Per questo gli pare di avere di fronte non una vicenda reale, ma un sogno, e, in quanto tale, è un mistero. Lo stesso mistero di Roma è all'inizio delle grandi pagine della descrizione della città della meravigliosa notte di neve, sotto la luna: "La bizzarria del caso, lo spettacolo della notte nivale, il mistero, l'incertezza gli accendevano l'immaginazione, lo sollevavano dalla realtà". Il mistero è anche quello di Elena che dovrebbe venire da Andrea e di Maria che si è innamorata di Andrea e forse attende, ma più è la notte di neve analoga alla notte di candore vivo, quello del gregge che attraversa Roma. C'è, insomma, ne *Il piacere*, per un verso il mistero delle donne che Andrea vuole indagare, conoscere e possedere nell'anima così come i corpi; per l'altro, quello di un mondo che è al di là del reale, fra sogno e visione.

Ne *L'innocente* il mistero è esclusivamente psicologico, di Giuliana nelle riflessioni e nelle considerazioni di Tullio Hermil: "Ella sorrideva, con un sorriso tenue, stancamente ... 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 quel carattere di mistero inquietante? Pareva che di tratto in tratto la sua espressione si complicasse, si oscurasse fino a divenire enigmatica". Siamo nell'ambito della psicologia, con qualche complicazione suasiva, nella mischianza fra l'analisi interiore e il segreto di un autunno ancora luminoso e fiorito: "Mi sonò nella memoria l'aria di Orfeo, mentre metteva in un vaso i crisantemi bianchi. Mi risollevarono nel mio spirito alcuni frammenti della scena singolare accaduta un anno innanzi; e rividi Giuliana in quella luce dorata e tepida, in quel profumo così molle, in mezzo a tutti quegli oggetti improntati di grazia femminile, dove il fantasma della melodia pareva mettere il palpito d'una vita segreta, spandeva l'ombra, d'un non so che mistero".

Nei romanzi, il mistero si fa molle, vago, e conduce al sondaggio curioso e in quieto della psicologia di Giuliana che è l'unico punto di riferimento narrativo rispetto a quelli, doppi, ne *Il piacere*, di Elena e di Maria e perfino delle altre nobildonne romane che Andrea Sperelli seduce e che si danno agli altri nobili della raffinatissima società romana. Il mistero piega alla curiosità più che volgere all'analisi. Ma c'è la conclusione de *L'innocente*, a modificare un poco la situazione, volgendo in modo stupefatto al tragico cristiano la sofisticata analisi di Tullio portata fino all'assassinio del figlio neonato, che egli è certo non sia suo, ma dell'uomo indegno a cui si è data Giuliana in un momento di disperazione e di protesta: "A traverso il cristallo quel piccolo viso livido, quelle piccole mani congiunte, e quella veste e quei crisantemi e tutte quelle cose bianche parevano indefinitamente lontane, intangibili, quasi che il coperchio diafano di quella cassa su le braccia di quel gran vecchio lasciasse intravedere come per uno spiraglio un

lembo d'un mistero soprannaturale tremendo e dolce ... Vagamente biancheggiava al fondo la cassa deposta. Sotto le lampade e la canizie del vecchio era luminosa, così china sul limitare dell'Ombra". Il mistero e l'Ombra sono qui nomi cristiani: quello è la morte, tremenda e, per chi creda, dolce perché è il passaggio verso il Cielo di Dio; e l'Ombra ne è il sinonimo, ed entrambe le immagini rilevano il dubbio per chi assiste al funerale del bambino e non crede nella fede cristiana che, invece, in forza del vecchio credente, è la salita al cielo e l'ombra è come l'altra vita oltre la morte del corpo. È uno dei punti nell'opera dannunziana in cui la domanda cristiana viene raccontata, prima della *Contemplazione della morte*.

Nel *Trionfo della morte* fin dalla dedica a Francesco Paolo Michetti il mistero diventa tutto ciò che è al di là della realtà naturale, ma anche quanto la scienza (soprattutto psicologica) sta scoprendo e rivelando; e la capacità stessa della parola poetica sboccia dal vago, dall'impronunciato, prima nella bellezza e nella verità: "Avevamo più volte insieme ragionato di un ideal libro di prosa moderna che ... armonizzasse tutte le varietà di conoscenza e tutte le varietà del mistero: alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare, ma *continuare* la Natura". È un'ambizione suprema: mistero è, allora, la totalità del dicibile che lo scrittore, unico, è in grado di rivelare in quanto ricchezza infinita (e, in questa prospettiva, tale essa è veramente). Sempre nella dedica d'Annunzio insiste su tale suprema aspirazione: "Io ho circondato di luce, di musica e di profumo le tristezze e le inquietudini del morituro; ho evocato intorno alla sua agonia le più maliose Apparenze; ho disteso un tappeto variopinto sotto i suoi passi obliqui. Dinanzi a colui che perisce, una bella donna voluttuaria *terribilis ut castrorum acies ordinata*, alta su un mistero di grandi acque glauche sparse di vele rosse, morde e assapora con lentezza la polpa d'un frutto maturo mentre dagli angoli della bocca vorace le cola giù pel mento il succo simile a un miele liquido". La donna come mistero è immagine che attraversa l'intera opera dannunziana, in versi e in prosa: qui collegata con l'altro mistero del mondo naturale, umano, scientifico, letterario, psicologico (nella dedica tanto si parla di psicologia e di psicologi, sull'orlo del discrimine dell'inconscio). Il mistero della donna si collega ulteriormente con quello del mare che ha alla superficie le vele, mentre, sotto, sono, invisibili, i segreti di vita e di metamorfosi, così come la polpa del frutto che la donna morde e assapora è quanto appare al di fuori, dolce come miele, mentre c'è dentro la polpa, che appare, a quel punto, fuori, ed è l'altra conquista della parola poetica che così scopre il segreto del corpo e della psiche, terribile e mirabile. L'ulteriore mistero è la morte, nella tensione, nel romanzo, di evocare e affrontare tutti i misteri della vita e della parola, e anche quella appunto della morte che Giorgio Aurispa si immagina nell'introspezione non psicologia, ma più profonda e tragica: "E gli venne il rammarico di morire in quella piccola città oscura, in fondo in quella provincia incolta, lontano dagli amici che forse per lungo tempo avrebbero ignorato quella fine. Invece, se il fatto fosse accaduto a Roma, nella grande città dov'egli era nato, gli amici lo avrebbero compianto, avrebbero forse ornato di poesia il mistero tragico". Il protagonista ha deciso di uccidersi, e vorrebbe che quella morte fosse un *exemplum* della scelta tragica come la contrapposizione sublime rispetto alla volgarità e alla banalità del mondo borghese, a dimostrazione che l'uomo migliore, l'intellettuale, il letterato non può sopravvivere in tanta miseria materialistica, dedita agli affari, al guadagno. Il mistero del suicidio di Giorgio coincide con la grandiosità tragica del gesto: la morte è il mistero supremo, ma quella del protagonista del romanzo sarebbe la lezione più alta, ed egli diventerebbe oggetto di canto, illuminandosi della propria esemplarità. Ripete quasi subito dopo d'Annunzio, a proposito della decisione di Giorgio Aurispa di uccidersi, ma a quel punto il mistero della morte diventa la scelta di affrontare quel buio, come un eroe, non come un perdente (è quanto faranno Basiliola e Fedra): "Come per iniziarsi al

mistero profondo in cui stava per entrare, Giorgio volle rivedere le stanze solitarie dove Demetrio aveva trascorso i suoi giorni estremi”.

Giorgio intende iniziare il suo itinerario verso l'esplorazione della morte con la minore ricerca della casa dello zio, morto suicida, quasi fosse il vestibolo da dove incomincia il viaggio verso l'estremo mistero della morte. Si chiede ancora Giorgio, poco dopo, mentre percorre le stanze della casa di Demetrio, se il mistero non sia anche il sogno del sacro, e non soltanto la scelta tragica e libera: ““Questa rappresentazione che la mia anima fa di se stessa è libera d'ogni elemento soprannaturale? Queste immagini si formano in me per la medesima operazione per cui si formano i sogni? Della medesima essenza? Io sono soltanto in preda all'eccitabilità de' miei nervi malati?” Restò perplesso, affascinato dal mistero, provando una terribile ansietà nell'arrischiarsi ai confini di quel mondo sconosciuto”. Il gesto tragico potrebbe essere non il gesto sublime, ma soltanto l'effetto della malattia mentale, secondo quanto dicono i medici positivisti. In questo caso l'esaltazione eroica non sarebbe altro che un'illusione della mente malata. Anche questo, nella sequenza delle domande che Giorgio fa a se stesso, fa parte del mistero che egli indaga avviandosi verso l'esplorazione del segreto della morte. È quanto ancora Giorgio si chiede, nella sezione del romanzo che è dedicata al pellegrinaggio a Casalbordino: “L'immagine che si forma nel mio cervello m'è forse trasmessa da lei. Anzi io vedo il suo sogno. E il suo sogno ha forse per causa la perturbazione che incomincia nei suoi organi e che aumenterà sino all'eccesso. Non è talvolta un sogno il presagio d'un morbo covato? Ed egli indugiò nel considerare quei misteri della sostanza animale, intuito vagamente”. C'è, nel *Trionfo della morte*, la compresenza della fisiologia positivista e della psicologia moderna, e il mistero che coinvolge Giorgio Aurispa è quello ora della materia, positivisticamente, e della malattia dei nervi che viene trasmessa da corpo a corpo, ma anche della psiche, dell'anima (l'inconscio); ed è una singolare confusione. Il mistero del mare con l'infinita varietà dei suoni è collegato con quello dell'anima e con la musica: “Egli le assicurava di non poter dormire se non su quelle tavole, tra le esalazioni degli scogli, nella musica del mare. Dava egli a quella musica un orecchio sempre più attento e acuto. Ne conosceva ormai tutti i misteri; ne comprendeva tutte le significanze”. Nell'opera dannunziana il mistero passa da quello materiale a quello naturale, dalla psiche all'inconscio, dal mondo ctonio all'esplorazione di sé.

Ne *Le vergini delle rocce* tale varietà di concetti e di nomi è presente con la stessa frequenza del *Trionfo della morte*, mentre si affievolisce notevolmente ne *Il fuoco* e nel *Forse che si forse che no*. Propongo qualche esempio de *Le vergini delle rocce*. Il mistero coincide con la totalità della Natura e delle creazioni della mente, fino al culmine che è la parola ed è l'arte come attuazione della bellezza: “Il mio spirito poteva senza limiti gioire delle apparenze fugaci e sapeva coltivare in sé ben altre melanconie e trovare il più amabile pregio della vita appunto nella rapidità delle sue metamorfosi e della densità dei misteri. 'O molteplice Bellezza del mondo ...'”. Il mistero della natura e dell'arte si congiunge con il mistero di Violante, la più complessa ed enigmatica delle tre vergini delle rocce: “Come già il grande arco verde ch'erasi incurvato su lei nel primo apparire, come già l'antico plinto che l'aveva sostenuta, quel sonoro vase aperto verso il cielo sembrava creato per lei sola, sembrava rispondere perfettamente all'armonia ideale ch'ella effettuava con la sua semplice attitudine. Segrete affinità, non intelligibili, congiungevano al suo essere le cose più diverse, rapportavano i circostanti mistero al suo mistero”. E il mistero della donna è, in una variazione rapida e audace, si concreta nel rapporto amoroso, nel rapporto concreto, che diventa rivelazione del segreto dell'anima e del corpo: “Chiude la carne tangibile infiniti misteri che solo il contatto di un'altra carne può rivelare a chi sia dotato dalla Natura per comprenderli e per celebrarli religiosamente. E il corpo di costei non ha la santità

e la magnificenza di un tempio? Non promette la sua bellezza alla mia sensualità le più alte iniziazioni?”.

Il mistero delle tre vergini è più profondo e difficile di quello più generico che d'Annunzio nomina a proposito di tante altre sue donne, perché è al tempo stesso carnale e spirituale, non senza qualche eccesso laudativo. Ormai siamo al di là del mistero femminile che ha come punto di riferimento la psicologia e la fisiologia, così importanti ne *L'innocente* e nel *Trionfo della morte*. Ne *Le vergini delle rocce* la complessità delle tre donne si concreta nella congiunzione di carne e spirito. L'analisi positivista dei nervi e delle malattie segrete è del tutto superata, ma il termine mistero significa anche che le tre vergini non sono interrogabili ed esplicabili a malgrado delle tante riflessioni di Claudio Contelmo. Conclude, infatti, Claudio dopo aver parlato di mistero a proposito di Violante: “Anche una volta ella pareva respingere il mio spirito verso le lontananze del tempo, verso le antiche immagini della Bellezza e del Dolore”. Violante vuole che il suo mistero rimanga insondabile, e per questo Claudio parla di tempio e di Assisi e del francescanesimo come la sacralità non indagabile e identificabile delle vergini.

Ne *Il fuoco* il mistero è il passato, l'arte, l'eco ancestrale, che risuona nella Venezia decadente e malata, nelle esplorazioni della bellezza delle età perdute, che si presentano ancora, ma sgretolate, degradate, ferite. Cito: “La pietra multiforme e multanime ..., quella smisurata congerie muta da cui il genio dell'Arte estrasse i concetti occulti della Natura, su cui il tempo accumulò i suoi misteri e la gloria incise i suoi segni, per le cui vene ascese l'umano spirito verso l'Ideale”. Il termine mistero viene a coincidere con le infinite forme dell'Arte in quanto invenzione che il poeta riconosce e celebra. Più in là il mistero delle architetture e delle sculture appare nel modo della musica accanto alle altre arti, e alla tragedia in specie: “Così, d'improvviso, nell'interno mondo dell'animatore si schiudevano le vie dei secoli prolungandosi per le lontananze dei misteri primitivi”. L'Arte, nelle diverse forme delle sue sublimità, si incarna nella figura della Foscarina, l'attrice superiore, e del letterato Stelio Effrena celebratore della bellezza, e coincide con la lussuria, fino a prolungarsi verso l'altro mistero supremo che è la morte: “Tutti i suoi sensi aspiravano a trascendere il limite umano, a gioire oltre l'impedimento, divenuti sublimi, atti a penetrare i misteri più remoti, a scoprire i segreti più reconditi, a trarre una voluttà da una voluttà come un'armonia da un'armonia, meravigliosi strumenti, infinite virtù, realtà certe come la morte”. Il culmine di questa interpretazione del mistero ne *Il fuoco* è dato dalla congiunzione panica della Natura con le interpretazioni e le invenzioni della parola: “Ovunque, sotto il passo doloroso, scaturivano sorgenti imprevedute di poesia. Le voci, le parvenze e le essenze degli elementi entravano nell'occulto lavoro e lo aumentavano di suoni, di linee, di colori, di movimento, di misteri innumerevoli. Il Fuoco, l'Aria, l'Acqua e la Terra collaboravano al poema sacro”. Stelio Effrena parla della *Commedia*, e, per similitudine, anche della sua letteratura nella varietà delle forme e delle esperienze.

Il mistero (che coincide con l'altra immagine, che è l'ombra) appare nell'opera dannunziana ora come denuncia dell'inconoscibile e tuttavia del fondo oscuro dell'anima e dei sensi fino a approfondire nel mondo ctonio da esplorare o denegare, ora come la ricchezza dell'arte, della vita, dei sensi, tanto mutevole e sublime da diventare il sinonimo della loro innumerevole esemplarità. Anche il mistero simbolista è attraversato dall'opera di d'Annunzio, ma per un tempo alquanto breve. Per questa volta non ci sono né gare né confronto fra il Pascoli e d'Annunzio.

L'intertestualità nell'opera di Gabriele d'Annunzio

Raffaella Bertazzoli

«I libri, per file, sotto le reti o all'aria libera, rilegati o disciolti, di tutte le grandezze, di tutti i colori, di tutti i generi, infami o religiosi, tristi e giocondi, di scienza e di cabala, di versi e di numeri, di teologia e di negromanzia, sono accumulati in un sonno che a quando a quando interrompono mani opportune»¹.

1. Un po' di teoria

Per parlare di intertestualità nell'opera di Gabriele d'Annunzio parto da una premessa lievemente provocatoria, collegandomi al concetto bloomiano di *anxiety of influence*. Un'idea che, appartenendo tutta al dominio del testo, tocca il mondo fittizio della letteratura; paradossalmente, l'unico mondo che potremmo dire veramente reale per D'Annunzio.

Analizzeremo alcune sue dichiarazioni, in cui sembra che il problema del rapporto con altri testi – quell'*influence* appunto – sia stato considerato con molta attenzione dal poeta e sia stato, in certo modo, elaborato e superato; ma come? Questo cercheremo di chiarire.

Bloom precisa, con una stringente metafora, che nell'«angoscia dell'influenza» si focalizza l'idea dell'evoluzione della grande letteratura come il risultato di una lotta, di uno scontro che ogni scrittore ingaggia con chi lo ha preceduto, in una prospettiva fortemente agonistica; lo scrittore vive una perenne e frustrante condizione di *balance* creativo, ammiccando a ciò che lo ha preceduto e inevitabilmente condizionato, e nello stesso tempo tentando di negarne l'esperienza. I testi, dunque, sono pieni di 'scorie' di opere precedenti; e per dirla con la semiologa francese Julia Kristeva, ogni testo si configura come un «mosaico di citazioni».

In un periodo segnato dalla transizione delle teorie letterarie, il passaggio dallo strutturalismo al post-strutturalismo ha comportato una visione del testo come elemento instabile, aperto alla differenza dei significati. Questo ha portato alla rimodulazione del concetto di *fonte* e d'*influenza* in quello di *intertestualità*: la letteratura, come processo intertestuale, attinge al «già detto».

Gérard Genette include la nozione kristeviana d'intertestualità nell'ambito del discorso teorico della *transtestualità*, cioè di tutto ciò che mette il testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»². Roland Barthes vede nel testo assommarsi frammenti di codici e di linguaggi, formule, modelli ritmici, elementi di linguaggi sociali, perché, precisa, c'è sempre 'linguaggio' prima del testo:

ogni testo è un *intertexto*; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili, sotto forme più o meno riconoscibili; i testi della cultura precedente e quelli della cultura circostante; l'intertestualità, condizione di ogni testo, qualunque sia, non si riduce evidentemente a un problema di fonti o influenze; l'intertexto è un campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconse o automatiche, date senza virgolette³.

Le riflessioni di Barthes, in sede critica, ridefiniscono e superano i concetti di fonte, influenza, imitazione e plagio. Riutilizzando il progresso in un contesto mutato e con prospettive, scopi e modalità differenti da quelli originari, il testo diviene innovativo, produttore di un nuovo senso, «statuto non di una *riproduzione*, ma di una *produttività*».⁴ In tal senso, le opere riaffermano una continua capacità di produrre molteplicità di nuovi sensi.

Il dibattito, nelle sue linee costitutive, non era nuovo. Giovanni Pascoli, in polemica con Benedetto Croce sul significato e valore della critica delle fonti, scrive che bisogna distinguere tra 'imitazione' e 'fonte':

tra l'imitazione e le fonti noi spesso confondiamo; e scoprendo fonti di qualche opera d'arte noi diciamo o intendiamo o facciamo involontariamente credere d'aver tolto qualche fronda alla corona di lauro dell'artista. Il che è curioso parecchio [...] lo scrittore non può inventare propriamente, ché non è la natura esso o Dio⁵.

Negli stessi anni, siamo nel 1896, in una lettera aperta a «Le Figaro», D'Annunzio respingeva l'ennesima accusa di plagio con una dichiarazione di estrema chiarezza:

Del resto la questione d'arte, è una sola. Io ho saputo imprimere a quegli *emprunts* insignificanti una mia nota personale? L'originalità vera di uno scrittore risiede del resto in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà⁶.

I «prestiti», di cui parla D'Annunzio, non sono altro che tratti intertestuali. Un appunto, posto a margine del *Proemio*, aggiunto alla *Vita di Cola di Rienzo*, esaspera il concetto:

Il genio più favorito è quello che assorbe tutto, che si assimila tutto senza recare il menomo pregiudizio alla sua originalità nativa, a ciò che si chiama il carattere, ma conferendo in tal modo al carattere la sua vera e propria forza e sviluppando tutte le sue attitudini⁷.

T.S. Eliot, riflettendo sul problema dell'influenza tra i testi, aveva tratteggiato alcuni giudizi precisi:

I poeti immaturi imitano; i maturi rubano; i cattivi poeti svisano ciò che prendono, e i buoni lo trasformano in qualcosa di migliore o almeno di diverso. Il buon poeta salda il suo furto in un complesso di sensi che è unico, interamente diverso da ciò da cui fu avulso; il cattivo lo getta in qualcosa che non ha coesione⁸.

D'Annunzio (e gli altri) avevano puntato dritto al problema, sollevando implicitamente alcune domande, centrali per il nostro discorso sull'intertestualità: quale rapporto esiste tra un poeta e il mondo letterario che lo ha preceduto? Qual è il significato di originalità di un'opera?

Per rispondere a queste domande, attingiamo alle riflessioni di Umberto Eco, che elabora il concetto di 'enciclopedia culturale', desumendolo dalla semiotica interpretativa; un'idea che si aggancia a quella più lata di 'semiosfera' letteraria di Juri Lotman, nel senso di un macrosistema nel quale le culture interagiscono arricchendosi.

Tra l'*intentio auctoris* e *intentio lectoris*, scrive Eco, si colloca l'enciclopedia culturale che rappresenta la cultura o l'universo dell'intertestualità.

Potenzialmente, si tratta di una libreria delle librerie, in cui sono raccolte le informazioni dei testi precedenti della tradizione culturale. Enciclopedia è intertestualità del sapere globale e ogni scrittore ha una sua personalissima enciclopedia.

Nel contempo, Eco elabora anche un altro concetto fondamentale: quello di

‘cooperazione’ testuale. Per mettere in moto la «macchina pigra» del testo e perché produca senso, scrive Eco, è necessario lo sforzo dell’interprete; questo sforzo si concretizza attraverso l’enciclopedia culturale del lettore. Un lavoro di cooperazione sul quale D’Annunzio si era interrogato in termini di sorprendente chiarezza, cogliendo la problematicità del rapporto intertestuale, ed evidenziando l’esistenza di un patto forte con il lettore:

Io so quel che ho messo e metto ne’ miei libri. Ma so veramente tutto quel che posi e pongo? Son io solo che so? O v’è un lettore nel mondo che sa, leggendo i miei libri, quel ch’io ignoro?⁹

Ma in che modo si può riconoscere all’interno di un testo il rapporto intertestuale? E quali sono i dispositivi che permettono di identificare, all’atto pratico, l’esistenza di una relazione di intertestualità?

Enrico Nencioni ne parla come di un processo euristico, che investe il lettore, un atto di agnizione che «dà il piacere della conoscenza più profonda, *per causas*». Giorgio Pasquali ne elenca alcune tipologie:

le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l’effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo a cui si riferiscono¹⁰.

Esistono, dunque, degli indicatori forti del rapporto intertestuale: la citazione, l’allusione, la trasformazione o l’imitazione, la parodia, le pastiche, il plagio. Gerard Genette ne ha tracciato una griglia interpretativa: ci atterremo a questa, anche se con le dovute libertà.

2. Le accuse di ‘plagio’

La vicenda del D’Annunzio scrittore è sempre stata accompagnata da accuse di plagio. Pubblicando, sulla «Gazzetta letteraria» del 4 gennaio 1896, il saggio *L’arte di comporre di Gabriele d’annunzio* (raccolto poi nel volume *L’arco di Ulisse*, 1921) Enrico Thovez inizia la sua personale polemica sui plagi dannunziani. Prove numerose dei prelievi da autori, soprattutto francesi, accusano un D’Annunzio eccessivamente disinvolto nel rifarsi a testi in prosa e in versi, spesso, senza neppure preoccuparsi di camuffare la fonte. Con una *boutade*, Thovez scrive che l’«edizione delle opere di D’Annunzio» andava fatta «col testo a fronte».

Due sono gli aspetti su cui si appuntano le critiche: il primo è quello etico, sul quale Thovez si sofferma con queste parole: «Crediamo dunque se non sia per caso possibile aprir gli occhi dei dannunzietti italiani sulla sincerità e sulla severità, sulla moralità e sulla buona fede dell’arte del loro idolo».

Il secondo è quello estetico, analizzato secondo varie angolazioni critiche. Thovez accusa D’Annunzio di scarsa autenticità: un poeta che fa il verso ad altri poeti:

A forza di calzare le anime altrui come camicie, il poeta finisce per farsi una camicia propria, così ben tagliata e cucita, e riccamente ricamata e aderente alla forma, che ai più sembra impossibile che non vi debba palpitar sotto un cuore e agitarsi un’anima, tanto che persino il poeta si illude di possederli e ne parla con una certa baldanza. Il caso di Gabriele d’Annunzio appartiene a questa categoria¹¹.

Le doti del poeta mimetico sono i suoi strumenti di contraffazione della realtà: il poeta è un *technikòs* senza un cuore:

Nella culla di Gabriele d’Annunzio le Càriti posero molti preziosi giocattoli. [...] gli posero una macchina fotografica con lenti limpidissime e lastre straor-

dinariamente impressionabili a tutte le forme ed a tutti i colori; un fonografo maravigliosamente sensibile e riprodotto ogni suono con illusione grande e stentorea abbondanza di voce. Se, oltre a questi ed altri balocchi minori, gli avessero dato anche un cuore, un'anima ed un carattere, Gabriele d'Annunzio sarebbe senza dubbio un grande poeta¹².

D'Annunzio, dunque, non possiede un'anima autentica; non è che il protagonista di un camaleontismo megalomane:

Egli può fare volta a volta la lirica patriottica del Carducci, quella impassibile dei Parnassiani, quella ermetica del Maeterlinck: può rifare con ugual facilità il canto panteistico dello Shelley, l'inno universale e l'ode civile del Whitman, l'epinicio di Pindaro, il poema peripatetico del Byron, l'episodio classico di Leconte de Lisle, l'elegia romana del Goethe, il sonetto decorativo dell'Heredia, la ballata fantastica del Poe, la novella oggettiva alla Flaubert, quella cinica alla Maupassant, il romanzo autopsicologico del Dostojewski e quello di tendenza del Tolstoj, la tragedia borghese dello Hauptmann, il dramma irrealista del Maeterlinck¹³.

Tutte queste doti, che ne fanno un poeta di straordinaria duttilità, dotato di un mimetismo eccezionale, non sono sostenute dall'autenticità dell'ispirazione per cui tutto risulta tragicamente approssimativo:

Qual è la causa misteriosa di questo difetto di persuasione, di quest'ombra di freddezza che si pone tra noi e le creazioni del poeta? La causa è questa. Nelle opere del D'Annunzio della vera terribilità tragica, della vera grandezza eroica, del vero calore lirico, della genuina semplicità, dell'autentica densità filosofica non abbiamo che il *press'a poco*¹⁴.

Mancanza di autenticità, mimetismo nella contraffazione, superficialità: nulla si salva nella valutazione di Thovez. Nel prosieguito, il critico cita il parere di Benedetto Croce come esempio *e contrario* per la sua tesi. Nella prefazione alla rubrica di *Reminiscenze ed imitazioni*, sulla «Critica» del novembre 1903, Croce, infatti, aveva esposto con chiarezza la sua posizione sul problema delle fonti: il concetto, non nuovo, si innestava sull'idea del primato dell'opera letteraria, così come lo avevano inteso i teorici del XVIII secolo. Importante, scrive Croce, è il risultato e non tutto ciò che precede una 'vera' opera d'arte: il 'vero' poeta assorbe in un atto completamente nuovo il già noto. Croce parla di un mal riposto senso dell'originalità:

Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova; studiarla nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce; vale, dunque, andarla a cercare dove essa non è, e rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, «studiare un'opera d'arte nelle sue fonti», è una vera e propria contraddizione in termini. Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è.

Croce come «pragmatista» – così Thovez – pensa l'arte come intuizione e non come pensiero: importante è il risultato:

Che se, in luogo di un'appropriazione senza altro, quell'opera vien sottomessa ad una serie di variazioni, che possono andare dal piccolo ritocco e dalla traduzione via via sino all'assorbimento di alcuni frammenti e motivi isolati in un'altra opera d'arte, l'unica questione letteraria che sorge è di vedere se il ritocco è felice, se la traduzione è bella, se l'imitazione è a suo luogo, se il nuovo organismo artistico è vitale¹⁵.

Thovez non si arrende alle osservazioni di Croce, mentre arriva a tratteggiare la figura di un d'Annunzio spasmodicamente teso al furto, attorniato da libri, non per goderne, ma per sfruttarli. L'uso del termine 'mosaico', per definire l'opera, è in accezione tutta negativa:

Quando il D'Annunzio compone i suoi mosaici poetici con in una mano la penna, e le dita dell'altra fra le pagine di qualche autore, non si ferma a metà¹⁶.

Sulla scia del Thovez e degli altri, si colloca Giampiero Lucini, agguerritissimo; egli inserisce nella sua *Antidannunziana* (1914) un *Mastro de' plagi dannunziani*. Il lungo elenco punta sulla mancanza di originalità che caratterizzerebbe l'opera dannunziana, definita un «fenomeno puramente cerebrale, ossia un serbatoio di energie psichiche», mentre la poesia, per Lucini, deve essere «sentita» e non «orecchiata»¹⁷:

Perché vi sono due modi d'acquisto delle idee: per esperienza propria, o per coltura. L'idea può essere il risultato di una concezione personale, ed allora ci appartiene veramente e porta l'impronta originale nostra; ma può essere acquistata per soprapposizione e non per elaborazione diretta, e ci apparirà velata come nozione venuta d'altri. Essa non ci rappresenta in totalità, non è fatta a nostra simiglianza, figlia nostra; ma darà di noi quel tanto che può combaciare colle linee generali della nostra percezione; la quale, del resto, non può trovare, per altre manchevolezze organiche, il modo di dimostrarsi completamente, originalmente, intiera. A Gabriele D'Annunzio è più facile il secondo mezzo d'acquisto ideologico, che non il primo, per difetto essenziale¹⁸.

Per parte sua, D'Annunzio ha affermato in testimonianze dirette (sparse nei testi), una sorta di necessità ad avvalersi della pagina altrui, dimostrando che l'*imitatio* è una forza attiva nel processo dell'elaborazione artistica. La scrittura dell'*artifex additus artifici*, critico/creatore di secondo grado (chiaroveggente e interprete dell'arte vera), è un'azione trasversale, un ponte gettato sulla letteratura e sulle altre arti. Spesso non si tratta di un recupero diretto, ma di un percorso tortuoso, come vedremo dagli esempi.

3. La griglia di Genette

Nella sua distinzione terminologica, Genette parla di *transtestualità*, o trascendenza testuale del testo, come di «tutto ciò che mette in relazione, manifesta o segreta con altri testi»¹⁹. L'attenzione del critico si appunta su cinque tipi di relazioni transtestuali, elencate secondo un ordine «crescente d'astrazione».

- L'intertestualità è la presenza effettiva di un testo in un altro. Comprende la *citazione* «(con le virgolette, con o senza riferimento preciso)»; il *plagio*, che «è un prestito non dichiarato ma ancora letterale»; l'*allusione* che è un «enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato»²⁰.
- La paratestualità esamina le relazioni che sussistono tra un testo e ciò che viene chiamato paratesto (titolo, *exergo*, prefazione, postfazione, etc.).
- La metatestualità è il discorso sul testo: riconosce la relazione critica che intercorre tra un testo che commenta un altro testo, nonché le referenze interne.
- L'ipertestualità mette in relazione un ipertesto a un testo anteriore, detto ipotesto, secondo un procedimento di trasformazione diretta (imitazione), quando vi si riscontrano alcune caratteristiche formali; trasformazione semplice quando lo imita senza riprendere caratteristiche precise. Le relazioni

ipertestuali, dunque, sono relazioni di trasformazione o di imitazione di un testo in un altro (parodia, satira, pastiche, ecc.).

- L'architestualità è la relazione del testo con altri testi per caratteristiche comuni, come l'appartenenza allo stesso genere, «cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo».

4. Come lavorava D'Annunzio?

Di questa suddivisione, proposta da Genette, prendiamo in considerazione tre casi, in questa sequenza: la paratestualità, l'intertestualità e l'ipertestualità con prelievi dal *corpus* dannunziano. Dato il *modus operandi* del poeta, per accezione transtestuale, gli esempi sono del tutto arbitrari.

In riferimento alle paratestualità, che analizza le soglie del testo, includiamo i motti che ornano i fogli di guardia e i piatti dei libri dannunziani, le straordinarie incisioni degli artisti che D'Annunzio ha curato con amore quasi maniacale. Le prefazioni e le post-fazioni con le quali inizia e chiude i suoi libri tracciando linee di poetica, anche mistificanti, come nella *Premessa* al *Piacere*:

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tanta sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve, mentre insieme con le mie pagine cresceva la cara vita del tuo figliuolo.

Le dediche con prelievi di nomi letterari, altamente referenziali; uno per tutti: *Ghisola*, con il quale designava la Duse: quella Ghisolabella, nobildonna bolognese, protagonista di uno scabroso episodio ricordato da Dante (*Inferno*, XVIII, vv. 55-57). Oppure *Ariel*, il nome del personaggio shakespeariano con cui D'Annunzio amava fregiarsi.

Elemento paratestuale per eccellenza (come scrive Genette) è l'epigrafe, con la quale l'autore mette il testo in relazione con l'esterno. Convocando la parola altrui, con il suo carico di autorialità, si getta un metaforico ponte sul mondo della letteratura²¹.

D'Annunzio ne fa largo uso sia per aprire le intere raccolte sia nei singoli componimenti. I territori di mietitura vanno dalla classicità greca e latina alla letteratura italiana e straniera moderne.

L'uso dell'esergo in D'Annunzio ha valenze diverse. Può essere direttamente referenziale, come l'epigrafe di *Primo vere*: «I come, I come! Ye have call'd me long, / I come o'er the mountains with light and song!». I versi sono desunti da *The voice of Spring* di Felicia Dorothea Hemans, una poesia che porta nel titolo il diretto rinvio alla condizione stagionale della raccolta di D'Annunzio.

Può alludere a una sorta di mimetismo, come in quella notissima di *Canto novo* del 1982: «I shall be young again, be young», tratta dall'*Endymion* di Keats. Il poema di Keats è un'immersione nel mito e una ricerca della 'Bellezza' perfetta, cui guarda il giovane Gabriele cicognino, lettore del poeta inglese.

Può avere un significato metaforico. Nell'*Intermezzo di rime* l'esergo «The sad mechanic exercise» è un verso desunto da *In memoriam* di Alfred Tennyson. La poesia, notissima, è dedicata all'amico Arthur Hallam, morto prematuramente. I versi sono contenuti in una delle prime quartine della parabola poetica:

But, for the unquiet heart and brain,
A use in measured language lies;
The sad mechanic exercise,
Like dull narcotics, numbing pain.

Dopo la morte di Arthur, ogni cosa perde significato, le parole sono inadeguate a esprimere il dolore; tuttavia l'esercizio poetico, meccanicamente praticato, può avere una funzione narcotizzante. Nel prelievo dannunziano, la sfumatura di stanchezza non tocca solo il poeta, come si manifesta in questi versi:

Questi lunghi esercizi pazienti
sopra fragili pagine di seta
mi sembrano vili. Muoiono su i venti
i suoni co' i fantasmi de 'l poeta;

ma entra dentro la materia della poesia, a nobilitare quel tema erotico che è «manifestazione d'arte malsana», vero *leitmotiv* dell'*Intermezzo*, reale o letterario che sia.

Può infine essere epigrafe diretta, come per le *Elegie romane*, il cui prelievo dalle *Römische Elegien* di Goethe tocca non solo l'esergo («Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom»), ma anche l'*explicit* («Nulla è più grande e sacro. Ha in se la luce d'un astro / Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo Roma»), assumendo il significato di rinvio agonistico/emulativo, rafforzato anche dall'assunzione pedissequa del titolo.

Una veloce ricognizione sulla presenza di epigrafi nelle raccolte poetiche, parrebbe confermare una sorta di rarefazione della citazione diretta nella produzione matura. La poesia piena non si serve più della parola autoriale. Il lavoro ora è *opus* e *labor* tutto individuale, come attesta, a *posteriori*, l'emistichio virgiliano contenuto nell'*Avvertimento* del *Libro segreto*: «hoc opus, hic labor est» (*Eneide* VI, 129) («questa è l'impresa, questa la fatica») e posto come motto nell'Officina, la stanza riservata all'attività della scrittura.

Genette pone sotto il cartiglio dell'intertestualità il plagio, l'allusione e la citazione.

A fronte delle accuse, più o meno fondate di plagio, abbiamo un vero e proprio caso di denuncia, da parte di Umberto Bozzini, a proposito della *Fedra*. Il Bozzini ricostruisce, nelle lettere a Luigi Gamberale, la presunta appropriazione indebita da parte di D'Annunzio del manoscritto della sua tragedia, intitolata *Fedra*, e da lui consegnato, nell'agosto 1908, alla compagnia teatrale milanese di Mario Fumagalli e Teresa Franchini. I due artisti si erano impegnati «con regolare contratto» a rappresentare la tragedia del Bozzini. Quando nel febbraio 1909 tutto sembrava pronto per la rappresentazione, Fumagalli e Franchini restituirono la somma anticipata dal Bozzini, annunciando che avrebbero messo in scena, alla Scala, la *Fedra* di D'Annunzio. Da qui la denuncia di plagio per gli 'evidenti' riscontri testuali, che Bozzini poté rinvenire nelle due opere²².

L'allusione è un tipo di intertestualità che prevede che compaiano degli indizi precisi del testo di origine, ma necessita altresì della complicità tra autore e lettore, quel patto di 'cooperazione' di cui parla Eco.

Allusive sono le citazioni dei molti sintagmi danteschi che compaiono sparsi tra le righe, senza alcun riferimento diretto: «livido color de la petraia»; «folle volo»; le formule idiomatiche «mi rimembra»; «volontà di dire» (*Vita nuova*, XVI, 2; XIX, 3; XX, 2; XXVII, 12); troviamo anche il ricorrente petrarchismo «Dolci ne la memoria»; l'uso del verbo dantesco «indiarsi» (*Par.*, IV, 28).

Nella citazione vera e propria, quella tra virgolette, il procedimento ci indica che, di solito, i prelievi autoriali sono messi in luce mentre quelli da autori o testi meno significativi vengono taciuti.

Per citazioni autoriali abbiamo quello importantissimo delle *Scritture*, dove le riprese si conformano al criterio dell'accumulazione per frammenti di un patrimonio di conoscenze acquisito, anonimo e collettivo (reiterazione, ripetizione formularia, assunzione proverbiale).²³ Ci sono anafore come:

- «Beati i morti / che da ora muoiono nel Signore» «Beati i morti [...] Beati quelli che per te morranno» (da *Apocalisse* 14, 12-13); che ritroviamo nei *Tre salmi per i nostri morti* dei *Canti della guerra latina*: «“Beati i morti” Fu intesa una voce annunziare: “Beati quelli che per te / morranno”», apertamente riconoscibili anche dalla virgolettatura.

- Il versetto: «Il mio cuore *mi* dice da parte tua: Cercate la mia faccia. Io cerco la tua faccia, o Signore» (*Salmi* 74,8), viene piegato alle esigenze del testo di guerra sostituendo «faccia» del Signore con quella della Patria: «“Cercate la mia faccia” // Io cercai la tua faccia, o Patria» (*Tre Salmi*).

Il tessuto lessicale e simbolico della *Nave* attinge alle *Scritture*, sia in forma di travestimento/occultamento, sia in forma palese.²⁴ Riferimenti evangelici palesi compaiono in contesti blasfemi; si vedano i versi dell'esclamazione di Marco, che ricalca quello di Gesù sulla croce:

- *Signore, Signore [...] Perché / m'abbandoni?* (*Primo Ep.*).

La ripresa evangelica: «Dacci il nostro pane», rinvia a una delle più note preghiere, quella del *Padre nostro*:

- «Dacci oggi il nostro pane quotidiano» (Matteo 6, 11); «Dacci di giorno in giorno il nostro pane quotidiano» (Luca 11, 13).

Se per alcune citazioni D'Annunzio usa luoghi notissimi delle *Scritture*, additando volutamente al suo ipotesto, in molti altri casi la materia sacra viene assunta, inglobata e ricomposta in un tessuto nuovo che entra in agone con il suo modello. Questo avviene con l'uso dell'arcaismo lessicale, in parole che vengono riprese dalle fonti d'uso, come i vocabolari, i lessici, etc.: si vedano le formule:

- *Fatemi perdonanza!*; il Tommaseo-Bellini riporta alla voce «Perdono»: «E perocché tu sei Signore di tutti, a tutti fai perdonanza» (*Libro della Sapienza*);

- *Farà giudizio*: forma attestatissima in Diodati, per esempio Isaia 66, 16: «Perciocché il Signore farà giudizio con fuoco»; Atti 7, 7: «Ma, disse Iddio, io farò giudizio della nazione alla quale avranno servito».

- *Ne faccio sacramento*: alla voce: *Giurare*. il Tommaseo: «Non com. Pecor. Cap. 44. (M) «Tu fai sacramento di quello che non è vero».

Nella *Figlia di Iorio* un luogo come: «*Fa cuore*» viene dai *Canti greci* del Tommaseo; dai *Canti illirici* è tratta la maledizione «*Di peste perissi*»; nella *Nave* l'espressione «*Fegato arido*» è ripresa dai *Canti greci*: «ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido». La locuzione «*a pena di talione*» viene dagli esempi ai lemmi *Pena* e *Talione* del Tommaseo-Bellini; «*falso nemico*» nel significato di “diavolo” è sempre in Tommaseo (la cit. è dalla *Crestomazia* del Monaci). Ma gli esempi potrebbero continuare.

Le formule proverbiali danno eco profetica e sapienziale al testo; ne troviamo numerose nella *Figlia di Iorio*, messe in bocca a Cosma, il santo dei monti:

- *Chi perverte la via, sarà fiaccato*: cfr *Proverbi* 10, 9: «Chi cammina con rettitudine sarà salvo, chi rende tortuose le sue vie cadrà».

- *ma tu l'hai posta in luogo di quel termine/ antico che inalzarono i tuoi padri. / Tu rimosso hai quel termine sacro*. In *Proverbi* 22,28: «Non spostare il confine antico, posto dai tuoi padri».

- *Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua / profonda; e l'uomo pio l'attignerà*. *Proverbi* 20,25: «Acque profonde sono i consigli nel cuore dell'uomo, colui che è saggio le sa attingere»²⁵.

Ricchissime, com'è naturale per la *Nave*, le assunzioni dal *Dizionario marino* del Guglielmotti:

- *Compagni d'albero*: Guglielmotti: *Compagno*: «Compagno d'albero, si diceva Ciascuno di quei migliori marinari che specialmente attendevano l'albero e la vela maestra»:

- *Piloto di altura*: Guglielmotti; *Piloto d'altura*: «Quegli che dirige la navigazione in alto mare: e dicesi pure Alturiere. *Piloto di costa*. Quegli che ha gran pratica del rivaggio, anche in luoghi difficili: piglia nome di Costiere». Nel *Prologo* della tragedia troviamo i versi costruiti su queste suggestioni:

Or tu, pilota d'ogni mare,
dottore delle stelle, ora che sei
di costa e non d'altura.

Tenendo come modello la griglia di Genette, citiamo un caso (ma certo altri se ne potrebbero proporre) di ipertestualità per imitazione: quello della *Vita di Cola di Rienzo*. Il testo si avvicina anche al fenomeno del *pastiche*, che consiste nel creare, dichiarandolo, un nuovo testo, imitando la lingua e lo stile caratteristici di un autore. Sul piano linguistico, il testo si costruisce attraverso un *langue* totalmente *ri-creata*, come precisa nell'intervista ad Alberto Lumbroso («La Tribuna», 10 gennaio 1910):

Io finora ne ho usate almeno quindicimila [parole], molte ne ho richiamate in vita, a molte ho dato significato e accento nuovo; e ad ogni libro rifaccio il lavoro dei classici e dei vocabolari [...] E sapesse in quali mai scrittori trovo materiali nuovissimi: ora in un antico libro di agricoltura [...] ora nella traduzione trecentesca di Ovidio, ora in un libro del Machiavelli! I libri dei grandi Italiani sono il mio pane quotidiano²⁶.

L'opera è composta da un *Proemio*, redatto con artifici linguistici di tipo cruscante e dalla biografia del tribuno, nella forma di narrazione storiografica e romanzesca. Si tratta di una palese intensificazione dell'ipotesto della *Morte di Cola* nella *Cronica* dell'Anonimo romano. D'Annunzio ne fa un primo rifacimento, pubblicandolo sulla rivista «Rinascimento» nel 1905-1906. Il testo viene ristampato in volume nel 1913 con un ampio *Proemio*. D'Annunzio chiama l'operazione della *Vita* una seduzione della «Sirena del Passato»²⁷. Qui troviamo realizzata quella condizione di ri-creazione linguistica descritta al Lumbroso:

L'artiere grifagno dalla gota macra aveva anco gittate di bronzi, nel più tristo fuoco delle passioni civiche, la sua propria statua e sollevatala di contro alla Città e al Fato, visibile per sempre sul folto dei secoli come le torri di Dite rosse nella notte infernale. Il Poema per lui composto era il più duro atto di volontà che compiere si potesse in terra da un eroe rimasto solo con gli Elementi e con i suoi Pensieri. Le due mani della creatura terrestre fatta a immagine della Divina Mente non avevano mai operato nel tempo medesimo un prodigio duplice con tal fermezza. Come il venerando restainatore dell'Impero occidentale e liberator della Chiesa, l'alunno di Vergilio reggeva nell'una mano un mondo chiuso e crociato ma nell'altra non la verga dell'oro, sì bene la chiave protesa ad aprir la porta di un mondo caldo di natività urgenti. Quel tirannico spirito, cui fu bello aversi fatta parte per sé stesso, annunciava l'avvento²⁸.

L'ipertestualità per trasformazione può appropriarsi del testo e sconfinare nell'*imitatio/aemulatio*, rimandando alle metafore del 'trapianto' e dell' 'innesto'. Pensiamo alla scrittura tra il «sacro e sacrilego» delle *Tre parabole del bellissimo nemico*, sezione del *Venturiero senza ventura*. I racconti, tra riprese dai *Taccuini* (X, XVII), attingono ai Vangeli, anche agli apocrifi, creando a loro volta una scrittura apocrifia. *La parabola del figliuol prodigo* uscì nel «Mattino» del 22 aprile 1898; *La parabola dell'uomo ricco e del povero Lazaro* sulla «Nuova Antologia» il 1° gennaio 1898; la *Parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* sulla «Nuova Antologia» il 16 dicembre 1897.

Il *Vangelo secondo l'Avversario*, scritto nel 1924, ma retrodatato al 1897, funge da Preludio. L'operazione ipertestuale riconduce alla narrazione dell'infanzia di Gesù secondo gli Apocrifi²⁹. L'incontro/scontro con il modello assoluto, tra Gabriele ed Eliacim nei termini di un rapporto tra pari, ricalca quello tra Gabriele e l'Ulisse navigatore di *Laus vitae*. La materia cristologica sostituisce quella mitica in uno spostamento sostanziale di prospettiva, ma nella stessa linea ontologica. Anche in quel punto della *Laus*, D'Annunzio, investito dallo sguardo dell'eroe, si appella alla parola metaforica, quella «sete crudele» o «sete perenne» che è il *Leitmotiv* di *Laus vitae*. Nel *Vangelo*, D'Annunzio, parlando di sé, scrive: «Non lo amerò [il Cristo] se non si compirà nel silenzio e se io non andrò ad agguagliare il suo silenzio in fondo al deserto della sete». E finalmente si fa «despota della [sua] sete» per guardare alla «prima foglia del [suo] lauro avvenire».

Nella *Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti* la virata in senso antifrastrico è appariscente, risolvendosi in assenza dell'*explicit*, vero nucleo significativo del testo: «Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora». Per la narrazione 'apocrifa' dannunziana, le vergini prudenti entrano nella casa dello sposo, atteso vigilando con le lucerne accese, ma nello stesso tempo chiudono alla possibilità di un altro presente, quello inatteso della gioia e del piacere.

La riscrittura della parabola sottintende anche un'operazione di tipo transemiotico, riconducibile al contesto degli artisti romani. Il trittico di Aristide Sartorio delle *Vergini savie e le Vergini folli* (1891) offre a D'Annunzio il riferimento iconico per la descrizione delle giovani. Sartorio si avvale della tecnica dei *Tableau vivant*, cui partecipò anche Maria Harduin di Gallese, moglie di D'Annunzio, insieme ad altre nobildonne romane.

Il segno pittorico di gusto preraffaelita di Sartorio, così significativo nell'abbigliamento delle giovani e negli sfondi naturali delle parti laterali del trittico, è convertito in parola:

Lungh'essi i giardini odoriferi camminarono da prima in silenzio, l'una dopo l'altra, intente alle fiammelle che tremolavano nel becco delle loro lampade d'oro foggiate a similitudine di tortore; e le pieghe delle vesti leggiere, commosse dal passo, simulavano un remeggio numeroso fendendo il flutto dei profumi che parevano traboccar dai recinti su la via come il vino dalle coppe su le mense.

Le prose di spunto cristologico *Gesù e il risuscitato*, *Gesù deposto* vennero pubblicate sul «Corriere della Sera» il 20 agosto e il 10 settembre 1911. Riconosciamo nel testo il *Gesù deposto* una doppia ipertestualità, giocata tra l'ipotesto evangelico e il testo iconico che lo rappresenta: la scultura di Domenico Trentacoste.

D'Annunzio mette in atto un vero e proprio esercizio di *ekphrasis* che spazia dal *Cristo davanti a Pilato* che è nel refettorio della Scuola di San Marco, dove «biancheggia e torreggia il grande fantasma»; alla tela del *Cristo morto* di Hans Holbein il giovane (1523), alla lettura delle due opere dello scultore siciliano Trentacoste (1904 e 1907). Il *décalage* con cui viene condotta la lettura dei testi è dentro la linea delle *Pathosformeln* di Aby Warburg e della riproposizione formularia, ma riscritta e riletta con senso nuovo, della creazione originaria³⁰.

Genette riconosce la parodia come un caso di ipertestualità, un tipo di «trasformazione ludica» che riprende i tratti tipici di un scrittore, esasperandoli e rendendo palese la contraffazione. Elemento imprescindibile del citare parodico è l'emersione evidente dell'ipotesto nell'ipertesto e la necessità di un interlocutore colto che riconosca il sotto-testo riutilizzato in vario modo e con fini diversi³¹.

Nel *Libro segreto*, troviamo un epigramma che D'Annunzio dice di aver trovato «nell'antiporta del 'lavoretto bibliografico' di Bartolomeo Gamba», con data 5 gennaio 1805³². In realtà è vergato su un foglio di guardia delle *Oeuvres complètes* di Verlaine con data 3 gennaio 1905:

Le tue parole assempran le galline
d'un gallo senza cresta e senza canto.
N'esce il pensiero come l'ovo caldo
in premio alle massaie mattutine.

Parodica è l'eco che D'Annunzio istituisce tra il minimalismo dei versi e la materia della poesia pascoliana, al cui rinvio si fa garante l'appunto vergato: «Pascoli?», che si trova in calce all'epigramma³³.

Che D'Annunzio abbia inteso come rinvio parodico il Pascoli sembrerebbe emergere anche dalla spia aggettivale «fratellvole» con cui designa i versi. Sappiamo, infatti che i due poeti usavano chiamarsi vicendevolmente «fratello maggiore/minore». Si tratta di un segno, pur minimale, della distanza poetica e umana che ha sempre caratterizzato i rapporti tra i due poeti, acuita dopo la rottura del 1900.

Quando la caricatura è auto-caricatura, il gioco linguistico diventa auto-riflessivo; in questo caso a fungere da ipoteso è l'opera dell'autore stesso, citata esplicitamente (27 giugno 1929):

Il cantor d'Alcyone eroe dell'aria,
il tragedo di Fedra eroe del Carso,
in sul fare del vespero è scomparso,
trasformato in cloaca sedentaria;
[...]
L'eterno fato è un porco nero e cieco.
E pel nume e per l'uomo non divaria.
O cantor d'Alcyone eroe dell'aria,
oggi – in te – solo il borborigma è greco.

5. Tra ipertestualità interna ed esterna

La complessa elaborazione genetica delle *Laudi* è un laboratorio significativo per definire i percorsi ipertestuali del poeta.³⁴ Lo studio degli autografi ci ha dimostrato il *modus operandi* di D'Annunzio, svelando la complessa rete di relazioni tra ipotesisti e ipertesto. Frequentatissimo il 'Palchetto' destinato ai vocabolari generali: il Tommaseo-Bellini, l'*Onomasticon* e il *Lexicon* del Forcellini, il *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti, il *Prodromo della flora toscana* di Teodoro Caruel (1860), *L'ornitologia* del Savi (1827).

Paradigmatico è l'uso massiccio che D'Annunzio fece del *Prodromo della flora toscana*, ausilio insostituibile per le tante citazioni botaniche.

Per illustrare il processo di auto-ipertestualità (come dice Genette) che va dal testo del Caruel agli appunti dei *Taccuini* o dei cartigli per arrivare spesso all'intreccio con il dizionario del Tommaseo, come strumento di ricalzo, ci serviamo dell'esempio dell'*Asfodelo* di *Alcyone*. Il luogo del Caruel legge:

L'asfodelo

Asphodelus microcarpus. Nei campi e nei luoghi incolti della Maremma, principiando a mostrarsi nella Selva pisana, per rendersi poi abbondantissima e veramente infesta nella Maremma propriamente detta [...]. Questa è detta volgarmente Porraccio e Porrazzo.

Asphodelus albus. [...] Il Mugello a Panna e al Giogo di Scarperia [...] Alpe di Catenaia.

Se passiamo agli appunti di D'Annunzio (ms 1176) troviamo un'evidente elaborazione del testo del Caruel:

Sui poggi dell'Uccellina nella Maremma – l'asfodelo – detto porraccio.
Asfodelo bianco – al giogo di Scarperia (Mugello) nell'Alpe di Catenaia

L'approdo ai versi dell'*Asfodelo*:

Io so dove fiorisce l'asfodelo.
Là nel chiaro Mugello, presso il Giogo
Di Scarperia, lo vidi fiorir bianco.

Proseguendo, troviamo, la citazione del Caruel:

Pistacia terebintus. Nella stessa regione della specie precedente (il Lentisco), ma assai meno comune [...] in Maremma all'Uccellina presso l'Alberese, e ad Ansedonia. Fior. In maggio. Frutt. in settembre.

Gli appunti del ms. 11729 traducono il luogo:

E il terebinto (Maremma) all'Uccellina presso l'Alberese (fior. Maggio frutt. Settembre)

Consultando il Tommaseo alla voce, troviamo:

Terebinto. Crescenzo, Agric. 9.98.1 «I frutti sieno ... roveri, bossi, terebinto, lentischio...» Palladio, Agric. 38 «...cerro, tiglio, lentischio, terebinto...».

Finalmente i versi alcyonii:

Anche lo vidi, o Glauco, anche lo colsi
In quell'Alpe che ha nome Catenaia,
e all'Uccellina presso l'Alberese
nella Maremma pallida

Altro esempio dal Caruel:

Lilium Martagon. Nei prati della regione del faggio e della regione scoperta sui monti: La Cisa in Lunigiana, Alpi apuane alla Frattetta sotto il Sagro e al Pisanino, Alpi di Mommio [...] Fior. in luglio.
Lilium Bulbiferum. [...] *Lilium croceum* [...] fior. in giugno e luglio.

Ms 11727:

I gigli rossi e crocei (giugno e luglio) sui monti, alla Cisa in Lunigiana, alla Frattetta sotto il Sagro e al Pisanino, e all'Alpe di Mommio, / e anche il giacinto.

L'*Asfodelo* 4-46

I gigli rossi e crocei ne' monti,
alla Frattetta sotto il Sagro, io vidi;
anche alla Cisa in Lunigiana, e all'Alpe
di Mommio

Il *Commiato* 1-2

L'Alpe di Mommio un pallido velame
D'ulivi effonde al cielo di giacinto

Caso emblematico di citazione 'osmotica' è quello delle fonti folkloriche per le opere a sfondo abruzzese: nella *Figlia di Iorio* troviamo riprese di interi passi dagli *Usi e costumi abruzzesi* del De Nino e del Finamore. Anzi, l'intero traliccio narrativo si conforma sui riti tradotti dal folklore. Pensiamo all'*Incanata* come motivo/motore che evolve la narrazione in senso drammatico.

Analizziamo il processo di formazione di alcuni versi della *Figlia di Iorio* (II, Sc. sesta):

Né morta né fredda ti vuole
Lazaro, per la Dio grazia!

Mila di Codra, vendemmia
vuol fare con te, quest'ottobre.
Acconciate già son le sue tina.
L'uva vuol pigiare con te
Lazaro e azzuffarsi col mosto.

Il sintagma «per la Dio grazia» compare solo due volte e sempre nella *Figlia di Iorio* (III. Sc. terza); nell'inversione si intensifica l'accento dell'imprecazione blasfema, assumendo anche una patina d'arcaismo (attestata soprattutto in prosa: Villani, Aretino, Tasso, Galilei, Alfieri, D'Azeglio). Qui siamo in presenza di versi crudemente metaforici in senso erotico, rinviando al campo semantico del vino come elemento dionisiaco per eccellenza.

Il Tommaseo, alla voce *Vendemmia*, riporta: «Approssimandosi il tempo della vendemmia, da apparecchiare e acconciare sono le tina»; alla voce *Mosto* è riportata la locuzione «Azzuffarsi col mosto», nel senso figurato di bere troppo. Ma da dove viene il doppio senso osceno?

Alla voce *Vendemmia* Tommaseo riporta l'esempio dai *Gradi*, opera attribuita a san Girolamo, ma in realtà anonima. Sono elencati i trenta gradi della scala della perfezione. Nel volgarizzamento settecentesco, da cui attinge Tommaseo, il testo si presenta palesemente metaforico in senso erotico: «E non vi guardate pur solamente delle femmine, che vi sono vietate, ma ancora delle vostre moglie medesime, che vi sono date, che voi non vendemmiate oltre a misura»; e quindi prosegue: «che chi bee del vino del suo vasello, non fa unqua peccato, ch'egli bee della sua cosa; ma chi bee tanto, ch'egli sia ebro, fa peccato». Il 'bere tanto' dunque sta per una smodata voglia sessuale, trasposta nei versi dannunziani con la metafora «azzuffarsi col mosto». Ma la memoria ipertestuale dannunziana è anche più antica. Già nelle novelle s'instaura il paragone, non consueto nella letteratura, tra 'mosto' e sangue che ribolle per il desiderio; come in *Campane*: «l'odore della primavera le saliva alla testa dandole la vertigine come il fumo del mosto in ottobre»; *Terra vergine*: «sentiva il sangue bollire, fermentare, come mosto vergine, dentro le vene».

Esempio significativo di recupero intertestuale è quello della *Città morta*. D'Annunzio rilegge i classici nella versione francese, quella parnassiana di Leconte de Lisle. Qui dunque (come in moltissimi altri casi), siamo di fronte a un'intertestualità di secondo grado: quella che coinvolge il *medium* della traduzione. Hérelle si fa parte diligente inviando il necessario per la stesura (luglio 1896): «Infinite grazie pei volumi Didot. Voi mi colmate continuamente di doni. Sarei contento di avere qualche altra opera, specialmente *Homère et fragments de Cycliques, Anthologie grècque, Hésiode*. Ho già i *tre tragici* e i poeti bucolici (Teocrito, Bione, Mosco etc.)».

Il lavoro di documentazione, condotto da D'Annunzio, sui testi scientifici sarebbe stato lungo e complesso prima di affrontare la scrittura. Fondamentali, tra altri, *Mykenae* di Schliemann, tradotto in francese e le *Excursions archéologiques en Grèce – Mycènes. Dèlos. Athènes. Olympie. Éléusis. Épidauré. Dodone. Tirynthe. Tanagra* di Charles Diehl (1890). Di grande interesse anche le indagini archeologiche degli *Études sur la Grèce* di Gabriel Thomas (1895), i due volumi sul teatro greco di Paul de Saint-Victor (*Les deux masques – Tragédie – Comédie*, 1880)³⁵.

Durante gli scavi dell'acropoli di Micene (1876), Schliemann afferma di aver trovato gli ori funerari degli eroi omerici. Schliemann parla del ritrovamento di 'quindici' corpi di persone adulte: «les quinze personnages royaux avec d'immenses trésors». D'Annunzio annota sui *Taccuini*: «Micene. Lo splendore dell'oro. I piccoli dischi – le corone – Le tazze d'oro. Le maschere. Una è larga, quasi solare. Simile alla rappresentazione tradizionale della luna. [...] Immaginare la scoperta di Schliemann» (*Altri Taccuini I*, p. 17). Gli appunti costruiscono il passo della tragedia:

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.

Schliemann parla di alcuni corpi ben conservati, di dimensioni notevoli rispetto agli altri e coperti di maschere d'oro: «Il y a beaucoup de caractère dans cette tête ronde très-développée [...] Le front était orné d'une feuille d'or ronde, sans ornements». I corpi femminili, scoperti nella terza tomba, erano coperti d'oro, con piastre dipinte anche con farfalle: «Le papillon est-il ici, comme dans l'art grec postérieur, un symbole de l'immortalité? Questo l'esito tragico:

Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope "dalla spalla d'avorio". [...] Ed ella era là, dianzi, supina su un letto di foglie d'oro, con innumerevoli farfalle d'oro su la sua veste, con la fronte cinta d'un diadema, con il collo ornato di collane, con le dita piene d'anelli; e una bilancia d'oro era posata sul suo petto, la bilancia simbolica in cui si pesano i destini degli uomini, e una infinità di croci d'oro, formate con quattro foglie di lauro.

I passi dai testi di archeologia sono precisi, ma nel contesto tragico perdono la rigidità della relazione scientifica. Tutto sta in quell'appunto del *Taccuino* in cui si precisa: «Immaginare la scoperta di Schliemann». 'Immaginare', appunto! Kant parla di un'immaginazione riproduttiva, cioè della capacità di far riaffiorare nello spirito oggetti intuiti precedentemente. Nella *Critica del giudizio* il filosofo precisa che si tratta dell'immaginazione che, insieme al libero gioco dell'intelletto e della ragione, produce l'esperienza del Bello e del Sublime. Al Sublime tende appunto la scrittura.

6. Dal semplice al complesso

Esempio paradigmatico di ipertestualità interna è la rielaborazione del testo del *Notturmo*. L'iter compositivo, con forte supporto dei *Taccuini*, parte dal *Diario triste*, che è il primo nucleo della prosa notturna. La seconda fase corrisponde alle annotazioni che vennero stese al buio e in posizione supina per la temporanea cecità, tra il febbraio e l'aprile del 1916, e che passano sotto il nome di «Cartigli delle tenebre». Il *Notturmo* era stato concepito come un testo di accompagnamento alla *Leda senza cigno*. Accantonato il progetto, D'Annunzio anticipa nella *Licenza*, che accompagna la *Leda* (1916), il contenuto del libro con un'operazione di auto-promozione pubblicitaria.

Per il *Libro segreto*, ultima opera, la narrazione in prima persona ha un andamento diaristico e metatestuale. Nel 1927, il poeta dichiara di voler scrivere una *Vita di Gabriele d'Annunzio maestro di tutte le arti e di tutti i mestieri*, da inserire in un ciclo di *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*. Del ciclo era già uscita la *Vita di Cola di Rienzo* con un *Proemio* biografico alla seconda edizione (1912). Tra il 1922 e il 1927 si consuma un interessante progetto, che passa sotto il nome di *Fastello della mirra*: una sorta di rilettura della propria vita attraverso la ripresa antologica della propria opera.

Nel 1929, per l'editore americano John Holroyd Reece, D'Annunzio progetta la *Favola breve della mia vita lunga*, un'autobiografia mai scritta, almeno nel senso di racconto, stretto nella forma cronologica. Perplessità sulla stesura di un'opera canonicamente autobiografica avrebbe esposto a Domenico Bartolini, in una lettera del 21 ottobre 1930 in cui parla di un altro progetto: «quella *Favola breve della mia vita lunga* [...] sciolta dall'errore del tempo e dall'errore dello spazio, s'è conversa

in quella somma di esplorazioni e di introspezioni intitolata «Erbe, parole e pietre».

La prima sistemazione del testo cade tra aprile e maggio 1934, cercando di dar ordine al materiale composito. Nel libro si raccolgono vicende autobiografiche, memorie, confessioni, scrittura intima, pensieri, riflessioni, sensazioni. Si tratta di appunti dei *Taccuini*, fruiti come libro della memoria (1902 XLIV; 1906 XLVII; 1911-1912 LXII) in un continuo travaso intertestuale. Il materiale destinato al volume *Erbe, parole e pietre*, e mai scritto. Il *Diario* di Maria Ferres, «libro segretissimo» del 1908; il *Solus ad solam* «libro della memoria»; le tessere della *Violante della bella voce* e della *Leda senza cigno*. Quindi la *Licenza della Leda*.

Nell'aprile del 1935, D'Annunzio pubblica *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'annunzio tentato di morire*, dando forma a un'autobiografia moderna, introspettiva e esplorativa, in un itinerario di strenua ricerca. Non si tratta quindi di sole memorie: si tratta di un libro aperto, senza struttura compiuta, altra cosa rispetto alla forma autobiografica.

7. Un esempio di "plagio"

Nel suo "Mastro dei plagi dannunziani", Lucini fa un lungo elenco dei testi incriminati. Tra i molti, cita «un bel caso di *traduzione* che spudoratamente vuol passare per invenzione»; si tratta dell'*Immortalità*, una poesia di Armand Silvestre, un poeta parnassiano di seconda fila. Il testo, proprio perché non coperto da un'aura di autorialità, ben si presta a qualche considerazione in merito al problema:

Où vont les étoiles en chœurs?
– Elles s'en vont où vont nos cœurs
Au-devant de l'aube éternelle.
Mélons notre âme à leurs rayons
Et, sur leurs ailes d'or, fuyons
À travers la nuit solennelle.
L'Ombre n'est, dans l'immensité,
Qu'un seuil au palais de clarté
Qu'ouvre la Mort comme une aurore.
L'ombre n'est que l'obscur chemin
Qui mène d'hier à demain,
Du soir au matin près d'éclorre.
Suivons donc ces astres sacrés;
Qui du jour montent les degrés,
Des ombres déroulant la chaîne.
Comme eux, vers la Morte nous glissons
Et, comme eux, quand nous pâlissons,
C'est que la Lumière est prochaine

Questo il testo *Tristezza di una notte di primavera*, IV della *Chimera* che Lucini dice "tradotto":

Ove tendono gli astri in lento coro?
Tendono per la via de l'ombre al Giorno.
Anima, ti congiungi ai raggi loro!
La via de l'Ombre sale ad auree porte:
fiumi d'oblio fluiscono d'intorno;
sta su le soglie fulgida la Morte.
Sta su le soglie, pronta ella ad aprire.
Anima, segui gli astri in lor cammino!
Dolce ti sia con loro impallidire:
segno che il novel Giorno è omai vicino.

Dal punto di vista metrico si tratta di un componimento di tre stanze di sei versi con rima: AA, B, CC, B; la prima è una rima equivoca (chœurs/cœurs). L'immagine del passaggio dalla notte al giorno contiene la grande metafora del viaggio per eccellenza, quello della vita umana. Alla fine, prevale la "Lumière", con il segno maiuscolo, verso quella speranza di eternità che è anticipata dal titolo *Immortalité* e da alcune inferenze semantiche di tipo religioso. La sovrapposizione del buio alla luce, della morte alla vita eterna appartiene all'impostazione della retorica di stampo religioso.³⁶

Vediamo perché, pur essendo *l'Immortalité* l'innegabile fonte d'ispirazione per il componimento *Tristezza di una notte di primavera, IV* della *Chimera*, non si tratta di un caso di spudorata «traduzione», come afferma Lucini. Siamo di fronte a un testo che, nel suo costituirsi, ha come caratteristica genetica – così scrive kristeva – la capacità di «assorb[ire] e distrugge[re] nel medesimo tempo gli altri testi dello spazio intertestuale»³⁷.

Il testo dannunziano presenta alcuni calchi di versi del testo francese (v. 1 e v. 3) e l'assunzione del tema generale, ma rielaborato secondo una diversa sensibilità.

Innanzitutto, felice la scelta del madrigale con il suo andamento veloce, dove il rapporto di luce e ombra nella sua metafora temporale e umana, si chiude nell'immanenza, senza appelli al trascendente. L'uso del sintagma «auree porte», nel significato dell'alba, quasi un *apax* dannunziano (usato, ma con diverso significato, in *Alcyone, Ditirmabo*, I, v. 55), ha come antecedente illustre una stanza della *Gerusalemme* (14,3 «Non lunge a l'auree porte ond'esce il sole») ³⁸. Forse, per questo, De Michelis parla di lirica in cui traspare «qualcosa di quasi tassesco»³⁹. I fiumi infernali dell'oblio, l'immagine della Morte portano a meditazioni tristi. Il verbo "pâlissons" ha il significato di morire, mentre "Impallidire", verbo poco usato da D'Annunzio, qui ha significato letterale, attenuato dal sintagma "dolce ti sia"⁴⁰.

Ma il dato più originale è quello tutto intimistico che si realizza nell'allocuzione alla propria Anima, che diviene vocabolo forte, a partire dall'*Isottéo*.⁴¹ Verrà sostituito dal 'cuore' nelle *Laudi*.

Il dato allusivo è dentro i versi di Adriano, a quel colloquio con al propria anima in procinto di rimanere orfana del corpo: «Animula vagula, blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula, / Nec, ut soles, dabis iocos».

Secondo l'analisi che Guido Mazzoni conduce sulla poesia moderna, su ciò che è nella sua ontologia, possiamo leggere il testo di Silvestre come una poesia del 'noi' universale, alla quale si attaglia la formula di «autobiografismo trascendentale»; un ideale poetico che proietta sull'io/noi parole e concetti universali. Ne è conferma il titolo.

In *Tristezza di un mattino di primavera, D'Annunzio*, al contrario, rinvia a un sentimento tutto interno all'io; l'identità tra io lirico e io empirico va verso una forma di «autobiografismo empirico» con nessun interesse a rappresentare l'esperienza comune. Siamo all'interno di una linea in cui, scrive Mazzoni: «i poeti possono raccontare i dettagli effimeri delle proprie vite effimere con una libertà confessoria, un *pathos* esistenziale, una serietà narcisistica inediti»⁴².

Interessa anche sottolineare come il testo di Silvestre non abbia avuto funzione di *emprunt* estemporaneo. L'allocuzione all'anima, che da qui muove, si trasformerà in un *topos* retorico nel *Poema paradisiaco*, connotandolo secondo stilemi di chiara matrice simbolista e nel segno di un ripiegamento solipsistico.

Un testo come *Esortazione* (1892) nasce da queste suggestioni; ma, per raffinato gioco intertestuale, D'Annunzio accoglie il processo dialogico del leopardiano *A se stesso*, il colloquio dell'io con il proprio cuore destinato al nulla: «Or poserai per sempre, / Stanco mio cor. / [...] Posa per sempre. Assai / Palpitasti. / [...] T'acqueta omai. Dispera / L'ultima volta. Al gener nostro il fato / Non donò che il morire».

E dopo aver steso alcuni versi che escludono ogni possibilità di salvezza,

anche nella forma di quel 'miracolo' improvviso che cambi la rotta: «Guarda ben la tua via; nuda, silente, / come constretta fra due cieche mura. // Poiché non giunge il fulmine improvviso, / a che t'indugi omai?», l'amica si arrende all'inevitabile. Ben diceva Montale quando parlava della necessità della poesia moderna di 'attraversare' D'Annunzio:

Anima, a che t'indugi ignobilmente
fra il tedio de la vita e la paura
de la morte? Le faci sono spente.
Nulla riluce ne la bassura.
A che dunque t'indugi? Ancor ti mente
la speranza di un'ultima avventura?
Guarda ben la tua via; nuda, silente,
come constretta fra due cieche mura.

Poiché non giunge il fulmine improvviso,
a che t'indugi omai? Non dubitare.
La grande pace ti sarà concessa.

Più d'una volta tu leggesti in viso
ai cadaveri freddi ne le bare
che la Morte mantenne la promessa.

NOTE

1. G. d'Annunzio, *Il cimelio nascosto*, in «La Tribuna», 13 ottobre 1887. La citazione è in E. Ledda, *Le biblioteche del Vittoriale*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, Atti del Convegno di Studio (Pescara 17-18 novembre 2006), Pescara, Edians, 2006, pp. 7-20, p. 7.

2. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-4. E. Biagini, *Forme e funzioni della critica*, Firenze, Pacini, 1987.

3. R. Barthes, *Teoria del testo* (1975), in *Id., Scritti. Società, testo, comunicazione*, a. c. di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998, pp. 235-236.

4. R. Barthes, *op. cit.*, p. 236.

5. G. Pascoli, *Pensieri e discorsi*, 1895-1896, Bologna, Zanichelli, 1920, pp. 127 sgg.

6. Lettera aperta ad Andrea Maurel. La «Gazzetta Letteraria» dell'8 febbraio 1896 ne riporta la traduzione. Ora in G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, pp. 211-212.

7. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano, Mondadori, 2000, p. 291.

8. T.S. Eliot, *Philippe Massinger*, in *Id., Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 428-429.

9. La citazione è contenuta in un appunto datato «Luglio 1932», intitolato *I libri e non passato nel testo definitivo del Libro segreto*. Ora si può leggere in *Di me a me stesso*, cit.

10. G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 275.

11. E. Thovez, *Il pastore il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*, Napoli, Ricciardi, 1911, p. 199.

12. *Id.*

13. *Ibid.*, p. 205.

14. *Ibid.*, p. 207.

15. *Ibid.*, pp. 218 e 226.

16. E. Thovez *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1921, p. 45.

17. G. P. Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 291.

18. G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p. 249.

19. G. Genette, *op. cit.*, pp. 3-4.

20. *Id.*

21. R. Campi, *Citare la tradizione. Flaubert Eliot Beckett*, Firenze, Alinea, 2003.

22. G. Oliva, *Da Umberto Bozzini a D'Annunzio: la guerra per la «Fedra»* (in corso di stampa).

23. Si riportano le indicazioni di alcuni dei testi sacri presenti nella biblioteca del Vittoriale. In latino, la *Biblia sacra*, Venetiis 1742, vol. 1 (Oratorio Dalmata, Tavolo, 2/A); *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V et Clem. VIII Pont. Max*, Venetiis, Pezzana, 1758, vol. 1 (Stanza della musica, Parete ovest, 11/A), con segni di lettura; in italiano: *La Biblia*, in Venetia 1538, vol. 1 (Oratorio Dalmata, Parete nord, 5/A); *La sacra Bibbia*, Roma 1888, vol. 1 (Officina, F/3, 12/A), traduzione Deodati,

con segni di lettura, angoli piegati, cartigli, foglie secche e violette; *La sacra Bibbia*, trad. di Giovanni Diodati, Roma 1921, vol. 1 (Officina, F/5, II, 14/A), con segni di lettura, angoli piegati, segnalibro; e quindi: *The Apocrypha*, Oxford, s.d., vol. 1 (Stanza del Mascheraio, LI, 8/A); in francese: *La sainte Bible*, trad. di Lemaistre de Sacy, Paris, s.d. vol.2 (Officina, F/5, II, 5/A), con segni di lettura e angoli piegati.

24. Cfr. il saggio di C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, (Paris, La Différence, 1992), che parla di «mélange de citations explicites at implicites» (p. 141).

25. Cfr. i lavori di M.M. Cappellini sulle fonti bibliche della *Nave* (Genova, De Ferrari, 2013) e della *Figlia di Iorio* (Milano, Mondadori, 2006).

26. La citazione è in M.M. Cappellini, *Tracce dannunziane alla Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, cit. pp. 29-48, p. 31.

27. Lettera di D'Annunzio a Treves (25 novembre 1912): «Avevo cominciato la prefazione su misure consuete, ma poi mi sono lasciato sedurre dalla Sirena del Passato».

28. G. d'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo*, a cura di P. Gibellini, note di M. Pertile, Milano, Mondadori, 1999, p. 43. Il Gibellini parla di un «neopurismo venato di maniera antiquaria» con il quale D'Annunzio ricostruì l'effetto di «un falso antico, e rivestendo il tribuno coi panni dello psicologismo patologico di certi suoi personaggi».

29. Una lettura sinottica dei testi è condotta da P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 61-88. I *Taccuini*, da subito, sono fondamentali per l'elaborazione delle opere. I diari ci dicono, per esempio, come nasce l'idea di un romanzo come *Forse che si forse che no*: D'Annunzio attinge agli appunti stesi durante una gita a Mantova, che, secondo la testimonianza dei *Taccuini* (n.ri XLVIII-XLIX-L), risale ai giorni 25-26 maggio 1907.

30. Nella Sala del Mappamondo si trova il volume di Aby Warburg sulla nascita della Venere di Botticelli. Lascito di Thode.

31. Cfr. G. Cacciavillani, *La relazione mimetica: un approccio psicoanalitico*, in *Parodia, pastiche, mimetismo* [Atti del Convegno internazionale di letterature comparate, Venezia 13-15 ottobre 1993], a cura di Paola Mildonian, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 80-87.

32. Si tratta della pubblicazione iniziata nel 1805 dal titolo *Serie dell'edizione de' testi di lingua usati a stampa nel vocabolario degli Accademici della Crusca: con aggiunte di altre edizioni di accreditati scrittori*, Bassano, Tip. Remondiniana, 1805. Ristampata più volte con aggiunte. Al Vittoriale si trovano i due volumi stampati a Milano nel 1812 dalla Stamperia Reale, che ne fece una edizione in 16° e una in 18°; questa seconda fu definita da Gamba: «un breve ristretto dell'edizione di Milano 1812».

33. G. d'Annunzio, *Libro segreto*, a cura di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, p. 182. Pascoli, nel 1909 pubblicherà *La vendemmia*, II (*Nuovi poemetti*): «[...] Le galline intorno / bandian l'annuncio, ad or ad or, dell'ovo».

34. Traggo gli esempi da P. Gibellini *Fiori di carta*, in *Logos e mythos*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 133 sgg.

35. G. d'Annunzio, *La città morta*, a cura di M.M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1996; G. d'Annunzio, *Tragedie*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

36. La lirica di Paul Armand Silvestre è *Immortalité* (in *Poésies 1872-1878*, Paris, Alphonse Lemerre, 1879).

37. Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), trad. it. di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 210.

38. Funge da invettiva sociale per Carducci (*Carnevale, Levia gravia*): «E non sognate il dì ch' a l'auree porte / Batta la fame in compagnia di morte».

39. E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 92.

40. Solo due occorrenze: nella *Chimera* e nel *Paradisiaco*.

41. *Intermezzo, Commiato* «Cadono, Anima mia tutte le bende»; *Elegie romane, La sera mistica* «Anima, non è questa la pia solitudine amica», «Anima stanca, vieni», «Anima triste, prega»; *Chimera, L'assedio* «Anima, e sai tu ben qual mala pugna»; *Poema Paradisiaco, Esortazione* «Anima, a che t'indugi ignobilmente»; *Romanza della donna velata* «anima mia, non ti sovviene più?»; *Le mani* «Anima, quelle dita / che stringemmo una volta»; *Hortulus animae* «Anima, lungi da queste cose orrende»; *Consolazione* «Sogna, sogna mia cara anima!»; *L'incurabile* «Ma perchè quest'immagine t'assale / Anima?»; *Suspiria de profundis* «Anima, ascolta».

42. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 113.

Superuomo

Mario Cimini

Una delle equazioni più inveterate e tuttora ricorrenti della critica dannunziana è senza dubbio quella che identifica, ora parzialmente ora totalmente, la figura dello scrittore con il cosiddetto superuomo. Nel gorgo di questa semplificazione interpretativa sono state via via inglobate entità spurie e di segno diverso, quasi sempre all'insegna della canonica confusione tra vita e letteratura: dalla pratica del "vivere inimitabile" al mito dell'ebrezza dionisiaca, dall'esaltazione estetizzante alle derive politiche della forza e del dominio, dal sensualismo panico alla vulgata dell'amante guerriero. Come tutte le semplificazioni, tuttavia, tale *reductio ad unum* contiene ovvie banalizzazioni che, data anche la complessità dell'universo dannunziano, comportano non di rado palesi contraffazioni della realtà storica dell'uomo e dell'artista.

A riconsiderare opportunamente la questione del superomismo in D'Annunzio occorrerà dunque tener conto di molteplici variabili, partendo dalla questione se e fino a che punto l'ideale di una umanità che supera, in direzione intellettuale, morale o anche fisica, le dimensioni ordinarie dell'esistenza possa configurarsi come una sua specifica prerogativa. Un'ampia ricerca coordinata da Elémire Zolla qualche decennio fa¹ ha dimostrato come questo ideale, «quasi a rinnovare nella espressione artistica quel momento dello spirito umano che, dai primordi della civiltà, è distacco dai limiti e dai vincoli della materia e velleitaria ascesa verso gli sconfinati orizzonti dello spazio e del tempo»², ricorra con notevole frequenza nelle letterature europee moderne lungo un arco temporale che dal Rinascimento si protende fino all'evo romantico e post-romantico. Di certo, anche in questo caso bisogna evitare le facili generalizzazioni e distinguere tra tendenze che inevitabilmente hanno una loro caratura storica, nel senso che assumono tratti peculiari a seconda dei periodi in cui si manifestano; in fondo, si potrebbe pensare, superomismo è sinonimo di titanismo e confina con altri simili "ismi" (come potrebbe essere "faustismo"). Ma, in effetti, queste tangenze sono tutte da dimostrare. Nella fattispecie, è il termine stesso "superomismo" a contenere una delimitazione storico-cronologica che, di necessità, adombra una dimensione semantica del concetto che esprime. Superuomo, recitano i dizionari³, è traduzione letterale del termine tedesco *Übermensch* e, per quanto attestato in autori tedeschi del Seicento (Mueller) e del Settecento (Herder, Goethe, Richter), deve la sua fortuna all'uso che ne fa Friedrich Nietzsche nel secondo Ottocento. Per l'esattezza, in verità, la traduzione più fedele all'originale tedesco, accolta quasi unanimemente dagli studiosi del pensiero di Nietzsche, è quella di "oltre-uomo"⁴, ma ben presto si è affermata la forma "superuomo" e lo stesso D'Annunzio ne offre una dimostrazione quando, nella lettera-prefazione premessa al *Trionfo della morte* (aprile 1894), esorta a preparare «nell'arte con sicura fede l'avvento dell'UEBERMESCH, del Superuomo».

Dunque, il superomismo dannunziano sembra avere una matrice storica che rimanda al contesto socio-culturale di fine Ottocento ed appare strettamente legato alla diffusione della filosofia nicciana. Nondimeno, le letture che si possono dare (e sono state date) di questa genesi – e soprattutto della filiazione nicciana – sono diverse. Senza considerare che la tesi "innatista", ovvero di una naturale predisposizione psicologica verso un'ideologia di tipo superomistico da parte di

D'Annunzio, al di là dei condizionamenti storici, ha avuto ed ha una sua ragion d'essere.

Tradizionalmente è stata la critica di orientamento sociologico-marxista ad insistere sulla correlazione, ora diretta ora dialettica, tra ideologia superomistica e contesto sociale. Nell'archetipo di questa interpretazione – il saggio di Carlo Salinari, *Il superuomo*⁵ – l'atteggiamento di D'Annunzio è chiaramente considerato come «il frutto dell'elaborazione e dell'esperienza storica di una generazione (o meglio di alcuni gruppi intellettuali della generazione post-unitaria)»⁶. Tuttavia, il culto della potenza, certi istinti guerreschi, il nazionalismo e l'antiparlamentarismo, il disprezzo della plebe e l'esaltazione di valori aristocratici che ne costituiscono l'indubbio corollario non sono visti come automatico rispecchiamento della realtà storico-politica italiana, quanto piuttosto come reazione intellettuale a certe derive conseguenti alle delusioni post-risorgimentali. Il crollo dei miti che avevano accompagnato il processo storico che aveva portato all'Unità avrebbe insomma riverberato atteggiamenti di rifiuto del presente, arroccamento su posizioni reazionarie ed evasione verso soluzioni irrazionalistiche (come quella della creazione di una super-umanità), determinando una saldatura tra rivendicazioni umanistiche ispirate al prestigio della cultura latina e prospettive politiche di stampo conservatore: persino «il culto del *bello ideale* e del *bello morale* – ha scritto Federico Chabod – fu contrapposto all'industrialismo e al materialismo; il passato con le sue virtù umane e la sua finezza culturale al sormontare attuale della volgarità e della rozzezza, lo stile eletto alla brutalità degli appetiti scatenati»⁷.

Su questa base storica nasce, secondo Salinari, un progetto di rivalsa che trova la sua massima espressione nel romanzo dannunziano *Le vergini delle rocce* (1895), autentico «manifesto politico ed ideale del superuomo»⁸, esaltazione di un mito di nuovo conio da contrapporre in chiave risarcitoria al tramonto di altri miti, antichi e moderni. Il critico, tuttavia, non nega che nel caso di D'Annunzio intervengano anche componenti psicologiche e caratteriali specifiche, prima fra tutte quella di una sensualità esasperata e patologica che reagisce, come in una sorta di corto-circuito, con l'ambito più propriamente ideologico: «questa lussuria con i suoi istinti aggressivi ha certo influenzato il sorgere della *morale eroica*, ma certamente anche, all'inverso, la *morale eroica* con le sue esigenze di dominio, di guerra e di conquista ha eccitato la furia della sensibilità»⁹. Si tratta, ad ogni modo, di una sensualità versipelle, che muta nel corso degli anni e delle opere, dall'iniziale giovanile esuberanza alle raffinate – e stanche – sottigliezze estetiche del "periodo romano", fino alla deflagrazione sadico-lussuriosa del momento propriamente superomistico. Date queste premesse, la scoperta di Nietzsche da parte di D'Annunzio non può essere considerata alla stregua di una illuminazione improvvisa e non determina, di conseguenza, alcun drastico mutamento di rotta nella sua ideologia e nella sua poetica; semmai gli fornisce alcune conferme per un discorso che aveva già autonomamente sviluppato. E in ogni caso, lo metabolizza, lo riduce al suo personale sistema di pensiero, ne sterilizza certe posizioni in accezione estetizzante: egli,

insomma, – conclude Salinari – lascia cadere la parte più strettamente filosofica dell'opera nicciana e ne riprende soprattutto l'interpretazione dell'antichità greca e della tragedia attica e le norme di comportamento e di morale connesse all'idea del superuomo, o meglio, a una concezione aristocratica ed esasperatamente individualista della vita. Anche in questi limiti, però, tende a modificare Nietzsche a propria immagine e somiglianza¹⁰.

Condivisibili o meno che siano le linee interpretative di Salinari – anch'esse,

del resto, legate ad una particolare contingenza storica e critica – tuttavia hanno il pregio di condensare in maniera piuttosto efficace i termini del dibattito sul superomismo dannunziano (che, come si diceva all’inizio, spesso ha inglobato o, se si vuole, fagocitato l’immagine complessiva dello scrittore). Per quanto concerne la prima direttrice, quella cioè di una sostanziale derivazione storico-sociale dell’idea di superuomo, andrebbero segnalate da un lato letture ispirate ad un’applicazione integrale dei principi della critica marxista e, dall’altro versioni esegetiche che, specie in tempi a noi più vicini, tendono ad una maggiore problematizzazione del rapporto tra D’Annunzio e la sua epoca.

Arcangelo Leone De Castris, per esempio, non solo non vede soluzioni di continuità e mutamenti di sorta nella tensione superomistica – non riscattata, a suo dire, neanche dal meno sospetto versante lirico-stilistico della sua opera – ma considera lo scrittore perfettamente organico alla sua epoca: «L’operazione “estetico-alternativa” condotta da D’Annunzio – egli scrive – era visibilmente organica, all’inizio e sempre di più, alle strategie più proterve e reazionarie del capitalismo agrario nella società crispina, poi all’aggressiva avanguardia industriale nell’Italia giolittiana»¹¹. Dunque «l’ideologia del superuomo», sia nelle più scoperte manifestazioni retorico-oratorie e vitalistiche che in quelle velate dal culto della forma e dello spirito, rappresenterebbe «l’unica, irreversibile e immediata “mediazione” ideologico-letteraria di D’Annunzio»¹², una sorta di alibi che comunque sublima e oblitera una data realtà storica.

In dissenso con tale interpretazione, va segnalata la posizione di chi, pur riconoscendo un fondamento storico-sociale al superomismo dannunziano, ne sottolinea la carica reattiva nei confronti dell’alienazione e dell’inessenzialità dell’intellettuale nella società moderna, reazione che tuttavia si risolve in una sostanziale *débâcle*. «Alla realtà frustrante e inaccettabile della condizione intellettuale moderna – scrive a questo proposito Guido Baldi – D’Annunzio vuol contrapporre il mito, e vuole proporlo come realtà praticabile, da vivere nella prassi quotidiana: ma la costruzione è comunque accompagnata da un’oscura percezione della sua inapplicabilità, da una sottile, segreta forza di corrosione critica, che prende corpo proprio negli eroi negativi ed “inetti”»¹³. Da questo punto di vista, il superuomo è a tutti gli effetti un’ipostasi delle angosce della decadenza e si apparenta ad una serie di figure “inessenziali” che invadono la letteratura di fine secolo, dal *dandy* al fanciullo di pascoliana memoria, dall’inetto al santo.

Altra questione di rilievo riguardo alla genesi dell’ideologia superomistica in D’Annunzio è quella dell’influenza di Nietzsche. La cronologia in questo caso è di fondamentale importanza. La prima opera del filosofo tedesco tradotta e pubblicata in Italia, *Al di là del bene e del male: preludio d’una filosofia dell’avvenire*, esce a Torino presso i Fratelli Bocca nel 1898¹⁴. Ma indubbiamente D’Annunzio conosce questa ed altre opere nicciane già da almeno sei anni, come attesta in prima istanza il suo noto articolo *La bestia elettiva* pubblicato su «Il Mattino» del 25-26 settembre 1892, testo denso di citazioni, seppure non virgolettate, da Nietzsche (in particolare da *Al di là del bene e del male*, ma anche da *Così parlò Zarathustra*). Nel giro di qualche anno l’acquisizione diviene consistente: l’intertesto degli articoli sul caso Wagner¹⁵ pubblicati nel 1893 e la seconda parte del *Trionfo della morte* rimanda in maniera sempre più stringente a Nietzsche (esplicito in quest’ultimo caso le riprese da *Nascita della tragedia*, *Genealogia della morale*, *Al di là del bene e del male*, e soprattutto da *Così parlò Zarathustra*). Escluso che lo scrittore utilizzasse gli originali tedeschi, da dove attinge, allora, le conoscenze dell’opera nicciana? È stato Guy Tosi a dare una risposta puntuale e definitiva a questo interrogativo, ponendo termine ad una serie di diatribe e di errori

“prospettici” ben presto fossilizzati in una certa tradizione critica¹⁶. Lo studioso attesta inequivocabilmente che D’Annunzio recepisce – certo a suo modo – le teorie nicciane attraverso la mediazione francese, servendosi nell’ordine di un saggio di Jean Néthy, *Nietzsche-Zarathoustra* (pubblicato sulla “Revue Blanche” nell’aprile 1892), «fonte spesso letterale di quasi tutto quello che nella *Bestia elettiva* concerne la dottrina morale di Nietzsche»¹⁷, e poi di una fondamentale antologia pubblicata nel 1893, *À travers l’oeuvre de Frédéric Nietzsche*, a cura da Paul Lauterbach e Adrien Wagnon, saccheggiate in maniera tipicamente dannunziana per il *Trionfo della morte*. Questo non toglie, ad ogni modo, che lo scrittore assorbisse elementi nicciani, quasi per serendipità, dalla sintonia con quel generale clima europeo che faceva del filosofo uno degli interpreti più originali della crisi ideologica e morale di fine secolo: «le opinioni nicciane, che pur professano i suoi protagonisti – scrive a questo proposito Francesco Piga – calano da un contesto europeo, al quale si riferisce coraggiosamente il suo autore»¹⁸.

Nondimeno, la scoperta di Nietzsche può essere verosimilmente letta come conferma di certe naturali propensioni e di un autonomo percorso di ricerca: «tutta la cosiddetta teoria netzschiana è contenuta nelle dottrine dei sofisti greci, ma le affermazioni mie, concordanti con quelle del filosofo tedesco, – confida all’amico Ariete (*alias* Angelo Conti) – le ho attinte dal fondo della mia stessa natura. Tu le troverai in germe nel mio primo libro di poesia, il libro della mia adolescenza»¹⁹. Ora, al di là delle dichiarazioni di D’Annunzio – da vagliare sempre con adeguato filtro critico – la tesi di una genesi psicologica più che storico-sociale o di stretta derivazione nicciana delle sue inclinazioni superomistiche ha una sua indubbia legittimità ed è stata variamente sostenuta dai suoi interpreti. Già Georges Hérelle, in una corposa e documentata disquisizione su “teoria e pratica della superumanità dannunziana” se ne faceva sostenitore scrivendo:

L’empressement même avec lequel G. d’A. s’est emparé de l’idée du surhomme, dès que cet idée s’est offerte à lui, et l’importance qu’il lui a donné aussitôt dans ses œuvres, prouvent, non seulement que son esprit était bien préparé à la recevoir, mais encore qu’il devait porter en lui-même les instincts correspondant à cette conception de la vie, et posséder déjà un fonds de pensées et de sentiments personnels qui s’adaptaient spontanément à ces conceptions philosophiques.

Cette hypothèse est entièrement confirmée par ce que nous savons de son enfance et par l’examen de ses premières œuvres, écrites à une époque où il ne pourrait avoir aucune connaissance de Nietzsche et des théories modernes relatives à la superhumanité.²⁰

Tuttavia simili posizioni sono riscontrabili anche in critici contemporanei²¹, a riprova, ancora una volta, del fatto che nel «sistema D’Annunzio» è sempre difficile discernere e soppesare gli intrecci tra natura e cultura, vita e letteratura, suggestioni sentimentali e fascinazioni libresche.

Resta ora da vedere come effettivamente lo scrittore declini le istanze superomistiche sul versante creativo, mettendo magari da parte i risvolti biografici (che pure hanno dato adito ad una pervicace tradizione aneddótica), e circoscrivendo in prevalenza, per necessità di cose, l’analisi alla produzione dell’ultimo decennio del Novecento, il periodo che solitamente viene indicato come fase cruciale dello splendore superomistico.

Un utile punto di partenza per affrontare la questione crediamo possa essere rappresentato dallo snodo ideologico che contrassegna la perenne ansia di rinnovamento di D’Annunzio negli anni 1892-93 («O rinnovarsi o morire» scrive ai primi del 1892 nella dedica a Matilde Serao premessa al *Giovanni Episcopo*). A

questa altezza cronologica s'intrecciano nella riflessione dello scrittore sollecitazioni diverse, quasi sempre ricondotte ad una logica binaria che attende tuttavia una sintesi. Se agli inizi del 1892, i due «fenomeni più importanti» e «degni di studio» nella più recente letteratura gli appaiono essere «il pessimismo occidentale» (di matrice schopenhaueriana) e «la morale evangelica predicata dagli Slavi» – dottrine entrambe «ingiuste nel loro eccesso», «false e ristrette» e soprattutto «vecchie», per cui invoca un «Rinascimento» all'insegna di un «concetto della vita più giusto e più profondo»²² – a fine anno, ne decreta già il superamento parlandone al passato: delle «correnti spirituali che attraversavano la vita europea» (dato ormai per ampiamente defunto il naturalismo), – scrive ne *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)* – «due erano le più profonde e le più sinuose: a) il pessimismo occidentale, formulato da Arturo Schopenhauer con elegante rigore e quindi dai romanzieri di Francia inoculato ad altissime dosi in creature letterarie o deboli e mediocri o estremamente complicate e sottili; b) la morale evangelica predicata dagli Slavi in romanzi popolosi».²³ L'opposizione tutta interna alla grande famiglia dei pessimisti – occidentali ed orientali – viene presto aggiornata da D'Annunzio con un'altra coppia di contrari, recuperando da un lato l'evangelismo slavo e la morale cristiana e, dall'altro, introducendo l'"ideale di vita ascendente" riconducibile al magistero nicciano:

In un tempo in cui – scrive nel primo degli articoli dedicati a *Il caso Wagner* – la dottrina evangelica predicata dagli slavi acquista sempre nuovi proseliti, in un tempo in cui su le rovine delle vecchie religioni sorge la religione della Pietà, Federico Nietzsche si leva quasi con furore contro la pietà ("questa spugna che assorbe la midolla umana") e contro l'abnegazione e in fine contro tutto ciò che, secondo lui, è il frutto della universale debolezza. [...] Egli opina che un'aristocrazia nuova, lentamente e implacabilmente formata per selezione, debba ricollocare nel suo posto d'onore il *sentimento della potenza*, levandosi sopra il Bene e il male e riprendendo le redini per domare le masse a suo profitto.²⁴

Giova precisare che, per il momento, D'Annunzio prende semplicemente atto delle idee di Nietzsche – che, tra l'altro, qualifica come «bizzarro» e «violento» «filosofo tedesco»²⁵ – e dunque nella diatriba con Wagner – artista *decadente e moderno* per eccellenza, interprete autentico del «bisogno metafisico» della sua epoca, a suo dire – si schiera decisamente dalla parte di quest'ultimo. Non manca tuttavia di cogliere il senso autentico della rivoluzione dell'*Übermensch* nicciano che, prima di ergersi, al di là del bene e del male, sulle masse infiacchite dalla morale degli schiavi (la *Sklavenmoral*) e dei perdenti della vita propugnata dal cristianesimo, diventa un essere superiore conquistando in primo luogo la signoria di se stesso:

il vero "nobile" secondo il Nietzsche, non somiglia in nulla agli slombati eredi delle antiche famiglie patrizie. L'essenza del "nobile" è la sovranità interiore. Egli è l'uomo libero, più forte delle cose, convinto che la personalità supera in valore tutti gli attributi accessori. Egli è una forza che si governa, una libertà che si afferma e si regola sul tipo della dignità. Egli ha l'occhio infallibile quando guarda in sé medesimo. E in questa autocrazia della coscienza è il principal segno dell'aristocrate nuovo.²⁶

La sintesi, per ora, non c'è. Siamo, in sostanza, di fronte ad un crocevia ideologico che sul piano operativo si traduce nell'impossibilità di indicare una direzione soddisfacente alla crisi dell'uomo contemporaneo; l'idea dell'affermazione di un "oltre-uomo", postulata sul piano teorico, risulta difficile da declinare nella prassi. Il romanzo di questo travaglio è il *Trionfo della morte*, e il

suo protagonista, Giorgio Aurispa, rappresenta emblematicamente la progressiva evanescenza delle soluzioni che cerca e crede di trovare alla sua drammatica inessentialità. I tentativi di conseguire un equilibrio interiore, magari riscoprendo le forze primigenie della sua razza o sperimentando l'illusione di una comunione mistico-religiosa con l'anima ancestrale del suo popolo, sono destinati ad un inevitabile fallimento; ma anche l'ideale di una «vita ascendente» che, sulla falsariga del «verbo di Zarathustra»²⁷, lo conduca all'agognata signoria del sé rivela ben presto la sua fallacia. Pur tendendo l'orecchio

a quella voce che *affermava* la vita, che considerava il dolore come la disciplina dei forti, che ripudiava ogni fede e in ispecie *la fede nella Morale*, che proclamava la giustizia dell'ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento della potenza, l'istinto di lotta e di predominio, l'eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore²⁸,

Aurispa resta un inetto malato di una inguaribile sterilità, incapace di qualsiasi azione creatrice:

In nessuna opera egli avrebbe adunato l'essenza del suo intelletto, manifestato armonicamente la potenza delle sue facoltà molteplici, rivelato interamente il suo universo. La sua sterilità era incurabile, la sua esistenza si riduceva a un mero flusso di sensazioni, di emozioni, di idee, privo d'ogni fondamento sostanziale. Egli adombrava l'uomo di Gautama²⁹.

L'epilogo narrativo ed ideologico del romanzo, sconfessata ogni possibilità di affermazioni superomistiche, prospetta soluzioni chiaramente estetizzanti e wagneriane riesumando e attualizzando il mito di Tristano e Isotta: il velleitario impulso vitalistico, in definitiva, cede per il sormontare di una insopprimibile pulsione di morte ed annientamento.

Lungo questa linea, la successiva prova romanzesca – quella delle *Vergini delle rocce* – non sembra comportare mutamenti risolutivi, per quanto molti interpreti dell'opera dannunziana vi abbiano visto l'apoteosi del superuomo³⁰. Claudio Cantelmo ha senza dubbio qualità che mancano a Giorgio Aurispa: «la sovranità di se stesso, la volontà pronta ad affrontare l'azione secondo dei valori essenzialmente anticristiani e antidemocratici»³¹. Tuttavia, non è esente da fatali contraddizioni che ne ridimensionano drasticamente lo slancio vitalistico: «parla più che agire – commenta Tosi – sempre incline a lasciarsi distrarre dall'azione del sogno e dalla forza attraverso la bellezza. Egli conserva la fiamma nicciana, la celebra al posto di servirsene»³². Paradossale si rivela anche l'intento di generare il futuro re di Roma – interpretazione alquanto riduttiva del nicciano motivo dello *Schaffen*, quel processo di “generazione-creazione” che per il filosofo tedesco presuppone una profonda metamorfosi e “transvalutazione” dell'umano. Il progetto contempla l'improvvida unione del protagonista con una delle tre principesse Capece Montaga – Massimilla, Anatolia e Violante – figlie di una madre pazza e gravate anch'esse da preoccupanti tare ereditarie. Non è un caso che sul piano degli sviluppi narrativi che avrebbero dovuto portare a compimento il ciclo “del Giglio” iniziato con *Le vergini delle rocce* attraverso altri due romanzi³³ – *La Grazia* e *L'Annunciazione* – vada ben presto registrato un arresto (nonostante i reiterati annunci di imminenti riprese della trilogia), segno che D'Annunzio stesso ne avvertiva la gracilità strutturale ed ideologica.

Dunque, in cosa consisterebbe la sostanza superumana di Cantelmo? Non altro che in una dimensione nuovamente estetizzante, con la riproposizione del culto battagliero in difesa della Bellezza, infatuazioni neorinascimentali e leonardesche, esaltazione della «potenza misteriosamente significativa dello

Stile»³⁴ come unica manifestazione possibile di superiorità. Era così in torto, allora, Enrico Thovez quando, con il suo consueto astio polemico verso D'Annunzio, parlava del protagonista delle *Vergini delle rocce* come di «una nuova edizione di Andrea Sperelli che si è cucito un paio di brache colle pagine di Federico Nietzsche per coprire di dottrinarismo filosofico le vergogne delle sue scelleratezze»³⁵? Di certo, nell'anabasi degli eroi dannunziani qualcosa cambia, ma si tratta, come voleva Croce di «un mutare apparante» e di un «persistere reale»³⁶. In questa nuova fase superomistica «l'estetismo non è negato, – scrive Guido Baldi – anzi è ripreso e potenziato, ma in quanto è rifunzionalizzato, in una struttura ideologica nuova che ne muta funzioni e significato. Cantelmo è ancora un esteta, che aspira a costruire la sua personalità e la sua esistenza come un'opera d'arte, ma non è più *soltanto* un esteta»³⁷. Tuttavia, se si guarda all'esito di questo progetto che prevederebbe di investire la letteratura in un'azione di trasformazione della realtà esorcizzando i fantasmi di una costituzionale inessentialità, non si può che sottolinearne il fallimento (a meno che non si consideri come suo compimento il ruolo di Vate che lo scrittore rivendicherà sul piano civile e politico nei primi decenni del Novecento, ma questa è un'altra storia, a nostro avviso). Il «romanzo politico», come nota anche Giorgio Bárberi Squarotti, si trasforma inevitabilmente «nella rappresentazione un po' crepuscolare del progetto eroico, con la conseguenza di sconforto e di rinuncia per Claudio»³⁸. Il riscatto risulta impossibile e l'azione mitica non riesce a mascherare l'attrazione angosciosa per quel senso di languore, malattia, morte e inesorabile sfaldamento delle certezze che costituiscono i tratti più tipici della *décadance*.

Questo discorso potrebbe essere riferito, con gli aggiornamenti del caso, anche all'ultimo romanzo che tradizionalmente sembra concludere la saga del superuomo, ovvero *Il fuoco*. Anche qui, in questo che è stato definito il «manifesto letterario del superuomo»³⁹, torna ulteriormente potenziata l'ambizione di dare sostanza all'ideale di una vita ascendente condensando nella forza suprema dello Stile e dell'immagine l'ansia di dominio sulla realtà. Stelio Effrena è sempre un artista che fa del culto della Bellezza una missione, ma a differenza di Claudio Cantelmo, ha scelto di abbandonare la sua torre d'avorio e di impegnarsi in una pervicace opera di educazione estetica delle masse, che non costituiscono più la «Gran Bestia» o la «cloaca» maleodorante delle *Vergini delle rocce*, ma sono ora depositarie di una «bellezza riposta» da cui «il poeta e l'eroe» possono «trarre baleni». La poesia e l'arte della parola da cui egli è pervaso dovrebbero rappresentare gli strumenti elettivi per incidere sulla realtà e dare concretezza a quell'azione che è da sempre cruccio e inane aspirazione degli eroi che lo hanno preceduto. L'arte dovrebbe essere un

mezzo per l'affermazione dell'individuo privilegiato, che anela a staccarsi dal gregge mediocre e a imporre su di esso la sua volontà imperiosa, a usarlo come strumento di affermazione individuale. In realtà, nonostante ciò che egli afferma, l'attività intellettuale, l'uso della parola poetica e oratoria, non è per l'eroe un equivalente dell'azione, ma solo un mezzo che ad essa dovrebbe servire.⁴⁰

A ciò si aggiunge il fatto che l'epilogo del romanzo consacra, nel clima autunnale di una città, Venezia, che diventa figurazione emblematica di un ineluttabile senso di morte e disfacimento, un'atmosfera di infinita malinconia⁴¹. Torna sulla scena Wagner, o meglio il suo feretro; e idealmente la fiaccola del suo ingegno, che, non si dimentichi, è per D'Annunzio interprete per eccellenza dei decadenti labirinti dell'anima moderna⁴², passa nelle mani di Stelio; ma cosa egli ne possa fare non è dato sapere (anche perché il progettato ciclo del "Melagrano"

che avrebbe dovuto celebrare l'affermazione dell'eroe in altri due romanzi significativamente intitolati *La vittoria dell'uomo* e *Il trionfo della vita*, non venne portato a termine⁴³). Soluzione, dunque, di nuovo wagneriana e per nulla nicciana, che ripropone il tema della sproporzione, tipicamente decadente, tra possibilità astratta e concreta, tra altezza degli scopi che l'eroe si propone e incertezza nel perseguirli, tra tensione volontaristica e risultati dell'azione. «Il tratto distintivo del superuomo» – anche a giudizio di Salinari – resta «il velleitarismo»⁴⁴.

E allora, ci si potrebbe chiedere, dov'è questo superuomo dannunziano? La risposta a tale interrogativo potrebbe essere *tranchante*: non esiste. Ma forse più verosimilmente bisognerebbe dire che esiste come progetto e proiezione, come tentativo di risposta ad una crisi epocale e personale dello scrittore, come figurazione eminentemente letteraria, e che rientra nel novero delle mille suggestioni di cui la sua prensile sensibilità si è servita per intrattenere un dialogo serrato con il suo tempo. Mi guarderei, invece, dall'affermare risolutamente che la sua opera segna il categorico "trionfo del superuomo".

Di certo, la stagione dei superuomini non termina con *Il fuoco*. Se nell'ultimo romanzo, *Forse che sì forse che no*, le aure estetizzante si dissolvono di fronte ad una figura come quella di Paolo Tarsis che non è più l'artista "latente" o l'esangue e inconcludente rampollo di una nobile stirpe, ma un individuo psicologicamente forte, dedito all'azione per l'azione, sul versante teatrale non mancano reincarnazioni dell'antico mito. Pensiamo a personaggi come Corrado Brando, protagonista della tragedia *Più che l'amore*, eroe dal "gesto improbabile"⁴⁵ costretto a degradarsi nell'ozio, nel tradimento e nel delitto, o anche alla Basiliola della *Nave*, "superfemmina" che conclude tragicamente la sua azione eroica di rivalsa sulle violenze della storia. Allo stesso modo, molta della produzione poetica che confluisce nelle *Laudi* è satura di turgori vitalistici, di ebrezze dionisiache e di celebrazioni eroiche, da quelle mitologiche di *Maia* a quelle moderne di *Elettra* (non esclusa l'apoteosi di chi ha insegnato «all'uomo non l'amore / del prossimo ma del più lontano, / del vertice ch'ei s'elebbe»⁴⁶, ovvero di Nietzsche). Ma il discorso di fondo non muta. L'*Übermensch* continua a vivere nell'opera dannunziana attraverso la sua sublimazione estetica e a rappresentare uno dei poli dialettici – o meglio, una delle maschere – della mobile sensibilità dello scrittore.

«Maestro, – chiede Filippo Surico a D'Annunzio in una intervista dei primi anni venti – quale valore, preciso, voi date al concetto di "superuomo" nella vostra arte?» Il giornalista rileva sul volto dello scrittore «una impressione non proprio gradita, una espressione chiara come per cosa, inaspettata, piuttosto intrusa» e registra questa laconica risposta: «Oh, si è fatta troppa confusione per tanti anni! Non rispondo.» In verità poi, messa da parte la reticenza (e pur intimando di non pubblicare le sue parole) risponde discettando variamente di uguaglianza e superiorità tra gli uomini, di eroi del pensiero e dell'azione e di masse amorfe; e conclude: «il "superuomo" può rimare anche solo nell'aria gravida di tempeste, emulo del lampo e del tuono, come l'Asceta, già scrissi e cantai»⁴⁷. Come a dire: il superuomo è creatura letteraria e come tale va considerato.

NOTE

1. Cfr. *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, prefaz. di E. Zolla, Firenze, La Nuova Italia, 5 voll., 1971-1977.

2. G. Spina, *La dannazione del superuomo in E. A. Poe*, ibidem, vol. II, p. 41.

3. Cfr., per esempio, *Dizionario enciclopedico Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. XI, p. 838.

4. Cfr. per esempio G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974, e Id., *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
5. C. Salinari, *Il superuomo*, in Id., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 29-105.
6. *Ibidem*, p. 65.
7. F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, vol. I., *Le premesse*, Bari, Laterza, 1951, p. 380.
8. C. Salinari, *op. cit.*, p. 66.
9. *Ibidem*, p. 68.
10. *Ibidem*, pp. 80-81.
11. A. Leone De Castris, *Il «guardaroba dell'eloquenza»*, in Id., *Il decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974, p. 259.
12. *Ibidem*, p. 228.
13. G. Baldi, *L'«inetto» e il superuomo. D'Annunzio tra «decadenza» e «vita ascendente»*, Torino, Scriptorium, 1996, p. 317.
14. Sempre presso Bocca, nel 1899 veniva pubblicato anche *Così parlò Zarathustra*. Autore di entrambe le traduzioni era Edmondo Wiesel. Cfr. *Nietzsche in Italia. Rassegna bibliografica 1893-1970*, a cura di M. A. Stefani, Roma, B. Carucci, 1975.
15. Cfr. G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, I, II, III, in «La Tribuna», 23 luglio, 3 agosto, 9 agosto 1893.
16. Cfr. G. Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)*, in «Italianistica», II, n. 3, settembre-ottobre 1973, pp. 481-513; ora in Id., *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a c. di M. Rasesa, Lanciano, Carabba, 2013, t. I, pp. 469-512. In particolare, si è molto discusso del fatto che D'Annunzio avesse potuto avere notizie sull'opera di Nietzsche da alcuni articoli comparsi negli anni settanta ed ottanta, come un'anonima recensione alla *Nascita della tragedia* pubblicata sulla «Rivista Europea» nel 1872, un articolo del filosofo napoletano Antonio Tari, *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer ed i Wagneriani* (uscito sull'«Archivio Musicale» di Napoli nel 1882), e soprattutto un articolo di G. Valbert, *Le docteur Friedrich Nietzsche et ses griefs contre la société moderne* (sulla «Revue des Deux Mondes» del 1° ottobre 1892), che sulla base del racconto fatto da Edoardo Scarfoglio sarebbe stato da questi consigliato a D'Annunzio (cfr. G. Hérelle, *Notolette dannunziane*, Pescara, Centro nazionale di Studi dannunziani, 1984, p. 72). Indubbiamente, però, D'Annunzio poteva attingere informazioni sull'opera e la figura di Nietzsche dai molti giornali francesi che leggeva avidamente e che, a partire dal 1890, consacrano numerosi articoli al filosofo tedesco, spesso accompagnandoli con estratti in traduzione (tra questi: «Les Débats», «L'Ermitage», «La Revue Bleue», «La Revue Blanche», «La Nouvelle Revue»). Cfr. anche E. De Michelis, *L'incontro con Nietzsche*, in Id., *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963; V. Roda, *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Boni, pp. 135-159.
17. G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, cit. p. 495.
18. F. Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 106.
19. A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Milano, Treves, 1900, p. 125 (dell'opera, cfr. anche la ristampa a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2001). La «confessione» di D'Annunzio è ricostruita da Conti e inserita in un dialogo immaginario che, tuttavia, riprende in maniera più o meno testuale simili dichiarazioni del poeta.
20. Citiamo da un manoscritto inedito di G. Hérelle (n.3150, fondo «Hérelle» della Médiathèque du Grand Troyes, vol. I, p. 51) recante il titolo *Gabriel d'Annunzio ou Théorie et Pratique de la Surhumanité*. Il manoscritto porta la data 1928 (ma, verosimilmente, fu elaborato dall'autore lungo un certo numero di anni).
21. Cfr., per esempio, il recente intervento di Vito Moretti (*L'influsso nicciano*, in «Oggi e Domani», a. XXXII, n. 3-4, p. LII): «Sicché, per concludere, Nietzsche lo soccorre nell'ostentata necessità di superare ogni convenzionalismo realistico e di affermare – su un piano teoreticamente fondato – i motivi elitari dell'istinto, del possesso e delle forze magniloquenti e fecondatrici dell'uomo dionisiaco, che il poeta (lui che era così solerte nell'occultare fonti e letture) non mancò di restituire puntualmente alla lezione nietzscheana, ma che forse erano in buona misura intrinseci e connaturali alla sua stessa personalità e al suo proprio temperamento di uomo più del Novecento che dell'Ottocento».
22. G. D'Annunzio, *Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova)*, in «La Domenica del Don Marzio», 31 gennaio 1892, ora in Id., *Scritti giornalistici*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, vol. II., p. 18.
23. G. D'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)*, in «Il Mattino», 28-29 dicembre 1892, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 112.
24. G. D'Annunzio, *Il caso Wagner I*, in «La Tribuna», 23 luglio 1893, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 235.

25. *Ibidem*, p. 237 e p. 238.
26. *Ibidem*, p. 236.
27. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte – Le vergini delle rocce*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 221.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*, p. 222.
30. Cfr. C. Salinari, *op. cit.* ed anche F. Piga, *op. cit.*, pp. 126-140.
31. G. Tosi, *op. cit.*, pp. 486-487.
32. *Ibidem*.
33. «Non bisogna dimenticare – scrive D'Annunzio a Vincenzo Morello – che questo primo libro è *una parte*, non *un tutto*; benché io abbia cercato di dargli con la precisione e la forza dei contorni un aspetto d'indipendenza e d'integrità» (la lettera, datata 23 ottobre 1898, è in V. Morello, *Gabriele D'Annunzio*, Roma, Società Libreria Editrice Nazionale, 1910, pp. 66-72).
34. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte – Le vergini delle rocce*, cit., p. 303.
35. E. Thovez, *La farsa del superuomo*, (1895) in Id., *L'arco di Ulisse*, Napoli, Ricciardi, 1921, p. 28.
36. B. Croce, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1922, p. 24.
37. G. Baldi, *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008, p. 209.
38. G. B. Squarotti, *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, p. 105.
39. C. Salinari, *op. cit.*, p. 82.
40. G. Baldi, *op. cit.*, p. 278.
41. Cfr. G. Oliva, *Stelio e Perdita nel segno di Dürer*, in Id., *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, B. Mondadori, 2007, pp. 90-101. Giustamente Oliva sottolinea come la cifra della malinconia costituisca per gli eroi dannunziani – ed anche, inevitabilmente, per l'autore – l'onnipresente contraltare alla esibita ricerca di un'esistenza d'eccezione: «La malinconia diventa così il risultato ultimo di un'indagine non convenzionale, la cifra caratterizzante di una personalità non sospettabile, che anzi si esprime in un crescendo drammatico sia nei documenti di natura diaristica, com'è logico, sia nelle pagine creative, ove il morbo è sotteso perché oggettivamente riflesso nelle situazioni poetiche e narrative» (*ibidem*, pp. 10.11).
42. Cfr. G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, cit., p. 237.
43. Evidentemente conscio del carattere “distruttivo” dei romanzi pubblicati, così D'Annunzio prospettava a Vincenzo Morello la conclusione dei cicli iniziati ed interrotti all'insegna della “vita ascendente” e della positività: «La vita si va elevando, di apparizione in apparizione. Già nel *Fuoco* vedrai espresse le linee fondamentali della dottrina suprema. Anche il mio eroe può essere salvato, perché “si sforza” in una costante aspirazione. La necessità e la santità dello sforzo, in cui egli crede, lo fanno così nobile. [...] Il *Trionfo della Vita* avverrà per mezzo del dolore divenuto attivo, divenuto uno strumento di conquista. L'eroe attingerà la sua perfezione sotto i più violenti soffi della tempesta; il *Trionfo della Vita* sarà il mio libro più tragico, ma sarà un libro *affermativo* (intendi bene) e non *negativo*. Così nei nove romanzi io avrò dato il compendio delle ansietà e delle aspirazioni umane in questo tempo, avrò manifestata una visione totale del mio universo» (in V. Morello, *op. cit.*, p. 65).
44. C. Salinari, *op. cit.*, p. 94.
45. Cfr. G. B. Squarotti, *Il gesto improbabile*, Palermo, Flaccovio, 1971.
46. G. D'Annunzio, *Per la morte di un distruttore*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, Roma, Newton Compton, 1995, p. 259.
47. F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con D'Annunzio nell'ospitalità di Villa Cargnacco a Gardone Riviera* (Roma, Editrice Urbs, 1939). Le interviste erano già comparse sulla rivista «Le Lettere» nel 1921 e nel 1938. Vedile ora in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a c. di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002 (da cui si cita, pp. 610-611).

La voce *Adriatico* nell'opera poetica di Gabriele d'Annunzio

Lorenzo Braccesi

Non facile è redigere una voce di enciclopedia, che per sua natura dovrebbe essere esaustiva, e ancora meno facile è comprimerla in un intervento congressuale, tanto più per una persona come me che 'gioca fuori casa' non essendo un italianista. Ciò nonostante non mi sono sottratto alla gravosa incombenza, ma, per non soccombere sotto la mole del lavoro, ho limitato l'indagine all'opera del poeta e del versificatore.

Se prescindiamo da contesti parlanti in chiave di ideologia nazionalistica o di propaganda di guerra, la più parte delle citazioni dannunziane dell'Adriatico si addensano nelle raccolte poetiche giovanili di "Primo vere" e "Canto novo", e solo marginalmente interessano le raccolte più mature di "La Chimera" e di "Odi navali", fino a rarefarsi nei libri delle "Laudi". Tanto per esemplificare, prendendo a riferimento il primo volume dell'edizione mondadoriana dei *Canti d'amore e di gloria*, possiamo registrare dieci citazioni fino a p. 155, nessuna citazione poi da p. 155 a p. 583, cioè da "Canto Novo" a "La Chimera", e quindi soltanto altre tre occorrenze.

I temi ricorrenti sono delicati e fugaci acquarelli paesaggistici pertinenti la distesa marina, ovvero rapide pennellate interessate al litorale, all'incontro tra terra e mare, ovvero nei libri delle "Laudi" isolati e accorati accenni alla memoria del mondo natale.

I paesaggi marini interessano, anzitutto, la musica delle onde. Così in "Primo vere": *la solenne musica de l'onde / che increspandosi appena / venian soavi a le ricurve sponde / a ribacciar l'arena*¹; ovvero: *esultano i flutti d'intorno a la barca sottile / con murmuri e sussurri che paion prelude d'orchestra, / che paion sinfonie tremolanti di violini, / molli, carezzevoli, languenti lontano lontano*². Interessano poi le vele sulla distesa del mare - per debito enniano - definito impropriamente 'velivolo'. Così in "Primo vere": *Con lieve murmure l'Adria velivolo / da 'l lido torrido di fulve sabbie / lunge lunge sfumava / in un color glauco*³; ovvero: *Pien di murmuri strani e di scintille / si stende l'adrio mare, / e quale alcione su l'onde tranquille / lunge una vela appare*⁴. Interessano quindi il rientro delle paranze dei pescatori. Così in "Primo vere": *Rientran lente da le liete pèsche / sette vele latine, / e portan seco delle ondate fresche / di fragranze marine*⁵. Interessano infine la rifrangenza del mare quale inesauribile forza poetica. Così in "Canto novo": *Al mare, al mare, Ospite, al libero / mare, al fragrante verde Adriatico, / al mar de' poeti, al presente / dio che mi temprava nervi e canzoni*⁶.

Il secondo tema, con l'orizzonte che sfuma al limite di terra e mare, sottolinea l'incontro tra la marina e la pineta. Così in "Primo vere": *i sorrisi d'un mar senza confine / là tra la mia pineta*⁷; ovvero: *lascian la lieta vista de 'l cerulo mare tra' pini / ne l'albe fredde, ne li occasi rutili*⁸. Sottolinea ancora l'incontro, diurno e notturno, tra il cielo e lo specchio delle acque. Così in "Primo vere": *Sopra i colli sorride di un verde lieve / il cielo; poche nuvole su su dalla marina [...], / bianche per l'alto slanciansi; ovvero: in questa fredda chiarezza lunare / c'è la mia valle verde e il mio bel mare*⁹.

Il più delle volte è altresì la pulsione dei ricordi che sollecita l'immaginario del poeta. Con la memoria del mare natale, come in "La Chimera": *E il sol cadrà su' monti, e il mar natale / da lungi arriderà tra 'l roseo foco*¹⁰; o in "Odi navali": *Benedici le navi sopra il dolce mar funesto, / sopra il bel mar natale*¹¹. Con la memoria,

parallela, del fiume natale, come in "Alcyone": *Bocche delle fiumane venerande! / [...] / [...] il natale Aterno, incorporato / di vele, splende come sangue ostile*¹²; ovvero: *e dolce m'è nella memoria il mio / natale Aterno in letto d'erbe lente*¹³. Con poi la memoria paesaggistica che si fa rappresentazione dell'anima, come in "La Chimera": *O Francesco, m'è grato rammentare! / Or n'andremo a la patria, ove più molle / per la falcata riva ondeggia il mare / e più mite è l'olivo in cima a 'l colle*¹⁴. Memoria paesaggistica che si sublima nei versi famosissimi dei Pastori di Sogni di terre lontane in "Alcyone": *Settembre, andiamo. E' 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. // [...] // Ora lung'h'esso il litoral cammina / la greggia, ecc.*¹⁵. Versi che già hanno il loro precedente in "Elettra": *non prega qualche madre per ventura / guardando sulla placida Maiella / tramontare la falce della luna? / Guarda greggi passare ad una ad una / lung'h'esso il lito andando alla pianura / [...] / migrar le greggi per la via saputa*¹⁶.

Più ricche dell'Adriatico, o comunque menzioni dell'Adriatico, delle sue isole e delle sue città, ritroviamo - già l'abbiamo anticipato - in contesti parlanti in chiave di ideologia nazionalistica o di propaganda di guerra.

L'ideologia nazionalistica, di un Adriatico - *mare nostrum* - volto in dimensione totalizzante a circoscrivere con entrambe le sue sponde i confini della penisola, traluce già in "Canto novo": *O Mare, o gloria, forza d'Italia, / alfin da' liberi tuoi flutti a l'aure / come un acciar temprata / la Giovinezza sfolgori!*¹⁷. Il mare è "gloria" perché memore della grandezza di Venezia, è "forza" perché dalle sue sponde muoverà la crociata per riscattare le terre irredente, i suoi flutti saranno "liberi" perché destinati a essere affrancati da un rinnovato spirito di "Giovinezza" che è temprato nell'acciaio.

L'ideologia nazionalistica, di un Adriatico non immemore del suo glorioso retaggio, estrinseca poi in "Maia" il richiamo al mito di Roma: *io così sciolsi la vela, / coi compagni molto a me fidi, / in un'alba d'estate / ventosa, dall'Àpula riva / ove ancor vidi ai cieli / erta una romana colonna*¹⁸. Una memoria monumentale latina saluta il poeta quando parte per il viaggio nell'Ellade, trascorrendo dall'una all'altra 'sua' patria. Qui il ricordo della colonna terminale della via Appia si ideologizza acquisendo una chiara valenza politica per sottolineare con forza che il dannunziano periplo ellenico si diparte da una via consolare romana e ribatte rotte latine. Né può sussistere dubbio giacché il poeta, per citare la "romana colonna" - non ancora valorizzata dalla scalinata di epoca fascista - si discosta dalla pagina dei *Taccuini*, che indica come porto di partenza per la sua estetizzante crociera Gallipoli sullo Ionio anziché Brindisi sull'Adriatico.

L'ideologia nazionalistica, di un Adriatico italiano che deve riacquisire nella sua totalità i territori dell'antica provincia augustea della *Venetia et Istria*, traspare perfino nel libro tirrenico per eccellenza, nel libro che canta la Versilia e l'amore del poeta per Ermione. Così in *Alcyone*, con latenti debiti carducciani e sovrapposte memorie della Serenissima: *Settembre, il tuo minor fratello Aprile / fioriva le vestigia di San Marco / a Capodistria, quando navigammo / il patrio mare cui Trieste addenta / co' forti moli per tenace amore. // Capodistria, succiso adriaco fiore!*¹⁹. L'evocazione del "patrio mare" in questo contesto giunge quanto mai inaspettata, tanto più che la rievocazione non riconduce a settembre o comunque alla fine dell'estate, bensì, con deviazione temporale, ad aprile e alla festa veneziana di San Marco. Capodistria è "succiso adriaco fiore" in quanto la festività del santo patrono evoca il dono del bocciolo di rosa, che però è fiore sradicato dalla madrepatria per la dominazione straniera; quindi "succiso" come il papavero virgiliano che è metafora della vita dall'eroe donata alla patria: *purpureus veluti flos succisus aratro*²⁰. L'immagine di Trieste, che per il suo desiderio di ricongiungersi all'Italia "addenta" per amore il "patrio mare", rivivrà anche in "Asterope" dove ritroviamo la città che di nuovo *addenta il mare*²¹.

Ma il nazionalismo implica la resurrezione dei segni del passato, e questi si materializzano per il poeta nella culla delle memorie, passate e recenti, legate a Ravenna, al suo mare e alla sua pineta. *Ti loderò pel mistico presagio / che è nella tua selva quando trema, / che è nella selvaggia febbre in che tu ardi*, dirà il poeta di “Elettra” nel componimento proemiale delle *Città del silenzio*²². Ma il contesto, su cui torneremo, mal si comprenderebbe senza ricordare che l’Adriatico è stato il mare in cui si è consumata la tragedia di Garibaldi profugo da Roma, il quale, braccato da quattro eserciti nemici, è costretto ad approdare nelle paludi di Classe, nel Ravennate, per alleviare le sofferenze di Anita morente. Martellanti sono i versi dannunziani che ricordano l’episodio nella *Notte di Caprera*, sempre in “Elettra”: *il Mare, l’accanito / inseguimento per le selvagge rive, / per le paludi febbrili, l’agonia / della sua donna sotto il sole maligno, / il disperato remeggio verso il lido / di Chiassi*, ecc.²³ Orbene, tornando con la mente alle *Città del Silenzio*, non possiamo non ricordare che, nel medesimo libro poetico, il lido di Classe incornicia una grandiosa rievocazione storica dove la leggenda di Garibaldi e il mito di Dante si assommano alle memorie della romanità imperiale e dell’epica greca. Dal sarcofago di Galla Placidia, figlia dell’imperatore Teodosio, e dalla pineta di Ravenna, sacra all’esilio di Dante, muoverà l’eroe destinato a reincarnare Garibaldi ed essere, sul modello indicato da Nietzsche, il ‘superuomo’: *Ravenna, glauca notte rutilante d’oro, / sepolcro di violenti custodito da terribili sguardi, / [...] / O prisca, un altro eroe tenderà l’arco / dal tuo deserto verso l’infinito. / O testimone, un altro eroe farà di tuttata / la tua sapienza il suo poema. / Ascolterà nel tuo profondo / sepolcro il Mare, cui / ‘l Tempo rapì quel lito / che da lui t’allontana*, ecc.²⁴. Il d’Annunzio, nel *Canto della ricordanza e dell’aspettazione*, ospitato sempre in “Elettra”, si era domandato se mai avremmo visto all’aurora l’Eroe sollevarsi. E l’eroe - secondo eroe dopo Dante - è ora un Garibaldi risorto. Un Garibaldi nuovo Ulisse! Un superuomo che, nella metafora omerica, tenderà l’arco verso mete per l’innanzi mai raggiunte, verso l’infinito della gloria e della conquista. Un superuomo che, nelle *Città del silenzio*, assumerà anche la maschera di Guidarello Guidarelli che *Chiuso nell’arme attende i dì novelli / [...] attende l’albe certe / quando una voce per le vie deserte / chiamerà le Virtù fuor degli avelli*, mentre nel vento trascorre *come polline il cenere di Dante*²⁵. Il sonetto, che chiude la lunga teoria delle *Città del silenzio*, è anch’esso dedicato a Ravenna; località ancora ricordata dal poeta di “Elettra” come *la città ch’ebbe di Dante l’ossa / e al gran nome sfavilla di future / sorti*²⁶. Inutile ricordare che l’eroe, munito “di future sorti”, arriverà diciotto anni dopo, e sempre dalla terra di Romagna, ma purtroppo da Predappio, anziché da Ravenna.

Abbandonate le note paesaggistiche dei componimenti giovanili, all’Adriatico il d’Annunzio più maturo si rivolge dunque, il più delle volte, come vate o come aedo della rievocazione storica o come profeta dei destini della nuova Italia. Perfino quando un motivo intimistico, di chiara memoria pascoliana, lo porta a riudire il suono dell’Adriatico nella conchiglia poggiata all’orecchio, il gesto è usato quale metafora per riascoltare la voce presaga degli spiriti eletti sepolti, in Rimini, nelle arche che fiancheggiano il Tempio Malatestiano. Così il poeta scrive ancora in “Elettra” immerso nella temperie del Rinascimento italiano: *Dormon gli Itali e i Greci lungo il grande / fianco del Tempio, ove le caste Parche / sospesero marmoree ghirlande. / / Ignorar voglio i nomi ed ascoltare / sol l’antico Pensier rombar nell’arche / come il Mar nelle conche del tuo mare*²⁷.

Tutto ciò che è ‘adriatico’ deve ispirare forza e maschia potenza. In “Elettra” *l’aspro vento che da Chioggia / sibila*²⁸ è funzionale a risvegliare, in Malpaga, il Colleoni dal suo sonno eterno. In “Merope” le Tremiti sono le *isole nomate / dal nome del guerreggiatore argivo*²⁹, cioè dal nome di Diomede, perché la loro menzione è inserita nell’eroica celebrazione di un suo conterraneo caduto in battaglia nei deserti libici.

E’, questi, nativo del *colle scisso dal vomere frentano*, e la sua menzione ci riconduce al tema della versificazione scritta in funzione della propaganda di

guerra. Che, relativamente all'Adriatico, interessa due motivi, ripetitivi e ricorrenti, incentrati sulla memoria della sconfitta navale di Lissa e sull'affermazione dell'italianità della sponda orientale del *mare nostrum* in quanto nella sua totalità già possedimento veneziano.

Basti, per la memoria di Lissa, ricordare che il motivo dell'onta invendicata è già presente in "Odi navali" sia nei due componimenti commemorativi la morte dell'ammiraglio di Saint-Bon³⁰ sia nell'ode ispirata a una torpediniera adriatica: *E un'ombra s'allunga, s'aggrava su l'acque (io la scorgo / con un brivido interrotto / crescere, nel gorgo / livido una macchia far come di sangue corrotto); // s'allunga da Lissa remota a la riva materna*³¹. Il medesimo motivo riaffiora poi in "Elettra", rammemorando l'operato del gigante Garibaldi nell'avvilente svolgimento della terza guerra di indipendenza: *Ei ti vide / perduta, [...] / [...] / Trieste come te perduta, / come te perduta / l'Istria, alla mercè del nemico / le porte d'Italia, ottenuta / Venezia con man di mendico, / laggiù laggiù sola su l'Adria / la macchia di Lissa, l'infamia, / tutta l'onta; e disse: "Obbedisco"*³². In "Merope" il motivo dell'onta si coniuga quindi con la propaganda per la guerra coloniale, che, in terra di Libia, deve anche essere di riscatto dall'infamante sconfitta: *Emerge dalle sacre acque di Lissa / un capo e dalla bocca esangue scaglia / "Ricòrdati! Ricòrdati!" e s'abissa*³³. In "Asterope", infine, nelle strofe della canzone del Quarnaro, la memoria di Lissa depotenzia la valenza di onta invendicata trasfigurandosi in insignificante e millantata gloria austriaca: *Dove son gli impiccatori / degli eroi? Tra le lenzuola? / Dove sono i portuali / che millantano da Pola? / A covar la gloriola / cinquantenne entro il riparo? // EIA, chiocce del Quarnaro! / Alalà!*³⁴. Preludendo con ciò, sempre in "Asterope", alla celebrazione trionfale della vittoria per terra e per mare, che vede la resurrezione 'latina' delle città istriane e dalmati di Parenzo, di Zara, di Sebenico, di Spalato, di Traù, di Ragusa e delle isole di Solta e di Lagosta, con le quali *si inghirlanda di mirto Lissa vittoriosa*³⁵.

Basti, per il tema della riaffermazione di italianità delle antiche comunità veneziane dell'altra sponda, ricordare che il motivo, già presente in "Merope", percorre con sottintese allusioni o dirette evocazioni tutto il libro di "Asterope" i cui enunciati - per lo più in prosa ritmica - si confondono con quelli della coeva scrittura di propaganda bellica. Se, nel libro di "Merope", si afferma che *al Leone ogni dì crescono l'ale*³⁶, in "Asterope" gli fa eco un *Adriatique reconquise au Lion*³⁷. Ed è questo un leone della Serenissima che, nella sovrapposizione di memorie storiche, pare direttamente figliato dall'aquila romana: *E tu dicevi: "Con chi passerò io per la Porta Gèmina e sotto l'Arco dei Sergi e tra le sei colonne di Cesare Augusto, nella mia sacra Pola? Con chi mi affaccerò sul mare, per gli ordini del bianco Anfiteatro, a noverar le navi imprigionate?"*³⁸; ovvero: *Ma in Zara è la forza del mio cuore; su la Porta Marina sta la mia fede, [...] Grida, o Porta! Ruggi, o città, coi tuoi Leoni! A te darò la stella mattutina*³⁹. Città - le nostre Pola e Zara - cui fa corona, sempre in "Asterope", la distesa di un mare che è eterna tomba per i caduti: *Mare di Dio, le vittime che celi / tu non rendi, né odi le querele / dei sùplici; ma duri ai tuoi fedeli / tomba fedele*⁴⁰. Insieme alla commiserazione di un'Italia che *taciturna / volgeva la sua faccia verso il mare / sùpero*⁴¹.

Queste le occorrenze poetiche che, in un auspicato dizionario dannunziano, dovrebbero illustrare la voce pertinente l'Adriatico. Tentando ora un bilancio, possiamo constatare come il mare cantato dal poeta ci si presenti con due facce giustapposte senza possibilità di reciproca integrazione: quella della nota paesaggistica giovanile, o della culla delle memorie natali, e quella - assai più rumorosa e cospicua - dettata dall'ideologia nazionalistica e dalla propaganda di guerra. In ogni caso l'Adriatico non è mai il Tirreno, non assolve mai la funzione avvolgente di mare dell'anima o della sua immedesimazione nella natura e nella suggestione estetica. L'Adriatico non è mare del mito, non è mare della passione amorosa, non è Ellade. La quale, viceversa, insieme alla donna che si ama, va

ricercata sulla costa etrusca del Tirreno, come il poeta dichiara nelle strofe di "Alcyone": *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. // [...] // 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*⁴². Perfino Ulisse nell'inno proemiale alle "Laudi" è connesso al *Mar Tirreno*⁴³, nonostante in "Maia" il poeta lo incroci nello Ionio subito dipartitosi da Brindisi. Anche l'Adriatico ha i suoi miti e il dottissimo d'Annunzio non ignora che tra questi brilla quello di Polluce, il Dioscuro, sceso a dissetare il cavallo Cillaro nel fonte del Timavo, ma anche questa leggenda - pressoché ignota - è da lui in "Asterope" piegata alla propaganda di guerra: *Nel bel Timavo dalle sette fonti scese a lavare il suo cavallo bianco un de' gemini eroi; né l'acqua oblia*⁴⁴. Ovvero, nel 1918, alla celebrazione della vittoria: *E tu, Dioscuro, franco del cavallo e dell'asta, / sei ridisceso a lavare dal lutto la tua casta / forza nel lustrale Timavo*⁴⁵. In Adriatico il mito giammai suggerisce estasi estetiche, ma è solo evocato in funzione della tromba roboante della propaganda! Nell'unico caso, in "Odi navali", in cui i due mari della penisola sono associati tra loro è per una banale notazione di geografia descrittiva: *Coi vostri soffi, o larghi vènti del mare, che dal Tirreno / che da l'Adriatico soffiando urtate la fronte irosa / de l'Apennino*⁴⁶.

Il mare cantato dal poeta ha dunque due facce giustapposte. L'ultima volta che è ricordato, con nota paesaggistica, come culla dell'anima è nei *Pastori* di "Alcyone". Lo iato tra le distinte modalità che presiedono alla sua evocazione è scandito, due anni dopo "Alcyone", nel 1905, dall'inno *All'Adriatico*, proemiale alla "Nave", in strofe dove il mare è già trasfigurato nel mito che celebra l'aggressività rapace delle genti che fondano Venezia. Valga la citazione trasversale: *Odi, Signore Iddio grande e tremendo / cui fecer grido i padri combattendo / su le rembate: questo ch'io t'accendo / è il Rogo e il Faro. // [...] // Mi dissi: O Iddio che vagli e rinnovelli / nel Mar le stirpi, o Iddio che le cancelli, / i viventi i viventi saran quelli / che sopra il Mare // [...] t'offriran mirra e sangue dall'altare / che porta rostro. // Fa di tutti gli Ocèani il Mare Nostro! / Amen*⁴⁷. L'ideologia anticipa quella che già abbiamo riscontrato negli ultimi due libri delle "Laudi", consacrati a celebrare l'avventura libica e gli eroismi della grande guerra.

Ma non possiamo tacere che un'estrema e salutare inversione di tendenza nella menzione del paesaggio adriatico ci è offerta dalle sestine erotiche indirizzate nel 1927 dal poeta alla sua ultima amante, edite nel 1935 nel *Libro Segreto*. Destinataria ne è l'attrice Elena Sangro, il cui nome, nome d'arte forse coniato dallo stesso d'Annunzio, ci riconduce alla patria del poeta, alla memoria, cioè, di un fiume adriatico, il Sangro che sfocia a mare sulla bassa costa abruzzese. La donna è per questo apostrofata come *figlia del suo chiaro fiume, la cui acqua chiara al sole, s'intorbida alla nube. / E s'increspa più lene del suo pube*. L'ispirazione per cantarla, per inneggiare alla rinnovata realtà voluttuosa, riporta baldanzosamente il vecchio poeta agli anni della gioventù, e quindi alle genti di Abruzzo e alla patria adriatica. *In te tutto il mio popolo ritrovo* le confida il vate, per poi slanciarsi in un lirismo rievocativo non privo a tratti di un estremo afflato poetico: *M'appariscon gl'ignoti iddii che vidi / co' miei grandi occhi aperti; e non tremi. / Rido nel cor giovine i miei gridi / senza eco, in groppa a' miei puledri bai. / Scàlpiro il rosmarino il nardo il timo / la menta. Alla prim'alba io sono il primo. // Or, di lungi e da presso, all'alba prima / senza preghiere albeggia la Maiella. / Tutta la neve sembra aulire in cima / de' miei pensieri, con la tua mammella. / Tutti i frutteti albeggian di rugiada / per le fiumane della mia contrada*⁴⁸.

Il circolo delle nostre considerazioni così si conclude. Se, a cominciare dall'alba del secolo, l'Adriatico parla al poeta in qualità di vate e di profeta dei destini della nuova Italia, questi versi indicano una controtendenza. Nelle sestine la nota del nazionalismo cede a quella dell'eroticismo, nel mentre il poeta, per sua

stessa ammissione, si sforza di riattualizzare l'osare l'inosabile - l'allà pan tólmaton - di Buccari sul corpo dell'amata. Nelle sestine, estreme scintille liriche, l'Adriatico delle genti di Abruzzo, l'Adriatico della Maiella, l'Adriatico dei tratturi vallivi del Sangro, riacquista per incanto la medesima valenza introspettiva e rammemorante dei settembrini *Pastori* di *Alcyone*.

NOTE

1. Primo vere 1, *Ex imo corde*, 37-40.
2. Primo vere 4, *Philomela*, *Studi a guazzo* - A F. Paolo Michetti, 3-7.
3. Primo vere 1, *Ai Bagni*, 1-4.
4. Primo vere 3, *Occaso*, 17-20.
5. Primo vere 4, *Vespro d'agosto*, 1-4.
6. Canto novo, *Canto dell'ospite*, 1-4.
7. Primo vere 1, *Ex imo corde*, 19-20.
8. Primo vere 1, *Palude*, 23-24.
9. Primo vere 4, *Cicogne*, 5-8 e Primo vere 3, *Messaggi*, 3-4.
10. La Chimera, *Epodo*, *Al poeta Giuseppe Cellini*, 3, 40-41.
11. Odi navali, *Per il battesimo di due paranze*, 19-20.
12. *Alcyone*, *Bocca di Serchio*, 176-180.
13. *Alcyone*, *Sogni di terre lontane*, *Lacus Iuturnae*, 3-4.
14. La Chimera, *Epilogo*, A.F.P. Michetti, 54-56.
15. *Alcyone*, *Sogni di terre lontane*, *I pastori*, 1-5. 16-17.
16. *Elettra*, *Per i marinai d'Italia morti in Cina*, 109-115.
17. Canto novo, *Canto del Sole*, 1, 16-20.
18. *Maia*, 4, 8-13.
19. *Alcyone*, *Sogni di terre lontane*, *La loggia*, 1-6.
20. Virgilio, *Aen.*, 9, 435-437.
21. *Asterope*, *Tre salmi per i nostri morti*, 18.
22. *Elettra*, *Le città del silenzio*, *Ferrara, Pisa, Ravenna*, 67-69.
23. *Elettra*, *La notte di Caprera*, 19, 48 sgg.
24. *Elettra*, *Le città del silenzio*, *Ferrara, Pisa, Ravenna*, 55 sgg.
25. *Elettra*, *Le città del silenzio*, *Ravenna*, 5-8. 14.
26. *Elettra*, *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, 190-193.
27. *Elettra*, *Le città del silenzio*, *Rimini*, 9-14.
28. *Elettra*, *Le città del silenzio*, *Bergamo* 3, 6-7.
29. *Merope*, *La canzone di Mario Bianco*, 59-60.
30. Odi navali, *Per la morte dell'ammiraglio di Sant-Bon*, 1-3 e XXVI Novembre MDCCCXCII, 31. Vd. anche *Merope*, *La canzone dei trofei*, 235 sgg.
31. Odi navali, *A una torpediniera in Adriatico*, 29-33.
32. *Elettra*, *Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti*, 124-136.
33. *Merope*, *La canzone d'oltremare*, 61 sgg.
34. *Asterope*, *La canzone del Quarnaro*, 85-92.
35. *Asterope*, *Cantico per l'ottava della Vittoria*, 97.
36. *Merope*, *La canzone dei Dardanelli*, 222.
37. *Asterope*, *Ode pour la résurrection latine*, 9, 189.
38. *Asterope*, *Tre salmi per i nostri morti*, 1, 43.
39. *Asterope*, *Tre salmi per i nostri morti*, 1, 48.
40. *Asterope*, *Pregchiere dell'avvento* 1, *Per i morti del mare*, 101-104.
41. *Asterope*, *Pregchiere dell'avvento*, 2, *Per la gloria*, 81-83.
42. *Alcyone*, *La corona di Glauco*, *A Gorgo*, 1-4. 12-14.
43. [Maia], *Inno alle Pleiadi e ai Fati*, 16.
44. *Asterope*, *Tre salmi per i nostri morti*, 3, 13.
45. *Asterope*, *Cantico per l'ottava della Vittoria*, 172-174.
46. Odi navali, *In memoriam*, 7-9.
47. *All'Adriatico*, in *La Nave*, 1-3. 13-20.
48. Libro Segreto, *Alla Piacente*, *Carmen votivum*, 145-156.

Dimore: il succedersi delle occasioni e il consolidarsi di un gusto

Raffaella Castagnola

“Dimore”, la voce enciclopedica che mi è stata assegnata, vuol dire varie cose: il succedersi in ordine cronologico delle numerose case abitate dallo scrittore e la concezione degli arredi interni, ossia il progressivo instaurarsi e il successivo consolidarsi di un gusto. Attraversare questo argomento può dunque offrire una rilettura di alcuni selezionati episodi della biografia del poeta, attraverso lo sguardo curioso delle testimonianze dell’epoca e delle memorie; oppure può essere l’occasione per una riflessione sul rapporto tra arte e vita, nel quale il superfluo, sempre teatralmente collocato per collegare il quotidiano alla pagina creativa, gioca un ruolo essenziale di collegamento. Il tema contempla dimore che oggi hanno completamente perduto la memoria degli interni dannunziani (così è della Capponcina, come degli appartamenti francesi, dello Châlet St. Dominique ad Arcachon, ma anche della Casa natale di Pescara, nella quale poco rimane delle cose antiche). Alcune continuano a vivere nelle pagine letterarie, perché lì impresse, come scenari di avventure, amori, passioni, occasioni di vita. Ma poi c’è quel libro di pietre viventi che è il Vittoriale, costruito dal Vate a memoria di sé alla fine della sua vita, e che in vario modo recupera tutti i tasselli di un mosaico precedente e diversamente predisposto ma ormai disperso.

L’elenco inizia ovviamente dalla casa natale di via Manthoné,¹ oggi casa museo consacrata alla sua memoria nella grande Pescara, comune che il governo fascista, per onorare lo scrittore, aveva creato artificiosamente sopprimendo geograficamente la più grande Castellammare e unendola all’adiacente comune di Spoltore. Di quella casa, che d’Annunzio volle restaurare almeno parzialmente con l’aiuto dell’architetto Maroni negli anni del Vittoriale, resta l’impianto, ma non ne restano le tracce interne, se non attraverso qualche sparuto mobile, ritratto e oggetto salvato dalla furia devastatrice dei pescaresi del 1943 e dei tedeschi poi. Eppure le abitudini del casato e gli spazi da esso attraversati rivivono perfettamente nelle prose e l’impianto della vecchia casa signorile si ripropone intatta alla memoria nelle pagine del *Libro segreto*. Celebre, perché spesso anche antologizzato, è il racconto del piccolo Gabriele che si avventura imprudentemente sulla grondaia per poter sottrarre da un nido di rondini un uovo da mostrare come trofeo alla sorella. Episodio che ha una doppia funzione, quella di evidenziare una predisposizione del protagonista al gesto eroico e al rischio e quello di sperimentare gli affetti familiari, descritti nel succedersi degli stati d’animo della madre e del padre, preso prima da furore poi da pianto. Un quadretto familiare ricomposto lontano dalle logiche della realtà quotidiana proprio grazie ad una innocente provocazione.

Uno spazio non scelto ma subito è quello del Cicognini, sul quale ovviamente non ci soffermiamo, per dare invece spazio alle prime abitazioni scelte direttamente dallo scrittore, ossia a quelle romane. Anche qui, escluse le occasionali pause in albergo, si registrano vari spostamenti con Maria di Gallese, divenuta sua moglie dopo il colpo di scena dell’ostentato “peccato di maggio” e della fuga d’amore, interrotta dal Prefetto e dal delegato alla Pubblica Sicurezza. Celebrato

il matrimonio, i giovani sposi, grazie all'aiuto di Donna Natalia, madre di Maria, prendono casa a Roma e alloggiano al numero 10 di in via XX Settembre, poi in un appartamento di casa Koch al numero 159 di via delle Quattro Fontane (una strada abitata da artisti) e nell'alloggio di palazzo Martinori in via del Tritone 201 vicino a Piazza Colonna, infine in via Piemonte 1.² Ma la mondanità romana, che d'Annunzio inizia a frequentare assiduamente, registra altri nidi, quelli che non appartengono al tradizionale tragitto della vita coniugale, che pur continua anche con la nascita dei tre figli, ma che si muove su altri registri. D'Annunzio è quasi assente dal gioco familiare ed è quasi subito dimentico della sua famiglia: lo registrano gli epistolari amorosi, ma anche le testimonianze degli amici che ricordano come in via Piemonte nel quartiere Ludovisi la moglie tentò persino di riportare l'attenzione su di sé con un patetico tentativo di suicidio, anche se smentito anni dopo dalla stessa interessata.

È negli anni romani che d'Annunzio inizia a frequentare antiquari e rigattieri, rivenditori di cose vecchie e ad accumulare materiali di diversa provenienza. Sarà un'abitudine che manterrà tutta la vita, come testimonia l'amico Ugo Ogetti: "D'annunzio arrivava in una villa affittata o in un albergo, e subito appendeva alle pareti damaschi lenti come corteggi, dal soffitto al pavimento; e con altri metri di seta copriva le poltrone e i divanì".³ La sua splendida miseria non gli impedisce di avere due indirizzi. La vera dimora per d'Annunzio degli anni romani, contrassegnati dall'insorgere e consolidarsi della grande passione per Barbara Leoni, è innanzitutto il "nido", di cui si dotano i due amanti in via Borgognona, ma poi saranno anche le dimore storiche, i salotti delle case nobiliari che gli si aprono parallelamente alla sua attività di cronista mondano. C'è dunque una netta separazione fra un vissuto anagrafico e tradizionale, che tuttavia scompare dalla memoria letteraria, e il progressivo affinarsi di un gusto che unisce celebrazione erotica e creatività letteraria, l'alternarsi di ambienti segreti veri o fittizi che iniziano a far parte di quella costruzione e celebrazione di sé. Gli spazi del *Piacere*, che sono quelli della tentazione ma anche della celebrazione di un rito legato alla creatività, sono arredati per accumulo e sovrapposizioni, con libero accostamento di cose rare preziose e banali, scenograficamente predisposte.

Anche nella casupola in riva al mare abruzzese prestatagli dall'amico fraterno Michetti per i mesi di clausura dedicati al primo romanzo, sono già affastellati di cuscini e ninnoli, tappeti e altre piccole cose che lo scrittore giudica necessarie al suo scrivere e che si fa spedire da Roma. Come a dire che fin dall'esordio si palesa in d'Annunzio la necessità dell'affastellamento e dell'esibizione, ovviamente unita ad un dispendio economico. Dunque conta più il "nido", il concetto di interno e di arredamento, che l'importanza della dimora stessa, della sua rilevanza storica o geografica. Il "buen retiro" è così replicato altrove, come nello stanzone di via Gregoriana 5, attrezzato da d'Annunzio per gli audaci incontri con Barbara. C'è inoltre da registrare, fin da questi primi anni romani, un fenomeno che si acuirà poi nel tempo: ossia il movimento ondulare che ora permette una fase di raccolta di oggetti e mobili, ora ne determina la dispersione, per via dei sequestri portati a termine dagli usceri, o dell'attacco dei creditori. Quello che accadde in via Gregoriana, con creditori che si appropriano di un'arpa, di due lampade giapponesi, di cuscini ricamati e di tappeti, non è altro che un primo episodio ripetutosi poi nel tempo e il cui apice – almeno quello manifesto anche al grande pubblico – si concretizza nella vendita all'asta degli arredi della Capponcina. Insomma, il lusso delle dimore va di pari passo con la crescita dei debiti. L'immagine della casa invasa dagli uscieri ricorre nelle lettere private, nelle lamentale con gli amici, nelle richieste di aiuto agli editori, e si imprime anche sulla pagina letteraria.

Nell'agosto del 1891 d'Annunzio lascia Roma per Napoli, dove ci sarà quell'incontro fatale con la Cruyllas, Maria Gravina presentatagli in casa della principessa di Belsorano, dalla quale avrà due anni dopo Renata, affettuosamente chiamata Ciccuzza e poeticamente la Sirenetta. Quel cambiamento di vita segna un nuovo trasferimento in Abruzzo, dove d'Annunzio raggiunge la Gravina e Renata e dove inizia anche una vita di tormenti per via dell'insopportabile gelosia della nobildonna. D'Annunzio e la Gravina sono dapprima ospiti dell'amico Michetti, poi nel villino Mammarella preso in affitto. Anche qui, se la vita comune è scandita dalle follie della principessa siciliana, orgogliosa e superba, che subito si rende antipatica agli amici dello scrittore e ai suoi familiari, per il silenzio necessario alla creazione dello scrittore c'è un rifugio: non è una vera e propria dimora, nel senso di un luogo stabile e cittadino. Questa volta la via di fuga è uno yacht, quello di Scarfoglio, che gli consente di ricomporre quell'ambiente di raffinatezze e di conversazioni estetiche necessarie alla sua creatività. Tra non molto un nuovo paesaggio, questa volta toscano, si affaccerà invece prepotente nella vita del poeta, legato ad un altro amore incipiente, ricco di conseguenze sul piano professionale.

È la Duse a segnare un forte sodalizio di lavoro, ma anche a determinare la nuova dimora dannunziana. Firenze e le colline fiorentine con la dimora della Capponcina a Settignano fanno un importante palcoscenico.⁴ Anche a Firenze, tra i luoghi in stretta connessione con le pagine letterarie, si registra un luogo di lavoro appartato, ossia la camera ammobiliata presa in affitto al numero 27 di via Monte d'Oro, dove Gabriele riprende in mano il progetto del *Fuoco*. La Capponcina è invece l'abitazione ufficiale, unitamente alla Porziuncola abitata dalla Duse e collegata con un vialetto: non solo perché vi soggiorna per un periodo piuttosto ampio e non tanto per la dimensione ampia degli spazi e del giardino, che la distinguono dai precedenti appartamenti, camere in affitto e case provvisorie, ma perché lì si consolida quell'ossessione per l'eccentrico, il nuovo, l'esotico e l'antico, quel miscuglio di stili e di proposte artistiche, di cose di pregio e di oggetti di poco conto, che nell'insieme danno un'idea di maestà e che fanno stupire i frequentatori. Affiorano dagli epistolari e dai taccuini, dalle carte private e segrete innumerevoli fatture che riguardano acquisti di ogni tipo, eseguiti presso antiquari, tappezzeri, rilegatori, ma anche sarti, artigiani, giardinieri e veterinari. Ci sono cavalli e cani, vere passioni di d'Annunzio, si curano i dettagli del giardino, ma soprattutto degli interni, con stoffe pregiate, cuscini, abbondanti ninnoli. Parallelamente al periodo della Capponcina diventano importanti i luoghi della creatività poetica delle Pleiadi, le case prese in affitto in Versilia durante il periodo estivo: la Villa del Secco e Villa Peratoner.

Negli anni della Capponcina d'Annunzio consolida la sua fama, di uomo e scrittore: è ormai noto ovunque e non solo in Italia, grazie alle traduzioni delle sue opere e alle rappresentazioni delle sue tragedie; è dunque seguito, passo passo sia nella progettazione e scrittura delle sue opere, sia nelle gesta mondane. Costruisce il mito di sé anche attraverso la sua dimora, scegliendo il meglio della produzione artigianale italiana per gli arredamenti. Basterà ricordare i preziosi tessuti a mano di Lisio, che ancora oggi vanta il nome di d'Annunzio fra quelli dei suoi committenti più famosi. Firenze segna un'improvvisa impennata di spese, che la Duse contribuisce in parte ad appianare con regolari rimesse di denaro allo scrittore. Ma tramontato quell'amore – importante per la vita e per l'arte – ne subentrerà un altro, che ha sempre come palcoscenico la Capponcina, ossia quello Alessandra di Rudinì.⁵ Firenze è anche luogo di altri "nidi" più o meno segreti, comunque utili sia per incontri che per ritiri in solitudine: si ricorda quello in via Francesco Valori, dove lo scrittore lavorava in silenzio giorno e notte. E più tardi

ci sarà il “nascondiglio” di Piazza Indipendenza, nel quale Giusini, ossia la contessa Giuseppina Mancini, si incontrava in gran segreto, nido che d’Annunzio ricorderà in vecchiaia come luogo della sua “ultima felicità”.

Ma il fasto unito al kitsch coincide, negli anni della Capponcina, soprattutto con l’imporsi della figura di Alessandra di Rudinì, che d’Annunzio conosce quando, ventisettenne, è già vedova del marchese Marcello Carlotti e mamma di due figli. Alessandra, denominata Nike per la sua bellezza, contribuirà infatti a determinare spese sfrenate e a trasformare la casa sulle colline in una sorta di corte rinascimentale.

La Capponcina è anche teatro di scene di gelosia, raccontati da aneddoti di testimoni, che segnano una sorta di passaggio di consegne dall’una all’altra compagna ufficiale. Ma quello che conta è lo scenario dell’Officina dannunziana, molto simile, per quello che se ne può dedurre dalle testimonianze e fotografie dell’epoca, a quello che sarebbe poi stato, in anni successivi, l’ideale teatro della creatività offerto dal Vittoriale. La Capponcina è comunque la prima vera dimora di d’Annunzio nella quale il poeta poté adempiere “il suo sogno di arredi belli e rari”,⁶ appropriandosi in maniera sensuale “della materia dell’opera d’arte, sentita acutamente nella sua qualità epidermica, e del contenuto dell’opera, invariabilmente ridotto ai comuni denominatori dannunziani della forza e della voluttà”.⁷ Degli arredi della dimora settignanese conosciamo il catalogo, pubblicato nel 1911 in occasione della vendita e che ci rivela l’immenso patrimonio di oggetti, libri, arredi, tessuti.⁸

Il Periodo di Alessandra di Rudinì alla Capponcina coincide con il momento di grande visibilità per lo scrittore sul piano nazionale, ma è periodo di debiti, di creditori sempre alla porta, di tentativi di avere contratti remunerativi, di ricorrenti camuffamenti, di pressioni familiari vecchie e nuove, di difficile gestione dei figli. È un periodo di splendore esterno ma anche di fortissimi condizionamenti, che infine portano alla rovina e allo smantellamento della villa. Non subito, però, perché per scappare dai creditori e prima che le procedure amministrative si mettessero in moto, d’Annunzio si reca ancora sulle rive del mare toscano a Marina di Pisa, questa volta accompagnato da Nathalie de Goloubeff, sua nuova musa e di lì a poco compagna ufficiale, pare conquistata nell’altro segreto rifugio fiorentino ossia nella “stanza verde” di via Capponi.

Dimore precarie e provvisorie, questa volta: quella di lei, Villa Garzella, abitata con i due figli per salvare le apparenze, quella del poeta conosciuta solo ai pochi confidenti che facevano la spola da Firenze per portare manoscritti, libri, vocabolari e materiali di lavoro utili alle cose letterarie da ultimare. Mentre la stampa nazionale si interessa ai fatti di cronaca e registra puntualmente gli avvenimenti legati alla vendita all’asta fatta alla Capponcina di tutto ciò che era appartenuto a D’Annunzio, lo scrittore riusciva incredibilmente, malgrado il frastuono, a lavorare in quelle stanze marittime e a portare a termine il suo romanzo sul volo, quel *Forse che sì forse che no*, che gli aprirà le porte della Francia.

Ugo Ojetti sulle pagine del “Corriere della Sera” registra intanto la vendita dei beni, dei cani, del vecchio cavallo Malatesta e persino di un cassone da biada della Capponcina. Si salvano alcune suppellettili della Capponcina, perché l’avvocato Coselschi riesce a sostenere che appartenevano al marchese Viviani della Robbia, proprietario della villa. Ma le cronache dell’Ojetti – telefonate quotidianamente al suo giornale e apparse senza firma dal 30 maggio al 13 giugno del 1911 – tornano oggi ancora utili per avere un’idea di come quell’ammasso all’infinito di oggetti, di mobili, di opere d’arte fosse percepito come un insieme di uno “stile ricchissimo”:⁹

Certo, Gabriele d’Annunzio aveva ammobiliato la sua casa a immagine e similitudine del suo ricchissimo stile. Ogni oggetto è ornato con un altro oggetto, come un sostantivo dall’aggettivo, all’infinito. Sopra una cassa, un busto;

sopra un busto, un gioiello; sul gioiello, un fiore. Sopra un tavolo, un velluto; sul velluto, una stila ricamata; sulla stola, cucito, uno stemma; sullo stemma una coppa di vetro; entro il vetro una clessidra; accanto alla clessidra, dei grani di incenso. Sopra un candelabro di ferro due grandi ceri, colle belle sgocciolature ecclesiastiche; intorno ai ceri uno scapolare da figlia di Jorio. Contro una nicchia quattrocentesca di pietra serena, un cancellino secentesco di ferro dorato; dietro il cancellino, un trittico trecentesco; appeso ad un riccio del cancello, una vaschetta d'argento; dentro la vaschetta due melograne secche.

Tutto è pronto per una di quelle mirabili descrizioni d'annunziane con epiteti precisi, coll'aggettivo definitivo, col ricordo storico appropriato. Ma senza lui, senza la sua parola ricca e incisiva, solo a guardar quel che c'è sopra un tavolino largo due palmi, ci si perde. E si soffoca, non solo per il caldo. Si pensa ad un motto caro al poeta. Anche di questa casa egli ormai deve essersi detto: "rinnovarla o morire...".

C'è da adornare dieci stanze con tutto quel che egli ha accumulato in una stanza: damaschi, velluti, cuscini, tappeti, astucci, piatti, vasi, armi, incisioni, gessi, moccoli, bronzi, libri. Di certe cose non si capisce perché siano lì: in un salotto, accanto al divano, due piedi di mummia dentro un'urna da Bambin Gesù; in uno studio un leggio da coro con un enorme messale e, accanto alla porta, una campanella da convento; sopra un camino un orologio a polvere e a destra un teschio di stucco, a sinistra un dato da gioco di marmo; a capo del letto un bel quadro fiammingo con una nave a vele spiegate e ai piedi del letto una riproduzione dell'auriga Delfo fra due colonne sormontate da due Vittorie.

Alcune cose si salveranno. D'Annunzio le riceve a Marina di Pisa e subito le riusa per rendere meno spogli quegli spazi marini così provvisori: cuscini, tappeti e qualche gesso traslocano da Firenze alla marina toscana, per poi passare, subito dopo, in Francia, dove inizierà la lunga stagione del "volontario esilio". Parigi non è inizialmente luogo di case e appartamenti, ma di stanze d'albergo, perché d'Annunzio si propone ai suoi nuovi interlocutori come un grande signore, soggiornando nei grandi alberghi di lusso, come l'Hôtel Meurice. Possiamo invece considerare un indirizzo privato e perciò anche concettualmente pensato nei dettagli dei suoi interni, la dimora di Arcachon, ossia quello Châlet Saint Dominique inizialmente scelto da Romaine Brooks insieme all'amico Robert de Montesquiou per fare un ritratto del poeta, e luogo di inizio di un nuovo (ma subito impossibile) sodalizio tra la ricchissima pittrice americana e lo scrittore. Ma il breve idillio è subito interrotto dall'arrivo di Nathalie de Goloubeff con tanto di rivoltella: la scena è riferita da testimoni, ma il carteggio d'Annunzio-Brooks rivela anche che la pittrice decide di ritornare a Parigi, lasciando così Arcachon alla rivale de Goloubeff, che a sua volta aveva preso in affitto Villa Blanche a due passi dal rifugio dannunziano dello Châlet¹⁰.

La malinconia e la solitudine desolata delle Lande sono favorevoli ai nuovi lavori, alle *Faville* che intanto iniziano ad apparire sul "Corriere della Sera", alla *Contemplazione delle morte* e soprattutto al *Martyre de Saint Sébastien*. Vocabolari e strumenti di lavoro giungono dall'Italia, grazie agli amici e soprattutto al fedele amico e segretario Tom Antongini. La semplice dimora di Arcachon diventa ben presto simile a quella di Settignano: cuscini e arredi la adornano secondo un gusto che d'Annunzio inizia ad imporre anche agli amici e frequentatori francesi. Ma le altolocate amicizie francesi, soprattutto quelle parigine, aprono altri interessi estetici: la Marchesa Casati Stampa introduce d'Annunzio negli atelier degli artisti dell'avanguardia; la pittrice americana Romaine Brooks soprannominata Cinerina per il suo singolare modo di far risaltare i toni del grigio, gli mostra i suoi eccentrici arredamenti nei quali prevale il nero; Robert de Montesquiou lo

ospita nella sua piccola Versailles di Le Vésinet e gli dà spunti sulla concezione di una casa-museo a memoria di sé. Mentre dunque in Francia si aprono nuove opportunità, in Italia avviene la grande spoliazione della Capponcina, dell'immenso patrimonio di cose antiche e di anticaglie, di sculture e di quadri, di mobili e suppellettili. "Una tristezza", come scrive al direttore del Corriere della Sera Luigi Albertini: "Mio caro amico, domani la casa dei miei sogni e delle mie opere sarà invasa da una folla di curiosi e di mercanti. Il peggior lezzo umano si spanderà là dove s'irradiava il calore del mio cervello nelle notti studiose. Ignoro le condizioni di vendita. Se il sacrificio fosse veramente per me una liberazione, potrei vincere la tristezza. Ma temo che le vessazioni e le persecuzioni siano per continuare, pur di là della ruina".¹¹

Le dimore sono anche questo: un succedersi di fatti della vita, ma anche un momento di ricapitolazione. Si chiude un periodo e se ne apre un altro: in Francia d'Annunzio è già predisposto alla sua rinascita, accompagnata da uno stile di vita altrettanto fasto e dispendioso. C'è però un distinguo da fare: la mondanità e gli eccessi si celebrano a Parigi, mentre Arcachon funge da rifugio segreto per il lavoro e il silenzio: usa infatti lo pseudonimo di Guy d'Arbres per non essere rintracciato e così si firma quando spedisce dalla Landa telegrammi e messaggi.

Quando sentirà la necessità di prendere in affitto un appartamento a Parigi, sceglierà luoghi centrali e di prestigio: rue de Bassano inizialmente, poi rue Kléber, infine la bella palazzina antica di rue Geoffroy-l'Asnier 26, un appartamento di cinque stanze che gli aveva segnalato la moglie Marie di Gallese.

Nel momento in cui si affaccia il pericolo della guerra, d'Annunzio si prepara all'occupazione tedesca mettendo al sicuro i manoscritti e gli oggetti preziosi riunendoli nella capitale. Abbandona invece Arcachon al suo stato, e solo dopo la guerra, sempre per interesse dell'amica Romaine Brooks, smantellerà gli arredi e recupererà altro materiale.¹² Nel 1915 alla vigilia della partenza è ormai da tempo a Parigi e i testimoni dell'epoca lo ricordano fra amici e giornalisti, in procinto di iniziare da sua grande avventura da soldato, nell'appartamento di rue Geoffroy-l'Asnier stipato di bagagli.

La guerra significa per d'Annunzio continui spostamenti e dunque una serie dimore provvisorie, di indirizzi e recapiti sempre cangianti, come risulta dagli scambi epistolari di quel periodo. Ma c'è tuttavia una casa che si distingue dalle altre, anche perché citata nelle pagine letterarie ed è la Casetta rossa di Venezia¹³, dove iniziano nuovamente ad essere riuniti abiti e suppellettili, che transiteranno poi brevemente a Fiume, prima di confluire nell'ultima dimora del Vittoriale. Venezia è anche il luogo dove arrivano, con un convoglio di otto vagoni, mobili e arredi di Arcachon, inviati da Tom Antongini e dalla fedele Aélis, perché la casa nelle Lande era stata venduta ad un altro proprietario. Il recupero degli effetti personali non era stato semplice, tanto più che d'Annunzio non aveva pagato da lungo tempo l'affitto. Tutta la roba proveniente da Arcachon va inizialmente nell'appartamento di Palazzo Barbarigo a Venezia, che d'Annunzio provvede ad affittare sul Canal Grande. Ma sarà luogo transitorio, perché già si prospetta la ricerca di una proprietà stabile. In quell'appartamento furono scaricate, secondo quanto ricostruisce il Gatti, "le casse giunte da Fiume, come vi erano state già portate le altre robe rimaste alla Casetta Rossa, che era tornata in possesso dei suoi legittimi proprietari. Ma l'appartamento del Palazzo Barbarigo, se soddisfaceva ad una necessità, non aveva nessuno dei requisiti che d'Annunzio esigeva in quella che doveva essere la sua casa d'abitazione".¹⁴

Dopo aver visitato vari luoghi, è Tom Antongini ad individuare a Gardone Riviera Villa Cargnacco, all'epoca una casa modesta circondata da un ampio terreno. D'Annunzio, dopo aver visto altre ville disponibili, inclina per Villa

Cagnacco, forse perché gli ricordava un po' la Capponcina. Inizia così una nuova avventura, che vedrà impegnati, nel corso di anni e fino e oltre la morte del poeta, architetti e artigiani, decoratori e artisti nell'opera del Vittoriale. La Villa Thode avrebbe infatti cambiato volto, pur conservandone l'antica struttura e i libri del suo antico proprietario. Viene anche ampliato il terreno, perché all'originale giardino vengono aggiunti, con un acquisto, oltre cinquemila metri di terreno. Ma la villa era cadente, i locali pieni di crepe e il giardino abbandonato e pericolante. Chi volesse avere un'idea di come era quella dimora prima della trasformazione può leggere le pagine di Ugo Ojetti, che nel 1922 visita d'Annunzio. Il ricordo, poi confluito in *Cose viste* col titolo di *La casa di d'Annunzio*, è quello di una semplice casa di campagna, "da parroco", con annesso pollaio¹⁵. È un'abitazione in declino, come sembra esserlo il suo proprietario, che sembra concepire la sua dimora come una trincea. Vale la pena rileggere quelle succinte paginette, non solo per capire come un giornalista attento come Ojetti percepiva il poeta soldato dopo Fiume, ma anche per mettere a confronto quelle prime immagini (di un poeta asserragliato e sulle difensive) da quello che poi diventerà il Vittoriale.¹⁶

Cagnacco, sopra Gardone Riviera. Questa è la casa di Gabriele d'Annunzio? In fondo ad un sentiero alberato, essa ti si presenta vecchia, bassa e modesta come la casa d'un parroco: intonaco bianco e persiane verdi, la porta angusta tra i due stipiti di pietra a piatto bugnato, due finestre, una di qua e una di là dalla porta, munite d'inferriata, al primo piano uno stretto balconcino di ferro dal quale è proprio impossibile arringare una folla anche perché il piccolo spiazzo in discesa là davanti potrebbe contenere appena cinquanta persone di buona volontà. Egli stesso chiama questa casa La Porziuncola o addirittura, ridendo, la Canonica. Lavandole la facciata, ha infatti scoperto tra il poggiolo e le due finestre due affreschi ovali d'un settecento andante che rappresentano scene sacre e che sono graziosi perché sono l'ombra di loro stessi. Sulla porta egli ha, per giunta, inchiodato due cartelli di legno, dipinti di color tonaca francescana, *Clausura*, *Silentium*, i quali cartelli nei primi tempi dopo Fiume dovevano essere più un augurio disperato che una regola rispettata.

Dentro, certo, la casa è un'altra, riscaldata come un forno, profumata di sandalo, ovattata di tappeti, difesa da tende e cortine. Ma, più che il lusso, si sente che il poeta cerca qui la difesa dal romore, dal gelo, dal sole, dagli estranei, dalla politica: la difesa del suo lavoro, dei suoi libri, della sua libertà, dei suoi ricordi. È questa la prima casa che egli in vita sua s'è comprata, con tanto di contratto trascritto sul catasto; e se la viene cingendo d'ostacoli, mura, stecconate e cancelli con esperienza di trincerista. Prima di tutto s'è costruito un pollaio, con galli neri e galline bianche venute di Toscana, linde e vive come voci di Crusca: un pollaio modello o, come si dice, razionale, circondato da una rete metallica, ben riparato ed aerato, con cassette di legno su un piano di cemento. Poi ha provveduto al giardino e alla vigna, e il suo giardiniere si chiama Virgilio. (- Bada, ce l'ho trovato, - avverte subito). Il giardino, a destra della casa, è vasto, un po' minuto ancora perché piantato dai tedeschi Thode i quali possedevano la casa prima di lui, e la bellezza italiana, per quanto cordialmente si sforzassero, la vedevano a tocchi: ma con bei cipressi ed abeti e querce ed allori e un ameno boschetto di magnolie all'ombra delle quali scorre un limpido ruscello. Questo giardino, che scende a terrazze dalla parte del lago, scopre, di faccia, il monte Baldo dalle cento vette, turchino e bianco, e a destra il lago aperto e l'isola dei Borghese e la punta di Manerba dal profilo dantesco. Dietro la casa, il giardino si muta in parco e in bosco e precipita in uno stretto burrone col suo fiumicello e le sue cascatelle, romantico. Questo burrone, per quanto leggiadro e pittoresco, minaccia la vecchia casa. Sulla ripa un uragano ha schiantato mesi fa due alberi colossali, e la terra ha cominciato a smottare. Se tanto

tanto continuava, l'angolo della casa si trovava a poggiare sul vuoto. Allora d'Annunzio ha in gran fretta costruito un'alta scarpa di pietra per sorreggerlo, e ha fatto scavare un centinaio di buche lungo il ripido pendio, per piantarvi un centinaio di giovani cipressi. E adesso vuol comprare anche un prato e un boschetto, sul ciglio opposto, così da sbarrare anche di là l'accesso al suo romitaggio; e sul prato, in faccia al lago, alzerà una capanna d'assi e di stoppie, a regola di romito, per andarvisi a rinchiudere, in una pace anche più sicura. Oltre la canonica, l'eremo.

La casa ha due piani. – Spero di conservarglieli, - osserva il poeta. Non vuol dire con questo che egli intenda ricostruirla a suo modo. Vuol dire che la casa è per ora poco solida, e bisognerà incatenarla e inchiararla di ferro per viverci sicuri. Ma d'Annunzio è il primo proprietario di casa che io abbia veduto sereno ed ilare davanti alle crepe del suo fabbricato. Esse gli rappresentano l'instabilità dello stabile, il rischio cioè e l'imprevisto, e quella necessità di vigilare e di vigilarsi che, uomo o scrittore, è il segno ed è il gioco della sua energia senza requie. Credo perciò che egli si diverta ad esagerare un poco questa decrepitezza della sua casa; ma intanto è un gran gusto udirlo e guardarlo mentre la documenta: la gran tavola su cui egli scrive, collocata per prudenza presso al balcone così che, se il pavimento sprofondi, egli possa d'un balzo aggrapparsi alla ringhiera e lì aspettare i suoi uomini che con le scale lo salvino; un pezzo di calcinaccio che ier notte, mentr'egli dormiva, gli è caduto dal soffitto sul guanciale a un palmo dalle testa... Sempre in piedi agile, snello, agghindato, la spalla sinistra più bassa della destra, un poco per vezzo, un poco per l'abitudine di tante ore alla scrivania, egli racconta e ride, con quella limpida voce e quella risata chioccante che restano giovanili per quanti anni passino, e comunicano la giovinezza a chi le ascolta. – Tu sei l'ultimo italiano che abbia davvero vent'anni, - gli ha detto un amico che non li ha più ma se li ricorda.

Oggi poi egli era felice: dovevano giungere a Brescia, in giornata, le trenta cassa di testi di lingua, che rima d'entrare in Francia alle Lande egli aveva raccolti alla Capponcina a Settignano, e aspettava, da un minuto all'altro, che gliene telefonassero l'arrivo. Intanto li descriveva raggianti, con la sua memoria inesorabile e col suo parlare netto e scolpito, così che d'ogni libro evocato rivedevo il sesto, la coperta, il frontespizio, l'emblema dello stampatore, i caratteri di stampa. E ripensavo alla prefazione del "Cola di Rienzo", e a quel bidello della Crusca ivi ritratto "col collo a vite e le mani di rematico" che gli portava a Settignano i più scelti esemplari dei "citati" dentro una gran pezzuola rossa annodata per le quattro cocche, e gli diceva con un pallido sorriso: - Ci si bei, ci si bei...

Quello che oggi si visita non è solo il risultato di quel luogo e progressivo lavoro, che trasforma una semplice abitazione di collina in una casa-museo¹⁷, ma è il testamento in pietra dell'uomo e dello scrittore, del poeta e del soldato. D'Annunzio aveva infatti capito che costruendo il Vittoriale e poi donandolo agli Italiani avrebbe consacrato sé stesso, avrebbe riunito in un libro a cielo aperto le epoche della sua vita. Lì si riuniscono infatti, magicamente, i fili dei tanti amori, vengono ricomposte le tante scene ed esperienze di una vita, viene esaltata la cittadella della letteratura, con il teatro, la biblioteca, gli archivi. Il criterio è quello della sovrapposizione e dell'eccesso, senza badare alla cronologia delle cose o agli accostamenti fra antico e falso antico: la legge che invece unisce tutti questi gingilli, soprammobili, fotografie, arredi è quello della rarità, del pezzo unico commissionato al vetraio veneziano o all'orafo di fiducia, accanto a tessuti preziosi, a rare manifatture. E vi riconosciamo, nell'invenzione del Vittoriale anche tutti i personaggi da lui creati, da Andrea Sperelli del *Piacere* a Paolo Tarsis del *Forse che sì forse che no*, che attraversavano stanze ricche di oggetti simili a quelli presenti al Vittoriale, fino a quell'Angelo Cocles, alias d'Annunzio stesso, che nell'*Avvertimento al Libro segreto* assembla di tutto e di più, in disparate combinazioni, ma nel segno del pastiche:¹⁸

Presenti erano il Mantegna di cesare, Il Buonarrotto della Sistina e della Sacrestia nova, tentando quasi di occultarmi, di scomparire, mi accostai ad alcuno dei focolari insonni, rasentavo modelli di velivoli, rilievi di eliche, anatomia di cavallo e dell'uomo, utensili di fabbro e di falegname, maschere funebri, Antonio Baiamonti accanto a Nazario Sauro, Blaise Pascal accanto a Ludwig Beethoven, le carte del padre Corelli cosmografo della Serenissima repubblica del golfo di Venezia *olim Adriaticum*, la gamba d'Ida Rubinstein, la mano del violinista Théo Ysaye, il fosco piede bituminoso di Tui superiora delle recluse del dio Min. ma ero affascinato da una lunga tavola grezza sostenuta da quattro capre simili ai trespoli de' muratori.

Eppure quel pastiche, che Mario Praz definiva un "bric-à-brac", dal quale il poeta si "riprometteva illuminazioni, epifanie", va capito nel suo significato più riposto e squisitamente memoriale. Lo aveva intuito lo stesso Praz, che nel liquidare senza scampo il gusto dannunziano, suggeriva però di decifrare l'insieme monumentale del Vittoriale grazie alla biografia del poeta. Ricordi e sottili collegamenti con momenti biografici e pagine letterarie potevano infatti trasformare cose di poco conto in un significativo emblema.¹⁹

Il Vittoriale è anche un messaggio di modernità. È sicuramente con questa operazione architettonica, di cui è complice e sodale il Maroni, che d'Annunzio porta a compimento il suo ruolo di anticipatore delle mode, di protagonista "proiettato verso il Novecento e oltre, verso la modernità".²⁰ Abile comunicatore di sé stesso, d'Annunzio fa della sua casa un'opera di continua scoperta e di incalcolabile sorpresa: un perpetuo viaggio nella sua arte e nella sua opera. C'è sempre qualcosa che sfugge alla catalogazione e che riemerge da un passato vicino e lontano a riportare alla luce altre trame, a tessere legami tra oggetti e opere. Cito solo, fra i tanti esempi recentissimi, due statuine di cera riemerse da una scatola:²¹ una di esse rappresenta la Marchesa Casati Stampa, in posa funerea e in abito nero, ossia proprio quella "figure de cire" che aveva animato un poemetto del 1913 poi lasciato in sospeso e infine ricollocato nel grande libro del *Libro segreto*. Si credeva che la statuina fosse andata persa: e invece lega la Casati a Ida Rubinstein, le due donne – un tempo muse del periodo parigino – al Vittoriale, la statua di cera alle carte letterarie di intonazione magico-alchemica, le opere progettate a quelle di cui rimane solo un titolo. Una Casati tutta vestita di nero come la statuina, ossia Casati-Coré-Persefone, riappare anche in un frammento orfico delle *Note indelebili su tre donne imperfette*.²² Insomma: tanti fili che si rannodano magicamente grazie a scoperte e indagini filologiche, ma che ci fanno capire quanto ci sia ancora da scoprire o da ricomporre.

Questo per dire come la complicità fra carte autografe e oggetti sia infinita, perché infinita è la combinazione di relazioni voluta da d'Annunzio. Basta leggere il carteggio con Maroni per capire l'attenzione estrema per il dettaglio, le disposizioni circa gli arredi e gli allestimenti, la cura per i dettagli (arriva a definire persino il colore e il formato, la rilegatura e dicitura degli schedari del suo archivio)²³: una *dispositio* in continua relazione con la pagina letteraria e con le muse e protagonisti che l'hanno animata.

È infine al Vittoriale che si radica in d'Annunzio la cultura del Made in Italy: maestro di mode, il poeta promuove l'immagine di un'Italia creativa, trasforma i suoi lettori in appassionati di oggetti da lui amati: promuove Renato Brozzi e i suoi animali di bronzo, come i vetri di Venini, le alzate in vetro di Murano di Napoleone Martinuzzi, le maioliche smaltate di Pietro Melandri, gli argenti di Mario Buccellati, le curiose e preziose rilegature di Roberto Corsini di Siena, le sete di Mariano Fortuny, gli arazzi di Vittorio Zecchin, fino alla creatività di Giò Ponti, con calamai, vasi e ciotole di grande modernità.²⁴ Il Vittoriale è un insieme estroso ed eclettico, un insieme anche di feticci e di oggetti simbolici che vengono nobilitati.²⁵

C'è infine una considerazione che può essere fatta osservando il materiale fotografico dell'epoca: i clic della macchina fotografica di Mario Nunes Veis (il fotografo preferito da d'Annunzio) in visita alla Capponcina ritraggono un d'Annunzio nel suo studio, tra arredi stipati e accostamenti fra antico e moderno, cose vistosamente false messe accanto a preziosità²⁶. Ma quella tipologia di interno, che si regge sull'accumulo, si riscontra in altre immagini precedenti e successive: in una foto di Olinto Cipollone che ritrae il poeta nel villino di Francavilla²⁷ e in tutte quelle del Vittoriale. Cambiano ovviamente gli oggetti, requisiti, sottratti, dispersi, nella maggior parte dei casi a causa di debiti non pagati, ma resta invariato quel bisogno del superfluo ("il superfluo mi è necessario come il respiro", dirà in una lettera a Cesare Fontana del 1879)²⁸ che si manifesta fin dagli anni romani e che trova compimento nella realizzazione del sogno del Vittoriale, felice connubio fra promozione delle arti e "messa in scena della quotidianità".²⁹

Il soffocamento dello spazio vuoto e la mancanza di luce sono una costante, come ricorrente è la disposizione scenografica degli oggetti, indipendentemente dal loro valore, che d'Annunzio contribuisce a far conoscere, ma che si riscontra anche altrove come nello studio di Mariano Fortuny a Venezia, con tanti soggetti curiosi che si confondono e moltiplicano come in un caleidoscopio.³⁰

Negli anni del Vittoriale d'Annunzio riceve molti ospiti, giornalisti, amiche, editori e rilascia alcune interviste: ama accompagnarli nelle sue stanze e nei luoghi del giardino, mostrando e commentando le sue scelte di arredo e l'oggettistica, soprattutto quella orientale. Escono dunque alcuni resoconti sulle visite al Vittoriale sia sulla stampa italiana (fra i tanti, raccolti in volume di Gianni Oliva, si distinguono per gli accenni agli arredi e alla dimora, quelli di Filippo Surigo "Il Giornale della Sera", 29 giugno 1921; di Renato Simoni, "Corriere della Sera", 15 giugno 1922; di Aldo Gabrielli, "La Tribuna", 15 maggio 1925; Mario Corsi, "Il Giornale d'Italia", 4 settembre 1927; Gianna Basevi, "Il Nuovo Giornale", 3 dicembre 1930; Sibilla Aleramo, "Gli Oratori del Giorno", VI, 1932 ottobre-novembre;) che straniera (di Achille Richard, "Le Figaro", 16 giugno 1921; André Doderet, "Le Figaro", 13 settembre 1922.³¹ Spicca, fra questa, quello di Marcel Boulenger ("Le Figaro", 16 maggio 1936), che dedica ampio spazio proprio alle stanze e all'oggettistica orientale:³²

Il me conduit donc, de décor en décor, à travers sa maison magique. Et le poète expose quels furent les soucis du décorateur (c'est-à-dire lui-même, car il a tout fait, sinon scellé les grilles et planté les cous). Voici une chambre tendue entièrement en peau de daim de couleur bise, que relèvent quelques minces filets d'un métal fin, entre l'or et l'argent. Voici des vitraux modernes aux belles teintes profondes. Voici une salle de bains surprenante et multicolore. Puis une pièce d'un rouge violent et doux à la fois. Une autre pièce remplie des plus ravissantes sautoises, coupes et fleurs de l'art hindou et chinois.

Fra gli italiani è Orio Vergani che cerca di decifrare l'immenso mosaico del Vittoriale di restituire ai suoi lettori una sorta di virtuale visita guidata:³³

Al Vittoriale non si fa soltanto una villa; ma si compone un immenso mosaico, all'aperto e al chiuso, con gli elementi più disparati, con i più vasti e più piccoli, una nave da guerra e un vetro di Murano, una statuetta di Lao-Tse e l'elica del Gennariello, lo sfondo del lago e la baracca che fu del Comando del Campo di aviazione di San Nicolò di Lido, il torso del Belvedere e una stoffa del tempo di Borso d'Este, il pianoforte di Listz e l'arengo con le colonne delle ventisette vittorie, i ponti degli Scongieri e delle Lepri e della Testa di ferro, i massi delle montagne di guerra, le vetrate policrome e i leoni di San Marco.

Ma c'è un giudizio che colpisce più tutti: ed è quello dell'amico di una vita Ugo Ojetti, che avverte come il "vero d'Annunzio" non sia quello che si esibisce

con quell'insieme infinito di cose, in quell'immenso "libro religioso tradotto in pietre vive" che è il Vittoriale,³⁴ ma quello che vi si "nasconde" e di "difende". Un abile gioco barocco di effetti fra il senso del nulla e l'enigma della rivelazione del tutto. E poco importa che le sue parole siano riferite alla Capponcina, che il giornalista e scrittore ripensa nel momento celebrativo, quando Firenze dedica la via settignanese al poeta appena scomparso (siamo nel 1938), perché le considerazioni di Ojetti valgono per quella come per tutte le dimore abitate da d'Annunzio. Esse sono in sostanza il ritratto dell'uomo e non della casa:³⁵

La Capponcina, come ogni dimora di Gabriele, fossero anche due camere d'albergo, era arredata con lo scopo di nascondervi: cortine, tende, vetri, dipinti, porte, controporte, paraventi, penombra, o magari a mezzodi, buio e luce artificiale. Con l'età a l'appassirsi del volto, a cominciare dalla Casetta Rossa a Venezia, questa oscurità e questo mistero lontano dal rumore e dalla luce dell'aperto mondo, fu anche una difesa, e le sue stanza furono illuminate soltanto da lampade sopra le tavole, nane sotto i paralumi, così che le facce restavano in ombra e i gesti delle mani e le parole e le risa che uscivano dall'enigmatico limbo di quell'ombra assumevano un che di rivelazione.

NOTE

1. Un'immagine della casa natale del poeta, com'era all'inizio del '900 in G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 48, tavola 1.

2. Sulle abitazioni romane, cfr. G. Gatti, *Le abitazioni romane di Gabriele d'Annunzio*, "Strenna dei romanisti", Roma, Staderini Editore, 1956, pp. 166-169.

3. U. Ojetti, *D'annunzio amico maestro soldato*, Firenze, Sansoni, 1957, p. 250.

4. Un'immagine della Capponcina in G. Gatti, *Vita*, cit., p. 288, tavola 17.

5. Aneddoti e testimonianze sugli anni della Capponcina nelle memorie del veterinario, poi uomo tutto fare e segretario Benigno Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina*, Firenze Vallecchi 1938 (riedizione, a cura e con introduzione di Marco Marchi, Firenze, Vallecchi, 1995). Si veda anche il *Carteggio con Benigno Palmerio*, a cura di M.M. Cappellini e R. Castagnola, con una nota di G. Castellani, Torino, Aragno, 2003, dove figurano anche alcune significative note di spesa della villa fiorentina.

6. M. Praz, *D'annunzio arredatore*, in *Il patto col serpente*, Milano, Leonardo 1995, pp. 357-366 (saggio del 1964 apparso in "La botte e il violino", anno I, n. 1, Roma, giugno 1964). Cit. a p. 362.

7. Ivi, p. 362.

8. *Vendita volontaria. Collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella villa La Capponcina presso Settignano*, Vendita a Firenze giugno 1911, Impresa vendite Galardelli e Mazzoni, via del Giglio 11.

9. U. Ojetti, *Cronache della vendita all'asta fatta alla Capponcina dal 20 maggio al 13 giugno 1911*, in *D'Annunzio amico, maestro, soldato*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 47-75; cit. alle pp. 51-52.

10. Un'immagine dello châtlet di Arcachon in G. Gatti, *Vita*, cit., p. 304, tavola 20.

11. F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Chieti, Ianieri, 2003, lettera del 31 maggio 1911, p. 50.

12. Ancora inedito, il carteggio fra d'Annunzio e Romaine Brooks contiene molti riferimenti ad Arcachon, soprattutto dopo l'abbandono della villa. Nel passo qui citato, tratto da lettera senza data ma del 1918, inviata alla Casetta Rossa di Venezia, la pittrice americana invia informazioni allo scrittore sulle condizioni della villa e sul nuovo proprietario: "J'ai vu cet après-midi le nouveau propriétaire de Saint-Dominique, un Ms. Philippard de Bordeaux. J'avais l'intention de lui proposer de sous-louer votre maison pour une autre année, mais il tenait à se montrer galant-homme envers vous et m'a prié de vous faire savoir que votre maison est à votre disposition jusqu'à ce que ayez pu avoir une permission pur venir arranger vous-même vos affaires. Il propose cependant de faire arranger les boiseries en dehors la villa qui tombent en morceaux. En tous cas, cher ami, vous n'auriez plus de traces jusqu'à votre retour".

13. Un'immagine d'epoca della Casetta rossa di Venezia in G. Gatti, *Vita*, cit., p. 305, tavola 21.

14. G. Gatti, *Vita*, cit., p. 388.

15. Un'immagine della casa di Cagnacco com'era all'epoca dell'acquisto in G. Gatti, *Vita*, cit., p. 416, tavola 24.

16. U. Ojetti, *La casa di d'Annunzio*, in *Cose viste*, Primo Tomo, Milano, Treves, 1931, pp. 105-109. Si legge anche in U. Ojetti, *D'Annunzio amico, maestro, soldato*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 141-144.
17. Modellini del complesso monumentale del Vittoriale, che si estende per nove ettari, e fotografie dei restauri e lavori architettonici in A. Andreoli, *D'Annunzio, l'uomo, l'eroe, il poeta*, catalogo della mostra, Roma Museo del Corso 2 marzo-1 luglio 2001, Roma Edizioni De Luca 2001, capitolo *Il Vittoriale come libro di pietre vive*, pp. 60-109.
18. Si cita dall'edizione del *Libro segreto: Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Oscar Mondadori, 1977.
19. M. Praz, *D'annunzio arredatore*, cit., pp. 365-366: "Non aver fretta a dire incongrua la presenza, davanti al ciborio d'una predella d'altare, di un volante contorto contro cui si spezzò il petto d'un campione di motoscafi da corsa in Inghilterra. Né ti sorprenda la mescolanza di santi cristiani e di divinità orientali: sincretismo che riecheggia da lontano la giovanile e così importante lettura della *Tentation* di Flaubert".
20. A. Andreoli, *D'Annunzio innovatore*, Milano, Edizioni Biblioteca di via Senato, 2000, p. 11.
21. *Dans l'ivresse. Manoscritto segreto di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Gerardo Rigozzi e Luca Saltini, con saggi di G. Rigozzi, G.B. Guerri, L. Saltini, R. Castagnola, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2013, p. 51, immagine riprodotta anche sulla copertina del libro.
22. Sul frammento cfr. R. Castagnola, *Un frammento orfico dannunziano*, in AA.VV., *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. III, pp. 113-125.
23. Significative, a questo proposito le lettere ad Antonio Bruers, l'amico bibliotecario-archivista del Vittoriale, al quale d'Annunzio dà indicazioni precise non solo sulla collocazione dei libri, ma anche sulla legatura, colore e dicitura degli schedari della Biblioteca del Vittoriale: *Carteggio D'Annunzio-Bruers*, a cura di Raffaella Castagnola e Mirko Menna, con un saggio di Leonardo Lattarulo, Lanciano, Carabba, 2011, lettera 11 del 23 dicembre 1931. Si veda anche A. Bruers, *La biblioteca del Vittoriale*, in *Nuovi saggi dannunziani*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 157-186.
24. Un primo catalogo fu fatto da Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949.
25. R. Bossaglia, *D'Annunzio e gli stili*, in AA. VV., *D'Annunzio e la promozione delle arti*, Milano Mondadori 1988, p. 9. "D'Annunzio non faceva né l'antiquario, né il conoscitore, né l'amatore d'arte nel senso specifico; seguiva la propria immaginazione e nobilitava quel che assumeva come proprio: mi sembra un atteggiamento molto elegante".
26. *Gabriele d'Annunzio e la promozione delle arti*, cit., p. 65 Interno della Capponcina nel 1905, con d'Annunzio a colloquio con il musicista Alberto Franchetti; p. 85 un interno della Capponcina nel 1906 con d'Annunzio fra i libri, pp. 86-87 Tavolo di lavoro, stanza della musica e leggìo nelle studio di Settignano.
27. A. Andreoli, *D'annunzio innovatore*, Catalogo della mostra, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2000, capitolo *Il clic della macchina fotografica*, p. 15.
28. Citata da Irene de Guttry, *Il superfluo mi è necessario come il respiro*, in *D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di Rossana Bossaglia e Mario Quesana, Milano-Roma, Arnoldo Mondadori e De Luca Edizioni d'arte, 1988, pp. 89-90.
29. M. Quesada, *D'Annunzio e la quotidiana scena: da via Bogognona al Vittoriale*, in Catalogo della mostra Gardone Riviera 2 luglio-31 agosto 1988, *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, cit., pp. 85-87.
30. Si vedano gli interni di studi di artisti e di scrittori nel Catalogo della mostra Roma gennaio-marzo 1984, *Una città di pagina in pagina. Fotografie e illustrazioni*, Roma, 1984. Secondo Mario Praz, "un effetto di caleidoscopio" è quello che deriva dalla varietà degli oggetti del museo dannunziano. La stroncatura si legge in *Il patto col serpente*, cit., *Museo dannunziano*, pp. 367-371.
31. Tutte raccolte in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano Carabba, 2002.
32. M. Boulenger, *Visite à Gabriele d'Annunzio*, "Le Figaro", 16 maggio 1926, in *Interviste a d'Annunzio*, cit., pp. 487-492, cit. p. 489.
33. O. Vergani, *Con d'Annunzio al Vittoriale*, "Corriere della Sera", 21 agosto, 1927, in *Interviste a d'Annunzio*, cit., pp. 503-510, cit. p. 504.
34. Una lettura della cittadella-museo in A. Andreoli, *Il Vittoriale come libro di pietre vive*, in *D'Annunzio. L'uomo, l'eroe, il poeta*, Catalogo della mostra Roma Museo del Corso 2 marzo- 1 luglio 2001, a cura di Annamaria Andreoli, Roma, De Luca, 2001, pp. 60-109.
35. U. Ojetti, *D'Annunzio amico, maestro, soldato*, cit., *La Capponcina*, pp. 247-255, cit. alle pp. 249-250.

D'Annunzio e la politica

Simona Costa

Dogali e i «quattrocenti bruti, morti brutalmente» di Andrea Sperelli, personaggio di uno scrittore che ai morti di Dogali aveva dedicato un'ode secondo lui «molto commossa» (secondo altri, copiata)¹, segnano l'avvio di un misurarsi in prima persona con i contemporanei eventi politici, nell'esibita ricerca anche della polemica e dello scandalo, lieviti ineliminabili del gesto dannunziano. Se gli articoli riuniti ne *L'Armata d'Italia* (1888) e le *Odi navali* (1893) aprono al vate civile, la sfida parlamentare dell'esteta Gabriele si avrà con quel discorso elettorale dell'agosto 1897, *Agli elettori di Ortona*, apprezzato da Crispi come da Carducci e che nel simbolo della siepe troverà le sintonie di Pascoli². Hofmannsthal difende l'oratore dalle accuse di enfasi retorica, rivendicando all'artista la spiritualità di una rinnovata proposta politica; Marinetti dipinge l'aristocratico cantore delle *Vergini delle rocce* mentre si china a raccogliere con «spaurite zampe d'angora» i voti nel palmo fangoso di una gleba cenciosa³. Ed è certo, quest'ultima, un'istantanea che ben inquadra il rapporto con la folla di un vate che, al pari del Consalvo dei *Viceré* di De Roberto, della folla ha sempre provato ribrezzo⁴, proiettando questa sua sensazione sul personaggio di Ruggero Flamma de *La Gloria* che inebria e domina con il fascino della parola una folla-mostro di cui tuttavia non riuscirà mai a vincere l'orrore fisico, la ripugnanza istintiva del contatto.

In prossimità di quelle elezioni del giugno 1900 in cui d'Annunzio si presentava stavolta a Firenze come indipendente nelle liste della sinistra, dopo la rinnovata provocazione del «vado verso la vita» ben consona a chi già si era dichiarato «un uomo della vita e non della formula»⁵, «Il Giorno», da poco fondato e diretto dall'amico Luigi Lodi, gli offriva il suo sostegno. Alle pagine del giornale, su cui nel corso del 1900 appariranno anche varie odi civili poi in *Elettra*, d'Annunzio consegnerà le sue tirate antiparlamentari e la giustificazione etica del proprio operato di uomo e di scrittore. Ma a testimoniare una capacità prospettica ignota a quanti sonnecchiano sui vecchi banchi parlamentari, un articolo del 21 maggio 1900, *Della coscienza nazionale*, a confronto di una dormiente Italia, rendeva un quadro dello scacchiere europeo nel pieno di una competitiva crescita industriale e di un accresciuto espansionismo imperialistico, cui era tuttavia da aggiungere il prepotente affacciarsi dei paesi asiatici, decisi a raccogliere l'eredità di un'Europa giudicata decrepita. Fresco reduce dal viaggio in Germania con Eleonora Duse, d'Annunzio registrava il mirabolante costituirsi, in una nazione unificatasi pur dopo l'Italia, di una nuova e solida coscienza nazionale in grado di far crescere prodigiosamente industria e commerci e di moltiplicare la propria flotta fino a minacciare il predominio inglese sui mari. Incalzato, ecco l'Impero britannico reagire ampliando a dismisura la propria potenza coloniale: così, scrive d'Annunzio, «la razza dai cinque pasti, come la chiama Rudyard Kipling, apre le fauci per divorare l'Univers». Infervorata dalla «predicazione apostolica» di Chamberlain, persuaso di una virtù della stirpe destinata a soverchiare l'umanità futura, una «Greater Britain» amplierà la *pax romana* dal Mediterraneo agli Oceani tutti, illuminandoli di un'onnicomprensiva *pax britannica*⁶.

Chiusa a favore del suo avversario, Tommaso Cambrey-Digny, l'accesa campagna elettorale comprensiva anche di un duello con il direttore della «Nazione», Ettore Bernabei, il teatro di parola dannunziano, dopo il contrasto vecchigiovani inscenato nella *Gloria* tramite le controfigure di un Crispi e di un Cavallotti,

riafferma la sua valenza anche politica. Il contestato *Più che l'amore* (1906) apre alla mitografia della quarta sponda con la figura dell'ulisside Corrado Brando, creato sul modello dei moderni cavalieri dell'ignoto, gli esploratori. Dopo la commemorazione del 24 marzo 1907 di Carducci al Teatro Lirico di Milano tra una marea di folla, consacrazione di un passaggio di testimone, d'Annunzio coglie l'anno dopo il successo quale poeta civile con la rappresentazione (11 gennaio 1908) al Teatro Argentina di Roma di una nuova tragedia, *La nave*, per cui fu apprestata un'imponente scenografia, ben adeguata all'affermazione della tematica nazionalista. La partenza per l'esilio francese non fa tacere l'interventismo politico. La guerra di Libia è l'occasione per la metamorfosi dell'esploratore in conquistatore: esemplare si presta la figura di Umberto Cagni, trascorso dal deserto di ghiaccio della vittoriosa spedizione polare al libico deserto di sabbia. Ma accanto al contrammiraglio Cagni, protagonista dello sbarco a Tripoli, ecco tanti giovani eroi sconosciuti i cui nomi immortalare nella religione della patria. Fra l'8 ottobre 1911 e il 14 gennaio 1912, le dannunziane *Canzoni delle gesta d'oltremare*, pur giudicate fredde esercitazioni letterarie da un Croce come da un Papini⁷, si susseguono tra l'entusiastica adesione dei lettori sulle pagine del «Corriere» ad accompagnare, quasi diario lirico, le gesta di un nuovo personaggio epico: l'anonimo soldato, espressione di un popolo italiano rinato a coscienza nazionale sulle glorie degli avi e pronto a deporre la spada per spingere l'aratro.

Ma sono le radiose giornate del maggio 1915 a rilanciare sul palcoscenico della storia il poeta-soldato. Il discorso di Quarto, una contraffazione, secondo Cardarelli, di Charles Péguy, «scherzo letterario con cui l'Italia entrò in guerra»⁸, suscita l'indignazione del pacifista Romain Rolland, per il letterario e menzognero atteggiarsi di d'Annunzio a Gesù, rifacendo il Sermone della Montagna⁹. La serie delle beatitudini evangeliche, che è stata vista quasi parodia dell'anticlericalismo risorgimentale, apre a una declinazione per tutti gli anni del conflitto e, poi, dell'impresa fiumana, di una guerra cristianamente sacralizzata in una religione dei martiri di cui il poeta è il sacerdote¹⁰. In un rincorrersi di medaglie, alla ricerca della "bella morte", attraversa lo scenario bellico un d'Annunzio-Ulisse, col mare sopra sé richiuso, ma anche un Icaro: l'Icaro precipitato nel mare a cui resta il suo nome e in cui il poeta d'*Alcyone* avrebbe amato identificarsi.

Con la fine della guerra l'ultracinquantenne poeta, promosso tenente colonnello e decorato infine anche con la medaglia d'oro (poi donata con le altre nel dicembre 1935 alla patria), vive l'ultima disillusione di una morte che alle sue provocazioni e fin ai suoi sberleffi ha sempre risposto eleggendo il compagno a lui più vicino: tema funebre ampiamente modulato in chiusura proprio del *Cantico per l'ottava della vittoria*. E in questa prospettiva di una guerra-lutto, da listare a nero come la copertina del *Notturmo*, non si può non ricordare, in chiusura del *Libro ascetico*, il brano dedicato a una delle più tragiche occorrenze della grande guerra, una decimazione seguita a un ammutinamento: *Cantano i morti con la terra in bocca e le carene valicano i monti*. Due reggimenti della Brigata Catanzaro nel luglio 1917 a Santa Maria la Longa, vicino a Palmanova, si ribellano al comando di tornare sul Carso e uccidono alcuni ufficiali e carabinieri, gridando tra l'altro «Morte a d'Annunzio!». Ne seguirà la fucilazione di 38 soldati e il processo per altri 135: un'ulteriore decimazione in battaglia attenderà la Brigata rinviata al fronte, dopo un discorso tenuto dallo stesso d'Annunzio. L'episodio della fucilazione, trascritto su un taccuino, torna in queste pagine dilatato su tragici toni tutti di grigio, nella dolorosa penetrazione delle ragioni di quei contadini-fanti, alienati da una disumana macchina bellica¹¹.

Deposte le armi, corrono voci di una sua candidatura parlamentare, ma l'oc-

casione per non scendere dal proscenio si offre sotto specie di vittoria mutilata e questione fiumana, altro capitolo dell'oratoria dannunziana che troverà più tarda sistemazione nei volumi *Il sudore di sangue* e *L'Urna inesausta*¹². Le richieste dell'integrale rispetto del Patto di Londra unite a ulteriori rivendicazioni, la polemica verso la politica del presidente americano Wilson, «il falso idolo» e il «despota quacquero», percorrono gli interventi dell'anno 1919, in un arco compreso tra il gennaio e il settembre, fino dunque alla marcia di Ronchi, avviata fra l'11 e il 12 settembre. Da Venezia e da Roma d'Annunzio, eroe di guerra pluridecorato, fa risuonare alta la sua parola di acceso nazionalismo nel convulso periodo delle travagliate trattative di pace che vedono Wilson contrapposto a Orlando e Sonnino, il diretto appello di Wilson al popolo italiano, il ritorno dei nostri delegati in Italia per avere la fiducia parlamentare e la conseguente delusione della conferenza di Parigi, dannunzianamente detta «tavola dei bari» e «banco dei barattieri». È specie su «L'Idea Nazionale» di Corradini e Federzoni e sulle colonne del mussoliniano «Popolo d'Italia» che vari di questi scritti vedono la luce. Allontanato da Roma alla fine di maggio dal Ministro della Guerra, con l'ingiunzione di rientrare al suo comando a Venezia, il tenente colonnello d'Annunzio si accomiava temporaneamente dal popolo di Roma cui raccomandava di apprestare armi «ben forbite, e affilatissime» (*Parole dette per commiato al popolo di Roma*), ma si congedava immediatamente dall'esercito. In quel giugno turbolento in cui al governo Orlando succedeva il ministero Nitti, da varie parti si andava parlando di un tentativo di colpo di stato nazional-militarista, con i nomi, tra gli altri, di d'Annunzio, del duca d'Aosta e di Mussolini. La diretta conoscenza fra d'Annunzio e Mussolini data, tramite il giornalista Nino Daniele, all'incontro di Roma del 23 giugno, stesso giorno in cui il re Vittorio Emanuele aveva concesso un'udienza al poeta, avvenuta nel parco di Villa Savoia e di cui ci resta una testimonianza di Giovanni Giuriati¹³. *Il comando passa al popolo*: questo il significativo titolo dell'articolo dannunziano che l'«Idea Nazionale» pubblica proprio quel 23 giugno in cui si insediava il governo Nitti, quel Nitti-Cagoia contro cui d'Annunzio rivolgerà aspra la sua polemica nei successivi interventi, denunciando una contiguità tra Nitti e Giolitti, per cui conia il termine «gionittiano». Il 28 giugno nel comizio indetto all'Augusteo dal Comitato per le rivendicazioni nazionali presieduto da Giovanni Giuriati e Oscar Sinigaglia, d'Annunzio, che avrebbe dovuto pronunciare un discorso uscito invece il 1° luglio sull'«Idea Nazionale» col titolo *Disobbedisco*, non si presentò per protesta contro le misure di polizia prese dal governo. Comunque la manifestazione, in cui altri presero la parola (il triestino Sinigaglia, Corradini, Coselschi, Host-Venturi), si chiuse con il tentativo dei partecipanti di raggiungere la residenza di Nitti a piazza Barberini, in ciò tuttavia impediti dalla forza pubblica. È in questo clima che matura e si intensifica durante l'estate la preparazione dell'impresa fiumana, sotto il segno di un "non obbedisco" che prosegue e corone l'incompiuto processo risorgimentale.

La presa di Fiume il 12 settembre 1919 è un vero colpo di mano: giuntovi febbricitante, d'Annunzio si ritrova con tutti i poteri civili, grazie, pare, anche agli interventi persuasivi del tenente Guido Keller che, già «asso di cuori» nella squadriglia aerea di Francesco Baracca, lo aveva accompagnato nella marcia da Ronchi a Fiume, prelevando *in extremis* da un deposito gli autocarri necessari. Memore della simpatia da lui nutrita verso il coraggioso soldato, Luigi Cadorna, pur riconoscendo la bellezza ideale del gesto, si rammaricherà che le «buffonate» di d'Annunzio non solo ne intacchino l'immagine, inficiando la «bella parte» che avrebbe potuto rappresentare in Italia, ma soprattutto finiscano di rovinare la disciplina dell'esercito¹⁴.

Nei sedici mesi del governo di Fiume si crea intorno al poeta-comandante

un composito ed eterogeneo *entourage* e una situazione che non sempre riesce a padroneggiare, i cui caratteri di trasgressione etico-politica e le cui aspirazioni edeniche – da isola felice o paradiso ritrovato – hanno perfino suggerito una possibile analogia movimentista col sessantotto e la contestazione giovanile¹⁵. Un fenomeno ribellista, questo del fiumanesimo, leggibile anche in rapporto alle avanguardie storiche, quali il dadaismo e il futurismo politico di cui troviamo sulla scena fiumana esponenti come Marinetti e Mario Carli, non esente quest'ultimo da simpatie per il bolscevismo. La vita-festa, la liberazione sessuale, la circolazione di droghe, la connessione fra impegno politico e gusto ludico, la dissacrazione del principio d'autorità fanno di Fiume un vero e proprio laboratorio sociale cui si aggiungono fermenti politici volti alla ricerca di nuove forme di economia, alla difesa del lavoro e alla creazione di un vasto movimento antimperialistico, tramite quella Lega di Fiume concepita dal poeta belga Léon Kochnitzky, capo dell'Ufficio Relazioni Estere, in accordo con Alceste De Ambris, come unione di tutti i popoli oppressi e in cerca di indipendenza nazionale, ma destinata a restare utopico quanto sterile progetto, affossato in un groviglio di intrighi balcanici¹⁶. E tra gli scritti legislativi fiumani, la Carta del Carnaro redatta con De Ambris in una prima versione prevedeva tra l'altro non una «Reggenza» ma una «Repubblica», mentre l'ordinamento dell'esercito fiumano steso con il suo aiutante di campo, il capitano Giuseppe Piffer, organizzava sì l'esercito su un rapporto totalitario e fiduciario col Comandante ma ne prevedeva anche in tempi di pace un democratico autogoverno interno¹⁷.

Quanto a Benito Mussolini, fa la sua parte (ambigua, sosterrà d'Annunzio), esercitando la sua retorica in appoggio all'impresa e osannandolo nel *Discorso di Trieste* del 20 settembre 1920 (ma il Comandante avrebbe voluto qualcosa più che parole) come «l'unico che abbia compiuto un gesto vero e reale di rivolta, l'unico che per 12 o 13 mesi ha tenuto in iscacco tutte le forze del mondo». Se il 1921 era avviato, nel gennaio, dalla glorificazione della Legione di Ronchi con i suoi vivi e i suoi Morti, seguiva, nel febbraio, la dichiarazione di non aver mai promesso a d'Annunzio una rivoluzione nel caso di un attacco a Fiume, in specie dopo la defezione di quell'ammiraglio Millo contro cui d'Annunzio aveva pronunciato a Fiume il 5 dicembre 1920 un'orazione d'accusa: *Un uomo è perduto. Un uomo resta*. Infine, nel *Discorso all'Augusteo* del 9 novembre, Mussolini prendeva le distanze da quella Carta del Carnaro che, sotto l'influenza di un sindacalista rivoluzionario quale Alceste De Ambris, gli si prospettava quale documento più atto a sollecitare un grande afflato ideale («Però negli statuti della reggenza del Carnaro c'è uno spirito, un imponderabile che possiamo far nostro: l'orgoglio di sentirci italiani, il proposito di voler lavorare per la grandezza della patria comune») che a dettare le nuove tavole del fascismo: «Non siamo antiproletari, ma non vogliamo creare un feticismo per sua Maestà la Massa [...] Può il Fascismo trovare le sue tavole negli statuti della reggenza del Carnaro? A mio avviso no. D'Annunzio è un uomo di genio. È l'uomo delle ore eccezionali, non è l'uomo della pratica quotidiana»¹⁸.

Ma non sono solo i politici a prendere posizione. Verga se la prende con quel «basilisco» di un Nitti «che non si riesce a togliersi di dosso», ma al «Viva d'Annunzio e chi sta con lui» aggiunge un «Ecco a che siamo giunti», e mentre Proust dedica alla Fiume dannunziana una pagina poi non entrata nella *Recherche*¹⁹, anche Pirandello dice la sua nel discorso su Verga tenuto a Catania nel settembre 1920 per l'ottantesimo compleanno dello scrittore siciliano, assunto a esemplare maestro da opporre a ogni impazzimento di sconcio carnevale²⁰.

L'avventura fiumana, con tutte le sue ambiguità, i suoi rischi eversivi e pur le sue potenzialità, avrà invece un suo cantore in Giovanni Comisso, nelle pagine

de *Il porto dell'amore*, edito a proprie spese nel 1924 in una stamperia della sua città natale, Treviso. Era qui fissata l'atmosfera di quei giorni e di quei luoghi nell'ottica di un giovane classe 1895, che a quell'impresa aveva aderito in un anelito di liberazione dalle pastoie borghesi: lo stesso anelito che lo aveva condotto in guerra con la gioia non tanto di liberare Trento e Trieste, quanto se stesso. A Fiume nasce il sodalizio con Guido Keller, figura leggendaria e carismatica, di cui si ricordano gli avventurosi colpi di mano per rifornire la città di provviste, le infinite stravaganze come l'aquila battezzata col proprio nome, o quel volo del novembre 1920 su Montecitorio su cui lasciò cadere un vaso da notte colmo di carote e rape. Sarà Keller, capo di una nuova "legione tebana" e deuteragonista nel *Porto dell'amore*, l'«amico» per eccellenza, il mentore e duce della nuova avventura vitalistica.

L'esperienza di quei giorni fuori norma, in una comunità divenuta polo di attrazione per giovani inquieti di ogni dove, sarà chiusa da Giovanni Giolitti nel «Natale di sangue» del 1920, con il bombardamento dal mare della città, da lui ordinato al generale Caviglia in ottemperanza al trattato di Rapallo (12 novembre) con il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni e alla creazione di uno stato libero di Fiume. Dopo varie perdite nelle file dei suoi legionari e un bombardamento contro il Palazzo del Comando da cui esce con qualche lieve ferita, d'Annunzio rassegna le dimissioni, stornando così la minaccia incombente sull'intera città. Partito da Fiume il 18 gennaio 1921, trova il suo *buen retiro* in villa Cargnacco, sul lago di Garda. I *Frammenti di un colloquio avvenuto in un giardino del Garda il 10 giugno 1922* marciano il trapasso dall'azione alla recuperata scrittura e denunciano il fastidio di una protratta emorragia vitale e, insieme, i limiti di una troppo reiterata oratoria intessuta di luoghi comuni²¹. Il colloquio cui il titolo qui si riferisce è quello con Renato Simoni che lo intervista per il «Corriere», giungendo a Cargnacco, come scriverà nel pezzo giornalistico del 15 giugno, «proprio quando'era più viva la sorpresa e più rumorosi erano i commenti per la visita di Giorgio Cicerin a Gabriele d'Annunzio»²². E su questa visita, e non sulla ristrutturazione in atto del «quieto asilo fra gli ulivi e il lago», si avvia l'intervista mettendo così a fuoco l'attenzione ancora vigile del paese verso il Comandante forzosamente ritiratosi da Fiume, ma ancora attivo sulla scena politica nazionale in un quanto mai inquieto e travagliato frangente. Nell'aprile 1921 era fallito, causa il rifiuto dannunziano a riceverlo, un incontro con Gramsci, di cui probabile mediatore dovette essere Nino Daniele, rappresentante di un fiumanesimo di sinistra. E nel dicembre era andato a monte anche il progetto di un giornale sindacalista con Alceste De Ambris²³. Ma l'anno successivo, tra l'aprile e il maggio d'Annunzio riceve a Cargnacco Gino Baldesi e Ludovico d'Aragona, esponenti riformisti della Confederazione Generale del Lavoro, e il 27 e 28 maggio è da lui appunto ospitato il Commissario sovietico agli Affari Esteri, Čičerin, in Italia per partecipare alla Conferenza del Lavoro di Genova e che, in un'intervista su «Il Mondo», si dichiarava molto interessato al «carattere operaio di certe disposizioni della costituzione della reggenza del Carnaro»²⁴.

Ben si capisce come questi contatti facciano scalpore, tanto più in riferimento alle dichiarazioni di un d'Annunzio che, nell'intervista a Simoni rifluita in questi *Frammenti di un colloquio*, afferma perentorio: «Né ho mai temuto di trarre al servizio della mia causa bella le forze più pericolose, come testimoniano tanti casi della mia vita strategica». Mentre ribadisce di sentirsi immune da ogni possibile contagio, tiene comunque a lasciare netto il suo giudizio sul comunismo, «una illusione puerile» e «un mito sterile». Čičerin, che a detta dello scrittore dichiarò di ammirarlo per il coraggio mostrato nel riceverlo, ne ricambiò l'invito a Mosca, come informava poi sempre il «Corriere»: notizie destinate a farsi provocazione

verso Mussolini, che del resto non aveva dato il suo appoggio contro il trattato di Rapallo, lasciando all'altro la sconfitta di un esodo che dovette essere «il più doloroso ricordo della *sua* vita dura». D'Annunzio, pur avendo come Mussolini i propri referenti tra gli ex combattenti, si dissocia tuttavia dalle violenze fasciste intese a vendicare «nelle vie e nelle piazze gli eroi abbattuti nei rigagnoli, i feriti inlipesi, i mutilati derisi e percossi» e denuncia la legge del taglione in quanto «vecchia come la barbarie» e comunque più giusta da esercitare «contro i malvagi ispiratori che contro il triste popolo illuso e deluso». Di qui la forte presa di distanza da quei giovani fascisti che si sono appropriati del suo «alalà» gridandolo «anche sopra la violenza inutile e sopra il castigo ingiusto», nel ricordo dell'empito eroico con cui, in tutt'altro clima e scenario, fu per la prima volta pronunciato al ritorno dal volo notturno sopra l'inferno di fuoco di Pola.

Ripudiando la violenza inutile e ingiusta, d'Annunzio rifiuta anche la conflittualità di classe, in nome di una propria idea egualitaria per cui, oltre ai suoi (paternalistici) comportamenti verso i lavoratori, a cominciare dagli operai della sua villa («Io parlo ai miei operai nel mio giardino. Li faccio sedere. Io rimango in piedi»), porta ad esempio i suoi libri: dall'eguaglianza cantata in «un poema ignoto che si chiama *Laus Vitae*» fino all'amico mendicante in memoria del quale era nato il suo primo racconto, *Cincinnato* (poi in *Terra vergine*). A conferma di tale ostentata sensibilità sociale, i *Frammenti* saranno seguiti da quel *Canto di festa per calendimaggio* che già aveva trovato posto in *Elettra*²⁵.

«C'è oggi in Italia una giovinezza esplosiva e una decrepitezza ingombrante» era il giudizio dannunziano «in quest'ora così perigliosa per la Patria», in cui vedeva confliggere «istituti politici più morti d'una cassapanca fessa e tarlata, idee stracche che non operano più del fumo o di un otre, demagoghi che credono di aderire alla realtà e non aderiscono se non alla loro camicia sordida, conservatori che non si affannano a conservare se non quel che è già corrotto»²⁶. Il paese di cui d'Annunzio rende nelle righe dei *Frammenti* quest'acre diagnosi è quello stesso fotografato dal *Rubè* di Borgese uscito da Treves nel 1921, dove il protagonista, il siciliano Filippo Rubè, cresciuto in atmosfera dannunziana e destinato a sposare una donna di bellezza preraffaellita, dalla «bianchezza neutra d'ostia da comunione»²⁷, dopo aver saggiato nella partecipazione bellica il suono falso di ogni titanismo, va incontro nel finale a una morte anche troppo ostentatamente esemplare: il naufragio nella folla, con una bandiera rossa in un mano e una bandiera nera nell'altra, per cui le due opposte fazioni lo rivendicheranno entrambe a proprio martire.

D'Annunzio, prendendo le distanze da tutte e due le fazioni e volendo attrarre i lavoratori nella propria orbita ideale di connessione fra nazionalismo e socialismo (la sua «causa bella»), intende sottrarli ai «demagoghi»: ecco dunque i contatti politici dell'aprile-maggio 1922, ma ecco anche l'idea di un libro per Vallecchi di articoli politici intitolato *In nome del futuro* e comprensivo di due testi fiumani del 1920 di forte valenza sociale: la *Difesa dei lavoratori assunta in Fiume* e il *Discorso ai Signori della Corte*, entrambi poi collocati nel *Libro ascetico*²⁸. Nasce anche l'idea, riportata sempre nell'intervista a Simoni, di un libello indirizzato agli italiani, il cui stesso titolo, *Il Sermone nel giardino*, dimostra l'intento di proporsi a guida della nazione pericolante.

Il discorso improvvisato il 3 agosto 1922 a Milano, dal balcone di palazzo Marino, sede del Municipio, occupato dai fascisti nel clima dello sciopero proclamato dall'Alleanza del lavoro, e riportato nel *Libro ascetico* (*Agli uomini milanesi per l'Italia degli italiani*), è per d'Annunzio il momento culminante di questo periodo convulso. L'oratore si rivolge alla folla portando l'esempio di un contadino, insorto contro di lui giudicandolo un guerrafondaio, ma infine da lui stesso, con

ferma pacatezza, persuaso e commosso della fecondità del sangue dei martiri per la terra italiana. «Mentre la passione di parte tuttavia arde, mentre tuttavia fumano le arsioni e sanguinano le ferite, mentre il volto della Patria è tuttavia velato, noi qui invochiamo la pace e onoriamo la bontà»: così afferma d'Annunzio a una folla di «fratelli». La volontà di pacificazione nazionale fa infatti appello alla fraternità e alla bontà: «bontà» è la quanto mai iterata parola-chiave di questo testo, rivolto nelle intenzioni «a ogni contadino d'Italia, a ogni operaio d'Italia, a ogni marinaio d'Italia»²⁹.

L'applauditissimo discorso non doveva certo rientrare nelle corde dei gerarchi fascisti, che tuttavia ne operarono l'annessione, usufruendo della chiave nazionalistica presente. Il passo successivo, l'incontro a tre fra Nitti, Mussolini e d'Annunzio fissato il 15 agosto per un governo di pacificazione nazionale, «un movimento nazionale e idealistico in un paese sconvolto», secondo le parole di Nitti, non avrà seguito, causa il misterioso «volo dell'arcangelo». A bagagli pronti, giunge infatti l'imprevedibile notizia: nel pomeriggio del 13 agosto 1922 un telegramma dal Vittoriale avverte Nitti che d'Annunzio è caduto da una finestra e corre pericolo di vita. Commenterà poi Nitti nelle pagine delle sue *Rivelazioni*: «Se d'Annunzio non fosse caduto dalla finestra e l'incontro tra lui, Mussolini e me fosse avvenuto, forse la storia dell'Italia moderna avrebbe seguito altro cammino. Ma gli avvenimenti della storia non possono essere giudicati al condizionale»³⁰.

Non è un caso dunque che quella caduta, che nel *Libro segreto* diventerà finanche una volontà suicida, sia presente nel *Comento meditato a un discorso improvviso*, scritto nel settembre, a guarigione avvenuta dai postumi dell'incidente. In questo *Comento*, posto in volume a precedere il discorso milanese, mentre riconferma la sua paritaria distanza dall'una e dall'altra fazione, in risposta anche a un Farinacci che gli chiedeva in quel settembre di parlar chiaro, «o con noi, o contro di noi»³¹, d'Annunzio allude oscuramente a una congiura politica contro di lui sfociata nel tentativo di ucciderlo precipitandolo dalla finestra: «Non sono caduto come un arcangelo folle né come un angelo stanco. L'Italia m'ha gettato dalla rupe tarpea, m'ha precipitato dal monte della cieca giustizia». E nel *Messaggio del convalescente agli uomini di pena* del 21 settembre, collocato subito dopo il discorso di Milano, ribadiva: «Ho patito la più trista delle prove. Sono stato precipitato dalla rupe tarpea, quando le oche schiamazzavano sbigottite da non so che fantocci mascherati»³².

Quella caduta dalla finestra della sua villa, generalmente accreditata per un accidente di natura sentimentale, dette tuttavia luogo ai più svariati sospetti. Anna Kuliscioff che, nella primavera del 1922, era divenuta più disponibile al personaggio d'Annunzio per l'appoggio da lui dato al sindacalista Giulietti e alla sua gente del mare, sospettò in quello strano infortunio la volontà di occultare un'emorragia cerebrale che avrebbe svantaggiato il poeta nel suo antagonismo con Mussolini, in vista di una «futura, e forse non lontana, repubblica italiana»³³.

La marcia su Roma è quindi un arresto decisivo a qualsiasi iniziativa politica dannunziana. Eppure d'Annunzio non smobilita subito, contrastando con Mussolini per l'emigrazione italiana in Brasile, ma soprattutto, per la Federazione dei Lavoratori del Mare, per cui continuò a battersi, ma inutilmente, scorgendovi una propria base di appoggio nella contrapposizione a Mussolini. Nel sesto anniversario dell'impresa di Buccari (11 febbraio 1924), il *Pactum sine nomine* doveva concludere la *querelle* con Mussolini, dopo che d'Annunzio, rotto con Giulietti, aveva avvocato a sé la direzione della Federazione. Anche se la firma sottoscritta da Mussolini il 13 febbraio fu, per dichiarazione poi dannunziana, solo «simulata», dato che gli armatori non dettero alcun seguito all'applicazione del patto³⁴.

Agli occhi di un osservatore straniero come Hemingway, quel «rodomonte vecchio e calvo, forse un po' matto, ma profondamente sincero e divinamente coraggioso» di d'Annunzio sarà del resto, agli inizi del 1923, l'unica *chance* di opposizione al *bluff*-Mussolini: «Mussolini è il più grande bluff d'Europa. Anche se domattina mi facesse arrestare e fucilare, continuerei a considerarlo un bluff. Sarebbe un bluff anche la fucilazione [...] C'è qualcosa che non va, anche sul piano istrionico, in un uomo che porta le ghettoni bianche con una camicia nera»³⁵.

Venendo allo stesso Mussolini, le sue lettere fanno luce su un rapporto che d'ora in poi sarà di stretta vigilanza e di prudente elargizione di favori, in cambio di una autoemarginazione del Comandante dalla vita politica. Si potrà così fregiare il vanitoso poeta del titolo di principe di Monte Nevoso in occasione dell'annessione di Fiume all'Italia (16 marzo 1924), ma non dargliela vinta sull'autonomia della gente del mare né sulla sua richiesta di un campo di aviazione personale accanto alla sua villa. Nel settembre 1923 giunge al Vittoriale, ufficialmente per indagare su un furto, il funzionario di polizia Giovanni Rizzo che, sollecitato e accolto dallo stesso d'Annunzio in probabile sostituzione di altri infiltrati vigilianti, rimarrà negli anni a venire quale «occhiuto carceriere» con funzioni di sorveglianza su eventuali iniziative politiche del Comandante che, a sua volta, lo userà nelle sue schermaglie con Mussolini.

Il 1924 è ancora anno di crisi nei rapporti Mussolini-d'Annunzio. Dopo il delitto Matteotti gira sui giornali la dichiarazione dannunziana di una «fetida ruina». Le opposizioni rumoreggiano; esce il proclama di Sem Benelli per quella Lega Italica cui si dice aderisca d'Annunzio. Mussolini è inquieto; da d'Annunzio giunge una pubblica smentita che rivendica a sé unicamente l'agone letterario.

Il 25 maggio 1925 Mussolini è al Vittoriale. Filippo Turati parlerà di elargizioni pecuniarie a un poeta indebitato, ma resterà sconcertato dalla scenografia ludica e beffarda messa in atto dal poeta a umiliare il «villico di Predappio», lasciato a lungo in ginocchio da un d'Annunzio travestito da san Francesco e toccato con osceni amuleti. Partito Benito, d'Annunzio, che ha voluto un unico giornalista, Cavara del «Corriere», invia una lettera di amicizia ad Albertini, allora impegnato in quell'opposizione a Mussolini che lo avrebbe fatto allontanare dal giornale³⁶.

Ultima sollecitazione che si insinua fra le mura della cittadella proibita del Vittoriale, è data dalla guerra etiopica di fronte alla quale le reazioni dannunziane non saranno prive di qualche remora sull'odierna funzionalità di una guerra «soltanto coloniale», come testimonia, nell'agosto 1936, il volume inteso a celebrare la conquista italiana dell'Etiopia, il *Teneo te Africa*³⁷. Ad aprire la raccolta è lo scritto *Aux bons chevaliers latins de France e d'Italie*, steso nell'agosto 1935 su pressante richiesta di Mussolini, che voleva dal poeta un intervento sui francesi a sostegno della politica coloniale italiana e registrato nei suoi taccuini da Henri de Montherlant, scrittore di versante nietzschiano-barresiano, come vuota acquiescenza alle pressioni mussoliniane³⁸. Anche se l'intervento, che s'interseca con le pagine dell'ancora inedito *Le dit du sourd et muet*, forse non era del tutto rispondente agli intenti mussoliniani, se il poeta molto si indugiava nel parlar di sé e dei suoi legami con i fratelli francesi. Come scrive d'Annunzio a Mussolini, il messaggio viene comunque a comporre «un vero e proprio libello» in cui rifiammeggia il suo «vecchio odio fiumano per l'Inghilterra di Jonathan Swift»: quell'esecrazione che si rincorreva dall'articolo del maggio 1900, *Della coscienza nazionale*, fino al discorso fiumano *Italia e vita* per l'anniversario della battaglia del Piave (24 ottobre 1919), che colpiva acutamente «i divoratori di carne cruda» e «gli smungitori di popoli inermi», scagliandosi contro «l'impero vorace», «ingor-

do» e «mai sazio» colpevole di atroci repressioni contro insorti armati solo di rami d'albero come in Egitto o verso smunte popolazioni come nel Pundjab³⁹.

Il libello *Aux bons chevaliers latins*, con sontuosa copertina e in facsimile di scrittura, sarà direttamente recapitato tramite l'ambasciatore italiano al Presidente della repubblica francese, Albert Lebrun. Dalla Francia non giungerà tuttavia risposta, come d'Annunzio offeso registrerà in un successivo messaggio *Alla Maestà di Vittorio Emanuele III re d'Italia* per l'anniversario della vittoria (4 novembre 1935). Ma ne sarà procrastinata anche la pubblicazione italiana, per gli accenti giudicati troppo polemici ancora una volta contro l'imperialistica Inghilterra: accenti del resto a tutto tondo ribaditi proprio nelle righe del messaggio al re, a poca distanza dalle sanzioni economiche contro l'Italia deliberate dalla Società delle Nazioni.

Gli accenti antinglesi si infittiscono negli altri scritti riuniti a comporre il volume, che pare trovare proprio in tale iterata polemica il suo accento unitario: come nel messaggio a Ennio Genovesi, seniore della Milizia fascista e già tra i «Lupi di Toscana» del Veliki e del Faiti, tra le cui righe l'ormai ultrasettantenne d'Annunzio rievoca nostalgicamente i suoi tempi di guerra sul Carso a fianco di Randaccio e rimpiangere, nella «turpe vecchiaia» e nella «solitaria tristezza», il mancato appuntamento con la bella morte. Nell'oggi, non gli resta che dare il viatico alla partenza altrui per la nuova guerra, all'inizio tuttavia (e questa ammissione varrà a fargli censurare lo scritto) sogguardata con distacco, proprio in quanto solo guerra coloniale: «I miei legionarii di Fiume partono tutti per l'Africa bilingue. In sul principio io solevo placare l'eccesso dell'ardore persuadendoli come quella non fosse guerra nazionale ma soltanto coloniale. Oggi la grigia imbecillità inghilese e la immonda cupidigia e l'ingiustizia testarda mi eccitano a dichiararla nazionale, anzi latina, anzi romana»⁴⁰.

L'adesione all'impresa etiopica pare farsi comunque più persuasa e sostenuta, come dice, alla data del «Primo marzo 1936», il messaggio al «fratello minore e maggiore» Mussolini, nell'anniversario della battaglia di Adua, vista non più quale umiliante sconfitta ma anzi prova suprema del valore italiano, nello stesso modo con cui Alfredo Oriani aveva un tempo riletto Dogali, e con cui il Pascoli di *Alle batterie siciliane* aveva rivisitato proprio Adua, epopea di eroismo e di riscatto, pegno di un futuro vittorioso garantito dalle ombre dei nostri gloriosi caduti⁴¹. E anche qui si rinfocolava la polemica antibritannica, prendendo nuovamente di mira, come già tra le righe del messaggio a Vittorio Emanuele, Robert Anthony Eden, ministro degli Esteri durante il governo Chamberlain di cui avversava la politica di *appeasement* verso le dittature fascista e nazista: forte avversario dell'espansione coloniale dell'Italia contro cui appoggiava le sanzioni, sir Anthony Eden finirà per dimettersi nel febbraio 1938 in polemica con il troppo accomodante Chamberlain per ritrovare quindi a pieno un suo ruolo con Churchill. Da registrare, comunque, che Mussolini fece togliere al messaggio dannunziano su Adua, nella pubblicazione sul «Messaggero» per l'anniversario del 1° marzo, la parte relativa a Eden, giustificando la censura in quanto sarebbe stato, si giustificava con l'autore, «troppo onore ricordarlo in questa tua grande rievocazione storica»⁴².

In chiusura del *Teneo te Africa* (edizioni 1936 e 1939)⁴³ troviamo, infine, i messaggi inviati da d'Annunzio tramite «colombigrammi» (e i colombe, secondo il mittente, sono almeno simbolicamente superiori alle aquile) nell'anniversario del volo su Vienna, il 9 agosto 1936, *Al Re d'Italia imperatore d'Etiopia* e *A Benito Mussolini*: dove quest'ultimo è chiamato, per le sue conquiste, «fratello d'armi cruento e di vittorie senza strage, compagno d'ala temeraria e di spazio senza misura»⁴⁴.

Ultimo atto sarà, alla stazione di Verona, il 30 settembre 1937, l'incontro con Mussolini di ritorno da una visita ad Hitler: lì, secondo una testimonianza di Gian Carlo Maroni ovviamente contraddetta da Giovanni Rizzo, d'Annunzio avrebbe espresso al Duce il suo dissenso all'alleanza con la Germania. Scrive Alvaro in un suo appunto di diario del 1939: «Dicono che d'Annunzio, all'arrivo del duce dopo il convegno del Brennero, alla stazione di Verona gli si attaccò al braccio ricordandogli la tradizione antiteutonica italiana. Aveva ancora almeno questa idea del Risorgimento, da cui bene o male è nata l'Italia»⁴⁵. Verso Hitler d'Annunzio aveva sempre del resto mantenuto un atteggiamento ostile e sprezzante, come dimostrano le lettere a Mussolini⁴⁶ e testimonia quella pasquinata contro Hitler, dal criptico linguaggio, datata 1938, pubblicata tra le sue rime sparse e antologizzata anche da Gianfranco Contini⁴⁷. Una diversa redazione di questo sarcastico epigramma politico, rinvenuta tra le carte donate da Luisa Baccara al Vittoriale e pubblicata da Gibellini, amplia cronologicamente l'invettiva dannunziana, recando in calce la data dell'«Agosto 1933» (e, più sotto, «gen 34»). «Su l'acciaio dell'elmo / ti gocciola il pennello d'imbianchino, / Dai di bianco all'umano et al divino», si dice in questi versi alludendo al giovanile mestiere di imbianchino di colui che altrove d'Annunzio appella «Attila della Pennellessa» o «Attila imbianchino»⁴⁸. L'emorragia cerebrale che lo colpisce la sera del 1° marzo 1938 suggella una partita già da tempo chiusa: anche se c'è chi, per quella morte, ha nutrito sospetti verso un'altoatesina, Emy Heufler, negli ultimi anni al servizio del poeta al solito con più ruoli e che passò quindi presso Joachim von Ribbentrop, Ministro degli Esteri tedesco.

L'intreccio arte-politica che, nella figura e nell'opera dannunziana, è stato un modello di quell'estetizzazione della politica poi perseguita dal fascismo, secondo la celebre frase di Walter Benjamin, si propone ancora a terreno di discussione nei confronti del personaggio. Ma già al 1990 risale una riconsiderazione globale, a opera di Maurizio Serra, del ruolo dell'esteta armato nell'Europa degli anni Trenta, in cui d'Annunzio poeta-condottiero si inserisce prepotentemente in un rapporto con la storia vissuta nella sua crisi d'autorità, relativizzata in un *vis-à-vis* col mito⁴⁹.

L'aver voluto tramutare la parola in azione rimane comunque uno dei nodi più inquietanti e controversi dell'idea dannunziana di letteratura. Il suo rifiuto di chiudersi, come l'eremita caro a Yeats, in una torre eburnea – se non al momento della sconfitta, nell'umbratile apparato del Vittoriale –, ha voluto indicare un approccio all'*hortus conclusus* del reale letterario non come sistema difensivo e consolatorio, dell'autore stesso per primo, ma come giardino dell'Eden dalle multiple potenzialità rigenerative. L'aver perso la propria individuale scommessa sulla contingente scacchiera della storia non ha comunque scalfito la fede ultima nella parola da parte dell'estremo «de' bibliomanti attentissimo e speditissimo nel cercare sé medesimo e i suoi fati» e corrivo a giocare col destino, «con gli eventi, con le sorti, con le sfingi e con le chimere»⁵⁰.

NOTE

1. Sull'ode *Per gli Italiani morti in Africa*, apparsa sul «Capitan Fracassa» del 19 febbraio 1887 e destinata a suscitare accuse di plagio dall'ode *Gli Italiani morti in Spagna* di Tommaseo, si veda la lettera a Emilio Treves del 5 maggio 1889 in G. d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, pp. 74-75.

2. Cfr. il discorso *Agli elettori di Ortona*, pubblicato sulla «Tribuna» il 23 agosto 1897 in G.

d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, Testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 266-280, poi riproposto, con modifiche e tagli, con il titolo *Laude dell'illaudato*, nel *Libro ascetico della giovane Italia*, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, pp. 429-440. Cfr., in proposito, la lettera di Crispi a Roberto Galli, da Napoli, 28 agosto 1897, in M. Maffii, *Come li conobbi. Scorsi biografici, ricordi e lettere inedite di Crispi, Giolitti, Cicerin etc.*, Tivoli, Aldo Chicca editore, 1954, pp. 17-18; la lettera di Carducci a Severino Ferrari da Madesimo, 11 settembre 1897, in G. Carducci, *Lettere*, XX, 1897-1900, Bologna, Zanichelli, 1957, p. 73 e G. Pascoli, *La siepe*, in «La Tribuna», 31 agosto 1897, ora in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1417-23.

3. Cfr. H. von Hofmannsthal, *Il discorso di d'Annunzio. Appunti di un viaggio in Italia settentrionale* [1897], in Id., *Saggi italiani*, a cura di L. Ritter Santini, trad. di M. Keller, Milano, Mondadori, 1983, pp. 79-80 e F. T. Marinetti, *Gabriel d'Annunzio intime*, in «La Vogue», 15 giugno 1900, poi, con il titolo *Au pays de d'Annunzio*, in Id., *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris, E. Sansot, 1908, ora in Id., *Scritti francesi*, a cura di P. A. Jannini, I, Milano, Mondadori, 1983, pp. 382 sg.

4. Cfr. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, p. 29: «L'orrore – fin dai primi anni d'età – dell'odore del *prossimo*, dell'aspetto del *prossimo*, della vicinanza o del contatto di un *estraneo*... / La mia sofferenza ne' luoghi pubblici, nel carro ferroviario, nella platea, nella spiaggia balneare... / Le mie astuzie nell'evitare, nel sottrarmi... / Durante la guerra, durante l'impresa di Fiume, il mio sforzo nel tollerare il «gomito a gomito» nella nave, nel velivolo, nella trincea [...]».

5. Come già si dichiarava a Luigi Lodi nel 1897: cfr. l'introduzione di Andrea Lombardinilo a «Il Giorno» in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, cit., pp. 1640-41.

6. Cfr. G. d'Annunzio, *Della coscienza nazionale*, in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, cit., pp. 498-505, da integrare con l'articolo *The Third Life of Italy*, pubblicato nel novembre 1900 su «The North American Review», *ivi*, pp. 539-571. Il quadro politico internazionale delle lotte imperialiste torna anche nel testo dell'*Orazione al popolo di Milano in morte di Giosue Carducci [XXIV marzo MCMVII]*, in G. d'Annunzio, *L'Allegoria dell'Autunno*, in Id., *Prose di ricerca*, II, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, pp. 2279-302. Per Kipling, il rimando è ai versi di *The Native-Born*, con l'ironico invito a brindare «to our five-meal, meat-fed men», ovvero ai troppo soddisfatti inglesi nati e cresciuti in colonia, abituati a cinque pasti e nutriti di carne.

7. Croce considererà tali presunte commozioni eroiche delle mere esercitazioni letterarie al pari di tutta la produzione dannunziana post 1904, mentre Papini parlerà nel 1915 di «compilazioni rimate che passarono, in momenti di commozione giornalistica riscalducciata da continui falò di memorie romane, per capolavori d'epica storica e civile». Cfr. G. Papini, *La Sagra dei Mille* [1915], in Id., *Stroncature* [1916], Firenze, Vallecchi, 1978, p. 49. L'intervento crociano dal titolo *L'ultimo d'Annunzio*, apparso nel 1935 su «La Critica», è raccolto in B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari-Roma, Laterza, 1940, 1950³, pp. 247-261.

8. Cfr. V. Cardarelli, *Roma 1911*, in Id., *Il cielo sulle città*, Milano, Mondadori, 1949, ora in Id., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, pp. 578-580 e, in particolare, p. 580, dove appunto si parla di contraffazione della *Prière de Jeannette*, ultimo capitolo del *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* di Péguy.

9. Cfr. R. Rolland, *Diario degli anni di guerra. 1914-1919. Note e documenti per lo studio della storia morale dell'Europa odierna*, a cura di M. Romain Rolland, trad. di G. Bonchio e M. Rago, Milano-Firenze, Parenti, 1960, I, p. 276.

10. Per una guerra divenuta celebrazione di rito cristiano, con la chiamata dei morti da parte di una Patria-Dio, cfr. G. Bárberi Squarotti, *Le immagini della guerra*, in *D'Annunzio e la guerra*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale», Milano, Mondadori, 1996, pp. 195-217 e Id., *D'Annunzio scrittore «politico»*, in *D'Annunzio politico*, Atti del Convegno, Il Vittoriale, 9-10 ottobre 1985, a c. di R. De Felice e P. Gibellini, in «Quaderni dannunziani», n.s., 1-2, 1987, pp. 319-348. Su questa tematica, si veda anche M. Biondi, *Il politico: dal dandysmo al sudore di sangue*, in Id., *Novecento. Storia e stili del romanzo in Italia*, Firenze, Festina Lente, 1991, pp. 97-111.

11. «Di schiena al muro grigio furono messi i fanti condannati alla fucilazione, tratti a sorte nel mucchio dei sediziosi. Ce n'erano della Campania e della Puglia, di Calabria e di Sicilia: quasi tutti di bassa statura, scarni, bruni, adusti come i mietitori delle belle messi ov'erano nati. Il resto dei corpi nei poveri panni grigi pareva confondersi con la calcina, quasi intridersi con la calcina come i ciottoli. [...] / I fucilieri del drappello allineati attendevano il comando, tenendo gli occhi bassi, fissando i piedi degli infelici, fissando le grosse scarpe deformi che s'appigliavano al terreno come radici maestre. [...] / Ora chi cantava? Dal muro atroce sgorgava quel canto? [...] / La preghiera muta nelle labbra dei condannati s'era fatta voce, s'era fatta coro, s'era fatta clamore dal profondo [...]. / Le armi brillarono. La scarica coprì il coro. Nel

battito della mia palpebra non vidi cadere al suolo gli uomini, sparenti come il canto sparente, ma li vidi quasi in un flutto grigio confondersi col muro del cimitero, perdersi fra i sette cipressi». Cfr. G. d'Annunzio, *Prose di Ricerca*, I, cit., pp. 720-22. *Cantano i morti con la terra in bocca e le carene valicano i monti* è il capitolo VII e conclusivo del *Commiato del Canto* datato al 27 settembre 1922, dove riaffiora anche la figura di Randaccio (nel capitolo V intitolato *I segnali dell'erba*). Cfr. anche il Taccuino cv, in G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 953.

12. I due libri avrebbero dovuto far parte di un ciclo intitolato *La penultima ventura* e dedicato all'impresa fiumana. Dei tre volumi che dovevano proseguire il ciclo restano al Vittoriale le bozze di stampa. Sono *Il pugnale votivo*, con testi compresi tra il gennaio e il giugno 1920, *La riscossa dei Leoni*, che copre l'arco dal luglio all'ottobre, e *Commiato fra le tombe*, esteso tra il novembre 1920 e il gennaio 1921. Un ultimo e ulteriore volume (il sesto del ciclo) doveva intitolarsi *Oltre le belle bella* e ricostruire narrativamente l'impresa fiumana, ma restò allo stadio di progetto. Neppure i volumi già in bozze videro però la luce: De Felice, cui si deve un'antologia dell'intero corpus dei dannunziani scritti e discorsi fiumani, avanza almeno un paio di motivi. Il primo riguarda l'eterogeneità dei materiali, trattandosi spesso di testi a carattere troppo burocratico o di discorsi riferiti dalla «Vedetta d'Italia» e dal «Bollettino Ufficiale» fiumano o di trascrizioni dattilografate e dunque occorrendo un'ampia revisione e riordino di mano d'autore. Ulteriore motivo all'accantonamento delle bozze (già impaginate tra l'altro quelle del *Pugnale votivo*) può essere stata la volontà dannunziana di non ridare così circolazione alle vecchie polemiche tra lui e Mussolini, con cui i rapporti avevano faticosamente raggiunto un assestamento. Cfr. G. d'Annunzio, *La penultima ventura. Scritti e discorsi fiumani*, a cura di R. De Felice, Milano, Mondadori, 1974, con l'Introduzione del curatore, *D'Annunzio e l'impresa fiumana (1919-1920)*, pp. VII-LXXVIII, e la sua Nota ai testi, pp. LXXIX-LXXXVII. Per *Il pugnale votivo*, l'unico dei tre volumi già ampiamente rivisto e pronto per la stampa, si veda ora l'edizione di G. Lancellotti, *'Il pugnale votivo' di Gabriele d'Annunzio. Orazioni e messaggi fiumani 1921-1931*, Trieste, Hammerle, 2003. Per i testi fiumani dal settembre 1919 ai primi di gennaio 1921, nella stesura apparsa sulla «Vedetta d'Italia», si veda *Scritti giornalistici 1889-1938*, cit., II, pp. 1003-327.

13. Cfr. G. Giuriati, *Con d'Annunzio e Millo in difesa dell'Adriatico*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 4-5, e V. Salierno, *D'Annunzio e i Savoia*, Roma, Salerno, 2006, pp. 83-85 per l'incontro con il re e 78-83 per le notizie di una congiura politica comprensiva del nome di d'Annunzio. «Ardisco non ordisco» è la celebre smentita dannunziana: cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, Torino, UTET, 1983, pp. 415-416.

14. Cfr. la lettera di Luigi Cadorna al figlio Raffaele, da Firenze, 14 dicembre 1920, in L. Cadorna, *Lettere famigliari*, a cura di R. Cadorna, Milano, Mondadori, 1967, p. 282: «D'Annunzio impazzisce colle sue buffonate. Peccato perché poteva rappresentare una bella parte in Italia. Ora mi sta rovinando la disciplina. Ma c'è da meravigliarsi quando tutti si ribellano e la viltà del Governo tollera tutto?». Ma cfr. anche la lettera sempre al figlio, da Villar, 23 settembre 1919, *ivi*, pp. 276-277, dove si ridicolizza Badoglio che tenta invano di «domare» d'Annunzio e si dice che «quest'affare di Fiume, pur bello dal lato ideale, ha il gravissimo torto di finire di rovinare la disciplina dell'esercito»: quella disciplina da lui salvaguardata guadagnandosi così le accuse «di coercizione e di prussianesimo». Per i giudizi di Cadorna sul coraggio del d'Annunzio aviatore cfr. la lettera alla moglie Ninetta [Giovanna Balbi] del 14 dicembre 1915, *ivi*, pp. 133-134.

15. Si veda l'intervista di Paolo Mieli ad Alatri e De Felice su «La Stampa» del 1° marzo 1988, dal titolo *Fu lui che inventò il '68*.

16. Cfr. C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con d'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002. Sulla Lega di Fiume, cfr. R. De Felice, *D'Annunzio politico (1918-1938)*, Roma-Bari, Laterza, 1978 e P. Alatri, *D'Annunzio*, cit., 1983, pp. 459-467. Per i ricordi fiumani di L. Kochnitzky, si veda *La quinta stagione o i centauri di Fiume*, nota e trad. dal manoscritto francese di A. Luchini, Bologna, Zanichelli, 1922.

17. Per i due scritti, riuniti sotto il titolo *La fiamma intelligente*, cfr. ora G. d'Annunzio, *Per la più grande Italia*, in *Id., Prose di ricerca*, I, cit., pp. 103-149. Si veda per questi due testi R. De Felice, *D'Annunzio politico 1918-1938*, cit., e per un confronto tra la redazione della Carta del Carnaro di mano di Alceste De Ambris e la rielaborazione dannunziana cfr. *La Carta del Carnaro nei testi di Alceste De Ambris e di Gabriele d'Annunzio*, a cura di R. De Felice, Bologna, Il Mulino, 1973, con un'appendice documentaria. Per la sostituzione dannunziana di Reggenza a Repubblica addirittura in seconde bozze si veda in quest'ultimo testo citato l'Introduzione di R. De Felice, p. 25. Cfr. anche F. Gerra, *L'impresa di Fiume*, II, *D'Annunzio e la Reggenza del Carnaro*, Milano, Longanesi, 1975.

18. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, II, *La rivoluzione fascista (23 marzo 1919-28 ottobre 1922)*, Milano, Hoepli, 1934, pp. 204-205. Ma si veda anche p. 107 per il *Discorso di Trieste*; pp.

134-135 per l'articolo sui *Legionari di Ronchi* in «Il Popolo d'Italia», 5 gennaio 1921; pp. 144-145 per il *Secondo discorso di Trieste* del 6 febbraio 1921.

19. Si veda la lettera di Verga a Dina di Sordevolo, da Catania, 15 maggio 1920, in G. Verga, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1971, p. 455; M. Proust, *A Venise*, in «Feuillets d'Art», dicembre 1919, cit. in G. Mirandola, *D'Annunzio e Proust*, in «Lettere italiane», ottobre-dicembre 1968, p. 478.

20. Era la totale liquidazione, riconfermata nel 1931, in un nuovo discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia, della volontà di concepire vita e arte nei termini di «avventura», in un richiamo etico al peso delle cose (lo stile di cose verghiano) contro il luccichio delle parole (lo stile di parole dannunziano). Cfr. L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1000-21 e 1417-35.

21. Cfr. G. d'Annunzio, *Il libro ascetico*, in Id., *Prose di Ricerca*, I, cit., pp. 639-653 e, in particolare, p. 645: «Operaio della parola, io sono stato condannato per sette anni ai lavori forzati del «luogo comune», all'esercizio forzato dell'eloquenza, su la ringhiera, nella piazza, nel campo di battaglia. Per sette anni ho arringato le truppe e le folle, ho maneggiato l'anima del soldato e del popolano, mi sono piegato ai contatti più rudi e talvolta alle mescolanze più repugnanti. / O tregue di solitudine, estasi di respiro, nella stretta carlinga, a quattromila metri di quota! / Nessuno immagina con che ansia io sia entrato in questo rifugio, con che bisogno di sprofondarmi in me stesso e nella più segreta sorgente della mia poesia».

22. *A colloquio con d'Annunzio*, ora in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, con la collab. di M. Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 439-453, e in *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, cit., pp. 1484-500.

23. Cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, cit., pp. 490-502.

24. Intervista a G.V. Čičerin, in «Il Mondo», 30 giugno 1922, cit. in N. Valeri, *D'Annunzio davanti al fascismo*, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 64-65. Resoconti indiretti accrediterebbero del resto al d'Annunzio fiumano persino un attestato rivoluzionario da parte di Lenin.

25. *Canto di festa per Calendimaggio cantato nell'anno primo del nuovo secolo [1900]*, in G. d'Annunzio, *Il libro ascetico*, cit., pp. 653-658.

26. *Frammenti di un colloquio*, cit., p. 651.

27. G. A. Borgese, *Rubè [1921]*, introduzione di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1974, p. 25.

28. Per il libro concepito per Vallecchi e mai edito, di cui però si conservano al Vittoriale le bozze, si veda la Notizia di Zanetti sul *Libro ascetico* in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 3208.

29. G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 522-529.

30. F. S. Nitti, *Scritti politici*, VI, *Rivelazioni, Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Carocci, Bari, Laterza, 1963, pp. 362-363.

31. Cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, cit., p. 509.

32. Cfr. G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 505 e 536.

33. Cfr. la lettera a Filippo Turati, da Milano, 14 agosto 1922, in F. Turati e A. Kuliscioff, *Carteggio*, raccolto da A. Schiavi, a cura di F. Pedone, Torino, Einaudi, 1977, V, 1919-1922, p. 884.

34. Cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, cit., pp. 511-523. Per i fieri contrasti con Mussolini a proposito dell'autonomia della FILM e del patto marinaro, si vedano il *Carteggio d'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice e E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971 e E. Ledda, *Epistolario inedito d'Annunzio-Ciano*, in «Quaderni del Vittoriale», 27, 1981, pp. 15-77. A Costanzo Ciano, a lui legato dalla Beffa di Buccari e allora sottosegretario alla Marina, d'Annunzio scrive infatti ripetutamente per sollecitarne l'appoggio nelle trattative con Mussolini, a sua volta diversamente incalzato da Farinacci e dal sindacalista Rossoni. In un telegramma inviato a Ciano il 31 marzo 1924, d'Annunzio così commenta: «Il Patto marino è divenuto un colossale pesce d'aprile. Stop. Lo sospenderò stanotte sopra le colonne del Vittoriale e celebrerò il primo d'aprile come la vera festa nazionale della novissima Italia» (*Epistolario inedito d'Annunzio-Ciano*, cit., p. 49). Per il *Pactum sine nomine*, inserito nell'edizione del 1932 di *Per la più grande Italia* nella sezione *La fiamma intelligente*, cfr. G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 151-157.

35. E. Hemingway, *Mussolini: il più grande bluff d'Europa [1923]*, in Id., *Dal nostro inviato Ernest Hemingway*, trad. di E. Capriolo e G. Monicelli, Milano, Mondadori, 1967, pp. 73 e 76-77.

36. Ad Anna Kuliscioff, da Roma, 3 giugno 1925, in F. Turati e A. Kuliscioff, *Carteggio*, cit., VI, 1923-1925, pp. 645-646.

37. Il cui titolo, già ripreso dal Corrado Brando del *Più che l'amore* («Ho il mio pensiero, anzi ho il mio impero, una parola romana da rendere italiana: *Teneo te, Africa*») ricalca, si sa, la pronta ed esorcistica frase di Cesare, riportata da Svetonio, al momento della sua infausta quanto accidentale caduta nello sbarco in terra africana.

38. H. de Montherlant, *Carnet xxx* (agosto 1935-marzo 1936), in Id., *Essais*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1179.

39. *Italia e vita [XXIV ottobre MCMXIX]*, in G. d'Annunzio, *L'Urna inesausta*, in Id., *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 1002-17 e, in particolare, pp. 1014-15. D'Annunzio qui si riferisce alla rivoluzione egiziana contro il Protettorato di Sua Maestà Britannica sull'Egitto, scoppiata nel marzo 1919 in seguito all'esilio decretato contro il leader nazionalista Sa'd Zaghlul e che causò circa 800 morti e 1600 feriti fra gli egiziani e al massacro del 13 aprile 1919 ad Amritsar nel Punjab indiano, dove il generale inglese Reginald Dyer fece sparare senza alcun avvertimento sulla folla che, contravvenendo alla legge marziale in atto contro le riunioni di più di cinque persone, si era riunita per una festività in un parco cintato da cui era impossibile sfuggire. Se in Egitto si giunse quindi nel febbraio 1922 alla concessione da parte britannica di una formale indipendenza, l'episodio di Amritsar, che provocò quasi 380 morti e 1200 feriti e divenne per gli indipendentisti indiani il simbolo della loro battaglia, fu considerato come l'avvio della perdita inglese dell'India. Per la citata lettera a Mussolini del 27-28 agosto 1935, cfr. *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, cit., pp. 344-345.

40. *Al comandante del Battaglione 315° senior Ennio Genovesi*, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 2542.

41. Cfr. *Adua. A Benito Mussolini, ivi*, pp. 2547-52 e A. Oriani, *Dogali*, in Id., *Fino a Dogali* [1889], Prefazione di L. Federzoni, Bologna, Cappelli, 1935, pp. 319-365.

42. Cfr., alla data del 29 febbraio 1936, il *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 357.

43. Per i rimaneggiamenti (e non solo di posizione cronologica) tra le varie edizioni, cfr. le note di Giorgio Zanetti a G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 3806.

44. *Ivi*, pp. 2563.

45. Si veda, per l'atteggiamento dannunziano verso il nazismo, l'*Introduzione* di R. De Felice, *D'Annunzio, Mussolini e la politica italiana 1919-1938*, al *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit., pp. v-LXVI, alle pp. LXIII-LXVI. Cfr., anche, C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1950, p. 219.

46. Cfr. la lettera del 9 ottobre 1933, in *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, cit., p. 319: «Da stanotte io so che le tue esitazioni e le tue incertezze di quel giorno affettuoso cedono alla tua sagacità vigile, e che tu sei per respingere fieramente il marrano Adolf Hitler dall'ignobile faccia offuscata sotto gli indelebili schizzi della tinta di calce e di colla ond'egli aveva zuppo il pennello, o la pennellessa, in cima alla canna, o alla pertica, divenutagli scettro di pagliaccio feroce non senza ciuffo prolungato alla radice del suo naso "nazi"».

47. Cfr. G. d'Annunzio, *Poesie sparse*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, 1950, 1964⁴, p. 1031, e G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 359-360.

48. Cfr. P. Gibellini, *La «pasquinata» contro Hitler*, in Id., *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 251-259.

49. M. Serra, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Bologna, Il Mulino, 1990.

50. Cfr. G. d'Annunzio, *Il libro segreto*, in Id., *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1829 e pp. 1890-91.

D'Annunzio inscenatore e i padri fondatori della rivoluzione del teatro europeo del '900

Giovanni Isgrò

D'Annunzio è l'unico artista italiano che ha dato un contributo concreto alla rivoluzione del teatro in Europa fra Otto e Novecento. Non a caso buona parte degli altri padri fondatori del nuovo teatro ebbero modo di frequentarlo, dimostrando interesse non soltanto per la produzione drammaturgica del Vate ma anche per le sue intuizioni artistiche nel campo della messinscena e dell'uso dello spazio scenico.

Per meglio comprendere l'importanza della rivoluzione teatrale di Gabriele d'Annunzio può essere utile individuarne le tappe fondamentali a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, per quanto il ciclo delle messinscene prenovocentesche non risponda adeguatamente sul piano fattuale alla modernità del progetto espresso nelle didascalie di quei drammi. Proprio nelle didascalie di queste opere è evidente infatti l'attenzione del Vate alla funzione scenica della luce insieme al principio della praticabilità; argomento, questo, che dovette influenzare non poco l'amico Mariano Fortuny, al punto da stimolarlo nelle ricerche luminotecniche e nel progressivo abbandono della pittura anche in ambito scenografico.¹

L'articolo *La Rinascenza della Tragedia*² collegato all'idea per un Teatro di Festa da realizzarsi sulle sponde del lago di Albano, e coevamente la stesura del romanzo *Il Fuoco* costituiscono il primo stadio significativo del processo rifondativo dal quale non va escluso il lavoro preparatorio della messinscena de *La Ville Morte* (edizione parigina de *La città morta*); il tutto da collocarsi in un arco di tempo corrispondente al 1897/8.³ In questo biennio riscontriamo l'apertura di d'Annunzio verso l'idea del teatro *en plein air* in una forma innovativa rispetto alla ripresa archeologica delle rappresentazioni del dramma antico cui il Vate aveva assistito presso il teatro di Orange. Per d'Annunzio infatti si tratta di promuovere una vera e propria rinascita italiana artisticamente collettiva, anticommerciale e antiborghese per un teatro aperto alla fruizione delle masse da contrapporre al dilagante wagnerismo e al nazionalismo della cultura germanica. Accanto a questo, il romanzo *Il Fuoco* costituisce un vero *exemplum* di scena urbana a spazio totale che sembra annunciare l'idea della città-set che il cinema da lì a qualche decennio prenderà a proprio carico.

Su un altro piano la preparazione scenica de *La Ville Morte* a Parigi rivela la contrapposizione fra d'Annunzio e la pratica della scenografia pittorica pur rappresentata in quella occasione dal più celebre scenografo francese di prospettiva, ossia Amable, al quale d'Annunzio, attraverso un fitto contatto epistolare con Sarah Bernhardt, interprete e animatrice dell'evento, non risparmia suggerimenti significativi per evitare il rischio di una scena pittorico-naturalistica, intanto che richiede elementi costruiti e tridimensionali riconducibili alla sua idea di teatro simbolista, nonché l'uso della luce psicologica e l'apertura della scena verso il *plein air*.⁴

L'arco temporale che va dal 1901 al 1908 costituisce il secondo segmento del

percorso innovativo di d'Annunzio. In questi anni, nei quali il Vate assume il controllo diretto della messinscena delle sue opere, l'aspetto più interessante e originale è costituito dalla dominante dell'idea della scena all'aperto, dalla praticabilità degli elementi scenici e dal principio dell'animazione totale dell'area sovrastante il palcoscenico (sia in senso verticale che orizzontale), con un serrato succedersi di salti di quota. In questo assetto veramente dinamico della messinscena d'Annunzio applica già tecniche assimilabili a quelle del cinema, alternando primi piani a primissimi piani e a totali secondo la logica del montaggio che si affermerà alcuni anni più avanti nelle regie di Mejerchol'd e di Ejzenštejn. L'idea stessa di portare il *plein air* al chiuso rivela, insieme al suo primo progetto di Teatro di Festa, la sua partecipazione attiva e fattuale a problematiche che coinvolgono coevamente, e da lì a qualche anno, altri protagonisti della rivoluzione teatrale, a loro volta attratti dall'idea del teatro come festa e come rito. Ma mentre d'Annunzio continuerà a coltivare il sogno di un dispositivo per le masse assimilabile a quello per lo spettacolo all'aperto, progettando nel 1910/11 insieme a Fortuny quel *Théâtre de Fêtes* da alzare a Parigi nel Campo di Marte, gli altri padri fondatori cercano ancora al chiuso lo spazio per il teatro di festa, utilizzando strutture fuori canone, come accade a Reinhardt che realizza la messinscena del *Miracle* di Völmoller all'Olympia Hall di Londra nel 1911 o di *Edipo Re* al Circo Schumann di Berlino nel 1910⁵, o pensando al progetto di edifici per il teatro in grado di accogliere le nuove idee di messinscena, come nel caso di Fuchs che si affida al progetto dell'architetto Littman.⁶ Ma si potrebbe continuare con gli spazi ritmici di Appia - Dalcroze a Ginevra, all'idea del teatro-festa di Craig ecc., tutti realizzati in strutture al coperto.

Sul piano dell'uso della luce in scena e dell'impiego della scenografia pittorica, la mancata collaborazione di Mariano Fortuny, impegnato in quegli anni nella progettazione della Cupola che porta il suo nome e nello studio del sistema di proiezione a luce diretta e indiretta, costituisce, nel corso della preparazione della messinscena della *Francesca da Rimini* (1901), un ostacolo forte al percorso sperimentale del Vate che dovrà ripiegare così al compromesso con pittori scenografi di tradizione.

Il biennio successivo alla messinscena de *La Nave* (1908 - 1910) costituisce, nel tempo della rappresentazione di *Fedra*, un altro passaggio importante della molteplice ricerca innovativa di d'Annunzio prima del suo trasferimento a Parigi. Una sperimentazione, quella del Vate, che scorre coevamente all'accelerazione degli innovatori europei della scena in nome del rifiuto di qualsiasi forma di realismo e descrittivismo.

Si va, come è noto, dai maggiori teorici del ritmo e del movimento, Craig e Appia, allo stesso Stanislavskij che apre proprio nel 1907-8 una pur breve parentesi simbolista, affidandosi ai *décors* di Egorov e Oulianov, mentre proprio in questi anni Mejerchol'd, dopo l'esperienza laboratoriale del 1905 al Teatro-Studio, si avvia verso una nuova stagione che lo porterà al costruttivismo. Fuchs a sua volta nel 1908, in occasione della realizzazione del Künstler-Theater di Monaco perfeziona le sue teorie esposte quattro anni prima in *Die Schaubühne der Zukunft* (Berlin-Leipzig, 1904) a proposito della scena a rilievo. Concordando con la posizione dell'architetto Littman, dà indicazioni precise agli animatori di questo edificio della rifondazione teatrale attraverso la messinscena del *Faust*, e consente ad Erler di mettere in atto per la prima volta, fra le altre espressioni della sua riforma scenica, i famosi muri scorrevoli dipinti. L'anno successivo dà alle stampe un altro suo fondamentale testo, *Die revolution des theater*; ed è proprio nel 1909 che arrivano a Parigi i Balletti Russi. In questo sviluppo contemporaneo di idee, Jacques Rouché avvia la collaborazione con talenti della nuova

pittura, ponendosi sulla linea di Diaghilev, Stanislavskij, e (sia pure per poco) dello stesso Mejerchol'd, contrapponendosi ad Appia e Craig (e da lì a tre anni anche a Copeau) la cui prudenza verso l'apertura agli artisti della pittura è dettata dal bisogno di proteggere il fragile linguaggio registico.

L'esigenza del ritorno alla scena essenziale e simbolica riesce a trascinare uomini di teatro di diversa provenienza, da grandi attori o/e registi, come gli inglesi Maurice Elvej e Harley Granville-Barker che si convertono al vangelo di Craig, a individualità come Jules Claretie, già amministratore e successivamente anche direttore della "Comédie Française", che su «Le temps» del maggio 1907, rinvigorendo la sua antica polemica contro l'idea di messinscena realistica, propone che il *décor* entri direttamente nel dramma attraverso la simbologia dei colori.

A fronte di questo fitto panorama sperimentale del teatro europeo, d'Annunzio, stimolato a sua volta dalle ricerche dell'amico Achille Ricciardi sul teatro del colore portate a termine già nel 1906, immagina di azzerare le sue visioni sceniche precedenti a favore di un'idea di messinscena essenziale, basata sulla parola poetica dell'attore su uno sfondo di altissime tende dalle profonde suggestioni cromatiche associate a ritmi grafici dal valore musicale. Più che un progetto definito è una ispirazione artistica che supera in avanti l'esperimento teatrale della stessa *Fedra*⁷, ultima opera messa in scena prima del trasferimento a Parigi. D'Annunzio stesso in una intervista rilasciata al «Corriere della Sera» del 9 aprile 1909 dichiara:

Ho pensata un'opera di passioni libere e forti di pura fiamma, che si svolga davanti ad altissime tende d'un colore profondo. Per ottenere questo colore molto mi gioverà una signora olandese amica mia che ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi o verdi di Venezia, di Genova o di Lucca. Distenderò una vastità enorme intorno agli interpreti. Essi si muoveranno davanti ad uno scenario di un color solo, alto quattordici o quindici metri. Nella parte superiore di esso correrà un fregio che ripeterà a intervalli eguali, obbedendo alla legge musicale delle pause, lo stesso motivo decorativo. Questi segni armoniosi indurranno, ripetendosi nel pubblico, una suggestione pari a quella dell'orchestra. Tornerà insomma alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, ai tempi di Shakespeare, aggiungendo ad esse questo elemento nuovo, questa specie di ritmo grafico che avrà per gli spiriti un valore musicale. Il pubblico non sarà più distratto dai piccoli particolari della scena e il poeta potrà esprimere la passione dei suoi personaggi in forme nude elementari e ardenti.

L'idea esposta da d'Annunzio è chiarita sotto il profilo tecnico da Ricciardi: «il poeta alludeva all'arte giavanese del *batik* perfezionata da Agata Wegerif Gravestein; creazione di stoffe cangianti secondo la luce, percorrenti una meravigliosa gamma di tinte, dagli arancione più cupi ai gialli matti, dai paonazzi ai rossi accesi»⁸.

Le suggestioni delle nuove idee sceniche dannunziane non sfuggono a Jacques Rouché, che proprio nell'aprile del 1909, dopo avere chiesto i diritti di pubblicazione e rappresentazione de *La Nave* e di *Fedra* invita d'Annunzio ad un incontro. L'interesse di Rouché per il poeta, quando questi non ha lasciato ancora l'Italia, è successivo al rapporto diretto del pescarese con Craig che, dopo il suo trasferimento a Firenze nel 1907 è entrato nella sua più interessante stagione progettuale. Proprio dalla frequentazione con il fermento laboratoriale animato da Craig che porta in quei mesi alla definizione degli *screens*, d'Annunzio, in assenza e in attesa di rincontrare Fortuny, trae spunto da questi elementi scenici rettangolari per individuare originali risoluzioni al suo teatro di poesia, stimolando a sua volta

nell'artista inglese curiosità e interesse per le sue intuizioni sul cromatismo. La testimonianza di Ricciardi riguardo a questo scambio di riflessioni e suggerimenti artistici è precisa: «Quantunque la sua forma sia soprattutto architettonica e riguardi le proporzioni tra persone e decorazioni sceniche pure egli si è dedicato alla ricerca del cromatismo. E con Gabriele d'Annunzio fece a Firenze delle interessanti esperienze per creare un'atmosfera luminosa ed evitare le violenze e la crudezza di luce e di ombra proprie dei riflettori».⁹ Una conferma indiretta degli incontri fra Craig e d'Annunzio ci viene da una dichiarazione di Ildebrando Pizzetti, il quale racconta che d'Annunzio stesso lo aveva informato, in un colloquio avuto nel 1907, che l'artista inglese gli aveva personalmente portato alla Capponcina una copia della sua opera *The art of the Theatre*, pubblicata due anni prima¹⁰. Da lì in avanti, tuttavia, d'Annunzio non volle dare seguito al rapporto di collaborazione con Craig. Ciò probabilmente perché per il Vate lo spazio scenico doveva essere in rapporto con lo spazio metrico della poesia; il che lo portava a temere le sintonie con la maggiore competenza tecnica (e non soltanto tecnica) di Craig. Anche in questo caso, dunque, d'Annunzio, come sarebbe successo con Reinhardt e Mejerchol'd, dopo essersi avvicinato ai problemi della regia grazie al rapporto diretto con uno dei suoi maggiori esponenti, non conquistò la dimensione autonoma della creazione dello spazio scenico in quanto "condizionato" proprio dalla sua formazione di poeta.

Più in generale, nonostante la disponibilità a confrontarsi con alcuni padri della scena internazionale del nuovo secolo, d'Annunzio non intende vincolarsi a una scelta fra le due linee innovative del momento. Egli non si allinea con coloro che fanno appello alla nuova pittura, né con coloro che si affidano alla tridimensionalità per garantire una effettiva unità espressiva al dramma. Questa medesima condizione di *esprit libre* egli manterrà anche dopo il trasferimento a Parigi, nonostante Jacques Rouché cercasse di coinvolgerlo nella sua avventura innovatrice promuovendo incontri, che risulteranno il più delle volte scontri, con i pittori protagonisti del nuovo teatro¹¹ intanto che l'amico Montesquiou si procurava di metterlo in contatto con il fermento drammaturgico parigino.¹²

In realtà d'Annunzio dopo il contatto craigiano e le suggestioni del teatro del colore, una volta giunto a Parigi e ripresi i contatti diretti con l'amico Fortuny, sente la necessità di affidarsi con più entusiasmo che nel recente passato, al valore scenico della luce e alle possibilità espressive offerte dalla luminotecnica. È così che il luogo deputato ad accogliere la sperimentazione artistica del Vate diventa il teatro privato della contessa di Béarn, dove pochi anni prima lo stesso Appia aveva avuto modo di vedere realizzate per la prima volta le sue idee sul rapporto musica-luce per la messinscena del dramma wagneriano.¹³ Insieme a Fortuny in quello stesso "laboratorio", d'Annunzio a pochi mesi dal suo arrivo a Parigi è già all'opera. Utilizzando dispositivi luminotecnici ideati dal *magicien* catalano-veneziano, sperimenta drammaturgie di luci colorate e di corpi in movimento fra danza e pantomima, cercando nello stesso tempio sacro della "Comédie française" attori da coinvolgere in nuove imprese. Il percorso dannunziano non sfugge alla stessa stampa italiana che ne riporta uno spaccato significativo:

Nel teatro privato del palazzo di Béarn [...] abbiamo avuto la realizzazione di un sogno: l'infinita immensità del cielo e del mare portata e riprodotta meravigliosamente su un palcoscenico di qualche metro di grandezza. E ciò ottenuto con dei mezzi di una semplicità straordinaria: non più quinte e scene; una concavità, un quarto di sfera, limitava il fondo del palcoscenico e su di essa erano creati tutti i colori che il cielo ci può offrire: il primo chiarore dell'alba, le rose dell'aurora, il meriggio biancastro e uguale, il tramonto di fiamma, la not-

te azzurra o cupa, il formarsi, il rincorrersi, il disgregarsi delle nubi. Un cielo di uragano strappò grida di ammirazione. Subito dopo seguì un cielo azzurro più terso e cristallino del cielo di Napoli. E sotto a quel cielo il mare si stendeva e si fondeva mirabilmente colla linea dell'orizzonte. Una mima eseguì delle danze e la scena non perdette nulla della sua grandiosità nonostante le minuscole proporzioni del palcoscenico e quelle, relativamente gigantesche, della danzatrice. E il miracolo veniva operato in mezzo a noi. Dinanzi a un tavolino semplicissimo, collegato con la scena da un grosso cordone di fili elettrici, Fortuny prima e poi d'Annunzio muovevano dei piccoli congegni producendo sulla scena i fantasmagorici mutamenti di luce. D'Annunzio mi disse che per i guasti recati dalle inondazioni dello scorso inverno non si possono ottenere nella sala del palazzo di Béarn tutti gli effetti possibili. Nuove prove assai più affascinanti si terranno nel prossimo autunno col concorso dei migliori artisti della Comédie Française: le illustrerò una conferenza di d'Annunzio.¹⁴

In questo clima di estrema concentrazione sull'uso artistico della luce, all'interno del quale prende corpo anche il primo progetto di messinscena del *Martyre de S. Sébastien*, riprende forma l'idea di un dispositivo di teatro di festa, denominato *Théâtre de Fêtes* appunto, pensato con criteri tecnologici assolutamente avanzati rispetto al panorama europeo degli edifici teatrali di ultima progettazione. Si tratta di un dispositivo al coperto tale da garantire la gamma più estesa degli effetti luminotecnici, e predisposto per le esigenze di acustica delle più diverse tipologie di spettacolo, ma anche con le prerogative di impianto *en plein air* per un teatro di massa. Struttura al tempo stesso agile e funzionale, facilmente smontabile in poche ore, tale da consentire qualsiasi forma di *décentralisation*, si presenta come una grandiosa macchina delle meraviglie capace di 4500 posti distribuiti ad anfiteatro, sorretta da un'armatura in ferro a forma semisferica, dotata all'interno di arredo a verde come se si fosse all'aria aperta. L'illusione del teatro *en plein air* è precisata da una straordinaria estensione di proiezioni di cielo a nuvole fisse e mobili, che dalla cupola del palcoscenico, senza soluzione di continuità, avrebbe potuto invadere l'intera superficie della copertura dell'impianto, sulla testa e alle spalle degli spettatori, sì da avvolgerli in un'unica atmosfera di luci e suoni, amplificati grazie ad un sistema di regolazione di quota del *velarium*, tale da riproporre, dove necessario, situazioni di interni di architetture, ma anche effetti di immersioni sottomarine, per le quali d'Annunzio prevede la composizione di «miti oceanici». Si tratta di un impianto di spettacolarizzazione, dunque, tale da restituire in forma d'arte quel "meraviglioso" cinematografico che tanto catturava l'artista, e per il quale non si poteva scegliere luogo più significativo ed emblematico del Campo di Marte come *révanche* dell'arte scenica nello stesso spazio che aveva visto il trionfo della spettacolarità feerica e tecnologica messa in atto nelle esposizioni universali. Lungi dal monopolizzare l'evento con la sua produzione drammaturgica, d'Annunzio contrappone alla Germania di Wagner e di Fuchs l'avvenieristico teatro come luogo di raccolta di «tutti i poeti latini». Rispetto ai precedenti progetti di "Teatro di Festa", questa volta d'Annunzio è orientato soprattutto verso la ricerca e la messa a punto degli strumenti tecnici, attraverso i quali la poesia possa ampliare i motivi evocativi ed analogici in tutta l'estensione possibile. Seguendo questa concezione, d'Annunzio ha la possibilità di seguire e di accentuare variamente le fasi di sviluppo di un qualsiasi contenuto, di articolare a suo piacimento i valori e le potenzialità formali di una qualsiasi opera, passando attraverso una serie molteplice di intuizioni sensoriali. In questo senso accarezza per la prima volta l'idea di inscenare il dramma antico, in quanto restituzione non più archeologica, superando per questa via le perplessità che aveva provato sin da quando aveva assistito alle prime rappre-

sentazioni al teatro di Orange. Per l'inaugurazione del *Théâtre de Fêtes*, prevista per il 21 luglio 1911, d'Annunzio pensa di allestire una grande *féerie* poetica con danze, cori, cortei e canti, con un'orchestra di 120 professori e oltre 700 persone in scena: un cast artistico di primissimo piano.

Da qui anche la centralità che in questo quadro programmatico avrebbero dovuto avere artiste come Isadora Duncan, nella cui tecnica coreutica Craig, già cinque anni prima, aveva visto riflesse le sue idee per un nuovo teatro. Concetto, questo, che d'Annunzio riprenderà da lì a poco con Ida Rubinstein, prima ballerina sottratta ai Balletti Russi per affidarle un impensabile azzardo progettuale¹⁵. A questa originalità artistica e alla modernità dell'impresa non è estraneo l'interesse dello stesso Fortuny il quale pensa di riscattare l'uso riduttivamente "tecnico" della cupola in atto al teatro Kroll di Berlino attraverso un'operazione d'arte che sicuramente il Vate poteva garantirgli. D'altro canto, insieme a tutto questo c'è la funzionalità architettonica dell'impianto progettato da d'Annunzio, soprattutto per quanto attiene la rapidità di accesso e di sfollamento del pubblico.¹⁶ Un argomento, questo, che unito alla facilità di montaggio/smontaggio dell'intero dispositivo, almeno sul piano progettuale, creava le premesse per un doppio percorso: il teatro ambulante e il teatro riproducibile in una articolazione territoriale policentrica; vera e propria sfida ai meccanismi di distribuzione del cinema. Siamo dunque già nel campo della progettazione architettonica per il teatro delle masse che animerà i successivi trent'anni di teatro e oltre, fino al tempo di oggi. Ma come per un destino volto a mettere alla prova la virtualità dannunziana, l'articolazione degli slittamenti e dei debordamenti, per certi aspetti esemplificativa della moderna creatività possibile, porta allo stop clamoroso del progetto per il *Théâtre de Fêtes* e alla rottura improvvisa con Mariano Fortuny e ancora ai successivi dirottamenti artistici. In primo luogo, il forzato passaggio da una costruzione drammaturgica proiettata verso l'uso creativo della luce a quello del coinvolgimento diretto del più grande pittore-scenografo-costumista dei Balletti Russi del momento. Si tratta di un doppio salto sperimentale: da un lato, l'adattamento della scenografia corrispondente al genere di danza tra i più innovativi della scena europea alla *mise en scène* del teatro d'arte con tutte le componenti della creazione dannunziana (l'apertura verso il *plein air*, la complementarità della musica, della danza, del colore); dall'altro, l'esperimento estremo della ri-teatralizzazione di una figura artistica già acquisita dal pubblico dell'epoca: quell'Ida Rubinstein chiamata da d'Annunzio al ruolo protagonista, sia nel *Martyre de Saint Sébastien* che ne *La Pisanelle*. Come dire, una lezione di modernità da consegnare al teatro italiano fra le due guerre, ancora sostanzialmente legato ai codici tradizionali della recitazione.

Il rinnovamento del criterio della messinscena è in effetti complessivo quanto radicale. E lo è particolarmente se si considera la genialità e la velocità dello slittamento che porta dall'equivoco dei descrittivismo al simbolismo espressivo, garantito adesso dalla magia cromatica di Léon Bakst.¹⁷

Partendo dall'idea dannunziana di mescolare in un volontario anacronismo l'antichità e il medioevo, Bakst propone un accostamento inedito di costumi e *décors*, tale da confermare una scienza formidabile di proporzioni, di colori e di linee, riabilitando il diritto dell'immaginazione contro qualsiasi forma di approccio realistico.

A fronte dell'originale interpretazione pittorica dello scenografo russo c'è tuttavia la più articolata visione scenica di d'Annunzio, la cui concezione simbolista è sostenuta dalle possibilità offerte dalle nuove tecnologie. Si va così dalla ricerca dell'effetto *en ciel* «l'ouverture circulaire», come «l'oeil du ciel» che domina dall'alto sulla testa degli spettatori (terzo atto), impropriamente prodotto da

Bakst con la creazione pittorica di un enorme *plafond* a cassettoni, alla proposta di «une voûte en ellipse d'une matière si polie qu'elle renvoie toutes les images, à la façon d'un miroir concave», anch'essa resa pittoricamente da Bakst in modo tutt'altro che specchiante.

Su questa distanza fra le qualità artistiche tanto geniali e moderne quanto circoscritte all'ambito della pittura di Bakst e la virtualità scenica del pensiero drammaturgico di d'Annunzio, si misura anche il senso della dimensione europea del pescarese e delle sue capacità interlocutorie con i maggiori esponenti della scena internazionale moderna. Una disponibilità al confronto, questa, che spaziò nelle diverse aree dell'arte del rappresentare: dalla musica alla danza, dalla recitazione alla scenografia; che fu ricerca anch'essa e capacità di stabilire una vera e propria reciprocità di influssi come accadde con Bakst (che pure si piegò all'esigenza dannunziana di vedere realizzate scene costruite) ma che talvolta non poté evitare lo scontro, come accadde con Mejerchol'd, cui d'Annunzio affidò la regia de *La Pisanelle*. In particolare, la dimensione e le motivazioni che caratterizzarono proprio questo punto critico fu tuttavia la vera essenza del problema e del limite che riguardarono il pur grande ruolo che d'Annunzio ebbe nel processo di rinnovamento della scena.

La differenza sostanziale del modo di pensare il teatro che distinse d'Annunzio dagli artisti europei della regia, corrispose a quella esistente fra l'autore-poeta tendente a farsi regista e il regista-inscenatore. Diversamente da d'Annunzio che poneva lo stadio primario della creazione nella poesia, cercando di volta in volta di stabilire un rapporto di complementarietà fra questa e l'uso del mezzo scenico nel medesimo contesto della genesi drammaturgica, il regista-inscenatore Mejerchol'd fondava la sua creatività direttamente nella pratica teatrale come processo di elaborazione e di reinvenzione del testo preesistente.

Da un lato c'era dunque d'Annunzio che ne *La Pisanelle*, al di là della dominante pittorica di Bakst, aveva fondato la sua idea scenico-poetica in un intenso intrecciarsi di movimenti, di pause, di ritmi, di simultanee moltiplicazioni espressive accompagnate da azioni mimate distribuite in aree diverse del palcoscenico, come ulteriore conferma di una concezione "cinematografica" del teatro, già avviata nei suoi precedenti drammi.¹⁸ Dall'altro c'era Mejerchol'd con la sua sintassi dinamica fatta di trovate e invenzioni registiche tanto lontane dalla pulsione poetica dannunziana, e più vicine semmai alla suggestione feerica della pratica scenica bakstiana. *La Pisanelle* diretta dal regista russo si presentò così come un vero e proprio esempio di "tecnica", fatta di schemi rigorosamente studiati, di soluzioni sceniche inattese quanto sorprendenti, tuttavia rispondenti ad un metodo e ad un mestiere ormai sicuro e collaudato. Di fronte ad un radicale sovvertimento in scena della sua scrittura drammaturgica, d'Annunzio giunse ad esprimere il suo disappunto cui corrispose, in senso opposto, quello di Mejerchol'd che ebbe la sensazione di misurarsi con un autore che non era riuscito a dare una forma, o meglio, un'unità di stile al suo teatro.

Al di là delle ragioni che determinarono la mancanza della riconoscibilità di una "forma", da individuarsi, secondo Mirella Schino, nell'«attitudine a costruire l'eccezione [...] rispetto alla creazione di una norma continuativa come è invece nei grandi pensatori teatrali della rifondazione»¹⁹, ma anche, secondo noi, nella irrequietezza dello sperimentatore impegnato nella ricerca di soluzioni diverse quanto idonee a rappresentare il suo pensare poetico, rimane il fatto che un *manque* di fondo rispetto alla conquista di una soglia "registica" *tout court* ci fu. In questo senso, forse, poté nuocere al pescarese l'essersi adattato alle disponibilità di volta in volta di collaboratori diligenti, come poté essere Virgilio Talli, moderno e tuttavia ancora capocomico o semplicemente di *méneurs de foule*, come furo-

no fra gli altri Garavaglia e Bours, sostanzialmente esecutori della impostazione dannunziana del dramma.

Rimane il fatto che proprio questo limite oltre il quale d'Annunzio non si sentì di andare, rimase anch'esso una delle tante eredità (questa volta in difetto) da lui lasciata al teatro italiano fino alla fine degli anni Trenta, configurandosi essa nel dominio dell'autore fino al limite della sua insostituibilità come garante della effettiva concretizzazione della sua opera nel teatro; e al tempo stesso dalla mancanza di un mestiere e di uno stile che potesse consentire la piena espressione della creazione drammaturgica. Una condizione, questa, che in Italia poté essere superata, anche se non sempre, da Pirandello e che comunque determinò, come testimonia ancora la stessa critica degli anni Trenta, la difficoltà dell'affermazione della regia.

Dal canto suo d'Annunzio, nonostante questo difetto che lo arrestò alle soglie della professione registica, pur avendo come modello quello dell'artista completo, con la sua disinvoltura internazionale e la curiosità per le nuove tecnologie, e ancora con la vocazione all'azzardo e all'esperimento, con la sua indisponibilità verso la dominante dell'attore accademico a favore di un'idea di teatro d'insieme e creativo in ogni sua componente scenica, non poté non lasciare un'eredità forte, di portata pluridecennale. Dall'idea del teatro all'aperto, subito messa in atto nell'anno stesso del suo ritiro dalle scene nel 1914 nel teatro greco di Siracusa (dopo i primi tentavi presso il teatro di Fiesole), a quella dell'opportunità della *décentralisation* suggerito dal progetto per il *Théâtre de Fêtes*; la cui funzione non dovette sfuggire a Gémier, ripresa alla fine degli anni '20 dal regime fascista attraverso i Carri di Tespi progettati da Antonio Valente; dall'idea di una istituzione pedagogica e formativa, ma anche di una comunità raccolta e orientata verso l'attuazione di un teatro d'arte, fino al concetto di teatro di massa, riguardo al quale il Vate si era misurato con il pensiero di Romain Rolland, senza trascurare il significato del rapporto fra cinema e teatro, ancora ripreso alla fine degli anni Venti, si distingue l'importanza di d'Annunzio che, oltre ad essere fra i protagonisti della rivoluzione della scena europea, è da considerarsi figura archetipica rispetto al panorama del rinnovamento del teatro in Italia nonostante le resistenze tradizionaliste. In questo senso va considerata la stessa scelta per certi aspetti provocatoria di abbandonare il teatro dopo la deludente esperienza parigina de *Le chevreuille*²⁰ per la quale il Vate aveva messo in atto l'azzardo multiplo di tradurre il documento fotografico della pineta di Arcachon in un fondale dipinto in chiave simbolista, convertendo a questa nuova veste Amable, come si è visto, già collaudato scenografo di prospettiva naturalistica.

L'aver dato corso, dopo questo gesto liberatorio, ad una spettacolarità "eroica" ed avanguardista è, infatti, un altro segno dell'eredità dannunziana rispetto alle sopravvivenze di una cultura borghese legata alle consuetudini del teatro commerciale.

NOTE

1. Per approfondimenti su questo argomento rimando al mio saggio *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo 1993 e *Fortuny e il teatro*, Palermo, Novecento, 1986.

2. Pubblicato su «La Tribuna» del 2 agosto 1897.

3. Sull'articolo *La Rinascenza della Tragedia* e sul progetto del Teatro di Festa per il lago di Albano rimando per tutti al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit.

4. Nel I atto de *La Ville Morte*, che copre idealmente un arco di tempo che va dal mattino al mezzogiorno, la distinzione di due toni di luce di base, relativi alla situazione interna e a quella esterna individuabili attraverso le didascalie, è completata dalle indicazioni che d'Annunzio fornisce a Sarah Bernhardt durante le fasi di preparazione della prima rappresentazione

dell'opera, avvenuta come è noto a Parigi nel gennaio del 1898 al teatro La Renaissance: «Il faut bien rélever le contraste entre la lumière froide de la chambre et la lumière chaude du dehors» (Dalla lettera di d'Annunzio a S. Bernhardt del 13/11/1891). La luce fredda indicata per l'interno risponde «all'adunazione di tutte queste cose bianche [che] dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina» (dalla didascalia de *La città morta*). La luce calda, riguardante l'orizzontale della loggia, sovrappone alla connotazione naturalistica, proveniente dalla tonalità solare della profondità *en plein air*, quella psico-emotiva dell'atmosfera febbrile della ricerca e poi del ritrovamento del tesoro degli Atridi. Il superamento della situazione statica iniziale indicata dalla distinzione fra le due zone di illuminazione è determinato dal movimento luminoso («inondazione di luce») che dall'esterno entra nella stanza nel momento in cui l'eroe del ritrovamento archeologico fa la sua apparizione sulla loggia.

Nel II atto, che si svolge nell'ora che avvia al vespero, l'idea prospettata da d'Annunzio è ancora più complessa, grazie alla contemporanea presenza di una luce diffusa molto tenue all'interno della stanza dal colore opportunamente rosso cupo, e di una fonte di luce diretta, «il riflesso rosso» del raggio del tramonto che entra in scena, stabilendo una successione di effetti di volta in volta diversi in rapporto allo sviluppo del dramma. Nel III atto vengono indicate due zone distinte di luce: quella della stanza, illuminata da un grande candeliere poggiato sulla tavola, e quella della loggia, aperta verso il cielo notturno palpitante di stelle. L'effetto di controlli che anima le colonne e tutta la zona dell'intercolonnio in cui agiscono i personaggi conferma, rispetto alla situazione del primo atto, la particolare sensibilità di d'Annunzio anche nella cura del dettaglio. L'esigenza dell'animazione totale della scena e del rapporto costante interno/esterno pone automaticamente l'artista di fronte al duplice problema di illuminare la verticalità della tela di fondo senza renderla passivamente visibile (ma al contrario di farne un elemento attivo), e al tempo stesso di garantire proprio dalla profondità *en plein air* la provenienza in scena degli effetti di luce diretta e indiretta necessari allo sviluppo del dramma. Per quanto le indicazioni che d'Annunzio fornisce attraverso le didascalie non abbiano ancora e non possono avere un riscontro tecnico adeguato, tuttavia esiste già in questi anni di fine Ottocento una breve ma molto significativa testimonianza di come d'Annunzio si misuri concretamente con questi problemi di messinscena. Nella citata lettera a Sarah Bernhardt, riferendosi al fondale del primo atto, dice testualmente: «La montagne de Mycènes est fauve comme un lion, d'un ton roux, entièrement sterile et nue, terrible sous l'ardeur du soleil, découpée en lignes nettes et dures contre l'azur profond du ciel. Il faut obtenir cet azur intense par l'éclairage plutôt qu'à la peinture». Evidentemente d'Annunzio si rende conto che la pittura di per sé è l'elemento più ingombrante e meno espressivo di tutto l'insieme della composizione scenografica. Per questa ragione, eliminate le quinte dipinte, affida al fondale il ruolo di offrire agli occhi ciò che né l'attore, né l'illuminazione, né gli altri elementi praticabili e costruiti possono presentare, ma al tempo stesso subordina la pittura all'illuminazione; anzi avverte che si può dipingere con la luce. Questo affidare alla luce elettrica un ruolo attivo anche in rapporto alla tela, sembra anticipare, sia pure parzialmente, idee di soluzioni sceniche che potranno fare la loro prima apparizione soltanto da lì a qualche anno.

5. La conversione di Reinhardt alla scena urbana avverrà soltanto a partire dal 1920 con la messinscena di *Jedermann* al Festival di Salisburgo, realizzata nella piazza antistante il Duomo.

6. Fuchs affida all'architetto Littman la costruzione dell'edificio nel quale potere attuare la sua idea di teatro come rito. Per il Künstlertheater di Monaco concepisce una scena ampia (m. 18,75) e poco profonda (m. 8,70), capace di accogliere solo scenografie semplici e stilizzate in cui l'azione risulti ravvicinatissima alla platea disposta ad anfiteatro. In questo modo, secondo Fuchs, si può realizzare una effettiva osmosi scena/pubblico a garanzia della giusta concentrazione culturale.

7. Sull'esperimento scenico di *Fedra* rimando al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp. 133 sgg.

8. A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, Milano, Facchi, 1919, p. 24

9. *Ibidem*.

10. La notizia è riportata da G. Tosi, *Aux sources du «Martyre de S. Sébastien»*, in «Berenice», a. XII, 28-29, dic. 1989-luglio 1990, p. 300.

11. Nella «belle maison éclairée par les étoiles d'Albert Besnard [...] où J. Rouché sait réunir des hôtes de marque [...] Besnard, Descaillères, Henri de Régner, André Gide et André Suarés nous avons trois récits dont la confrontation est piquante» (da una dichiarazione di d'Annunzio riportata in data 15 aprile 1910 in «Le Journal de Gide Pléiade», 2957 e ripresa da G. Tosi, *Les relations de G. d'Annunzio dans le monde du théâtre en France*, in «Quaderni dannunziani», VI-VII, ottobre 1957, p. 7).

12. Guy Tosi nel sopra citato articolo mette in evidenza come, nonostante i ripetuti incon-

tri con i drammaturghi Bataille, Lavedan, Hervieu, Porto-Riche, Donney, Bernstein e la familiarità con Rostand, d'Annunzio non abbia affrontato con loro discussioni volte alla formulazione di un programma di lavoro comune. Così come non sembra abbia fatto grandi sforzi per incontrare nuovamente Antoine o per riallacciare rapporti con Lugné-Poe, che pure nel 1905 aveva accolto nel suo Théâtre de l'Oeuvre, *La Gioconda* e *La figlia di Iorio*. Fra gli animatori di quel momento, non dedica nemmeno attenzione al fermento innovatore di Jacques Copeau che da lì a poco vestirà il ruolo di padre fondatore e di pedagogo del teatro del Novecento.

13. Sul lavoro di Appia presso il Teatro della Contessa di Béarn e sulla progressiva affermazione di Fortuny nella gestione artistica di questo teatro, rimando per tutti al mio saggio *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*, Bari, Di Pagina, 2012.

14. «Corriere della Sera», 21 luglio 1910.

15. Come è noto, si deve a Ida Rubinstein un doppio ruolo nell'avventura sperimentale del *Martyre de S. Sébastien* e de *La Pisanelle*. Dopo la scoperta dannunziana delle sue molteplici potenzialità sceniche, da un lato la Rubinstein fece da collegamento artistico-organizzativo con il suo gruppo russo operante a Parigi, fino al coinvolgimento di Meierchol'd, dall'altro corrispose perfettamente alla originale intuizione del vate-inscenatore: «Quando parla con quella voce un po' *chantonante*, a cui sono ignote tutte le sapienti malizie – dichiara d'Annunzio – tutte le gradazioni di effetti, tutte le sfumature tecniche dei "professionali" della scena di prosa, pare a me ed ai miei ingenui vicini che così veramente debba parlare un santo» (*Il Martyre de S. Sébastien al teatro dello Châtelet* in «Il Marzocco», 28 maggio 1911).

16. «Scale speciali esterne daranno accesso ognuna a cinquanta posti dell'anfiteatro e saranno situate in modo che mentre contribuiranno a guisa di contrafforti ad armonizzare la linea esterna del teatro, renderanno automatici l'accesso e l'uscita dal teatro, il quale in un minuto potrebbe essere vuotato senza il minimo pericolo di affollamento» (Intervista rilasciata da d'Annunzio al «Corriere della Sera», del 21 luglio 1910).

17. Lo stesso d'Annunzio illustra il senso dell'effetto visivo dei quattro quadri del "mistero" corrispondenti alle vetrate policrome del tempio: «Non per imitazione ma per ispirazione, usando della più larga libertà io ho proceduto; [...] ho diviso la mia vetrata drammatica in quattro grandi compartimenti, riempiendo gli spazi di numerose figure; e in cima ho posto l'immagine del Santo trasfigurato. Tutta l'azione sembra svolgersi veramente tra l'ombra della chiesa e il lume del giorno, per trasparenza. Linee nette e forti come piombi contornano i personaggi; colori franchi e luminosi come quelli dei vetri li distinguono disposti e contrapposti in masse intere. Il pittore Léon Bakst ha commentato da par suo la mia invenzione, non conosco colorista più animoso». (Intervista rilasciata da d'Annunzio al «Corriere della Sera» del 3 maggio 1911).

18 Per una visione dettagliata dell'idea cinematografica nel teatro dannunziano, rimando al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit. *passim*.

19 M. Schino, *Sul progetto teatrale dannunziano*, in AA.VV., *G. D'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo* a cura di R. Alonge - G. Livio. Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 179.

20 Sugli scontri sostenuti da d'Annunzio con gli attori francesi durante le prove de *Le chèvrefeuille*, nonostante l'impegno per un allestimento e una recitazione animati da inquietanti atmosfere simboliste e sull'interruzione delle repliche rimando ancora al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp. 195-203.

Bibliografia dannunziana

«Testimonianze critiche lungo una vita fortunosa»

Elena Ledda

Una raccolta bibliografica critica, nella sua successione cronologica, finisce con il rappresentare una guida al Soggetto, sottolineandone la puntualissima storia.

E quando il Soggetto è Gabriele d'Annunzio che, fin dalla più tenera età, si caratterizza per istrionismo e genialità nel pubblicizzare se stesso attraverso il gesto, il testo e la parola, la bibliografia non può che essere particolarmente ricca e coinvolgente.

«Della mia vita fortunosa d'uomo e d'artista hanno scritto molti in libri sparsi e rassegne, pochi ne sono a conoscenza. Neppure io ho coscienza di quanti abbiano condotto alla luce, protetto, esaltato o denigrato il mio stile immortale. Ti prego di prendere la savia direzione della ricerca, chiedendo conforto al devotissimo Bruers¹. In fondo a me è la vanità di far sapere che l'estrema mia essenza va ben oltre la mia opera. Ti abbraccio con l'ultimo guizzo dell'anima».²

Così scrive il poeta, nell'aprile del 1937, all'amico Romano Manzutto, colto e fedele compagno di Fiume, al quale ha spesso affidato «missioni difficili... sempre condotte con acuta sagacia»³.

Cogliamo, nelle parole della missiva, un esplicito invito del duttile d'Annunzio a stilare un esaustivo elenco di opere e articoli che Autori, più o meno noti, gli hanno dedicato.

Una raccolta bibliografica forse destinata alle stampe della Mondadori dato che Manzutto cura i rapporti tra la casa editrice e il poeta dal 1924.

Pochi, come è noto, sono coloro che si sono interessati alla bibliografia dannunziana quando l'Autore è ancora in vita. Nel 1904 Benedetto Croce offre, sulla «Critica», la terza parte d'un primo vasto saggio⁴ che intitola *Scritti critici intorno al d'Annunzio*; Giuliano Donato Petteni nel 1923 stila una nota informativa nelle pagine del suo *D'Annunzio e Wagner*⁵; nel 1926 Roberto Forcella inizia, tra le «Guide Bibliografiche» della Fondazione Leonardo, la pubblicazione della sua ampia raccolta⁶; nel 1934 Pimen Constaninescu è il primo studioso straniero ad accogliere, nel suo *Gabriele d'Annunzio*,⁷ circa settanta indicazioni di studi critici in rumeno, con ampi commenti informativi sull'opera dannunziana. Ma sono Fucilla e Carrère a pubblicare, tra il 1935 e il 1937, nel loro *D'Annunzio abroad. A bibliographical essay*⁸, una più ampia bibliografia degli scritti stranieri.⁹

Del 1937 è anche una breve scheda critica scritta da Giuseppe Prezzolini¹⁰ con circa 200 indicazioni principali e supplementari relative al periodo 1904-1932.

Si tratta, in generale, comunque, di raccolte bibliografiche¹¹ che prendono in considerazione, soprattutto, articoli con le firme più significative della critica militante o pochi ma corposi lavori di tendenza sulla genesi e la fortuna dell'opera dannunziana. Non trovano spazio i testi (capitoli) inseriti in volumi complessi e miscellanee e, per scelta o per distrazione, numerose pubblicazioni di carattere biografico e monografico provenienti da diversi nuclei eclettici.

Quindi, d'Annunzio non può godere, in vita, che di bibliografie critiche particolarmente selettive o di rare bibliografie dirette¹², attinenti esclusivamente alle sue opere, che si presentano – comunque – ben strutturate, esaustive e raccolte, perlopiù, in volumi destinati ai raffinati bibliofili del tempo.

Nei primi anni Venti del secolo scorso, gli stessi bibliofili e collezionisti di opere d'argomento dannunziano apprezzano, in modo particolare, soprattutto in Francia (solo dopo in Italia), una nuova forma di raccolta libraria che, mentre soddisfa la loro esigenza di accentuata ricercatezza, contribuisce a una più profonda conoscenza dell'Autore e a una più acuta analisi della sua opera: quella del libro *truffé*. Il volume è arricchito dall'inserimento di un autografo, di uno schizzo del poeta, di una sua chiosa, di un documento attinente alla genesi, di una prefazione rimasta fino all'ultimo incerta. «È un accostamento geniale – scrive Mario Vecchioni – che non solo impedisce la dispersione e permette la conoscenza di cose che altrimenti resterebbero ignorate, ma è utile all'indagine biobibliografica perché un documento conservato fra le pagine di un libro può rivelare aspetti sconosciuti sul carattere e sulla vita dell'autore come può rendere noti momenti particolari del processo creativo».¹³

Accade, qualche volta, che un libro arricchito con tali testimonianze sia ristampato e con tiratura di copie superiore alla precedente. Non segue questo destino, purtroppo, il volume *Crestomazia della lirica di Gabriele d'Annunzio* (Interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna Zanichelli, 1935). Palmieri, prima di affidare la propria opera alle stampe, con le note che – come egli stesso scrive nella prefazione – «spiegano e splanano il senso di ogni lirica, apportano materiale informativo e accertano e illuminano tutti gli angoli del mondo poetico via via trasfigurato in arte», invia il manoscritto a d'Annunzio. Il poeta glielo restituisce elogiando l'iniziativa e l'acume critico e corredandolo, in alcune parti, di correzioni e di appunti che Palmieri tiene in debita considerazione. Valga, fra i vari interventi, quello relativo ai primi due versi della lirica *Il dolce grappolo*, nell'*Isotteo*: *O Madonna Isaotta, il sole è nato/ vermiglio in cima a 'l bel colle d'Orlando*. Palmieri nella sua stesura manoscritta commenta: «Sfondo paesistico dell'allegoria è la terra di Pescara. Il colle d'Orlando si leva ricco di vigneti a sud della città, a poco a poco più di due chilometri in linea d'aria. Ai piedi scorre un fiumicello, chiamato Fosso Valle Lunga, che nell'*Isotteo* è stato ribattezzato Latamone. Il colle d'Orlando è ricordato due volte nelle *Novelle della Pescara* e una nelle *Faville*, II. D'Annunzio cassa i periodi e scrive: «Il paese è d'invenzione lirica, di lineamento favoloso. Il Colle d'Orlando è nominato pel suo nome epico, come di gesta. Il vil fosso è canoro di ranocchi. Il Latamone è nome trovato nell'idrologia mia mentale e nei miei ricordi di suggerire lo spazio nel suono: *latum flumen, effusum*.» Palmieri riporta integralmente nel suo libro a stampa questo pensiero del poeta ma altri suggerimenti non trovano pieno accoglimento. Ne rimane testimonianza in una copia «truffée» della *Crestomazia*, conservata presso una biblioteca privata, che accoglie alcune carte manoscritte dall'autore e chiosate da d'Annunzio, oltre ad appunti d'altra mano. E' possibile ritenere che il libro fosse destinato a una riedizione.

Dopo la morte del poeta, Romano Manzutto, anch'egli raffinato bibliofilo, riprende più stretti contatti con Antonio Bruers per avviare il lavoro di ricerca libraria sollecitata nel 1937 dallo stesso d'Annunzio ma l'operazione, che si presenta troppo complessa e laboriosa, è subito abbandonata.

Dobbiamo attendere il 1977 per leggere la prima importante e completa bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani relativa all'arco temporale che va dal 1880 al 1938. L'opera è curata da Anna Baldazzi¹⁴.

I 4892 elementi proposti dalla curatrice emergono dalla schedatura di tutti i

periodici nazionali dell'epoca e sono organizzati in tre momenti fondamentali (dal 1880 al 1895; dal 1896 al 1920; dal 1921 al 1938) all'interno dei quali ha cercato di individuare e coordinare linee direttive indicanti sia l'ampiezza della ricezione che l'area di accoglienza dell'opera del poeta.

Da Ivanos Ciani nasce, invece, nei primi anni '90, l'idea di raccogliere una bibliografia critica nei volumi pubblicati quando d'Annunzio è in vita, bibliografia complementare a quella di Anna Baldazzi.

Ne sortisce, nel 1996, un breve saggio¹⁵ a più mani, dallo stesso Ciani giudicato «forse troppo essenziale e affrettato», curato in occasione dell'esposizione editoriale «Adrialibro».

Si presenta come primo contributo di base, destinato fin da subito, come suggerisce il filologo, a essere riveduto e ampliato con l'ausilio di nuove fonti straniere, di ricerche in fondi privati, di diretti e capillari riscontri d'ogni singola opera, di analisi e stralcio dai più moderni repertori (soprattutto per le soggettazioni). «Tutto ciò – egli scrive – per rendere la bibliografia il più possibile completa e aggiornata, anche se saremo solo noi modesti dilettanti a usufruirne. Il Croce sosteneva che “rare sono le bibliografie diligentemente composte per rendere utili servigi agli studiosi”. I tempi cambiano e le volontà anche»¹⁶.

Il lungo, capillare lavoro di scandaglio proposto da Ciani, avviato con il suo straordinario ausilio e la disponibilità del collezionista dannunziano Mario Paglieri, può dirsi oggi concluso. Non lo si può ritenere, ovviamente, definitivo.

Pur con i suoi limiti, la bibliografia così ricostruita, offre, comunque, il mezzo opportuno per superare alcune lacune conoscitive d'ordine critico, filologico, biografico e storico che nell'ampia congerie della produzione scrittorica sul poeta sono inevitabili.

Gli scritti editi a partire dal 1880 fino alla morte di d'Annunzio scandiscono aspetti e momenti essenziali della sua opera e della sua vita restituendoci giudizi immediati, senza interferenze e manipolazioni come invece avviene nei testi postumi dove certi aspetti sono troppe volte mistificati.

Nell'elenco bibliografico compaiono autori spesso ignoti al grande pubblico e titoli, non particolarmente conosciuti, utili a rinnovare il dibattito tra i cultori di letteratura e politica ma anche di semplice aneddotica quando questa rivela particolari intriganti o degni di nota.

Tutto, dunque, anche il testo d'una conferenza¹⁷ sull'opera o la figura del poeta, un brevissimo saggio¹⁸ sull'anticlericalismo dannunziano (in limitatissima tiratura), il catalogo della vendita all'asta di alcuni suoi libri raccolti nella «Capponcina», il primo testo critico¹⁹ in lingua inglese (edito contemporaneamente a Londra e New York già nel 1893), o ancora le parodie di sue opere (spesso trascurate), o sporadici rimandi tra le pagine d'una miscellanea, tutto acquista significato e importanza perché diviene strumento di nuova interpretazione di significati letterari e vicende biografiche.

Una bibliografia così strutturata porta, dunque, al recupero e alla ricomposizione dei diversi profili del d'Annunzio uomo, artista, letterato, politico, amante e soldato, legati a un tempo dai mille fascini e dalle tante contraddizioni.

Il recupero di fonti librarie poco note²⁰ è esito di minuziose ricerche condotte presso le biblioteche del Vittoriale²¹, le principali biblioteche nazionali ed estere e quelle di collezionisti privati. Indispensabile supporto alla ricerca restano, comunque, i numerosi repertori bibliografici italiani²² e internazionali²³ e i siti informativi correlati.

Se oggi, nonostante gli strumenti a nostra disposizione, è assai arduo portare a termine una ricerca bibliografica mirata alla maggior completezza, riteniamo

che all'epoca del poeta, e nei termini di esaustività da lui desiderati – fosse pressoché impossibile.

Attualmente le opere riscontrate, pubblicate nell'arco di tempo che va dal 1880 alla morte di d'Annunzio (non abbiamo conferma di edizioni precedenti), comprese quelle straniere (assai numerose quelle francesi: a seguire anglo-americane, tedesche e spagnole), sono oltre 1.500.

Sono esclusi, ovviamente, gli estratti da rivista (anche se riconosciuti «corpo librario»), perché già compaiono nella *Bibliografia in periodici* di Anna Baldazzi.

Il numero di pubblicazioni in volume (diversamente da quello in periodici), cresce, ogni anno, in modo quasi esponenziale, soprattutto a partire dall'esilio in Francia per la facoltà che il poeta ha di capovolgere in nuove ragioni di successo le sue stesse disavventure. Il dissesto finanziario della «Capponcina» lo promuove a uomo del giorno nella nazione francese, bersaglio di clamorosi petegolezzi che accompagnano, favorendola, la sua carriera di scrittore. Per poi divenire, nel periodo bellico, protagonista di primo piano «in trincea», finendo per essere assunto, ancora vivo, a «Nume Indigete» della Patria.

Abbiamo ragione di ritenere che sia l'autore del Novecento che ha ricevuto, ancora in vita, maggiore attenzione da parte di critici, studiosi e cultori, nella stampa internazionale. Dalla complessa bibliografia non esce un'apologia, nemmeno una requisitoria, ma – fra luci e ombre – una equa valutazione.

Fulcro della raccolta delle pubblicazioni, come della poliedrica personalità di d'Annunzio, rimane il poeta in verso e in prosa, da *Primo vere* al *Notturmo*, ma soprattutto, all'estero, l'autore di teatro e, tra le sue opere diversamente considerate, si alternano le vicende dell'uomo, quelle vere e quelle inventate, da lui o dai giornalisti, storie di plagi, donne, cavalli, debiti e processi.

Nei primi volumi²⁴ di critica dannunziana, si leggono i nomi di Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi, Capuana, Scarfoglio, autori aperti all'ascolto anche delle moderne correnti straniere che esprimono, spesso proprio in questa ottica o in quella nazional-moralista, accessi giudizi. Mi riferisco, in particolare, alla polemica sulla verecondia provocata da Chiarini²⁵ nelle pagine di prefazione alle poesie di Errico Heine che scatena, involontariamente, un forte interesse per d'Annunzio.

«Ebbi la cattiva ispirazione di lodare i primi saggi poetici di un giovinetto (poi menzionato come signore N.N.; n.d.r.), che mostrava qualche attitudine a fare dei versi. Cotesto giovinetto ha seguito a farne, purtroppo: ed è arrivato a farne di così splendidamente osceni da meritare, poiché li stampa, che di loro si occupi, non la critica ma la questura». E conclude: «Ho sentito di protestare, perché lo spettacolo di questa gioventù che fa dell'ingegno strumento a corrompere se stesso, e della sua corruzione si compiace e si gloria, mi fa paura per l'avvenire della patria».

D'altro tono sono gli studi editi negli ultimi dieci anni di vita del poeta: dall'intervento di Borgese su *Alcione*, alla rilettura delle *Laudi* di *Flora*, dalla lettura storicistica di Russo allo studio filologico-variantistico di Falqui. Queste ultime testimonianze, nella loro specificità letteraria, tentano di ricostruire intorno a d'Annunzio l'interesse per lo scrittore-artista e di smorzare l'eco dilagante delle voci che lo vogliono, in primo luogo, a partire dagli anni dell'interventismo, «estremo cantore dei destini della Patria», «profeta e creatore della quarta Italia».

Emergono così, dalla bibliografia finale, tutti gli elementi utili a interpretare il protagonismo dannunziano nella letteratura e, con le azioni di guerra e l'impresa di Fiume, nella storia del primo Novecento. È un protagonismo che conquista lo stesso mondo borghese e che induce la società del tempo ad assimilare

il linguaggio dei miti e la retorica delle passioni decadenti sullo scenario di una cultura protesa alle più ambiziose aperture e alle più inquietanti riformulazioni dell'identità nazionale.

Nell'anno della morte, la produzione di scritti su d'Annunzio, ormai da tempo entrato nella sfera del mito, diviene ancora più consistente: decine e decine sono le testimonianze celebrative e rievocative di momenti della sua vita «fortunosa» sempre scanditi da un'innegabile coerenza di scelte.

E, in questo scorcio di riflessione, le parole scritte all'amico Manzutto «... in fondo a me è la vanità di far sapere che l'estrema mia essenza va ben oltre la mia opera»²⁶ acquistano il valore d'un epitaffio.

NOTE

1. Notizie biografiche su Antonio Bruers (Bologna 1887-Roma 1954) si trovano nell'esauriente scheda di Eugenio Garin per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 486-489. I suoi interessi principali sono rivolti alla filosofia e alla letteratura, alle dottrine spiritualistiche e all'occultismo. Dal 1929 si occupa, al Vittoriale, dell'ordinamento delle Biblioteche e inizia il primo ordinamento degli Archivi e degli epistolari dannunziani. A partire dal 1910, pubblica diversi studi di carattere dannunziano tra i quali ricordiamo: Antonio Bruers, *Giosuè Carducci, Gabriele d'Annunzio e la futura poesia*, Milano, Il Mannello, 1910; Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio e il moderno spirito italiano*, Milano, L'Ida Moderna, 1911; Antonio Bruers *Giosuè Carducci, Gabriele d'Annunzio e la futura poesia*, seconda edizione riveduta e corretta, Roma, L'Ida Moderna, 1912; Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio e il moderno spirito italiano*, nuova edizione, Roma, La Fionda, 1921; Antonio Bruers, «Fedra» di Gabriele d'Annunzio, *saggio d'interpretazione*, Roma, a cura Fondaco di Baldanza, 1922; Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio (Medaglie)*, Roma, Formiggini, 1924 e riedizione 1925 (con brevissimo elenco riguardante la critica dannunziana, poi in «Carroccio», New York, settembre 1924, pp. 245-248 e in «Nuovi saggi dannunziani», Bologna, Zanichelli Editore, 1938); Antonio Bruers, *Italia e cattolicesimo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1929 (cap.: *D'Annunzio e una critica cattolica*); Antonio Bruers, *Gabriele d'Annunzio. Il pensiero e l'azione*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1934 (capp.: *Carducci, D'Annunzio e la futura poesia; Gabriele d'Annunzio e il moderno spirito italiano; Il subliminale nell'opera di G. d'Annunzio; L'Alcyone; Il mito di Dafne in Ovidio e d'Annunzio; La figlia di Iorio; a) Il significato della tragedia; b) La rappresentazione al Vittoriale; Fedra; La donna nell'opera di d'Annunzio; Bibliografie dannunziane; Carducci, Pascoli, D'Annunzio - della presente e della futura poesia; Le anticipazioni della Grande Guerra (Odi Navali, La Nave, Le Gesta d'Oltremare); Dante e la guerra nazionale; Un ricorso storico nel Risorgimento italiano - Gioberti e d'Annunzio; 1848-1852-1915-1919: nel decennale della marcia di Ronchi; Il Combattente*); Antonio Bruers, «La figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio dall'autografo di prima stesura, Milano, Bestetti, 1938; Antonio Bruers, *Nuovi saggi dannunziani*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1938 (capp.: *Gabriele d'Annunzio; Roma nel pensiero di d'Annunzio; D'Annunzio e il Decadentismo; Il Libro Segreto; Il manoscritto originale della Figlia di Iorio; Le dit du sourd et muet; Un'epigrafe profetica per l'Africa; La biblioteca del Vittoriale; contributo alla bibliografia delle edizioni originali di Gabriele d'Annunzio per il triennio 1935-1937; Per la morte di Gabriele d'Annunzio*); Antonio Bruers, *Roma nel pensiero di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1938.

L'ultimo saggio di Antonio Bruers quando è ancora in vita d'Annunzio, dal titolo *Gioacchino Belli e Gabriele D'Annunzio*, si trova in *Ricordi Romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Fratelli Palombi, 1938.

2. Giacomo Stefanini, *D'Annunzio nel tempo*, Roma, A.S.I., 1940, p. 21.

3. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Il fiore delle lettere*, Epistolario a cura di Elena Ledda, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 467-468.

4. E' il primo notevole contributo in fatto di bibliografie dannunziane. Dal titolo *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo. Gabriele d'Annunzio*, in «La Critica» II, fasc. I, 20 maggio 1894, la bibliografia esce suddivisa in tre parti: I) *Raccolta in volumi* (edizioni originali); II) *Scritti di Gabriele d'Annunzio nei giornali e nelle riviste* (spogli da giornali letterari); III) *Scritti Critici intorno al d'Annunzio*. Un riassunto di questa bibliografia è pubblicato in Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza, 1915 e 1929.

Meno significativa è la bibliografia, con rinvio a quella del Croce, riportata da Giuseppe Antonio Borgese nel volume *Gabriele d'Annunzio, con bibliografia, ritratto e autografo*, Napoli, Ricciardi, 1909, dove, alle pp. 189-197 l'elenco è così suddiviso: *Opere del d'Annunzio, Scritti di arte e politica, Studi critici intorno al d'Annunzio* (breve rassegna).

5. Giuliano Donato Petteni, *Bibliografia Dannunziana*, in *D'Annunzio e Wagner*, Firenze, Le Monnier, 1923, pp. 141-156.

6. L'opera di Roberto Forcella è degna di nota per la complessa bibliografia, diretta e indiretta, raccolta in ordine cronologico, a partire dal 1863 con l'intenzione di inquadrare la vita e l'opera del poeta nell'ambiente storico e letterario dell'epoca.

7. Pimen Constantinescu, *Bibliografia poeziilor lui Gabriele D'Annunzio*, in *Gabriele d'Annunzio*, Cluj, Hyperion, 1934, pp. 59-72.

8. Cfr. Joseph G. Fucilla e M. Joseph Carrière, *D'Annunzio abroad. A bibliographical essay*, New York, Columbia University, 1935. Contiene 2224 numeri con l'aggiunta di un'appendice con gli articoli su d'Annunzio pubblicati in «The London Times» e in «The New York Times», dal 1914 al 1934. La bibliografia è così suddivisa: I) *General criticism*: nn. 1-150 e nn. 2081-2093 (in ordine alfabetico per autori); II) *Biography*: nn. 151-471 e nn. 2094-2136; III) *Novels and short stories*: nn. 472-825 e nn. 2137-2161 (critica generale e particolare su singole opere in ordine alfabetico per autori); IV) *Plays*: nn. 826-1494 e nn. 2152-2156 (critica generale e particolare su singoli drammi, in ordine alfabetico per autori); V) *Poetry*: nn. 1495-1687 e nn. 2186-2197 (critica generale e particolare su singole opere, in ordine alfabetico per autori); VI) *Miscellaneous works*: nn. 1688-1774 e n. 2198 (critica su singole opere, in ordine alfabetico per autori); VII) *Translations*: nn. 1775-1949 e nn. 2199-2209 (in ordine alfabetico delle singole opere tradotte); VIII) *Varia*: nn. 1950-2080 (in ordine alfabetico per autori); IX) *Supplement*: nn. 2081-2224 (e tutte le ripartizioni anzidette); X) *Appendice* (323 indicazioni di articoli, con indice dei nomi).

Nel 1937 esce un secondo volume complementare (Joseph G. Fucilla e M. Joseph Carrière, *D'Annunzio abroad. A bibliographical essay*, part. II, New York, Institut of French Studies) che contiene altri 595 numeri ripartiti seguendo l'ordinamento del precedente.

Copia del primo volume dell'opera, con dedica autografa del figlio Veniero a d'Annunzio, è tuttora conservata, intonsa, nella Biblioteca privata del Vittoriale.

9. Da segnalare, anche se modesta, la bibliografia in lingua tedesca curata da August Buck in «Zeitschrift für romanische Philologie» (Supplementhefte XLVII-LV: Bibliographie 1927-1935: Italianische Literature), Halle, Niemeyer, 1938. Alle pp. 304-305 è presente una trentina di indicazioni di scritti di critica dannunziana.

10. Giuseppe Prezzolini, *Bibliografia della critica dannunziana*, in «Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1902 al 1932», I, (A-L), Roma, Edizioni Roma, 1937, pp. 33-37.

11. Per maggior approfondimento si veda: Giannetto Avanzi, *Le bibliografie dannunziane*, Roma, Società Anonima «L'Italia che scrive» 1939; Marino Parenti, *Bibliografia dannunziana essenziale*, Firenze, G. C. Santoni, 1940. E, a seguire, *Bibliografia – Prima serie, Libri su d'Annunzio di A. Bruers, G. Gatti, M. Giannantonio, M. Guabello*, (In appendice postille alla bibliografia di Gabriele d'Annunzio), Pescara, 1954.

12. Ricordiamo, in particolare, la bibliografia curata da Giulio De Medici per le Edizioni romane del Centauro, nel 1928. Il bibliografo descrive, con dovizia di particolari, 130 edizioni originali delle opere di d'Annunzio con citazione delle ristampe alle quali sono state apportate modificazioni e indicazione del prezzo medio raggiunto sul mercato antiquario. Le pp. 257-264 contengono l'elenco delle stampe non autorizzate; le pp. 65-287 l'elenco delle traduzioni suddivise per lingua.

Tra il 1931 e il 1936 sono pubblicati, dal libraio Guabello, alcuni «Quaderni» di bio-bibliografia dannunziana di un certo interesse.

13. Cfr. Mario Vecchioni, *Libri «Truffès» (con documenti inediti e rari)*, Pescara, s.n.t., 1954.

14. Anna Baldazzi, *Bibliografia dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977. Il volume è completato da un ricco Indice degli Autori.

15. Cfr. *Saggio di bibliografia critica dannunziana 1882-1938*, a cura dell'Associazione Culturale «L'Oleandro», Milano, Augusto Ferrara Editore, 1996.

La catalogazione è poi riportata nel volume di Mariolino Papalia, *Bibliografia dannunziana completa* (una ripresa, senza correzioni o aggiunte, di quanto già apparso, 1879-2000), Melegnano, Montedit, 2001.

16. Archivio privato.

17. Numerose sono le conferenze tenute in occasione di prime teatrali o momenti signifi-

cativi di vita politica del poeta, poi pubblicate. Ricordiamo, fra le tante: Médéric Dufour, *Gabriele d'Annunzio*, Lille, Danel, 1895; Maria Meriato, *La donna di Dante e quella del d'Annunzio*, Recanati, Tip. Simboli, 1907 (conservata da d'Annunzio tra i libri della biblioteca di Arcachon); L. De Mauri. *Commento estetico alla canzone di Gabriele d'Annunzio* Per la tomba di Giosuè Carducci (letto nell'Università popolare di Bologna la sera del 20 marzo 1907), Bologna, Libreria Antiquaria patristica, 1907; Francesco Forlani, *Conferenza sulla «Nave» di Gabriele d'Annunzio*, Spalato, 6 aprile 1908, s.l. Stab. L. Herrmanstorfer, Forlani editore, 1908.

18. Cfr. *Gabrielem d'Annunzio stultis comparationibus sacram Eucharistiam offendentem Objurgationum carmen cum italica paraphrasi*, Roma, Premiata Coop. Sociale, MCMXVII.

19. Cfr. Gorge Arthur Greene, *Italian lyrists of today*, London, Elkin Mathews and John Lane, New York, The Macmillan Co., 1893.

20. Tra queste ricordiamo l'anticipazione della figura dannunziana in *Almanacco illustrato del giornale «Il Secolo» pel 1882*, Milano, Casa editrice Sonzogno, 1882.

21. I volumi che hanno costituito il primo fondo della Biblioteca dannunziana, negli anni Cinquanta del secolo scorso, provengono da collezionisti e bibliofili (Falqui, Bodrero, Giannantoni). Sono tutte pubblicazioni monografiche, biografiche o miscellanee di carattere dannunziano. Tra le decine di migliaia di libri di carattere eterogeneo della «Prioria», editi tra il 1880 e il 1938, rari sono quelli attinenti alla figura e all'opera del poeta.

22. Per i volumi pubblicati in Italia si deve tener conto del *Catalogo generale della libreria italiana* redatto da Attilio Pagliaini per il periodo 1847-1938, con indici per autori e per soggetti. Giovano in forma esauriente, come indici aggiornati: il *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa* edito dalla Biblioteca Nazionale di Firenze a partire dal 1886 (dal 1925 è fornito di un indice a soggetto e, data la periodicità mensile e la regolarità della pubblicazione dei relativi fascicoli, costituisce il primo e più sollecito mezzo d'informazione di tutta la produzione tipografica italiana); *Bibliografie del Ventennio*, Roma, I ed., 1941.

23. Prima di indicare le grandi bibliografie straniere è necessario ricordare, per quanto riguarda la distribuzione nelle biblioteche italiane delle opere edite all'estero, che la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ha pubblicato dal 1886 il *Bollettino* delle opere straniere acquistate dalle Biblioteche pubbliche governative d'Italia. Il *Bollettino*, a fascicoli, e con periodicità varia, è diviso per materia secondo un piano molto semplice e riassume in indici annuali gli indici per autori e per soggetto del quale è fornito ciascun fascicolo. Il materiale dei primi 45 anni è coordinato in 4 volumi: 1886-1900, 1900-1910, 1910-1920, 1920-1930. La descrizione di ogni pubblicazione è seguita dalle sigle delle Biblioteche che le possiedono in modo da informare lo studioso sull'Istituto presso il quale si può consultare oppure chiedere a prestito l'opera (Cfr. Anna Saitta Revignas, *Elementi di bibliografia generale. Indicazioni di bibliografia letteraria e storica*, in *Notizie Introdottrive e Sussidi Bibliografici*, a cura di Attilio Momigliano, Milano, Marzorati).

Le bibliografie straniere che riportano indicazioni di pubblicazioni di carattere dannunziano sono, in particolare:

Francia: Otto Lorenz, *Catalogue général de la librairie française depuis 1840, 1867-1933*, 34 voll., Paris, B. Nationa, 1934; *Bibliographie de la France, 1811-1926*, Paris, Dumier, 1926. (con indici mensili e annuali per autori). E' qui compresa anche la produzione svizzera-francese per la quale è possibile un riscontro in *Bibliographie et chronique de la littérature de la Suisse*, Zurich, Bale, per il periodo 1871-1901.

Germania: Wilhelm Heinsius, *Allegemeins Bucherlexicon oder vollstandiges alphabetisches Verzeichnis aller von 1700 bis su Ende 1892 erschienenen Bucher*, Reihe Leipzig, 1812-1894; Christian Gottlos Kaiser, *Vollstandiges Bucherlexicon enthaltend alle von 1750 in Deutschland und den angrenzenden Landern gedruckten Bucher*, Leipzig, 1834-1911; *Deutsches Bucherverzeichnis. Eine Zusammen der im deutschen Buchandel erschienenen Bucher, Zeitschriften und Landkarten. Nebst Stich und Schlagwortregister*, Leipzig, 1916-...; *Nationalbibliographie*, Reihe A. Lepzig, 1930-... La bibliografia tedesca comprende, in linea di massima, la produzione tipografica-editoriale austriaca e quella della Svizzera tedesca.

Spagna: A. Palau y Dulcet, *Manual del librero ispano-americano*, disposto in ordine alfabetico degli autori, che giunge fino al 1920. La produzione successiva è segnalata, a partire dal 1923, nel bollettino mensile *Bibliografia general espanola e ispano americana* che, dal 1942, ha mutato il titolo in *Bibliografia hispanica*.

Stati Uniti d'America: *The American Catalogue of Books*, New York, 1880-1911; *The United States Catalogue*, New York, 1912-..

24. Si vedano, in particolare, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento: Giuseppe Chiarini, Luigi Lodi, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga,

1884; Luigi Capuana, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885; Edoardo Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885; Luigi Capuana, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892; Enrico Panzacchi, *Saggi critici*, Napoli, Chiurazzi, 1896; Luigi Capuana, *Gli «Ismi» contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Catania, Giannotta, 1898; Luigi Capuana, *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

25. Cfr. *Poesie di Enrico Heine*, tradotte da Giuseppe Chiarini, Bologna, Nicola Zanichelli, 1883. La prefazione è poi raccolta in Giuseppe Chiarini, Luigi Lodi, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi, *Alla ricerca della verecondia*, op. cit. La ristampa (con prefazione di Emilio Bodrero) del 1916, tuttora conservata presso la Biblioteca privata del Vittoriale, è intonsa.

26. Cfr. nota n. 2.

L'Abruzzo

Lisa Ciccone

A Pino, per Pino

L'Abruzzo di d'Annunzio è stato oggetto di indagine presso questa sede sin dal 1963, quando con il Convegno *Gloria alla Terra! Gabriele d'Annunzio e l'Abruzzo* si affrontò per la prima volta un tema che già appariva pluriforme e non circoscrivibile alle sole opere di carattere più spiccatamente abruzzese¹. Le relazioni del successivo Convegno del 1988 illustrarono quindi le varie sfaccettature in cui si articola l'Abruzzo unico di d'Annunzio, dal rapporto tra la biografia e le opere all'utilizzo del dialetto nella prosa delle novelle e dei romanzi². Nel 1996, invece, nella sezione *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale* del Convegno *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio* si lavorava in profondità sull'argomento dai due fronti ormai distinti quanto complementari della biografia e dell'opera letteraria³. Agli studi appena menzionati, che avevano inteso ricucire la mappa più completa possibile di un Abruzzo diffratto tra grandi nuclei e frammenti minimi, si sono poi affiancati nel corso degli anni i profili della regione natia emersi dalla trattazione di opere singole, come ad esempio *Il Trionfo della Morte* e *La figlia di Iorio*⁴.

Nodale, sia dal punto di vista metodologico che dell'effettiva trattazione della materia abruzzese nell'opera dannunziana, è stato il lavoro di Ivanos Ciani: saccheggiando taccuini e documenti epistolari e leggendone i riferimenti all'Abruzzo in parallelo con la prosa e la poesia soprattutto giovanili, già fra i lavori prima menzionati del 1988 lo studioso toscano rintracciava una filigrana abruzzese presente in tutta la scrittura e non limitata a dato topico e memoriale⁵.

Nel frattempo, mentre con il medesimo Ivanos stringeva un sodalizio pari probabilmente a quello dannunziano-michettiano, Giuseppe Papponetti vestiva i suoi panni di guida d'Abruzzo per accompagnare il lettore di d'Annunzio negli anditi più nascosti di quella che era pure la sua terra. Guardando l'Abruzzo mitico e ancestrale dal grandangolo di *Maia* e della grecità antica rifluita nella mente di d'Annunzio dopo il viaggio del 1895, Papponetti ne ha ritagliato i confini tra lo spazio senza tempo de *La figlia di Iorio*, la toponomastica della Valle Peligna ivi riconoscibile e l'Abruzzo del folklore raccontato da Antonio De Nino⁶. Riproponendo poi l'impostazione fissata da Ciani, sia nell'intervento al Convegno del 1996 sia in un ampliamento successivo del medesimo lavoro lo studioso illustrava in una sorta di spettrografia i riflessi dell'Abruzzo più o meno recondito nell'opera del pescarese⁷. Quasi infine a non voler lasciare il lettore orfano della guida proprio per l'Abruzzo dannunziano più interiore, quello che si snoda man mano dal *Trionfo* al *Segreto*, Papponetti ha in ultimo confezionato «*L'Abruzzo sono io*»⁸. Si tratta di un'antologia di testi, compresi fra gli estremi delle opere appena menzionate, che, affiancati da una biografia selezionata all'occorrenza e da una postfazione esplicativa, disegnano di fatto il d'Annunzio interiore mediante i tratti fisici e i personaggi d'Abruzzo, prime fra tutti la Maiella e la madre. Il titolo invece, come è noto, è la risposta sicura che un d'Annunzio non ancora perfettamente cosciente diede ai medici Duse e d'Agostino nei giorni successivi alla caduta dalla finestra del Vittoriale nell'agosto 1922, ed è anche, fra l'altro, per

coincidenza esatta quanto non cercata, formula di identificazione valida sia per l'autore che per il curatore dello stesso volume⁹.

Sarebbe del tutto inutile reimpostare ora un lavoro che, in base a quanto appena riepilogato, può senza ombra di dubbio dirsi già compiuto. Poiché tuttavia i lavori di questo Convegno intendono avviare la costituzione di un'Enciclopedia dannunziana, ove sarà necessario registrare qualsiasi riferimento alla terra natia, anche ove fosse mera occorrenza lessicale, sarà mio compito ripercorrere la mappa dell'Abruzzo di d'Annunzio per prelevare e organizzare il numero più alto possibile di citazioni testuali e continuare a deciptare con le chiavi di lettura già note al lettore, ad esempio l'onomastica, alcuni passi dell'opera solo apparentemente non afferenti all'argomento Abruzzo.

L'Abruzzo 'michettiano'

Quasi assente dalla *princeps* del 1879 stampata a Chieti, l'Abruzzo di *Primo vere* si irradia nell'intera edizione lancianese del 1880, dalla dedica di *Ex imo corde* sottratta al Carducci e restituita «Al mio fiero Abruzzo» alle raccolte bozzettistiche di *Idilli selvoaggi* e *Studi a guazzo*, indirizzate rispettivamente a Michetti, Barbella, De Cecco e Tosti la prima e al solo Michetti la seconda¹⁰. Fra l'una e l'altra d'Annunzio è entrato a far parte del Cenacolo francavillese e ha appena iniziato a conoscere un Abruzzo che è tutt'altra cosa rispetto a quello osservato dalla sola triangolazione di Pescara-Ortona-Chieti prima del Cicognini¹¹. È l'Abruzzo raccontato da quell'élite culturale ed è soprattutto l'Abruzzo che rimbalza dalla tavolozza di Michetti, vivo di un cromatismo e di tratti forti con cui il pittore di Tocco da Casauria ha già inteso rappresentare l'anima profonda della sua terra.

Ne conseguono per il giovane poeta l'Adriatico vestito di colori in *Vespro d'agosto* e un «paesaggio impressionato da ritualità tradizionali» in *Pellegrinaggio*¹². Si tratta di alcuni *Ricordi del Pescara* che, insieme ai *Ricordi dell'Adriatico*, compongono già di fatto l'archetipo di un Abruzzo dannunziano difficile da definire ma che di certo fin da subito sgombra il campo da possibili fraintendimenti: quanta più materia abruzzese d'Annunzio riversa sulla pagina, tanto meno la sua scrittura si chiude tra gli estremi rigidi di naturalismo e verismo rilanciando costantemente, dall'appiglio del reale, un *hic et nunc* verosimili ma già a confine tra il ricordo e la trasfigurazione.

Ne vien fuori dunque un Abruzzo visto sempre tramite un filtro, tanto michettiano all'inizio quanto interiore via via che l'affondo nel medesimo diventa dimensione di ricerca¹³. L'apporto di Michetti è incisivo a tal punto che un d'Annunzio a dir poco entusiasta progetta il dittico letterario-pittorico di *Figurine abruzzesi*, in cui, come scrive a De Cecco, la simbiosi tra la sua penna e la tavolozza del pittore già affermato avrebbe fissato i bozzetti più caratteristici e rappresentativi della terra natia¹⁴.

L'idea non approda in quei termini alla realizzazione, ma l'Abruzzo è già divenuto per d'Annunzio un'urgenza interiore, una sorta di calamita in grado di attrarre spontaneamente tutto ciò che dischiude e spiega il patrimonio profondo celato negli aspetti più remoti della sua terra¹⁵.

Si inseriscono in questa fase, ormai nel 1881, la figura fondamentale di Antonio De Nino e il viaggio nell'entroterra abruzzese, con una prima incursione a Sulmona, alla *Badia Morronis*, nella Valle del Sagittario, ad Anversa, Scanno e presso il sito archeologico dell'antica *Corfinium* tra l'8 e l'11 settembre e una seconda all'Aquila dal 5 al 9 novembre¹⁶. D'Annunzio restituirà nel tempo tanto la suggestione operata dalla Valle del Sagittario e Scanno quanto i fotogrammi della «gaia città di Federico II» e dei paesetti circostanti¹⁷. Intanto, il calco che quei

luoghi hanno impresso nella sua mente e nel suo spirito è tanto profondo che un Abruzzo originario e selvaggio, fatto di poche coordinate geografiche ma di tinte forti, s'impone protagonista della pagina.

Terra vergine e Canto novo

Ne nascono, complementariamente, nel 1882, i versi di *Canto novo* e le novelle di *Terra vergine*, in cui gli accenni alla Maiella, all'Adriatico o comunque alla struttura fisica d'Abruzzo sono piuttosto esigui; di fatto è l'intera natura che si identifica con la regione natia, creando uno scenario ove il mondo umano, animale e vegetale si muovono insieme su uno stesso circuito ed attingono tanto ad un'unica fascia cromatica che al medesimo repertorio di suoni¹⁸.

Poiché quasi ogni parola importerebbe più o meno palesemente un rimando all'Abruzzo, procederò per esemplificazioni ridotte al minimo, suddividendole secondo una tripartizione cara a d'Annunzio in suoni, colori e forme¹⁹.

SUONI

In questa categoria andranno distinti i suoni della natura, quali ad esempio la Pescara che «muggiava di lontano» (p. 7) in *Terra vergine*, e i canti, prevalentemente in dialetto, che d'Annunzio preleva dall'*Appendice* del *Dizionario* del Finamore²⁰: è il caso ad esempio di *Amór' amór' acciùccheme 'ssa ràme* in *Cincinnatiato* (p. 20) e di *Tutte le fundanelle* (p. 45) in *Frà Lucerta*²¹.

COLORI

Fra i tanti elementi che, in *Canto novo* e *Terra vergine*, si vestono di colore, dominante è sicuramente l'Adriatico, il quale è «verde» (v. 2) nel *Canto dell'Ospite* di *Canto novo* o s'empie «d'occhi di sole e di vele arancee» in *Campane* (p. 28)²².

FORME

Compongono questa categoria gli elementi fisici con cui d'Annunzio disegna le coordinate orizzontali e verticali del paesaggio: Montecorno, la Maiella, l'Adriatico e la Pescara, ma anche alcuni luoghi riconoscibili della città e del contado pescarese che tanta parte avranno nelle *Novelle*²³.

A differenza di quanto accadeva in *Primo vere*, a fondere i tre comparti della natura così dispiegatisi è qui la figura umana, per cui, ad esempio, Fiora e Tulespre attraversano un «trionfo di vita vegetativa» di «orchidee gialle, rosse e vermiglie [...] inseguendosi a precipizio verso la Pescara», fin quando «la capra dagli occhi gialli sbucata dal fogliame» si ferma ad osservare il loro connubio d'amore mentre si ode il canto della «Pescara»²⁴.

Fissato già da qui l'Abruzzo come caleidoscopio disponibile per la scrittura, quando subito dopo il soggiorno romano impone a d'Annunzio tutt'altra realtà da quella vissuta al seguito di Michetti e presso l'Adriatico, fatta di cronache mondane e di costruzione del personaggio galante, la terra natia riemerge sin da subito sia come approdo sicuro di un'esistenza biografico-letteraria oramai pluriforme sia come ricco bacino di materiali da trasferire, all'occorrenza, sulla pagina scritta.

La poesia torna dunque ai colori michettiani con la sezione di *Intermezzo di rime* intitolata *Vecchi pastelli*, mentre la prosa elabora, per un pubblico sempre desideroso del nuovo, le novelle che affiorano man mano sul «Fanfulla della Domenica»²⁵. In queste fasi d'Annunzio riattraversa con la mente le vie della sua

Pescara e il lungomare adriatico, li popola dei personaggi prestatigli direttamente dalla memoria o in qualche caso già trasfigurati, e distribuisce fra loro i caratteri tipici dell'intera gente d'Abruzzo, articolati in tratti somatici e credenze, fanatismi e rivalità municipali, tradizioni ed espressioni idiomatiche.

L'affondo è tale che ingenera in d'Annunzio l'idea del *Pantagruelion*, il romanzo «epico-omerico» che non sarà realizzato, ma diverrà matrice delle scene di massa nelle *Novelle* e delle raffigurazioni del pellegrinaggio a Casalbordino ne *Il Trionfo della Morte*²⁶. Nel frattempo tutti i materiali che memoria e invenzione hanno già messo in circolo nella mente di d'Annunzio prendono forma di novelle via via sul «Fanfulla» e dimensione di un *corpus* che, anche a distanza di anni, nel 1902, l'autore raccoglierà sotto il nome della sua *Pescara*²⁷.

Le novelle della Pescara

Poiché, allo scopo del presente lavoro, non si rilevano variazioni significative dai primi nuclei di *S. Pantaleone* e *de Il Libro delle vergini* alla sistemazione definitiva de *Le novelle della Pescara*, ho selezionato i materiali relativi all'Abruzzo direttamente dalla redazione del 1902, ripartendoli in base a motivi presenti nell'opera in maniera trasversale²⁸: l'onomastica, il dialetto, la geografia d'Abruzzo riconoscibile nei luoghi menzionati e le principali fonti sottese ai materiali del folklore: gli *Usi e Costumi* di Antonio De Nino e il *Vocabolario dell'uso abruzzese* di Gennaro Finamore²⁹.

ONOMASTICA

L'onomastica ravvisabile nelle *Novelle* si suddivide in tre gruppi. Al primo appartengono i nomi che, così come si leggono sulla pagina dannunziana, corrispondono a luoghi e persone realmente conosciuti dall'autore; è il caso ad esempio di tutta la toponomastica di Pescara e dintorni, ivi compresi anche i quartieri della città, e di personaggi come Teodolinda Pomàrici o Teodora La Iece o il medico Vincenzo Bucci³⁰; il secondo comprende nomi d'invenzione attribuiti a personaggi comunque facilmente riconoscibili: basti pensare ad Ermenegilda e Adele Del Gado, che nella trasposizione onomastica diventano Orsola e Camilla³¹; il terzo gruppo riguarda invece nomi che, come quello di Mascalico ne *Gli Idolatri*, richiamano per assonanza o suggestione luoghi o personaggi già esistenti³². Quest'ultima è la categoria in cui più d'Annunzio riversa la sua originalità e la tendenza alla trasfigurazione che diverrà cifra dominante della sua opera.

Mi chiedo se nella medesima possano rientrare anche il nome di Mazzagrognia in *La morte del duca d'Ofena* e il cognome di Marcanda ne *La fine di Candia*. Nel primo caso il nome del maggiordomo rievoca un po' troppo facilmente quello di Mozzagrognia, paese in provincia di Chieti, per non voler suggerire la falsa ma verosimile etimologia di 'mozzare il grugno', cioè mozzare la testa. Quando infatti il Mazzagrognia viene colpito da «due, tre schioppettate», cade «fra l'un ferro e l'altro della ringhiera» e, penzolando al di fuori «come una zucca», la sua testa offre quasi l'immagine di un antico rostro che sporge dalla stessa improvvisata tribuna da cui il personaggio aveva tentato il proprio discorso³³. La «lavan-daia Candida Marcanda detta popolarmente Candia» potrebbe invece nascondere un riferimento al nome del paese Camarda, posto alle pendici del Gran Sasso e noto soprattutto dall'opera di Emidio Cappelli *La bella di Camarda*, Novella abruzzese³⁴. Pubblicata nel 1857 a Napoli e ristampata l'anno successivo a Milano, la novella in terzine dantesche ebbe ampia divulgazione e, se nota anche a d'Annunzio, potrebbe aver suscitato il suo interesse soprattutto per l'ambientazione nel suggestivo paesaggio dell'aquilano³⁵.

DIALETTO

Presente in maniera piuttosto cospicua nelle novelle, il dialetto può essere bipartito in idioma, che d'Annunzio ripropone sulla pagina in base a quanto ascoltato e interiorizzato nel suo vissuto abruzzese, e in dialetto 'libresco', reperito principalmente tramite il dizionario di Finamore.

L'utilizzo di quest'ultimo è spesso funzionale ad un gioco d'ironia, come accade ne *La contessa d'Amalfi* o ne *La morte del duca d'Ofena*. Protagonista della prima situazione è Don Antonio Brattella che, dopo aver dato già prova della sua disinvoltura linguistica accennando ad un testimone *oculista* o al suo reuma *lungo il reno*, crea un comico equivoco tra la parola impegno e il nome dialettale del tomaio della scarpa, 'mbigna, che d'Annunzio preleva direttamente dal *Vocabolario* del Finamore. Si leggano dunque i due testi a confronto: *La contessa d'Amalfi*, p. 228: «Ho perfino un impegno rotto – egli rispose, indicando il tomaio che nel dialetto nativo si chiama 'mbigna, come nel proverbio *Senza m'bigna nen ze mandé la scarpe*»; Finamore, *Vocabolario*, s.v. *Mbigna*, p. 114: «tomajo. *Senza 'mbigna nen ze mandé la scârpe*, senza protezioni, a volte non si approda a nulla (Il bisticcio è tra 'mbigna e impegno)»³⁶.

Il dialetto snocciolato in forma libera nei dialoghi dei personaggi, invece, immette il lettore direttamente tra le pulsioni, i caratteri e le leggi non scritte più profondamente radicati nell'identità del popolo. Ne *L'eroe*, ne *I Marenghi* e ne *Il cerusico di mare*, ad esempio, l'utilizzo dell'idioma è particolarmente funzionale ad esprimere un certo *pathos* che agita i personaggi³⁷. Ne *La fine di Candia*, invece, esso evidenzia tanto il corpo del reato, 'na cucchiara', che la protagonista avrebbe rubato, quanto il tono canzonatorio dei monelli: « – Mo' dicci la storia de la cucchiara, che nun la sapemo, zi' Ca' » e, in chiusura, l'impraticabilità di una discolta che neanche la stessa donna riesce più a formulare: « – No so' stata io, signò...vedete...perché...la cucchiara...».

PESCARA E QUARTIERI

Il paese e il fiume di Pescara sono osservati da ogni angolazione, talvolta entrambi in un unico sguardo, talvolta in rapporto ai propri vicoli il primo e alla foce dell'Adriatico il secondo.

Oltre alla Pescara (paese) vista da lontano in *Turlendana ritorna* e da Orsola nella novella di cui la protagonista è eponima, la città si apre agli occhi del lettore in vari scorci³⁸: da Sant'Agostino all'Arsenale a Portanuova, fino anche alla Villa del Fuoco, dal Palazzo comunale alla taverna di Assaù sulla riva sinistra del fiume a quella dell'Africana vicina al Bagno borbonico e alle altre locande, fino al frantoio e persino alla bottega del caffè vicino casa d'Annunzio³⁹.

L'immagine più emblematica di Pescara e sintesi di una simbologia che percorrerà l'intera opera dannunziana nel motivo del ritorno è comunque quella che ne fa sin da subito, sin dalle pagine de *La Vergine Orsola*, «l'ospizio di rondini»⁴⁰.

Suggestive sono poi la Pescara catturata dall'olfatto e dall'udito: dal forno di Flaiano anch'esso a due passi da casa d'Annunzio sale l'odore del pane, mentre nei giorni della novena di Natale «l'odore acuto delle zuppe di pesce» si propaga «nell'aria dalle cantine aperte» e per «tutto il paese di Pescara» si odono sia «le pastorali delle zampogne» sia «le canzoni del vino» improvvisate dai marinai che tornano alle barche sulla Pescara⁴¹.

Sarebbe interessante riepilogare in queste pagine anche il ritratto della 'razza d'Abruzzi' e del popolo pescarese che viene fuori dalle singole attitudini e caratterizzazioni via via attribuite ai marinai, ai pescatori e a tutti gli altri personaggi che popolano il borgo 'tra mare e fiume', ma l'argomento meriterebbe un lavoro a sé stante, per cui mi limiterò ad un solo esempio, che, declinato in varie formu-

le, ricorre piuttosto spesso e chiama in campo un d'Annunzio alquanto ironico: si tratta della loquacità dei Pescaresi e dell'abitudine tutta popolana per cui qualsiasi notizia si divulga in un batter d'occhio da una parte all'altra della città⁴².

LA PESCARA FIUME E IL PONTE DELLE BARCHE

Non sarà superfluo ricordare che, all'epoca della stesura delle *Novelle*, Pescara e Castellammare erano ancora due nuclei separati⁴³. Nella percezione dannunziana il fiume è pertanto presenza viva e costante del suo luogo natio, ma soprattutto confine che, insieme al mare in cui il medesimo sfocia, delimita il territorio della patria e in qualche modo, come ne *La guerra del ponte*, ne impone la difesa. Fra i tanti scorci del fiume che d'Annunzio apre tra le novelle si veda il «patrio fiume» che Turlendana chiama per nome, non appena, tornato a casa, lo scorge da lontano: « – La Pescara! – disse Turlendana soffermandosi, con un accenno di curiosità e di riconoscimento istintivo. E stette a guardare»⁴⁴.

L'ADRIATICO, LA MAIELLA, IL GRAN SASSO E MONTECORNO

Come per *Terra vergine* e *Canto novo*, anche per le *Novelle* si potranno individuare le coordinate verticali e orizzontali che d'Annunzio disegna menzionando espressamente la Maiella, il Gran Sasso, Montecorno e l'Adriatico⁴⁵.

ORTONA

Luogo natio della madre, che l'autore continuerà a rivisitare con la mente fino al *Segreto*, Ortona si impone come patria alternativa a Pescara sin dalle *Novelle*: basterà seguire nella lettura le tanecche che fanno la spola tra le sue coste e quelle pescaresi oppure osservare, ad esempio, i personaggi ortonesi trapiantati a Pescara e la 'buona gente ortonese' che tenta di sfuggire al terremoto in *La Vergine Anna*⁴⁶.

CASTELLI

Piuttosto cospicui sono i riferimenti alle ceramiche di Castelli; ne *La fattura*, ad esempio, si legge che, dopo aver sposato «Donna Pelagia, del comune dei Castelli», Don Mastro Peppe La Bravetta «aveva preso a rivendere stoviglie di maiolica e di terracotta, orci, piatti, boccali, tutto lo schietto vasellame fiorito di cui gli artefici castellesi allietano le mense della terra d'Abruzzi» vivendo ormai «tra la rusticità e quasi direi la religiosità di quelle forme immutate da secoli e immutabili»⁴⁷.

L'ABRUZZO OLTRE PESCARA

Oltre l'ovvio paese natio e le località già considerate, l'Abruzzo che emerge dalle *Novelle* è spesso quello del contado pescarese oppure, come nell'esempio offertoci dall'interno della casa di Rosa Schiavona in *Turlendana ritorna*, quello scorso attraverso i personaggi che popolano la scena⁴⁸:

Ivi alloggiava ogni sorta di gente avveniticia e girovaga: dormivano mescolati i carrettieri di Letto Manoppello grandi e panciuti; gli zingari di Sulmona, mercanti di giumenti e restauratori di caldaie; i fusari di Bucchianico; le femmine di Città Sant'Angelo venute a far pubblica professione d'impudicizia tra i soldati; gli zampognari di Atina; i montagnuoli domatori d'orsi, i cerretani, i falsi mendicanti, i ladri, le fattucchiere.

Gran mezzano della marmaglia era Binchi-Banche. Giustissima protettrice, Rosa Schiavona.

Particolare attenzione merita la toponomastica dell'aquilano, che d'Annunzio tende ad alterare con maggior facilità rispetto a quella di Pescara e dintorni;

l'Abruzzo interno e più remoto suggerisce già evidentemente all'autore uno scenario a metà tra il reale e la *fictio* letteraria⁴⁹.

DE NINO E FINAMORE

I materiali tratti principalmente dagli *Usi e Costumi* di De Nino e dal *Vocabolario* e dalle *Tradizioni* del Finamore diventano complementari nella penna dannunziana⁵⁰. Dal primo l'autore preleva descrizioni del folklore e di consuetudini come quelle che, ad esempio, illustrano i preparativi del matrimonio in *Mungia*. Dal secondo soprattutto materia dialettale e canti come 'il sospetto' che anima la scena di folla de *La morte del duca di Ofena*⁵¹.

Il Piacere

Se tanta materia abruzzese si riversa nelle novelle scritte, all'occasione, per il pubblico romano, il nuovo *nostos* nella regione natia, nel rifugio tranquillo del vasto studio sul mare e poi nella cella del Convento sulla collina di Michetti a Francavilla, assicura a d'Annunzio la possibilità di metabolizzare il vissuto mondano e l'idea dell'oltremisura su cui si sono incentrati gli anni del soggiorno a Roma⁵². Composto nella seconda parte del 1888 e pubblicato da Treves l'anno successivo, nasce così *Il Piacere*, ove le rade pennellate d'Abruzzo fungono da elementi di contrasto e di evidenziazione della realtà di fatto presa in esame: i piccoli paesi d'Abruzzo richiamati dai titoli nobiliari e dai cognomi dei personaggi si oppongono alla Roma città per antonomasia, mentre all'immagine consueta delle strade lastricate della medesima capitale, calcate dalle ruote delle carrozze, fa da contrasto l'insolito passaggio di un gregge da Via del Babuino a Piazza di Spagna⁵³. Analogamente, i ritmi pacati della convalescenza riaccendono dinanzi agli occhi di Andea Sperelli i colori di un mare «verde» e affollato di «vele rosse», del tutto simile a quello di *Vespro d'agosto*, e capace di riproporsi come «un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore» e lo riportava a «sensazioni obliate dalla fanciullezza»⁵⁴.

L'Innocente

Nella pace del Convento michettiano a Francavilla nasce pure, nel 1891, il romanzo psicologico di Tullio Hermil, tanto più incentrato sui meccanismi umani che muovono all'inganno e all'alterazione dei sentimenti quanto più il paesaggio e gli affetti che circondano d'Annunzio sono veri e quasi fermi nel tempo. Apparentemente assente, anche in questo caso l'aggancio con l'Abruzzo è riposto nell'onomastica: Villalilla è nome a metà tra il reale di Villa del Trappeto e l'invenzione di Villa dei gigli, così come la Badiola cela la Villa del Fuoco, e concretizza l'idea dell'approdo sicuro verso cui, anche se invano, i protagonisti tentano di indirizzarsi⁵⁵. La villa è dunque rappresentata sempre in una cornice di natura rigogliosa, coperta di fiori, abitata dalle rondini simbolo del ritorno e dimora dei loro nidi, emblema della vita in costruzione. Vista da lontano, poi, dalla finestra della Badiola, spicca nel suo luore pur in un contesto di colori stemperati⁵⁶:

Villalilla biancheggiava a mezzo dell'altura, molto lontana, in un pianoro. La catena dei colli si svolgeva d'innanzi a noi con un lineamento nobile e pacato, per ove gli oliveti avevano un'apparenza di straordinaria leggerezza somigliando a un vapore verdegrigio cumulato in forme costanti. Gli alberi in fiore, bianchi e rosei trionfi, interrompevano l'uguaglianza. Il cielo pareva di continuo impallidire, come nella sua liquidità un latte di continuo si diffondesse e si dileguasse.

Trionfo della Morte

L'immagine di Villalilla rimanda d'immediato al *Trionfo della Morte*, alla Guardiagrele che dorme «simile a un gregge biancastro, intorno a Santa Maria Maggiore», alle pendici della Maiella «candida di nevi», osservata da un ancora 'forestiero' Giorgio Aurispa che, sin dal suo arrivo presso la casa paterna, mentre reclina la testa sopra le ginocchia della madre, ode «garrire le rondini»⁵⁷.

Scritto anch'esso nel rifugio del Convento francavillese, al seguito di un nuovo *nostos* nella terra natia dopo gli anni napoletani, il *Trionfo* rappresenta lo snodo fondamentale tra una scrittura d'Abruzzo condotta per pennellate o nuclei narrativi più o meno ambientati nel tempo e nello spazio ed una prosa che, riuscendo a catturare dalla poesia le possibilità di trasfigurazione, fissa l'Abruzzo in una dimensione atemporale e lo consegna definitivamente allo spazio della memoria.

La chiave di lettura è nel celebre passo del IV libro in cui le immagini della sua terra appaiono a Giorgio «trasfigurate», ma è già, in nuce, nelle parole di dedica a Michetti, che di fatto strutturano il prologo dell'opera e rimandano a loro volta al testo con cui di lì a poco d'Annunzio avrebbe accompagnato la tela michettiana della *Figlia di Iorio* esposta a Venezia nel 1895⁵⁸.

Si leggano dunque in successione, per brevissimi *excerpta*, i tre testi appena menzionati:

La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. Una montagna sorgeva dal centro, come un immenso ceppo originale, in forma d'una mammella, ricoperta di nevi perpetue.

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna donde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi.

Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna; ecco la mia ambizione più tenace. [...] E ti ho anche raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. Qui sono le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e, aspirando alla Forza, invocando un Intercessore per la Vita, ripensa la colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano.

D'Annunzio apre e chiude dunque il cerchio nel nome di quello stesso Michetti da cui aveva imparato ad osservare il paesaggio cangiante della sua terra per coglierne l'anima immutata nei secoli e realizza nel *Trionfo* il progetto del romanzo omerico-epico che aveva annunciato al Treves proprio negli anni in cui era stata più fertile la lezione dell'amico pittore⁵⁹.

Nel *Trionfo* cade l'ambientazione pescarese ma s'impone in compenso un Abruzzo quasi totalizzante, raffigurato dal microcosmo della famiglia, collocato proprio alle pendici della Maiella montagna-madre, alla scena allargata su tutta la gente d'Abruzzo che, da ogni angolo della regione, si reca in pellegrinaggio a Casalbordino. Dall'uno all'altro capo corre il principio della stirpe, dell'attaccamento alle origini e dell'ereditarietà dell'Essere che tanto accomuna Giorgio a suo zio per l'istinto suicida e a sua madre per il legame viscerale con l'origine

quanto rende tutte le figure umane che scorrono sotto gli occhi di Giorgio uguali ai loro lontanissimi antenati, forma vivente di un mondo ancestrale di cui custodiscono antiche norme e tradizioni.

Diffratta dal secondo capitolo nell'intero romanzo, tra 'suoni, colori e forme', la materia abruzzese del *Trionfo* può essere ripartita in base al politico d'ambientazione già strutturato da d'Annunzio:

Guardiagrele (II libro); S. Vito (III e IV libro); Casalbordino (IV-V libro); il Trabocco (V libro).

GUARDIAGRELE

Come d'Annunzio nella propria abitazione di Corso Manthoné a Pescara, Giorgio ritrova a Guardiagrele l'estiva della casa paterna, difesa dalla madre e violata dal padre⁶⁰. Fra l'una e l'altro emergono motivi e personaggi che saranno fondamentali anche nella scrittura autobiografica dell'ultimo d'Annunzio: il legame con la madre, che ha determinato il *nostos* di Giorgio-Gabriele, la figura del padre presente solo in lontananza, il ricordo di Demetrio, il «vero padre», tramite l'incontro con la zia Gioconda, e poi, imperiosa quanto custode della Guardiagrele natia, la Maiella simile ad una madre⁶¹.

S. VITO

Mentre il capitolo intitolato *La casa paterna* si chiude proprio con la descrizione della Maiella al tramonto, nel successivo Giorgio scende verso l'Adriatico, a San Vito, per cercare l'Eremo che realmente Michetti trovò per d'Annunzio e dove il poeta trascorse l'estate del 1889 (dal 25 luglio al 22 settembre) con Barbara Leoni⁶².

La gran mole di materiale abruzzese che struttura questa parte dell'opera può essere bipartita a sua volta nei due grandi nuclei del dialetto e della fonte deniniana da cui nascono intere scene.

Dialetto

In dialetto vengono pronunciate le *sententiae* con cui Albadora e Cola di Cinzio sintetizzano per Giorgio le credenze del loro popolo; il nome della nipotina dei due, invitata dal nonno a cercare Albadora tra gli olivi; i nomi delle donne cui Cola ha già affidato la raccolta delle ginestre e il canto con cui una di loro, Favetta, accompagna il suo lavoro.

Di seguito ai proverbi pronunciati dai due anziani coniugi, nonché al nome della nipotina, la voce narrante di d'Annunzio indica anche la traduzione in italiano, come si può osservare, a carattere esemplificativo, per il primo proverbio e per il nome della bambina: «- *Quelle po'*, - disse il vecchio - *è 'na bardàsce che se po' vev' a nu bbecchière d'acque*: quella poi è una bambina che si può bere in un bicchier d'acqua. [...] - *Dà tu una voce, Ènele. Elena corse*»⁶³.

Memore dell'esperienza cronachistica, durante la quale aveva tradotto in italiano le favole dialettali del Finamore, d'Annunzio era già abituato a rendere la lingua a lui familiare perfettamente comprensibile anche per un lettore diverso, ma la forma idiomatica e la traduzione sembrano quasi giustapposte, senza alcun tentativo di fusione nel testo della voce narrante o, come nelle novelle, nella struttura dialogica⁶⁴.

In realtà tanto i proverbi che il nome ricorrono così nel *Vocabolario* di Finamore e nella stessa maniera d'Annunzio li traspone nel testo, di fatto sfruttando il carattere libresco della citazione per creare un effetto artificioso di lingua immobile, attraverso la quale gli insegnamenti più atavici che appartengono a quella gente si perpetuano di generazione in generazione⁶⁵. Anche Cola di Cinzio man-

tiene d'altronde il soprannome ereditato da antenati di tempo indistinto – Sciampagna –, mentre Elena incarna l'ultimo frutto vivente di una stirpe cui la Cibele settuagenaria ha dato 22 figli e della quale Candia, sposa per antonomasia poiché indossa la presentosa ed è incinta di un nuovo figlio, reitera le consuetudini⁶⁶.

La breve comparsa delle raccogliatrici di ginestre obbedisce poi alla medesima funzione; le giovani donne si presentano alla mente di Giorgio nella veste dialettale dei loro nomi, inscindibili dal loro nucleo di appartenenza: il nome del padre, le case in cui abitano, il pianoro delle Quercette su cui raccolgono le ginestre e il canto antico dialettale che la voce unica di Favetta intona per tutte⁶⁷. Gli effetti sono la «sùbita allegrezza» nell'animo di Giorgio e un «sentimento progressivo, armonico, quasi ritmico d'una facoltà nuova» che, tramite melodia, congiungono direttamente il protagonista al vitalismo generato dalla natura e dalla sua terra e che, almeno per un poco, sopiscono in lui «il sentimento abituale che egli aveva del proprio essere»⁶⁸.

La fonte deniniana

L'uso cospicuo dei materiali deniniani che caratterizza *Il Trionfo della Morte* si concentra quasi interamente nel IV libro, dal motivo del bambino succhiato dalle streghe alla figura del Messia d'Abruzzo⁶⁹. Frutti entrambi della superstizione popolare, gli episodi nati dalle pagine sul folklore concorrono a definire il ritratto di una comunità ancestrale, che esorcizza il male attribuendone cause e soluzioni a personaggi 'mitici', in qualche modo estranei al consesso civile cui la medesima appartiene⁷⁰. Il racconto relativo al Messia è affidato alla voce di Cola che snocciola la storia di Oreste di Cappelle a partire dal di lui maestro Simplicio di Sulmona fino ad accennare a quelle «spiagge remote presso Ortona» in grado di suscitare in Giorgio una «visione quasi mistica di terre fertili»⁷¹.

CASALBORDINO

Il primo fotogramma del pellegrinaggio a Casalbordino affiora negli interstizi della leggenda del Messia e diventa poi a sua volta un racconto nella voce di Cola che accompagna, in quanto «pratico dei luoghi e degli usi», i due visitatori⁷². Fra l'uno e l'altro si apre l'intermezzo di San Clemente a Casauria, riproposto come ricordo di Giorgio che lì si era recato durante l'adolescenza in compagnia dello zio Demetrio, quando con lui era sceso⁷³

giù per un tratturo verso l'abazia che ancóra gli alberi nascondevano. [...] Affascinato dal ricordo, il superstite non ebbe se non un desiderio chimerico: – tornare là giù, rivedere la Basilica, occuparla per salvarla dalla ruina, restituirla nella bellezza primitiva, ristabilirvi il gran culto, dopo un così lungo intervallo di abbandono e di oblio rinnovellare il *Chronicon casauriense*. Non era quello, veramente, il più glorioso tempio nella terra d'Abruzzi, edificato in un'isola del fiume padre, antichissima sede di potenza temporale e spirituale, centro d'una vasta e fiera vita per molti secoli? L'anima clementina vi permaneva ancóra, profonda; e in quel lontano pomeriggio estivo erasi rivelata a lui e a Demetrio per mezzo del divino pensiero ritmico espresso da tutte le linee concordemente.

Non sarà dettaglio da poco che proprio la scena in cui Giorgio rivede se stesso e lo zio presso la bella abbazia dipenda palesemente, sia per le riprese lessicali che ho evidenziato tramite sottolineatura sia per i contenuti, dalla pagina dell'articolo con cui d'Annunzio aveva sollecitato il ministro Pasquale Villari ad appoggiare il progetto di restauro presentato da Pier Luigi Calore⁷⁴:

io e Francesco Paolo Michetti incontrammo l'uomo dell'abazia, quegli che ha legata la sua esistenza alle colonne del tempio casauriense: Pier Luigi Calore. Nativo della terra abbaziale, dotato d'un sentimento della bellezza assai vivo, avendo compresa la straordinaria importanza artistica e storica dell'edificio ed assistendo di giorno in giorno alla triste dissoluzione, questo giovine sentì che un'altra opera era da compiere per l'arte e per la civiltà. E fece il proposito di salvare il tempio. Animato d'un ardore costante, senza l'aiuto di alcuno, cominciò una illustrazione che subito valse ad ottenere dal regio Governo l'ordine dei restauri. Ricordo quel pomeriggio estivo, quando scendemmo pel tratturo, verso l'abazia che ancora gli alberi nascondevano. Una calma infinita era intorno, sui luoghi solitarii e grandiosi, su quell'ampia via d'erbe e di pietre deserta, ineguale, come stampata d'orme gigantesche, tacita, la cui origine si perdeva nel mistero delle montagne lontane e sacre.

Dal par. VI e fino alla fine dello stesso capitolo IV si snoda poi la scena intera del pellegrinaggio, che ha l'archetipo, come è noto, nella recensione a *Il voto* di Michetti, pubblicata il 14 gennaio 1883 sul «Fanfulla della Domenica».

TRABOCCO

Oltre alla dimora atavica ritrovata a Guardiagrele e alla nuova di S. Vito, Giorgio scopre anche il rifugio alternativo sul Trabocco, la «strana macchina da pesca», ove ha la possibilità di vivere in più diretta simbiosi con il mare⁷⁵.

ONOMASTICA

In *Tempus destruendi* V 8 d'Annunzio inserisce l'episodio del bambino annegato; il racconto è il traslato letterario di un evento autobiografico ed è miniatura del dramma cristiano per antonomasia, il dolore della madre che perde il figlio, ma costituisce anche, probabilmente, il tratto conclusivo di una rappresentazione d'Abruzzo al confine tra gli eccessi della superstizione e del fanatismo e la scabrezza del sacro⁷⁶.

In tutta la scena in cui il popolo prima e la madre poi osservano e piangono il giovane cadavere, la descrizione batte sempre l'accento sull'improvvisato giaciglio di pietre su cui il bambino viene deposto e sul quale infine si stende anche la madre pur di stringere il corpicino senza vita in un ultimo abbraccio⁷⁷. Fra gli interventi del popolo circostante, che si rimbalza di voce in voce l'espressione di un dolore condiviso, corale, spicca quello pragmatico della donna che, intendendo vestire il giovane corpo ormai nudo del bambino, manda uno dei suoi figli a prendere una camicia nuova: «porta subito giù una camicia di Nufrillo»⁷⁸. Nufrillo è diminutivo di *'Nuofrije*, ossia della forma dialettale, attestata dal *Vocabolario* del Finamore, di Onofrio⁷⁹.

Potrebbe non essere casuale che, quasi in chiusura dello stesso romanzo in cui ha trattato del senso atavico della razza, di S. Clemente a Casauria e di Casalbordino, d'Annunzio associ alla nuova veste dell'innocente defunto il nome di un santo tanto significativo per l'Abruzzo più devoto e interno. Onofrio è infatti il santo della *Badia Morronis*, presso la quale ha luogo la grotta-giaciglio di Pietro da Morrone e che costituì, seppure non visitata nel dettaglio, tappa dell'escursione di d'Annunzio del 1881⁸⁰. Richiamo di quel mondo in cui la montagna è nicchia naturale del sacro, Sant'Onofrio ricorre poi nel canto con cui, ne *La figlia di Iorio*, Mila accompagna il lavoro di Aligi, intento ad intagliare l'Angelo muto sul palo di legno, ed è anche lo stesso santo cui, come testimonia Ettore Janni in un'intervista al «Corriere della Sera» del 29 maggio 1908, d'Annunzio fu particolarmente devoto sin da giovane, avendolo tra l'altro associato al «senso cristiano della razza»⁸¹.

Le vergini delle rocce

Fissato ormai nel tempo con il *Trionfo*, l'Abruzzo diventa «diafano, scenario scabro della memoria» nel momento in cui, con *Le vergini delle rocce*, si impone l'urgenza di un Rinascimento leonardesco⁸². Quanto più il paesaggio è tuttavia nudo ed essenziale, archetipo della figura perfetta che il pittore insegue nell'opera d'arte, tanto più d'Annunzio ne ancora la mappa reale ad un'onomastica che solo all'apparenza nasce dalla fantasia⁸³. Come è stato già ben illustrato, si riconoscono dunque i seguenti luoghi: Bussi (Rebursa); Popoli, con le gole di Tremonti alla confluenza delle tre valli, dell'Aterno, del Sagittario e del Pescara, nel castello Trigento (Trigento); l'antica *Aufinium* presso Capestrano, con la chiesa diruta di San Pietro ad Oratorium (Linturno); il Tirino e la Valle Tritana (Saurgo); il monte Corvo (Corace) da dove inizia il giogo del Morrone, nella vetta del Corace; Secli (Salle Vecchia); Sulmona (Scultro) con la vicina Badia di S. Spirito e il sepolcro, nella cappella Caldora, di Restaino, dei fratelli Giacomo e Raimondo e della madre Rita Cantelmo⁸⁴.

1895

Il 1895, in cui nascono *Le vergini*, è anche l'anno del noto viaggio in Grecia che d'Annunzio compie sul panfilo *La Fantasia* di Edoardo Scarfoglio in compagnia del medesimo, di Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio e del traduttore francese Georges Hérelle. Apparentemente estranea ad un'indagine sull'Abruzzo, la spedizione verso l'Ellade spiega meglio di qualsiasi altro evento biografico del poeta il passaggio definitivo, già in corso durante la gestazione del *Trionfo della Morte*, dall'idea di una terra d'origine legata al tempo a quella di un Abruzzo mitico e spazio di ricerca per la scrittura, ove il senso della Bellezza e del *kosmos*-armonia orientano la scelta del *logos*⁸⁵.

Esito più diretto del *nostos* che d'Annunzio compie sulle orme di quello omerico sarà sicuramente la *Laus vitae* del 1903, ma ne scaturiscono nell'immediato eventi di non poco conto: nel 1896, come nel 1881, d'Annunzio compie una nuova escursione a Scanno, ove le tradizioni hanno radici talmente antiche da immergerlo nel cuore dell'Abruzzo mitico⁸⁶; nel medesimo anno ripubblica su «Il Convito» di luglio-dicembre l'articolo sull'arte di Michetti, in cui spiega le ragioni della superiorità che accomuna i Greci e l'amico pittore⁸⁷; dà inoltre alle stampe una nuova edizione di *Canto novo*, in cui scompare per sempre «il regionalismo di voga ottocentesca» e si impone un Abruzzo che «pur è vivo in una dimensione di paesaggio essenziale», coerentemente alla lezione michettiana⁸⁸. Memore poi, attraverso il *nostos* verso l'Ellade, dei due cardini che sostenevano la vita della *polis*, il teatro e l'oratoria del discorso politico, entrambi nati e strutturati in base all'effetto *auditoris*, d'Annunzio produce nello stesso 1896 la prima tragedia, *La città morta*, e soltanto un anno dopo affida la sua candidatura per il seggio parlamentare di Ortona all'oratoria del *Discorso della siepe*⁸⁹. Quest'ultimo è intriso d'Abruzzo dall'inizio alla fine non solo per obbedienza alla più ciceroniana regola della persuasione, che tende a raggiungere il pubblico in ciò che ad esso è più vicino e familiare, ma anche perché il richiamo alla stirpe e alle origini è già divenuto per d'Annunzio urgenza interiore⁹⁰.

Il fuoco

Immessa dunque anche l'oratoria nel grande caleidoscopio della terra natia, d'Annunzio presta la voce del suo nuovo io a Stelio Effrena ne *Il Fuoco* e disegna, pur non menzionandolo, un riconoscibilissimo Abruzzo⁹¹:

Poi passavano le greggi, lungo la riva del mare: venivano alla montagna, an-

davano verso le pianure della Puglia, da una pastura a un'altra pastura. Le pecore lanose camminando imitavano il movimento delle onde; ma il mare era quasi sempre quieto, quando passavano le greggi con i loro pastori. [...] La spiaggia si popolava di donne, di vecchi, di fanciulli che gareggiavano a raccogliere il fascio più grande....

Le Laudi

Mentre d'Annunzio prepara così «un ritorno prorompente dell'Abruzzo» che si concretizzerà nelle tragedie di pochi anni dopo, nelle *Laudi* bastano pochi accenni per fissare l'idea di un Abruzzo inteso come terra fissa del ritorno⁹². In *Maia* un focolare domestico genera lo scatto della memoria verso il fiume abruzzese dall'alveo di terra rossa o è il monte greco Corace che, offrendo la traduzione già pronta del monte Corvo di *Le vergini delle rocce*, ne richiama direttamente il paesaggio⁹³.

Siano a questo punto le parole di Giuseppe Papponetti a definire che per d'Annunzio «la terra d'Abruzzo costituì prima la linfa sorgiva della scaturigine poetica, poi, nel segno distintivo del carattere, l'isola di approdi sereni e rigeneratori, il fondale di un paesaggio interiore più originalmente caratterizzante un raccontare di sé affidato all'azione, ai sensi, alla parola, confermatasi nell'avallo di antichi artefici»⁹⁴.

In *Alcyone* invece, il settembre de *I pastori* è stagione ormai estrapolata dal tempo, fissata nella ripetitività della transumanza, che è a sua volta legge non scritta e atavica per la terra d'Abruzzi, ancora più calata nella categoria del mito piuttosto che del realismo quanto più le spie dantesche ne innalzano il tono⁹⁵.

Attraverso pochi ma non trascurabili altri rimandi all'Abruzzo nelle raccolte di *Alcyone* e poi di *Elettra*, pubblicate entrambe nel 1904, si giunge nello stesso anno alla tragedia pastorale di argomento abruzzese.

La figlia di Iorio

Espressamente dedicato alla terra d'Abruzzi, sottratto al tempo e restituito allo spazio della Valle Peligna realmente riconoscibile, il dramma del contrasto che si sviluppa dall'*estía* violata e si ricompone nella condanna della straniera affonda in una dimensione tanto ancestrale che soltanto il folklore può esprimerne le forme⁹⁶.

Sia l'ambientazione che le fonti dell'opera sono state compiutamente rintracciate da Giuseppe Papponetti e dalle curatrici delle edizioni di riferimento: Milva Maria Cappellini e Raffaella Bertazzoli. Limite dunque il mio lavoro alla seguente ripartizione dei materiali abruzzesi⁹⁷:

AMBIENTAZIONE

Dietro una toponomastica che, perfettamente fusa con il tono mitico-ancestrale della tragedia, sembra di fantasia, affiorano la Valle Peligna con il santuario dell'Incoronata, il pianoro di S. Maria della Potenza, S. Biagio di Bussi, la sorgente del Tirino di Capo d'Acqua e poi il Monte Plaia vicino ad Introdacqua, oltre che la Maiella e tutta la zona ai piedi del Morrone, rievocata tramite S. Onofrio e la Badia. Nel solo nome di Panfilo delle Marane, tra l'altro, d'Annunzio racchiude il riferimento al patrono di Sulmona, San Panfilo, e alla frazione della medesima città che più o meno la divide dai luoghi celestiniani⁹⁸. Per il resto si tratta della «grande orchestrazione tragica della *Figlia di Iorio* in tutto e per tutto ambientata

sulla Maiella e le sue zone pedemontane, ove la vicenda tragica del pecoraio parricida Aligi si svolge nella scenografia grandiosa e altamente suggestiva dei grandi pascoli d'altura e in una grotta imponente che è quella del Morrone e solo più tardi, grazie alle scenografie dell'allestimento michettiano, finisce per fissarsi, a beneficio dei turisti di oggi e di allora, in quella del Cavallone sopra Taranta Peligna»⁹⁹.

FONTE: ANTONIO DE NINO, *USI E COSTUMI*

Attinta prevalentemente dagli *Usi e Costumi*, la fonte deniniana è sottesa a numerosi motivi, che sintetizzo nel seguente modo¹⁰⁰: l'allestimento della casa rustica; gli elementi del matrimonio, quali ad esempio la descrizione dell'abito da sposa; i canti come *Tonta e Pitonta* nella voce di Ornella; le ritualità legate alla vita dei campi, alla vita contadina o al culto dei morti; le leggende relative a luoghi specifici o legate all'esorcismo contro il male e infine i rimandi al sacro: San Giovanni, l'Angelo muto, Sant'Onofrio e la Madonna della Schiavonia¹⁰¹.

FONTE: GENNARO FINAMORE, *TRADIZIONI POPOLARI ABRUZZESI*

I materiali che dalle pagine del Finamore confluiscono in quelle de *La figlia* sono invece soprattutto canti, preghiere e filastrocche¹⁰². Si riconoscono dunque una canzone per la sposa; un canto scherzoso; il canto per San Sisto; le parole per il culto del focolare e per l'esorcismo contro l'incubo, formule legate alla superstizione e la lauda del Giovedì santo¹⁰³.

La fiaccola sotto il moggio

La figlia di Iorio si cala così a fondo nel mito sostituito al tempo che appena un anno dopo d'Annunzio rilancia quest'ultimo per riattraversare quella parte d'Abruzzo che, consegnata alla mobilità della cronologia, non è più fissa e inesaurevole da una generazione all'altra, ma ammette una fine come ha già posseduto un principio. Nata dalla suggestione che i luoghi della valle del Sagittario esercitarono su d'Annunzio nell'escursione del 1881 e in quella del 1896, la *Fiaccola* apre e chiude il dramma di Gigliola-Elettra fra le mura di un palazzo in rovina e le battute residue di una dinastia all'epilogo, ma la protagonista vera è un'ancestralità fatta di energie riposte nel fondo della terra che soltanto il culto ofidico riesce ad esprimere¹⁰⁴.

D'Annunzio squaderna dunque l'Abruzzo su tre piani, storico, geografico e folklorico, e, oltre all'immane guida di Michetti che aveva già elaborato *La processione delle serpi*, ricorre ai nomi solidi di Enrico Abbate, Antonio De Nino e Gennaro Finamore¹⁰⁵.

STORIA

Ambientata al tempo dei Borboni e nella stessa Anversa che ospitò i Normanni prima e gli Angioini poi, la tragedia illustra le fasi ultime della casata dei Sangro. Il reticolato storico è prevalentemente nella parte iniziale, dalla I alla terza scena del I atto, dai rimandi a Roberto d'Angiò alla non precisata Giovanna e alle proprietà terriere che oppongono i fratellastri Tibaldo De Sangro e Bertrando Acclozamòra¹⁰⁶.

GEOGRAFIA

Ponendo il baricentro ad Anversa, d'Annunzio disegna una cartina d'Abruzzo sia mediante gli scorci che apre sul Sagittario «che muggia» e «si gonfia / nelle gole» e un'esatta toponomastica rintracciata nella *Guida d'Abruzzo* di Enrico

Abbate, sia tramite i nomi d'invenzione che, come ad esempio quello di Edia Fura di Forco, ancora una volta trasfigurano il dato reale ma ad esso riconducono facilmente¹⁰⁷.

FOLKLORE

Intrecciato alle menzioni di toponomastica, poiché è l'aspetto più ancestrale e recondito della terra che ne genera i nuclei fondativi, il folklore nella *Fiaccola* riguarda soprattutto il potere riposto nella pratica dei serpenti e attinge le proprie fonti dagli *Usi e Costumi* e dai *Proverbi abruzzesi* di De Nino e dalle *Tradizioni popolari abruzzesi* di Finamore¹⁰⁸.

Forse che sì forse che no

Nel 1910 d'Annunzio torna alla prosa con *Forse che sì forse che no*. Il romanzo si incentra sulla storia d'amore fra Paolo Tarsis e Isabella Inghirami, ma a dominare sulla scena è la velocità emblema del nuovo secolo¹⁰⁹. Nella geografia umana ridisegnata da automobile, treno e aereo, che accorciano le distanze e allargano la dimensione della conquista, l'Abruzzo ancestrale e scabro non trova spazio se non in pochi e defilati accenni alle rondini, introdotte all'occorrenza quali immagini premonitrici di morte e simbolo pertanto, questa volta, del non-ritorno¹¹⁰.

La vita di Cola di Rienzo, Proemio

Pochi anni dopo la prosa al servizio della trama si è già diffratta e con *La vita di Cola di Rienzo* d'Annunzio avvia la scrittura con cui comporrà l'immagine di sé da lasciare ai posteri. La svolta è nel *Proemio*, abbozzato nel 1905 e riformulato nel 1913¹¹¹: d'Annunzio affida il suo primo lavoro di costruzione biografica non alla prosa pedante e crusciole, ma a quello stesso «mazzamurello» d'Abruzzo «ruzzante e beffardo» che tornerà nel *Segreto* e che, come aveva spiegato De Nino¹¹²:

è un folletto o farfarello, che si caccia dentro una casa e dà continui disturbi per lo più di notte. Nella fantasia del popolo si rappresenta come un pigmeo col berretto nero o rosso. Quando in una casa c'è entrato Mazzamariello, non c'è più pace. Si ricorre agli scongiuri, allo spargimento dell'acqua santa e fa da aspersorio un ramo di palma benedetta.

La Leda senza cigno

Nasce nello stesso anno *La Leda senza cigno*. Il presente rievoca lacerti della terra natia, la memoria ne ritaglia i contorni e un d'Annunzio già autore di se stesso li ricomponne sulla pagina. Basti leggere il passo in cui, esprimendosi in dialetto, un soldato si rammarica di non poter condividere con il poeta-tenente il pezzo di pane già morso. L'idioma è quello abruzzese ed è sufficiente perché d'Annunzio scorga dietro il volto del combattente l'immagine di suo fratello e dei tanti «spiritati» visti a Casalbordino¹¹³.

Il Notturmo

L'Abruzzo è ormai approdo sicuro del *nostos* interiore quando la temporanea cecità impone a d'Annunzio un ripensamento della scrittura: dallo stratagemma delle 'liste sibilline' e dall'ombra che taglia via la retorica nasce nel 1921 la prosa

del *Notturmo*, essenziale, intermittente tra il punto fermo e lo slancio ad un rinascita cercata con gli occhi della mente nella terra natia¹¹⁴.

In uno dei passi più noti della 'scrittura notturna', le immagini d'Abruzzo scorrono alla moviola allo scatto di ogni «rivedo» e la «parlatura d'Abruzzi» fa balzare il cuore del poeta, fin quando il paese di Pescara prende i contorni della «piccola patria» ed egli ripercorre la casa paterna, che si svela stanza dopo stanza negli androni della memoria¹¹⁵. Al centro della casa, così come dell'io più profondo dell'autore, è l'immagine della madre, meta di una *Via crucis* avviata qui e sviluppata poi nel *Segreto*, anello di congiunzione tra il presente della scrittura, il passato recente e quello remoto, che rimbalzano alternativamente nei motivi più disparati¹¹⁶: il delfino dell'Adriatico e la morte del cavallo Aquilino, con la figura del padre sullo sfondo, e poi i ritagli dal campo di guerra, come il soldato della «mia terra d'Abruzzi» che chiama d'Annunzio con il nome di battesimo¹¹⁷.

Il libro ascetico della giovine Italia

Quasi in un «trasognamento» continuo fra la realtà della guerra e l'idea della patria, mediata spesso dall'immagine della genitrice umana e della Maiella-madre, nasce anche *Il libro ascetico*¹¹⁸. La sintesi di un rapporto tanto intenso e privilegiato con la terra natia è ancora una volta, nel *Veliki*, la voce di un contadino che, in dialetto abruzzese e con chiaro tono retorico, chiede a d'Annunzio: «Ma si tu te muore, chi t'arrefà?»¹¹⁹.

Riportato alla superficie il gran fondale dell'Abruzzo con tutto l'io dell'autore che esso ha custodito, si fa breve il passo verso la costruzione di un'autobiografia condotta non tramite uno sviluppo narrativo di fatti consequenziali l'uno all'altro, ma concepita come 'storia interiore'.

Le faville del maglio

Raccolti in *corpus* unico nel 1924, gli *excerpta* delle *Faville* confluiscono fin dall'inizio per d'Annunzio nell'idea di «fare la storia delle cose che non ho scritte» e di allestire «una specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto», nato via via in base alla pagina che si solleva «nel libro segreto della memoria»¹²⁰.

Il protagonismo della scrittura, intesa più che mai in simbiosi con la vita, è tale che d'Annunzio ne cerca il legame con la sua stessa origine nell'idea di una predestinazione nata insieme a lui nella remota eppur vicina regione natia¹²¹. Emblema ne è anche qui il «mazzamuriello grammatico sgrammaticato di terra d'Abruzzi», che d'Annunzio aveva assunto al suo servizio già nel *Proemio* della *Vita di Cola di Rienzo*, incaricato di rigenerare la scrittura dall'interno, dal profondo dell'ispirazione dettata dalla terra d'Abruzzi¹²².

Per quanto dopo tale premessa sia piuttosto artificioso separare i due grandi nuclei che di fatto s'intersecano l'un con l'altro, richiamo qui di seguito, distintamente, i passi relativi ad episodi vissuti nella cornice abruzzese e quelli in cui d'Annunzio snocciola riflessioni sulla scrittura o rapide dichiarazioni di poetica.

L'ABRUZZO

Oltre al noto episodio della strage dei nidi compiuta dal fattore Camplone, in cui la figura della madre emerge quale baluardo sia della sensibilità di suo figlio che del nucleo di cui le rondini sono simbolo, l'autore accosta la natia «terra d'Abruzzi» a quella di «Michelagnolo», Ovidio ad Orazio, ricorda poi le zampo-

gne e i ciliegi della sua terra fino a tornare con la memoria alla foce della Pescara insieme allo zio Demetrio e a dialogare con sua madre nella conclusione de *Il Compagno dagli occhi senza cigli*¹²³.

LA SCRITTURA

D'Annunzio ricorda come, cercando la bellezza che lo aveva generato alla poesia, era finito nella Cattedrale di San Panfilo di Sulmona, cerca poi «il primo segno dell'alta sorte» nell'episodio in cui si era ferito per aprire il «nicchio nericcio» reputandosi infine da se stesso «destinato a un conflitto perpetuo fra la interpretazione comune» dei propri atti e l'intima capacità «di trasfigurazione e di sublimazione»¹²⁴. A reggere l'equilibrio fra i due estremi è il già menzionato mazzamurello, ispiratore di una scrittura avvertita come urgenza interiore e che sollecita d'Annunzio a voler creare, nel segno di Dante, «Il libro soprannaturale»¹²⁵.

Il libro segreto

Recuperata nel profondo della terra d'origine la matrice di un'esistenza vissuta in simbiosi con la scrittura, quando nel 1935 d'Annunzio compone il «poli-cromo centone d'autore» da consegnare ai posteri come autoritratto, avviato per di più dall'agiografia della *Via crucis*, è quasi scontato che definisca: «Taluno ha detto che ogni opera d'arte ha la sua cuna terrestre e che v'è una certa predestinazione, segreta o manifesta, nella figura de' luoghi ov'ella incomincia a vivere. // Ha detto il vero»¹²⁶.

I frammenti d'Abruzzo che confluiscono nell'opera sono anche in questo caso tanto cospicui che mi limito a menzionarne succintamente i motivi, suddivisi tra dimore e persone familiari a d'Annunzio, l'esperienza della guerra, il rapporto tra la scrittura, il mazzamurello e le rondini ed infine le immagini più concrete della 'terra d'Abruzzi'.

LE DIMORE, IL RITRATTO DI FAMIGLIA E GLI AMICI DEL CENACOLO

Prendendo avvio dal racconto già trasfigurato della propria nascita, d'Annunzio torna a visitare le stanze della casa paterna di Pescara e di quella materna ad Ortona, per poi comporre, attorno all'immagine centrale della madre, il ritratto di famiglia¹²⁷. Ritagliando un medaglione a sé stante per lo zio Demetrio, d'Annunzio riepiloga di fatto anche la genesi del *Trionfo della Morte*, mentre la consorterìa del Cenacolo riaffiora nell'atmosfera gioiosa in cui l'autore si mostra abile nell'«arte della frittata» o torna con la mente nella Pescara palcoscenico dei giochi a carte quando un compaesano in visita nella dimora michettiana si rivolge a lui chiedendo: «Mbe' Gabbrié, che te vvo jucà?»¹²⁸.

LA GUERRA

D'Annunzio tira le fila anche della sua esperienza in guerra e, opponendo una risposta interiore alla domanda del contadino del Veliki già rievocata ne *Il libro ascetico*, sentenza: «l'ultimo de' fanti, quel contadino d'Abruzzi che mi ricobbe nell'assalto del Veliki, era più prode di me»¹²⁹.

LE RONDINI E IL MAZZAMURELLO

Simbolo costante del *nostos* in tutta l'opera del pescarese, le rondini concorrono esplicitamente a definire nel *Segreto* i cardini di una scrittura che d'Annunzio ha inteso già da tempo come ricerca e ritorno. Imprescindibile a questo punto è la figura del solito mazzamurello, pronto a guidare gli affondi nella terra natia e a farne riemergere immagini vive direttamente sulle pagine¹³⁰.

TERRA D'ABRUZZI

Includo in questo gruppo, con il quale si chiude la presente rivisitazione dell'Abruzzo dannunziano, i rimandi ai testi in cui la nostalgia e l'attaccamento di d'Annunzio verso la terra patria affiorano attraverso il «sapore della Maiella» racchiuso nel «cacio pecorino» o il «tizzo che scoppietta imitando gli schiocchi d'una frusta d'Abruzzi nella strada maestra». Sintesi unica, tanto dell'autobiografia confezionata da d'Annunzio che del suo rapporto con la terra d'origine, sia il noto passo¹³¹:

PORTO la terra d'Abruzzi, porto il limo della mia foce alle suola delle mie scarpe, al tacco de' miei stivali. Quando mi ritrovo fra gente estranea dissociato, diverso, ostilmente salvatico, io mi seggo. e, ponendo una coscia su l'altra accavallata, agito leggermente il piede che mi sembra quasi appesantirsi di quella terra, di quel poco di gleba, di quell'umido sabbione. ed è come il peso d'un pezzo d'armatura: dell'acciaio difensivo. suo se pondere firmat¹³⁵.

NOTE

1. Vd. gli Atti relativi: *Gloria alla Terra! Gabriele d'Annunzio e l'Abruzzo*, Pescara, Editrice Dannunziana Abruzzese, 1963.

2. *D'Annunzio e l'Abruzzo*. Atti del X Convegno di Studi Dannunziani (Pescara, 5 marzo 1988), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1988. Vd. anche gli altri lavori che intanto erano fioriti sull'argomento: M. POMILIO, *D'Annunzio e l'Abruzzo, in L'arte di Gabriele d'Annunzio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia – Gardone Riviera – Pescara, 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, 1968, pp. 597-619; D. D'ORAZIO, *Viaggio nell'Abruzzo dannunziano*, Chieti, Solfanelli, 1965; M. VECCHIONI, *L'Abruzzo di Gabriele d'Annunzio*, Pescara, Editrice Italic, 1983; O. GIANNANGELI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, Chieti, Solfanelli, 1988.

3. *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, I. L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*. Atti del XX Convegno Internazionale (Pescara, 6-7 dicembre 1996), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo, 1996.

4. Vd. *Trionfo della Morte*. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 22-24 aprile 1981), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1983; G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio 1904-2004*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani – Comune di Pescara, Edians, 2004.

5. Come noto, lo studioso toscano prestato all'Abruzzo individuava nel suo incontro con Pescara e con le attività del Centro Nazionale di Studi, avvenuto nel 1979, l'inizio della propria indagine sul rapporto fra d'Annunzio e la regione natia: I. CIANI, *L'abruzzese Gabriele d'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 11-22, ora in *Id.*, *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti – M.M. Cappellini. Prefazione di P. Gibellini, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2001, pp. 17-30; *Id.*, *D'Annunzio e Pescara*, Pescara, 1996, ora in *Esercizi dannunziani*, cit., pp. 41-58, p. 41, e nell'edizione riveduta, corretta e illustrata in occasione del 150° anniversario della nascita di d'Annunzio per Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo – Fondazione E. Tiboni, 2013, pp. 7-33.

6. G. D'ANNUNZIO, *Maia*, a cura di G. Papponetti, Pescara, Edians, 1995; G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia*. XVIII Convegno Internazionale (Pescara, 11-12 maggio 1995), Pescara, Edians – Oggi e Domani, 1995, pp. 44-68; *Id.*, *Il vivere inimitabile. Saggi dannunziani*, Sulmona, Alle Case Pente, 1997; *Id.*, *Tempi e luoghi della Figlia di Iorio*, in G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio 1904-2004*, cit., pp. 137-146.

7. Lo studio esposto al Convegno del 1996 è il seguente: G. PAPPONETTI, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi*, cit., pp. 63-90. Per l'approfondimento successivo vd. invece: *Id.*, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, in G. PAPPONETTI – V. MORETTI, *D'Annunzio e la sua terra*, Castelvecchio Subequo, Gruppo Archeologico Superequano (Quaderni, 17), 2005, pp. 7-52. Fra i vari studi su Antonio De Nino: E. MATTIOCCO – G. PAPPONETTI, *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907)*. Mostra documentaria nell'80° della morte, Sulmona, Comune di Sulmona – Museo civico, 1987; G. PAPPONETTI, *La figura e l'opera di Antonio De Nino*. Atti del Convegno nell'80° della morte (Castelvecchio Subequo, 28 novembre 1987), Castelvecchio Subequo, Gruppo Archeologico Superequano (Quaderni, 5), 1988, pp. 15-42; *Id.*,

«Tu che sai tutto»: d'Annunzio e De Nino, in *La figlia di Iorio. Cent'anni di passione*, a cura di A. Andreoli, Pescara, Sala Mostre ed Eventi, Museo delle Genti d'Abruzzo (30 settembre-8 dicembre 2004), Roma, De Luca Editore, pp. 57-66.

8. G. D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», a cura di G. Papponetti, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 141-162.

9. G. D'ANNUNZIO, *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1995, p. 13; vd. anche G. PAPPONETTI, *Parola di satiro. Quasi una conclusione*, in *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, a cura di L. Curreri, Bern-Bruxelles, P. Lang, 2008, pp. 301-303, p. 301 e D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 119-126.

10. Sulla metamorfosi dalla prima alla seconda edizione di *Primo vere*: CIANI, *L'abruzzese*, cit., pp. 18-19; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 8-11.

11. Sul Cenacolo e Michetti bastino F. Di TIZIO, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Casoli, Ianeri Editore, 2002; P. SORGE, *Sogno di una sera d'estate. D'Annunzio e il Cenacolo michettiano*, Casoli, Ianeri Editore, 2004. In generale sul periodo al Cicognini: M.M. CAPPELLINI, *D'Annunzio e Prato. Documenti e lettere ritrovate*, Firenze, Zella, 1999. Per l'attaccamento agli affetti e alla terra natia e il rifiuto di certe connotazioni provinciali, come «i suoni del dialetto nativo non declinare il nome della rosa»: G. GATTI, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, rist. a cura di P. Alatri, Milano, Fabbri Editore, (1956) 2004, p. 38; CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 20; ID., *D'Annunzio e Pescara*, cit., p. 49; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 10-11. Particolarmente significativo è in questa fase l'uso del dialetto, cifra unica di un legame endogeno con la dimensione dell'origine: CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., p. 42. Vd. in particolare l'utilizzo del dialetto nella corrispondenza con l'amico Enrico Seccia: V. MORETTI, *Gabriele d'Annunzio ed Enrico Seccia. Con lettere inedite*, in PAPPONETTI – MORETTI, *D'Annunzio e la sua terra*, cit., pp. 55-115. Vd. l'atteggiamento di d'Annunzio verso la città natia anche in M. DE MARCO, *L'Abruzzo nella realtà biografica*, in *Terre, città e paesi*, cit., pp. 47-63.

12. Per una riflessione più approfondita sulle due poesie e il testo da cui ho tratto la citazione: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 11; vd. anche CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., pp. 42-43. Sintetizzo in pochi accenni i caratteri di *Primo vere*, citando da G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli – N. Lorenzini. Introduzione di L. Anceschi, Milano, Mondadori (I Meridiani), (1982) 1997⁴, pp. 1-132; vd. dunque le vele «gialle, rosse e bianche» in *Vespro d'agosto*, v. 16 e «candide candide arrise da l'aureo sole» in *Philomela*, v. 8, poi alcuni motivi che ricorrono nelle *Novelle della Pescara*, come «l'odor fresco di pesce marino» in *Serata di ottobre*, v. 7, per cui cfr. *supra*, p. V, e la concretezza dei latrati di Stelvio in *Nuvoloni*, v. 4.

13. Utili al nostro fine le parole di Ugo Ojetti, il quale, in un articolo pubblicato su «Emporium» nel dicembre 1910, scriveva che d'Annunzio «vide il paesaggio fra Chieti e Francavilla esattamente come lo vide il Michetti, si può dire con gli occhi di lui»: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 12. Sintesi dell'insegnamento michettiano è l'intero saggio *Del'arte di Francesco Paolo Michetti* (comparso prima su «La Tribuna illustrata» nel maggio 1893, con il titolo *I nostri artisti. F. P. Michetti*, poi su «Il Convito» nel luglio-dicembre 1896, con il titolo *Nota su Francesco Paolo Michetti*, quindi in G. D'ANNUNZIO, *Prose scelte. Antologia d'autore* (1906), a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1995, pp. 39-48, oltre che in *Allegoria dell'autunno*, in *Prose di ricerca*, II, cit.), pp. 2187-2369; vd. il testo anche in D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 110-118.

14. Vd. il testo della lettera dell'11 gennaio 1881 a De Cecco in CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 21. Allo stesso proposito vd. anche la lettera ad Enrico Bazan Vitale del 31 marzo 1881 in P. GIBELLINI, *Per un diagramma del verismo dannunziano*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1981, p. 27, ora in ID., *Natura e cultura nel verismo dannunziano*. Introduzione a G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, Milano, Mondadori, 1981; vd. anche ID., *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, L.S. Olschki, 1985, pp. 155-181, p. 162.

15. Non è dettaglio di poco conto che, tanto nella scrittura privata che nei diversi titoli, d'Annunzio continuerà ad indicare le novelle poi confluite in *Terra vergine* come *figurine* o *bozzetti*: sul «Fanfulla della Domenica» del 12 dicembre 1880 si legge dunque, ad esempio, *Figurine abruzzesi / Cincinnato* e sul «Preludio» di Ancona del 16 maggio 1881 *Dalfino / Bozzetto di mare*; nella lettera del 28 maggio 1881, con cui inviò *Cincinnato* alla Zucconi, inoltre, d'Annunzio annunciava: «Ti mando un mio nuovo bozzetto, un'altra *figurina abruzzese*».

16. Tramite Antonio De Nino, d'Annunzio imparò a servirsi del documento librario e ad osservare quello archeologico-storico per spiegare certe pratiche del folklore e dare una forma fisica e scenografica a sensazioni, caratteri ed atmosfere; vd. le varie tappe del rapporto fra i

due in I. CIANI, «*Il Messia dell'Abruzzo*» nel «*Trionfo della Morte*», in *Il Messia d'Abruzzo*. Atti del Convegno (Pescara, 4 maggio 1985), Pescara, Associazione Culturale Flaiano, 1986, ora in ID., *Esercizi dannunziani*, cit., pp. 579-592, p. 581 e in G. PAPPONETTI, *Il cigno e la ranocchia: d'Annunzio e De Nino*, in «*Rassegna dannunziana*», a. XIX, n. 40, novembre 2001, pp. I-X; ID., *D'Annunzio e la passione dell'antico*, in «*Rassegna dannunziana*», a. XXIII, n. 47, aprile 2005, pp. XXV-XXXIV. Vd. anche il recente lavoro di Adriano Ghisetti Giavarina, dedicato alla memoria di Giuseppe Papponetti, in cui l'autore individua una testimonianza di Émile Bertaux su Antonio De Nino: A. GHISETTI GIAVARINA, *Gabriele d'Annunzio, Antonio De Nino, Émil Bertaux in Abruzzo*, in «*Rivista abruzzese*», a. LXVI, n. 3, luglio-settembre 2013, pp. 205-213. Per le descrizioni dell'Abruzzo nelle lettere ad Enico Nencioni e a Giselda Zucconi rimando a CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 23 e PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 14-15.

17. Importanti sono anche le incursioni del 1882, a Chieti il 22 ottobre con Michetti; a Pentima invece il 9-10 novembre presso il marchese di Castiglione, con Michetti e Barbella: CIANI, *L'abruzzese*, cit., pp. 24-25.

18. Per la natura in *Canto novo* e in *Terra vergine*: CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., pp. 43-45. Per *Terra vergine* nello specifico: GIBELLINI, *Logos e mithos*, cit., pp. 155-181. Per i paralleli tra *Canto novo* e le epistole alla Zucconi: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 16-17.

19. G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della Morte*, in ID., *Prose di Romanzi*, I, a cura di A. Andreoli. Introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, (1988) 1996³ (I Meridiani), pp. 637-1019, p. 643: «in questo *Trionfo* io più volte / le feste ho celebrato / de' suoni, de' colori e de le forme». Le edizioni di riferimento sono: G. D'ANNUNZIO, *Canto novo*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., pp. 135-221 e *Terra vergine*, in *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli – M. De Marco. Introduzione di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1992 (I Meridiani), pp. 3-75.

20. Per i suoni della natura o indotti dall'uomo vd., ad esempio, il canto di Fra' Lucerta anticipato dalla «gaia musica» delle rondini (*Fra' Lucerta*, p. 38), mentre in *Campane* Biasce si arrampica «fino ai nidi delle rondini, in vetta al campanile» e inizia a suonare le sue campane [...] provocando le risposte dei campanili di San Rocco e di Santa Teresa e di San Franco (p. 27). D'Annunzio utilizza rispettivamente i canti 103, 111, 222, 223, 226, e 227 di Finamore per *Terra vergine*, *Cincinnati*, *Fra' Lucerta*, *Campane* e *Fiore fiurelle*: CIANI, «*Il Messia*», cit., p. 283, n. 13. G. FINAMORE, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, rist. anast. a cura di E. Giancristofaro, Lanciano, R. Carabba, (1880) 2007.

21. Il canto *Tutte le fundanelle*, che Finamore attribuisce alla zona di S. Lucia, nell'aquilano, comparve in italiano soltanto per i lettori del «*Fanfulla*» dell'8 maggio 1881 e poi sempre nella versione dialettale, sia nella novella in questione che nel *Trionfo della Morte* (p. 798) e nel relativo passo del *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Prose di ricerca*, I, a cura di A. Andreoli – G. Zanetti. Saggio introduttivo di A. Andreoli, I, Milano, Mondadori, 2005 (I Meridiani), pp. 1657-1922, p. 1693; FINAMORE, *Vocabolario*, cit., p. 290.

22. Vd., tra i numerosi esempi possibili, l'Adriatico «fragrante verde» e «con uno sciame di vele rosse» (*Canto dell'ospite* I 1-2; IV 5-8); «le vele arance, rosse, a strisce, a rabeschi neri» (*Cincinnati*, p. 18); le «zaffate di rosso» (*Fra' Lucerta*, p. 43) o il «quarto vermiglio» di luna (*Ecloga fluviale*, p. 59).

23. Montecorno: *La gatta*, pp. 46 e 50; *Ecloga fluviale*, pp. 59 e 72. Maiella: *Canto novo*, *Canto del sole*, VI 3; *Dalfino*, p. 11; *Toto*, p. 32; le montagne «come un «ciclopo supino» (*Cincinnati*, p. 19); i «colli del Sannio felici» (*Canto del sole*, VIII 7); «i salici salvatici della Pescara» (*Egloga fluviale*, p. 77). Adriatico: *Campane*, pp. 26 e 28. Pescara: Porta Nuova (*Cincinnati*, p. 20); il cimitero di San Donato (*Fra' Lucerta*, p. 42); la punta delle Seppie (*Dalfino*, p. 11); lo scoglio de' Forrioni (*Dalfino*, p. 10); Francavilla «dal gentile profilo moresco» (*Fiore fiurelle*, p. 16); dalle alture di Petranico agli oliveti di Tocco (*Terra vergine*, p. 8).

24. *Terra vergine*, p. 8. Si ricordi che il nome apparentemente fittizio di Tulespre apparteneva ad un villano pescarese conosciuto da d'Annunzio; per questo aspetto e per la confluenza dell'Abruzzo reale in *Canto novo* e *Terra vergine*: GIBELLINI, *Logos e mithos*, cit., pp. 159-165.

25. Bastino anche in questo caso pochi rimandi; il verso incipitario del *Preludio di Intermezzo di rime*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore*, I, cit., pp. 311-339: «Io giacqui su la mia terra feconda» e *Venere d'acqua dolce*, vv. 5-6; 17-19; 216-21; *Ennia Giunia*, vv. 6-8. Vd. poi PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 17-18.

26. Per l'idea del *Pantagruelion* vd. la lettera al Nencioni del 6 settembre 1884 in CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 26; le riflessioni e gli esempi in PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 18-19.

27. Il primo scritto in cui confluirono i materiali raccolti per il *Pantagruelion* furono gli *Annali di Anna*, comparsi in tre puntate sul «*Fanfulla della Domenica*» a partire dal 7 settembre 1884, ma nacquero dalla stessa impronta almeno *Gli Idolatri* e *L'eroe*: CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 26; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 18-20.

28. Avendo incluso nell'indagine anche le novelle non confluite nella silloge finale, nelle note successive si vedrà citata, tra le occorrenze testuali, anche *Nell'assenza di Lanciotto (Il libro delle vergini)*.

29. Elenco qui di seguito le abbreviazioni con cui ho indicato le novelle: VO (*Vergine Orsola*); VA (*Vergine Anna*); VF (*La Veglia funebre*); CA (*La Contessa d'Amalfi*); MDO (*La morte del duca d'Ofena*); T (*Il traghettatore*); FC (*La fine di Candia*); F (*La fattura*); MA (*I marenghi*); M (*Mungia*); GP (*La guerra del ponte*); TR (*Turlendana ritorna*); TE (*Turlendana ebro*); CM (*Il cerusico di mare*). L'edizione di riferimento è D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit.

30. Tra gli esempi: Don Vincenzo Bucci e Teodora La Iece in VO, pp. 80-82; Teodolinda Pomàrici, la Ciccarina, Le Fusilli in CA, p. 213. Per la menzione dei nomi più ricorrenti e i mestieri o gli appellativi ad essi connessi: GATTI, *Vita*, cit., pp. 17-21 e 30; CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., p. 47; ID., *Femmine, donne e alcune muse*, Milano, A. Ferrara, 1992, ora in ID., *Esercizi dannunziani*, cit., pp. 163-177, p. 165; F. DI TIZIO, *Gabriele d'Annunzio e la famiglia d'origine*, Casoli, Ianieri Editore, 2013, pp. 25-35.

31. Le maestre Del Gado compaiono comunque con il loro nome effettivo in CA, p. 213; GATTI, *Vita*, cit., p. 10; DI TIZIO, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 34. Per la trasposizione dei personaggi dal reale alle *Novelle* sono utili le parole che Ugo Ojetti scrisse nel suo resoconto di *Una settimana in Abruzzo, Lungo la Pescara*, sul «Corriere della Sera» del 1 novembre 1907: «Discendiamo, di volato, verso Orsogna, Ortona e Pescara, dove speriamo di trovare un tè al Caffè sotto il Circolo Aternino, accanto alla casa dai balconcini di ferro che ha veduto nascere Gabriele d'Annunzio. Ricordate nelle «Novelle della Pescara» quella intitolata alla «Contessa d'Amalfi»? I nomi sono tutti veri e i ritratti sono tutti dal vivo. Forse udremo don Settimio de Marinis dir male del Metastasio, don Domenico Oliva dir male del prossimo, e vedremo se stasera riesce bene il solitario del notaio Gajulli».

32. Pietro Gibellini ha riconosciuto dietro Mascalico il nome del paese abruzzese Miglianico, ove si venera San Pantaleone: GIBELLINI, *Logos e mythos*, cit., p. 157; ID., *Natura e cultura*, cit., p. 26, n. 1.

33. MDO, p. 242. D'Annunzio menziona Mozzagrogna in una lettera a Pasquale Masciantonio, nella quale prega l'amico di voler eventualmente accompagnare sua madre a Mozzagrogna, ove donna Luisa è intenzionata a recarsi per risolvere una questione finanziaria. La lettera risale al 1896 mentre la novella fu pubblicata sul «Don Chisciote della Mancina» il 6 gennaio 1888, ma basterà ricordare che Mozzagrogna è poco distante sia da Guardiagrele che da San Vito per immaginare che il nome del paese potesse affiorare con una certa facilità nella mente dell'autore; per la lettera: G. D'ANNUNZIO, *Caro Pascal. Carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. De Carlo, Casoli, Ianieri Editore, 2001, pp. 257-258, p. 258.

34. FC, p. 276. Per l'edizione e la ristampa della novella in rime: E. CAPPELLI, *La Bella di Camarda*, Novella Abruzzese, Napoli, Stamperia dei Classici Latini, 1857, e Milano, Ditta Giovanni Silvestri, 1858.

35. Mancano purtroppo riscontri testuali o biografici che documentino la conoscenza dell'opera da parte di d'Annunzio, per cui lascio in forma di pura ipotesi l'idea che il nome di Marcanda suggerisca quello di Camarda. Un dato comunque interessante a nostra disposizione è che Emidio Cappelli (1806-1868) fu in contatto con Antonio De Nino, al quale scrisse almeno una lettera il 21 marzo 1862, pubblicata poi dall'archeologo peligno in *Briciole letterarie*, I, Lanciano, R. Carabba, 1884, pp. 177-184. Per tali notizie e la bibliografia rimando a T. FIRMI, *Cappelli Emidio (1806-1868)*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, a cura di E. De Carlo, Castelli (Te), Andromeda Editrice, 2006, pp. 179-182. Segnalo soltanto che alla «bellissima edizione» dell'opera accenna B. CROCE, *Appendice. Due paeselli d'Abruzzo*, in *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, pp. 289-394, p. 359.

36. Si veda anche, a carattere esemplare, il caso de *La morte del duca di Ofena*, in cui d'Annunzio sembra mettere in pratica la definizione del «sospetto» di Finamore quando voci anonime dello stesso popolo responsabile dell'uccisione del Mazzagrogna snocciolano una sorta di tenzone poetica improntata sullo scherno: «Un poeta improvviso, alludendo all'occhio albino del Mazzagrogna e a quello cisposo del messo, gittò a squarciagola un sospetto: « - Affaccet' a 'ssa fenestre, uòchie fritte, / Ca t'è mmenut' a ccandà 'lu scacazzàte!» (p. 242). Finamore definisce il sospetto canzone «a sfogo di corruccio» accompagnata non di rado da «fucilate» e «coltello»: FINAMORE, *Vocabolario*, cit., p. 267; il rimando a quest'ultimo è già in D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit., p. 924.

37. Per l'utilizzo del dialetto nelle novelle: V. MORETTI, *Il dialetto in d'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 81-90, pp. 84-85.

38. TR, p. 343: «A un marinaio, che camminava lungo il parapetto di mattone, Turlendana domandò: - Quella è Pescara? Il marinaio, stupefatto alla vista delle bestie, rispose: - È quella!». Per il profilo di Pescara che compare in VO vd. CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., p. 45. Per l'immagine della città in generale: CA, pp. 211 e 219; FC, p. 279; spesso contrapposta a

Castellammare in GP, ad es. alle pp. 332-333. Vd. anche CM, pp. 358-359 e il saluto finale dei marinai: «A Piscare! A Piscare!» (p. 369).

39. Vd. Pescara nei seguenti fotogrammi: «tra mare e fiume» (VO, p. 107); dall'Ospedale al bastione di Sant'Agostino (VO, p. 104); dai bastioni di Sant'Agostino all'Arsenale e alla Pesciera (CA, pp. 219 e 226; TE, p. 352); Arsenale: VO, p. 86; VA, p. 155; CA, pp. 226 e 233; TR, p. 343; Bandiera: VO, pp. 79 e 112; TR, p. 342; Brina, palazzo: VO, p. 79; TE, p. 355; Portanova: VO, pp. 80, 86, 88-89, 92; M, p. 321; GP, p. 331; TR, p. 345; Portasale: VA, p. 149; TR, p. 345; S. Agostino: CA, p. 226; FC, p. 278; TR, p. 345; Torretta dei d'Annunzio: GP, p. 336; Villa del Fuoco: VO, p. 124. Vd. poi: Palazzo comunale: F, p. 287; GP, pp. 329 e 336; TE, p. 314; taverna d'Assaù: F, p. 293; TR, p. 347; taverna dell'Africana: MA, p. 305; vd. anche la «locanda alla Pesceria» (VO, p. 111); l'elenco delle cantine: «la candina di Speranza [...] la candina della cecata di Turlendana» (TR, p. 347); il caffè d'Angeladea (FC, p. 283); il frantoio (VA, p. 151); «Il *casino*, una specie di bottega del caffè» (CA, p. 209). Vd. anche l'accenno al «mercato di Pescara» (GP, p. 328).

40. Vd. «tutto il paese di Pescara, grande ospizio di rondini» (VO, p. 109) e, fra gli esempi, i nidi sull'Arco di Portanova e le «grandi tribù di rondini» sul palazzo di Brina (VO, pp. 120-122). In segno di presagio negativo sono le rondini che spiccano «nell'aria ardentissima» poco prima della morte del Mazzagrogna (MDO, p. 235) e somigliano a pipistrelli mentre le vergine Orsola si reca dal mago Spacone (VO, p. 122); cfr. quindi la «fila di pipistrelli crocifissi» che circonda la casa di Rosa Schiavona (TR, p. 345).

41. Vd. le descrizioni relative al forno di Flaiano (VO, pp. 79 e 90). L'atmosfera del paese nei giorni natalizi è invece in VO, pp. 84-85; vd. le zampogne anche in VO, p. 85, poi «l'odor cordiale degli alimenti» e «il profumo derivante dai verzieri della Villa Onofria» (VA, p. 133); i «profumi possenti dell'agrumeto» della «collina d'Orlando» (VF, p. 204). A proposito di quest'ultima rimando alla bella interpretazione di Giorgio Bárberi Squarotti: «il bel colle d'Orlando e tutti gli altri nomi abruzzesi, che ripetono quelli della poesia cortese, sono la chiave per descrivere l'Abruzzo come la finzione paesistica più raffinata e gentile»: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Terre, città e paesi*, in *Terre, città e paesi*, cit., pp. 7-26, p. 7. Cfr. inoltre i passi delle novelle sopra menzionate con alcune immagini del *Trionfo*: il paragone tra il corpo di Giorgio e la zampogna in *Trionfo* (p. 764), «l'odore dei pani» dal «forno chiuso» (p. 735) e «la zuppa rustica all'uso del paese: una mescolanza saporosa, ricca di zenzero, colorita e odorante» (p. 993).

42. Per la loquacità dei Pescaresi vd. CA, pp. 211-212 e 219-226; TR, p. 347; FC, pp. 278 e 283, fra cui compare anche Donna Felicetta Margasanta «detta la Pica per la sua continua garrulità». Fra le altre connotazioni che d'Annunzio attribuisce ai suoi corregionali, vd. ad esempio «l'indifferenza che la nostra gente campestre suole avere dinanzi al mistero della morte» (VF, p. 196) o la descrizione di Orsola (VO, p. 107): «La sua testa non era bella, non aveva la quadratura vigorosa, lo splendore olivastro di certe razze d'Abruzzo, quelle pure linee del naso e del mento svolgentisi greccamente nella latina ampiezza della faccia».

43. Come noto, d'Annunzio fu promotore della riunificazione di Castellammare e Pescara in nome dell'antica Aterno e a lui Mussolini scrisse direttamente quando, nel 1927, Pescara acquisì il territorio di Castellammare e divenne provincia: CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., pp. 53-56; per la bibliografia relativa alla questione rimando a DI TIZIO, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 21, n. 72. A proposito del ponte vd. la scena in cui Turlendana fatica a farvi passar su il cammello: TR, p. 342; quindi le «barche della Pescara» (VO, p. 85); la fanga della Pescaraina (VO, p. 120); il «ponte a battelli» sotto cui passa «la Pescara turchina» (CA, p. 212); la «maretta alla foce della Pescara» (TE, p. 357); gli uomini che indugiano sul ponte (CM, p. 359).

44. TR, p. 342.

45. Maiella: VO, pp. 126-127; Gran Sasso: TR, p. 307; Montecorno: F, p. 292; GP, p. 332; Vd. anche «il profilo di Montecorno, quella figura dolce di dea supina che sotto la neve pare una immensa statua di marmo abbattuta lungo la terra d'Abruzzi» e «La vecchia terra d'Abruzzi ora s'inteneriva [...] tra la vista del mare e la vista di Montecorno» (*Il libro delle vergini, Nell'ascesa di Lanciotto*, pp. 453 e 457); Adriatico: VO, p. 127.

46. Tra i riferimenti ad Ortona in *La vergine Anna* vd. tutto il racconto relativo dell'origine della donna (VA, pp. 131-141), la «buona gente ortonese», l'«idioma patrio», «il paese e le case» di Ortona e il terremoto che la scuote rispettivamente alle pp. 141, 163, 169, 176; vd. poi le «paranze ortonesi» e «San Rocco» patrono della medesima città (CM, p. 366), quindi anche i personaggi ortonesi: Maria Bisaccia e Donna Cristina, le quali stringono «una specie di alleanza ostile contro tutte le cose di Pescara» (FC, p. 277), e uno dei tanti mariti rivali di cui Turlendana ha notizia al suo ritorno (TR, p. 348). Per la casa di Ortona nel *Segreto* vd. *infra*, n. 127.

47. F, p. 288. Vd. anche «i boccali turchini di Castelli» e «i vasi di rame e i piatti di Castelli» (VO, pp. 80 e 96); «le caldaie, le conche, i vasellami di rame» e le «figure monocromatiche dipinte su certi rustici vasi castellesi» (M, 289); altrettanto caratteristici d'Abruzzo sono poi anche le «conche con l'acqua della Pescara» (VO, p. 105) e «i vasellami d'argento» (FC, p. 276).

Per l'Abruzzo attorno a Pescara fino al chietino e al teramano vd. invece l'attacco di Mungia: «In tutto il contado pescarese» (p. 317) e la seguente toponomastica: Francavilla (VO, p. 111; TR, p. 348); Montepulciano, vino (F, p. 300); Montesilvano (TR, p. 348); Orsogna (VA, p. 164); Popoli (VO, p. 127); San Rocco (VO, p. 123); San Vito (VA, p. 133); Silvi (TR, 348); strada di Chieti (VO, p. 123; GP, p. 337; TE, p. 353); Spoltore (VO, pp. 123-124; F, p. 293; GP, pp. 328 e 336); Tollo (VA, p. 138); Torre de' Passeri (VA, p. 127).

48. TR, p. 346. I carrettieri di Letto Manoppello sono già in VO, p. 128. Vd. poi, ad es., Chiachiu di Silvi (M, p. 320 e T, p. 266; Jacobbe di Campli, Costantino di Coròpoli; Lucicappelle, il Golpo di Càsoli e Quattòrece (M, pp. 321-323).

49. Per l'Abruzzo aquilano vd., ad es., Penti per Pentima, Prezzi per Prezza, Bidena per Bisegna (T, pp. 249, 255, 257, 262); Poggio Rivelli per Poggio Cancelli, Ricciano per Raiano e Rocca di Forca per Rocca di Cambio (MDO, p. 238), ma anche, corrispondente alla toponomastica reale, Ofena nel titolo del duca eponimo della novella.

50. A. DE NINO, *Usi e costumi, abruzzesi*, 6 voll., 1878-1892; FINAMORE, *Vocabolario*, cit.; ID., *Tradizioni popolari abruzzesi*, Palermo, 1885-1886.

51. CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 26. Derivano da De Nino i seguenti motivi: incanto (*Ad Altare Dei*); la leggenda di San Tommaso, San Domenico protettore dei campi coltivati e tutti i riferimenti ai culti dei patroni di Bugnara, Bisenti, Torricella Peligna e Loreto Aprutino (VA, pp. 169-170); il rimedio dell'impiastrò e della cipolla (CM, p. 360); il rito nuziale (M, pp. 324-325): CIANI, «*Il Messia*, cit., p. 582; D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit., pp. 907-910 e 961. Da Finamore derivano invece la «febbre maligna» (FC, p. 286), per cui vd. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit., p. 934 e soprattutto i canti o, come nel caso menzionato de *La morte del duca d'Ofena*, i versi dialettali: CIANI, «*Il Messia*, cit., p. 582, n. 13.

52. Per tutti i passaggi dall'Abruzzo a Roma e viceversa rimando a G. PAPPONETTI, *Tra Roma e l'Abruzzo: il pendolare dell'estetismo*, in *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma capitale d'Italia*. Atti del XXXVIII Convegno Nazionale, in «Rassegna dannunziana», a. XXX, n. 61-62, settembre-ottobre 2012, pp. CXXIII-CXXVIII. Per l'atmosfera del Convento francavillese cfr., a partire dall'*incipit* PIÙ TARDI, almeno l'intero brano del *Segreto* in cui l'autore torna con la memoria «nel Convento di Francesco Michetti pittore pitagorico» (*Segreto*, pp. 1688-1693).

53. Cfr., a contrasto, il pendio sassoso che il gregge attraversa in *Trionfo*, p. 825. Per l'Abruzzo nell'onomastica vd. già GATTI, *Vita*, cit., p. 88; per l'intera questione e l'esempio del gregge: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 20-21.

54. G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in ID., *Prose di Romanzi*, I, cit., pp. 1-358, pp. 135-136: «Il paesaggio divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore. [...] Il convalescente rinveniva sensazioni obliate della puerizia [...]. Il mare aveva per lui l'attrazione misteriosa d'una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, come un figliuol debole nelle braccia d'un padre onnipotente. E ne riceveva conforto; poiché nessuno mai ha confidato il suo dolore, il suo desiderio, il suo sogno al mare invano». Per l'idea del mare-patria basterà ricordare che in una lettera del 14 novembre 1892 lo stesso d'Annunzio scriveva a Georges Hérelle con voluta erroneità: «Io sono nato nel 1864 a bordo del brigantino Irene, nelle acque dell'Adriatico. Questa natività marina ha influito sul mio spirito. Il mare è infatti la mia passione più profonda: - m'attira veramente come una patria»: G. D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, I, cit., pp. 1195-1196. Vd. altri richiami tra il cromatismo de *Il Piacere* e della poesia precedente in I. CIANI, «*Il Piacere*» romanzo di una vita, in «*Il Piacere*». Atti del XVII Convegno (Pescara, 4-5 maggio 1989), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1990, ora in ID., *Esercizi*, cit., pp. 306-328, p. 318.

55. Cfr. le parole a Barbara Leoni nella lettera del 16 giugno 1891: «C'è un giardino pieno di alberi di lilla, in una villa che a punto si chiama Villalilla (carino il nome; è vero?)». Per il rapporto fra Tullio Hermil e la Badiola e Villalilla vd. *L'Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, a cura di M.R. Giacon, Milano, Mondadori, 1996, pp. V-XLII, pp. XXIV-XXVI. Per i dati biografici corrispondenti alla finzione del romanzo bastino GATTI, *Vita*, cit., pp. 61-62; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 21.

56. G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in ID., *Prose di Romanzi*, I, cit., pp. 359-635, p. 411. Vd. «i gridi delle rondini» (p. 418); i «vecchi nidi [...] pieni di rondinelle» (p. 432) e il «garrire assordante» delle rondini che «passano e ripassano» sfiorando le teste dei due protagonisti (pp. 435-439). Vd. poi l'immagine della villa che acquista volume gradualmente, dal proponimento iniziale di Tullio: «Andremo laggiù, torneremo a Villalilla» (p. 371), all'immagine che ne affiora in sogno a Giuliana e poi a quella che di essa si scorge realmente, seppur da lontano, dalla finestra della Badiola (p. 411), quindi alla descrizione che ne compie il custode (p. 432), e poi alla scena dell'arrivo che Tullio prefigura (p. 435) prima dell'approdo reale alla medesima. Cfr. anche l'immagine della villa riportata a testo e Ortona che «biancheggiava come un'igneo città asiatica su un colle della Palestina, intagliata nell'azzurro, tutta in linee parallele, senza i

minareti» in *Trionfo*, p. 783.

57. *Trionfo*, p. 706. Vd. anche la Maiella «inerte e glaciale» e Guardiagrele che «dormiva, da presso» (p. 709), «la Maiella tutta rosea nel tramonto: enorme e delicata, in un cielo verdastro. Il gridio assordante delle rondini che turbinavano nell'aria» e le rondini che «garrivano passando e ripassando a stormi» (p. 716); «sola da quella eguaglianza si levava la Montagna [...] Guardiagrele, la città di pietra [...] Santa Maria Maggiore» e «la nobile città di pietra, [...] la fiera Guardia posta a fianco della Maiella, della montagna madre, del gran ceppo incrollabile» (p. 928). Vd. anche *infra*, n. 60.

58. Il primo e il terzo degli *excerpta* sopra riportati sono, rispettivamente, in *Trionfo*, pp. 845 (ma vd. almeno fino a p. 848) e 640-643; il secondo è invece *l'incipit* del noto passo tratto dal commento all'opera di Michetti *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, cit., pp. 46-47; vd. anche D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 61-62. Sui primi due testi: CIANI, «Il Messia», cit., p. 590; O. GIANNANGELI, *D'Annunzio e l'Abruzzo del mito*, in *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 51-67, p. 52; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 23.

59. Vd. *supra*, p. IV.

60. *Trionfo*, p. 705: «Giungendo a Guardiagrele, alla città natale, alla casa paterna, egli era così estenuato che nell'abbracciare la madre pianse come un fanciullo». Per Guardiagrele, contraddistinta soprattutto dall'immagine del Duomo: pp. 710-711 e p. 717; vd. anche *supra*, n. 57. Piuttostoospicui sono poi i rimandi ad Ortona, sebbene osservata sempre da lontano; vd. ad es. la sola vela bianca che forse si dirige ad Ortona (p. 821); il mare «roseo nella curva verso Ortona» (p. 828); il Messia che vaga presso Ortona (pp. 840-842), quindi «la punta di Ortona, la Penna del Vasto» (p. 942) e Ortona vista da lontano, illuminata dai fuochi d'artificio (pp. 990, 994, 1000, 1006, 1007, 1009).

61. Vd. la visita al padre alle pp. 746-755; il ritratto della zia Gioconda (pp. 706-809) e i rimandi alla figura fondamentale di Demetrio: «Demetrio era stato il suo vero padre» (p. 734 e poi pp. 741-743, 793-794, 854-861). Vd. anche D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 49-61 e 82. Sull'importanza della figura di Demetrio: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 45-47. Per il rapporto fra il *Trionfo* e le vicende biografiche dell'autore: U. SERBO, *Il Trionfo della Morte: autobiografia ossessiva di Gabriele d'Annunzio*, in *Trionfo della Morte. Atti del III Convegno*, cit., pp. 315-324, p. 321.

62. Si legga dunque la conclusione del libro II (*Trionfo*, p. 774): «Il sole s'inclinava su la montagna, aspergendola d'oro, dolcemente, come su un'amante supina che l'aspettasse. La Maiella, imbevuta di quel liquido oro, s'arrotondava nel cielo come l'arco d'un seno gonfio». Per l'Adriatico visto da San Vito vd. p. 766 e poi la descrizione del mare «plumbeo» (p. 816), solcato da «una sola vela bianca» (pp. 819 e 821), e che «cangiava colore» e «qua e là prendeva il verde indefinibile che ha il lino non maturo» (p. 859). Cfr. poi le lettere a Barbara Leoni del 10 luglio 1889, dell'8 gennaio 1890 e del 25 marzo 1891 per i riferimenti a San Vito: GATTI, *Vita*, cit., p. 91. Vd. la prima menzione nel testo dell'«Eremo di San Vito, nel paese delle ginestre, sull'Adriatico» (p. 777), poi il paese animato dalle attività, dalle donne che lavano i panni presso la riva a quelle che lavorano al telaio (pp. 785-786) e il pezzo di sentiero «a picco sul mare» che va «dalla stazione di San Vito all'Eremo» (p. 787).

63. *Trionfo*, p. 779.

64. Per le traduzioni delle novelle del Finamore: CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 27; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 12.

65. Per la corrispondenza tra i proverbi del *Trionfo* e le pagine del Finamore vd. CIANI, «Il Messia», cit., p. 587, n. 22. Per il nome di Elena: FINAMORE, *Vocabolario*, cit., p. 248.

66. *Trionfo*, p. 780: «- Io mi chiamo Cola di Cinzio; ma, come mio padre era soprannominato Sciampagna, tutti mi chiamano Cola di Sciampagna -»; p. 771: «La Cibelesettuagenaria apparve»; p. 779: «- Ma già, Candia ora non può più tessere. [...]. Era una femmina incinta, con un ventre già molto grosso [...]. Portava agli orecchi due gravi cerchi d'oro e sul petto la *presentosa*: una grande stella di filigrana con in mezzo due cuori». Per la *presentosa*, gioiello di artigianato abruzzese legato al matrimonio: A. GANDOLFI, *La Presentosa. Un gioiello abruzzese fra tradizione e innovazione*, Sambuceto, Poligrafia Mancini, 2007.

67. Vd. la scena delle raccogliatrici e il canto di Favetta alle pp. 796-797, 798-799; vd. poi le tre pecore nere e le tre bianche che spuntano «tra i cespugli delle ginestre» (p. 859). Cfr. la lettera a Barbara Leoni del 14 giugno 1891 in cui d'Annunzio ricorda: «sono arrivato sino a una pianta di ginestra presso la quale un giorno ci sedemmo a guardare la marina. In quel giorno gli steli portavano piccoli baccelli bruni. Stamani portavano una moltitudine di fiori. Ne ho qui, davanti a me, sul tavolo, un fascio». Vd. poi il breve riepilogo del *Trionfo* e il rimando alla canzone di Favetta nel brano del *Segreto* a p. 1693: «Dura nel contado laggiù la leggenda degli

amanti [...]. Io volli tornare incognito al paese delle chiare ginestre e della bruna come un'oliva Favetta: «Tromma lari lirà, vvivà ll'amore!». Vd. poi anche la scena della mietitura antologizzata in D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 63-68.

68. *Trionfo*, p. 799.

69. D'Annunzio utilizzò sia gli *Usi e Costumi* di De Nino, di cui richiese il I e il II volume con particolare urgenza nella lettera da Resina del 23 luglio 1893, sia *Il Messia d'Abruzzo*, dietro ispirazione del quale riformulò la seconda parte del *Trionfo*: DE NINO, *Usi e costumi*, cit.; ID., *Il Messia d'Abruzzo. Saggio biografico critico*, Lanciano, R. Carabba, 1890; CIANI, «*Il Messia*», cit., pp. 583 e 588-592. In tempi posteriori al *Trionfo*, d'Annunzio conobbe dello stesso De Nino anche il meno noto *Archeologia leggendaria*, pubblicato nel 1896: G. PAPPONETTI, *La biblioteca folklorica di D'Annunzio*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*. 33° Convegno di Studio (Pescara, 17-18 novembre 2006), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani – Fondazione E. Tiboni, Pescara, 2006, pp. 143-148, p. 145; A. DE NINO, *Archeologia leggendaria*, a cura di G. Papponetti, Sulmona, Pangea, 2001. Per la lettera da Resina vd. B. MOSCA, *Antonio De Nino, Note e documenti*, Lanciano, R. Carabba, 1959, pp. 82-85 e MATTIOCCO – PAPPONETTI, *Memoria e scrittura*, cit., tav. LIII. Per il rapporto tra la fonte deniniana e l'uso di d'Annunzio vd. anche O. GIANNANGELI, *Il Trionfo della Morte e l'Abruzzo*, in *Trionfo della Morte*. Atti del III Convegno, cit., pp. 223-237, p. 230.

70. La forza della superstizione paesana è tale che, in *Trionfo* IV 2, Ippolita esclama: « – È il bimbo succhiato dalle streghe. E pronunziò le parole senza l'accento di un sorriso, come se anch'ella fosse posseduta da quella superstizione». Il motivo della superstizione funge d'altronde da *trait-d'union* fra l'episodio in questione e il racconto relativo al Messia. Per spiegare infatti ad Ippolita il male che ha colpito tutta la razza, Candia racconta la fattura di cui è vittima l'uomo del Trabocco e conclude: « – Eh questa è una contrada trista. [...] – Ma deve venire il Messia di Cappelle a purgare la terra...» (p. 829).

71. Il fraintendimento iniziale di Giorgio (p. 840), per cui il Messia si identificherebbe con Simplicio da Sulmona, è forse uno stratagemma dannunziano per sottolineare una certa origine peligna del Messia e rendere quindi omaggio al «Peligno della grande stirpe» Antonio De Nino, nato a pochi chilometri da Sulmona. Oreste è infatti di Cappelle (Pe), ma ha imparato a «leggere il futuro» da Simplicio. L'immagine di Oreste torna poi nei pensieri di Giorgio accanto a quella di Demetrio (pp. 852-855) ed infine nelle parole riepilogative di Cola, da cui apprendiamo che il Messia viene arrestato a Tocco da Casauria e condotto nelle carceri di San Valentino. Per la connessione tra la figura del Messia e Demetrio: CIANI, «*Il Messia*», cit., p. 591.

72. *Trionfo*, p. 867.

73. *Trionfo*, p. 859. D'Annunzio ebbe modo di osservare la folla dei pellegrini alla Chiesa della Madonna dei Miracoli di Casalbordino sia quando vi si recò con Michetti l'11 giugno 1887 sia quando, nel 1889 e nel 1891, fu sua compagnia la stessa Barbara Leoni cui per lettera aveva raccontato i due episodi precedenti; con toni analoghi informò la medesima anche della visita condotta a San Clemente a Casauria insieme a Michetti il 23 agosto 1891; per i documenti epistolari e la confluenza di tali motivi biografici nel *Trionfo*: CIANI, *L'abruzzese*, cit. p. 29. Cfr. poi l'immagine di Demetrio nel *Segreto*: pp. 1688, 1693 e 1912. Clemente a Casauria è già in *Terra vergine*, p. 5, ove si descrive un gruppo di ciociari addormentati all'ombra degli archi di pietra: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 12.

74. Con il titolo «L'Abazia abbandonata», l'articolo comparve su «Il Mattino» del 30-31 marzo 1892; vd. anche il parallelo con la *Laude dell'illaudato*, in *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1329. Si legga poi il saggio di Sgattinoni, che definisce l'articolo «un raro incunabolo di tutta l'opera «abruzzese» di d'Annunzio»: G. SGATTINONI, «L'abazia abbandonata» (*San Clemente a Casauria*), in *Trionfo della Morte*. Atti del III Convegno, cit., pp. 325-333, p. 328. Sull'articolo e poi sull'opera in generale di Pier Luigi Calore: R. CIGLIA, *Pier Luigi Calore. «L'uomo dell'abbazia»*, Pescara, Edizioni Tracce – Fondazione Pescarabruzzo, 2009, pp. 37-41. Insieme a De Nino, d'Annunzio tornò a San Clemente a Casauria, dove ad accoglierli c'era lo stesso Calore, nel 1896: PAPPONETTI, «*Tu che sai tutto*», cit., p. 61.

75. Vd. il Trabocco come dimora alle pp. 778, 799 e 935-948. All'opposto, il Trabocco è «maledetto» per Ippolita a p. 948 visto che le sottrae Giorgio. Vd. anche Turchino «l'uomo del Trabocco» a p. 838.

76. *Trionfo*, pp. 957-966. Come ben noto, nella lettera del 16 agosto 1889 d'Annunzio aveva raccontato all'amico Vincenzo Morello di aver assistito «alla tragedia del dolore della Madre», che aveva «cantato per più di un'ora sul cadavere», secondo «una consuetudine del dolore nostrano»: cito da GATTI, *Vita*, cit., p. 93. Cfr. *Trionfo*, p. 962: «Era l'antica monodia che da tempo immemorabile in terra d'Abruzzi le donne cantavano su le spoglie dei consanguinei» e p. 966: «La madre continuava la sua monodia nel ritmo fatto sacro da tanto antico e nuovo dolore di

sua gente. E pareva che il pianto non dovesse aver mai fine».

77. «Apparve il piccolo corpo inerte, disteso, su la dura ghiaia» (p. 958); «E nulla era più triste di quella gracile creatura esanime distesa su la pietra» (p. 961); « – Ma portatelo all'ombra, in una casa, perché la madre non lo veda qui nudo su le pietre, sotto questo sole!» (p. 961); «Mise la grama reliquia su la ghiaia, presso il capo del figliuolo; e sopra vi posò la tempia, distendendosi come in un letto» (pp. 965-966); « – Il figlio mio può stare così su le pietre e io non posso starci? Così, su le pietre, il figlio mio!» (p. 966).

78. *Trionfo*, p. 965.

79. FINAMORE, *Vocabolario*, cit., p. 218.

80. Vd. *supra*, p. II.

81. G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Il Vittoriale degli Italiani – Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Grafiche Fiorini, 2004, vv. 950-954 e 962-965: «Ma stìe mutolo il patrono / ch'era di ceppo di noce, / sordo fue il legno santo, / Sant'Onofrio non rispose. [...] Sùbito il legno getta un ramo, / getta un ramo dalla bocca, / getta un ramo per ogni dito. / Sant'Onofrio è rinverdito!». E. JANNI, *Gabriele D'Annunzio alla Cappuccina in Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, con la collaborazione di M. Paolucci, Lanciano, R. Carabba, pp. 114-132, pp. 118-121: «D'Annunzio ha fede in Sant'Onofrio, nel suo Sant'Onofrio, e non ammette delusioni. Lo scovò molti anni or sono, quando, giovinetto, correva l'Abruzzo assorbendone intensamente lo spirito mistico e sereno insieme e il forte sapore di vita; [...] lo scovò in una chiesetta campestre dell'Aquilano, presso Pentima, giù per un dirupo, lo comprò per ottanta franchi, se lo portò via, se lo tenne vicino a traverso tempestose vicende. Fu il primo amore d'antiquario, il solo che non passi, confortato da quel senso cristiano della razza, misto d'una paganità agreste, che gli rimane sempre vivace nello spirito e gli fa credere così nel ligneo patrono come nella jettatura». Per S. Onofrio al Morrone vd. E. MICATI, *Eremiti e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone*, Pescara, Carsa Edizioni, 1990, pp. 143-148.

82. È quanto, molto in sintesi, nei primi mesi del 1895 d'Annunzio spiega nell'intervista ad Ugo Ojetti: U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 321-328. Per la riflessione sui contenuti dell'intervista e il rapporto con *Le vergini delle rocce*: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 24.

83. Vd. il rapporto fra i personaggi de *Le vergini* e la nascita del teatro dannunziano: I. CIANI, *La ricerca come identità*, in «D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte». Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 9-14 maggio 1988), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, ora in *Id.*, *Esercizi*, cit., pp. 31-40.

84. Vd. le occorrenze dei luoghi nell'edizione G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Id.*, *Prose di Romanzi*, II, a cura di A. Andreoli. Introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, (1988) 1998² (I Meridiani), pp. 1-193; Rebusa: pp. 44, 50, 54, 55, 62, 181; Trigento: pp. 44-48, 54, 56, 62, 65, 181, 187; Linturno: pp. 48, 143; Saurgo: pp. 50, 55, 56, 92, 117, 171, 117, 175; monte Corace: pp. 50, 55, 175, 177; Salle Vecchia: pp. 175, 189, 191; Scultro: p. 175. Per il riconoscimento dei luoghi nella toponomastica abruzzese: B. TASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949, pp. 157-160; PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 25, da cui ho riportato le corrispondenze tra i nomi menzionati nel romanzo e quelli reali. Nel 1881 De Nino aveva da poco condotto uno scavo presso la *Badia Morronis* per l'identificazione del personaggio Cantelmo lì sepolto e d'Annunzio dovette restare particolarmente colpito dalla storia ivi riemersa: G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi-aneddoti-pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1984, p. 652; per la ricostruzione dell'intera vicenda: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 25.

85. Vd. CIANI, *La ricerca*, cit.

86. D'Annunzio fu questa volta in compagnia di Maria Gravina, Olinto Cipollone, Georges Hérelle ed Émile Bertaux. De Nino non li accompagnò ma li incontrò a Sulmona il 17 settembre: PAPPONETTI, «*Tu che sai tutto*», cit., p. 61.

87. D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, cit., p. 40: «Nella sua educazione, <Michetti> ha in comune con i puri artefici dell'antichità il libero campo della luce e dell'aria. Gli antichi artefici, i Greci, vedevano l'oggetto dell'arte loro sempre all'aperto, cioè a dire circondato dall'universo. [...] Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a somiglianza di quegli artefici, ha sempre avuto dinanzi agli occhi l'oggetto dell'arte sua nelle condizioni in cui egli voleva studiarlo [...]. Qui sta la sua superiorità, e quella degli antichi. A somiglianza delle opere antiche, le sue opere parrebbero destinate non ad essere esposte in un museo ma sì bene ad essere poste nel mezzo del mondo». Vd. su questo passo PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, p. 27.

88. PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, pp. 27-28.

89. Per le vicende relative all'impegno politico: GATTI, *Vita*, cit., p. 154. Per l'atteggiamento di d'Annunzio verso l'incarico politico: CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, cit., p. 54. Il *Discorso* fa

parte dell'antologia di testi in D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., pp. 14-23. Per la 'scoperta' dell'oratoria e la tragedia: G. PAPPONETTI, *D'Annunzio e la politica*, in «Rassegna dannunziana», a. XXV, n. 51, marzo 2007, pp. L-LII.

90. Si leggano almeno un paio di brevi *excerpta* del *Discorso della siepe*, in *Laude dell'illaudato*, cit., p. 464: «sembra che io non possa manifestar me stesso per mezzo dell'arte se non associando alle flave spighe, ai pomi vermigli, allo sguardo pacifico dei buoi, all'odore dell'uliva premuta, al ferro dell'aratro, al bombo delle api, alla curva dei lidi le mie passioni. [...] Sembra che soltanto la virtù di quest'aria natale possa rendere fecondo il mio spirito e che io non debba ritrovar la mia forza creatrice se non nel riudire il ritmo che regola la vita oscura della mia contrada».

91. G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in ID., *Prose di Romanzi*, I, cit., p. 377. Ottaviano Giannangeli definisce il brano in questione «prova generale della poesia *I pastori*»: GIANNANGELI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 62; vd. anche ID., *L'Abruzzo negli scritti memoriali*, in *Terre, città, paesi*, cit., pp. 109-123, p. 109; leggi l'intero brano e il relativo commento in PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 29.

92. PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 29.

93. PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 31.

94. D'ANNUNZIO, *Maia*, cit., p. 14. Per il rapporto tra l'Abruzzo e la Grecia in d'Annunzio e i documenti relativi vd. l'*Introduzione* alle pp. 11-41 del volume appena menzionato e, del medesimo autore, *Venturieri senza ventura*, cit., pp. 43-68. I rimandi testuali alla terra natia in *Maia* sono i seguenti: *I giacigli* (vv. 12-42); il Corace (v. 82); il «placido fumo» e il «mio focolare» (vv. 253-254); l'Aterno di rossa corrente, il ponte e la Maiella che «ha forma d'ubero pieno» (vv. 262-269); l'Adriatico Mare (v. 294); l'inno alla «madre mia forte» (vv. 346-399); la terra come madre con «le mammelle irrigue» (v. 119); la preghiera alla madre-Natura (vv. 43-126). In *Elettra*: l'intero carme *Alle Montagne* (pp. 256-257); la terra d'Abruzzi, la Maiella, il Sannio e la madre in *Per i marinai d'Italia morti in Cina* (vv. 104-138). In *Merope*: «o fratel mio d'Abruzzo» (*La canzone dei Dardanelli*, v. 142). Vd. *Elettra e Merope* in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli - N. Lorenzini. Introduzione di L. Anceschi, Milano, Mondadori, (1984) 1995³ (I Meridiani), pp. 1-252 e 643-757.

95. Su *I Pastori* vd. almeno BARBERI SQUAROTTI, *Terre*, cit., p. 23 e il saggio di Antonio Zollino nel presente volume. L'edizione di riferimento è G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Torino, Einaudi, 1995.

96. Fra le tante definizioni che d'Annunzio e i suoi contemporanei diedero de *La figlia*, particolarmente utile all'ottica di questo lavoro è la sintesi di Edoardo Scarfoglio, che parlò di «tragedia di contadini» e di «visione sintetica dell'anima stessa della razza, colta nelle sue linee essenziali eterne e immutabili, fuori d'ogni chiusa sfera di spazio e di tempo, in un luogo impreciso che digrada dall'Appennino all'Adriatico, in un'era indefinita che va dalla nascita della stirpe ai giorni in cui viviamo»; cito da I. CIANI, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggio»)*, in G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio - La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.M. Cappellini, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1995, pp. 331-335, p. 332.

97. Per l'ambientazione: PAPPONETTI, *Tempi e luoghi*, cit., pp. 137-146; ID., *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 38-40. Per le fonti del folklore: G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di M.M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1995, pp. V-CXXIII, pp. X-XXXI e D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, cit., pp. 255-272. Rimando all'edizione Bertazzoli per il testo e ad entrambe per il commento indicando il numero della pagina di seguito alle corrispettive abbreviazioni: C = Cappellini; B = Bertazzoli.

98. Vd. la toponomastica essenziale nei riferimenti che segnalo qui di seguito; per la trattazione più ampia della questione rimando a PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 38-40. Acquanova: vv. 1074, 1625; Incoronata: v. 418; Maiella: v. 189; Panfilo delle Marane: v. 612; il povero delle Marane: v. 2661; Plaia: vv. 59, 931; S. Biagio: vv. 165, 2295; San Pietro Celestino / che sul Morrone fece penitenza: vv. 1275-1276; Santa Maria della Potenza: vv. 419, 1028.

99. G. PAPPONETTI, *La Maiella degli scrittori*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di M.M. Cappellini - A. Zollino, Pisa, Ets, 2006, pp. 284-285.

100. PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 38-40. Come ormai noto, d'Annunzio attinse alla sapienza di De Nino anche chiedendogli per lettera suggerimenti specifici, ad es. sull'Angelo muto: PAPPONETTI, *Tempi e luoghi*, cit., pp. 137-146; ID., *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 32-40; D'ANNUNZIO, «L'Abruzzo sono io», cit., p. 157.

101. Casa rustica: pp. 5-6 (C 139-140; B 258); riti connessi al matrimonio: vv. 3-4 (C 143; B 258-259); vv. 110-111 (C 140; B 260) e consuetudine del baciare il pane che cade a terra ai vv. 303-305 (C 151; B 263); la didascalìa della scena IV: p. 27 (C 151; B 262-263) e il rito dei doni nella didascalìa di p. 29 (C 151; B 263); serenata della fiasca: vv. 586-587 (C 155; B 263); canti: vv. 27-36 (C 141; B 259); streghe: v. 474 (C 153; B 265); riti della vita dei campi e della vita contadina: vv. 159-166; 178, 183, 199 e anche vv. 549-551, in cui d'Annunzio utilizza persino il titolo (*Le*

incanate e le biche con la bandiera) di un capitolo degli *Usi e Costumi* di De Nino per strutturare i versi: «Mila, intendi? Mila di Codra, / la svergognata che fece / da bandiera a tutte le biche» (C 33; B 265); didascalia a p. 66 (C 159; B 263); riti relativi al culto dei morti: didascalia di III 1 (C 175; B 266) e vv. 2568-2573 (C 181; B 267); esorcismo contro il male e il maligno: vv. 190-203 (C 146; B 262); vv. 1601-1602 (C 169; B 264); S. Giovanni: vv. 57-63 (C 58-64; B 271); Angelo muto, dalla prima menzione al v. 305 all'ultima del v. 2736 (C 155; B 263-264); Sant'Onofrio: vv. 953-965 e vv. 962-965 (C 160; B 264); S. Maria di Schiavonia: v. 995 (C 161; B 264).

102. FINAMORE, *Tradizioni*, cit.

103. *Tutta di verde mi voglio vestire*: vv. 6-9 (C 140-141; B 258); canto scherzoso: vv. 39-40 (C 141; B 259); S. Sisto: vv. 308-316 (C 150; B 262); culto del focolare: v. 604 (C 155; B 265); l'esorcismo contro l'incubo: vv. 1123-1124 (C 163; B 266); la superstizione: v. 1499 (C 63; B 266); la lauda del Giovedì Santo: vv. 2322-2325 (C 179; B 267). Non mancano naturalmente i motivi in cui d'Annunzio mescola entrambe le fonti, ad es. a proposito del v. 59, o scene che, come quella ai vv. 72-75, nascono da altra documentazione, riconducibile all'*Antologia dei poeti dialettali abruzzesi* (C 142; B 267).

104. Le edizioni di riferimento sono G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1998 e G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M.T. Imbriani, Il Vittoriale degli Italiani – Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, Verona, Grafiche Fiorini, 2009. Vd. in particolare l'*Introduzione* di Milva Maria Cappellini alle pp. V-XLI e quella di Maria Teresa Imbriani alle pp. XXIX-LXXXIII. Rimando all'edizione Imbriani per il testo e all'edizione Cappellini per il commento indicando il numero della pagina di seguito all'abbreviazione C = Cappellini.

105. *La processione delle serpi* è il quadro che Michetti aveva prodotto dopo essere stato a Cocullo con De Nino nel 1889 e che il medesimo demologo aveva recensito: A. DE NINO, *Le serpi di Cocullo e un nuovo quadro del Michetti*, in «Rivista di lettere ed arti», Bologna, 23 novembre 1889; G. PAPPONETTI, *Per Antonio De Nino. Testimonianze inedite*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria. Numero speciale del Centenario 1989», L'Aquila, Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 1992, pp. 34-46; U. RUSSO, *De Nino, Michetti e la tragedia dannunziana*, in D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio – La fiaccola*, cit., pp. 353-356.

106. Si vedano innanzitutto le didascalie iniziali (pp. 5-6) e la prima parte della descrizione della I scena del I atto; «la Regina Giovanna e il Re Roberto» (v. 29 e 1856); il «tornese» (v. 363; C 136); la «Razza dei Sangro» (v. 399) e la «casa / dei Sangro» (vv. 2144-2145); «Al tempo degli Aragonesi, / sotto il buon Re Alfonso» (vv. 413-414), poi la descrizione della casa in decadenza nelle parole di Tibaldo: «La casa magna / dei Sangro, quella delle cento stanze, / tutta crepacci e tutta ragnateli, / che da tutte le bande / si sgretola, e nessuno ci rimette / pur una mestolata di calcina» (vv. 549-554). Persino il motivo delle rondini, come ha illustrato Ottaviano Giannangeli, è inserito in un'immagine di decadenza: O. GIANNANGELI, *La casa che crolla nella «Fiaccola sotto il moggio»*, in D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio – La fiaccola*, cit., pp. 357-363, p. 358. Vd. infatti le parole di Simonetto a p. 51. Oltre ai volumi noti di De Nino sono fondamentali la lettera che d'Annunzio scrisse al Peligno il 15 febbraio e l'8 marzo 1905, in cui gli chiedeva notizie sullo stemma dei Sangro e aiuto per reperire costumi per l'allestimento della *Fiaccola*: PAPPONETTI, «*Tu che sai tutto*», cit., p. 64.

107. E. ABBATE, *Guida dell'Abruzzo* (Roma, Club Alpino Italiano, 1903), Bologna, Forni, 1984. Oltre alla descrizione delle gole del Sagittario nella didascalia iniziale di p. 5 (C 127) derivano dall'Abbate «le cave di pietra» e il «Monte Picco delli Tre Confini» (vv. 6-7; C 129), i monti Argatone e Terrata (v. 101; C 133); Ovindoli, Celano, Paterno, Aielli (vv. 410-412; C 139); Forca d'Oro e Terrata (vv. 547-548; C 139); la tarantola-serpente (v. 1349; C 142); la connessione tra Angizia, i Marsi e la capacità di maneggiare i serpenti (vv. 1518-1672; C 142); la Bocca Mezzana (v. 963; C 143); le donne di Cappadocia che prendono l'acqua del Liri con le conche, e le parole di Edia Fura relative a Luco (vv. 1012-1024 e 1518-1532; C 148); la toponomastica di Forco-Fucino, la descrizione del Santuario di Cocullo e la menzione di Trasacco (vv. 1519-1538; C 149-150); il serpente bianco (v. 1625; C 152); il monte Angizia sopra Luco (vv. 1660-1661; C 153); il riferimento alle schiume del Sagittario (vv. 1841-1846; C 155). Per l'utilizzo della guida dell'Abbate: PAPPONETTI, *La biblioteca folklorica*, cit., p. 146.

108. Vd. i seguenti motivi: proverbio ispirato al telaio (v. 52; C 132); il marchio del ferro che il Serparo porta su mani e polsi (vv. 117-118; C 134); il Fucino antica sede del culto ofidico (v. 132; C 134); l'appellativo «baronella» per Gigliola (v. 1491; C 147); la pratica per rendere inoffensivi i serpenti: (vv. 1602-1634; C 151); il motivo della culla nelle parole di Edia (vv. 1494-1496; C 154); «La favola del Re dei sette veli» (v. 1887; C 155). Finamore spiega anche il termine «cìtola» utilizzato a v. 1622 (C 152). Per le fonti vd. dunque DE NINO, *Usi e costumi*, cit.; ID., *Proverbi abruzzesi*, L'Aquila, 1877; G. FINAMORE, *Vocabolario*, cit.; ID., *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Palermo, 1890. Tra gli studi vd. invece, su Edia Fura: E. MARIANO, *Il Serparo*, in D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio – La fiaccola*, cit., pp. 347-350.

109. Vd. a tal proposito le tappe della genesi del dramma fra «le più moderne vicende» nell'*Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Forse che si forse che no*, a cura di R. Castagnola, Milano, Mondadori, 1998, pp. V-LI, pp. XIX-XXX.

110. Vd. gli accenni alle rondini alle pp. 523-524, 533, 550.

111. Pubblicato nel 1913 presso i fratelli Treves insieme alla *Vita*, il *Proemio* è in realtà datato 'Ognissanti 1912'. Sul *Proemio* e l'idea dell'autobiografia: P. GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 46-60; ID., «*La vita di Cola di Rienzo*» di Gabriele D'Annunzio: saggio di edizione critica, in *D'Annunzio e dintorni*, cit., pp. 205-229, pp. 206-207; PAPPONETTI, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 81-84; il medesimo studioso avvia dal *Proemio* della *Vita di Cola di Rienzo* il suo *excursus* sulle biografie dannunziane: G. PAPPONETTI, *La mercificazione del Vate*, in «*Rassegna dannunziana*», a. XX, n. 41, marzo 2000, pp. XV-XVIII, p. XV. Sul rapporto tra il bizzarro *Proemio* e l'intera opera vd. anche Bárberi Squarotti, *Il libro dei libri: la riscrittura della «Vita di Cola di Rienzo»*, in *Libri e librerie*, cit., pp. 219-240. Per i paralleli fra il *Proemio* e il *Libro segreto*: A.P. CAPPELLO, *Un libro di libri: «Il secondo amante di Lucrezia Buti» (fra Cola di Rienzo e Angelo Cocles)*, in *Libri e librerie*, cit., pp. 241-260, pp. 242-244.

112. G. D'ANNUNZIO, *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri. La vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca*, II, cit., pp. 1987-2110, p. 2021. Rimando a PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 49, che cita il passo riportato a testo da DE NINO, *Usi*, cit., VI, *Giuochi fanciulleschi*, Firenze, Barbèra, 1897, pp. 240-241 e ID., *Tradizioni popolari abruzzesi (Scritti inediti e rari)*, a cura di B. Mosca, L'Aquila, 1970, I 78. Sul mazzamurello: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., pp. 48-49.

113. G. D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno*, in ID., *Prose di Romanzi*, I, cit., pp. 879-1079. La frase del soldato, «L'ajje muccicate, 'gnore tenende», e l'intero episodio sono alle pp. 1032-1033; vd. a confronto anche il ricordo del pane «laggiù nella mia terra di Pescara» in G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, in ID., *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 159-419, p. 336. Fra gli altri rimandi all'Abruzzo nella *Leda* vd. invece l'immagine della mietitura, la «paranza ortonese» e il volto materno (p. 95), lo «stazzo della mia terra d'Abruzzi» e lo «storno sperduto di rondini» (pp. 988-989).

114. Vd. la definizione di 'arte notturna' in CIANI, *L'abruzzese*, cit., p. 40: lo studioso parla di «progressivo scomparire dell'ingombrante e abbacinante presenza fisica, del fragoroso tumulto fisiologico e il lento affiorare, tra cosa e cosa, di zone d'ombra, del sentimento del mistero, di «aspetti dell'ignoto».

115. *Notturmo*, pp. 248-250: «Le mura di Pescara [...] È la piccola patria. [...] La prima stanza [...]. È la sesta stazione: il sudario della Veronica. [...] «È là.» È mia madre?»; dal medesimo passo dell'opera prendono l'avvio sia l'antologia di testi in D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 9-11 sia il *libellus* di E. TIBONI, *Echi di poesia in Casa d'Annunzio*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani – Fondazione E. Tiboni per la Cultura in Abruzzo, 2013, p. 5.

116. Per l'immagine della madre vd. p. 293: «È mia madre! È mia madre! È mia madre! [...] non sapevo s'ella fosse la mia madre o la mia Patria, sospeso fra la culla e la tomba» e pp. 242-246; vd. poi anche i riferimenti ad Ortona quale terra della madre (pp. 300-302) e «quando mia madre era il fiore pensoso della più sana giovinezza nella mia terra di Pescara» (p. 349); la fronte della madre «china e remota come l'ultima neve della Maiella che sporge in forma di mamma» (p. 305) e l'autodefinizione del poeta: «io sono un contadino della Pescara, tu sei un contadino del Vulture» (p. 307). Vd. poi anche tutti gli altri passi antologizzati sulla madre (non solo dal *Notturmo*) in D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 9-13, 24-35, 37-38. La distinzione dei tre piani temporali che 'vicendevolmente si scambiano' è di Elena Ledda in G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*. Introduzione di P. Gibellini. Prefazione e note di E. Ledda, Milano, Garzanti, (1995) 2011³, p. LII.

117. Vd. i seguenti rimandi al testo: delfino: p. 339; morte di Aquilino: pp. 349-353; soldato: p. 236; vd. anche l'accento alla «viola d'amore», ossia allo strumento musicale che d'Annunzio ricorda di aver visto nel suo «paese d'Abruzzi» (p. 365).

118. G. D'ANNUNZIO, *Il libro ascetico della giovine Italia* in ID., *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 411-737, p. 678: «E, nel mio trasognamento, non so se io a poco a poco mi sprofondi nella terra o se io ne esca. Socchiudo le palpebre; e intravedo la mano radiosa di mia madre posarsi su la mia fronte, che supina s'adegua al mio piede lesa»; vd. anche la definizione di patria a p. 415. Segnalo poi qui di seguito rapidissimi *excerpta* di pagine che, al fine del nostro discorso, andrebbero pur riportate interamente. Si noti intanto l'uso insistito dell'aggettivo possessivo 'mio' con cui d'Annunzio rende palese il suo legame con l'origine. Vd. dunque pp. 493-495: «C'è chi piange e prega nella mia casa abbandonata, nelle mie capanne d'Abruzzo [...]. La Maiella mi riprende e mi riserra e mi riallatta. Sono anch'io contadino. Sono anch'io della medesima razza [...]. Sono alla foce del mio fiume...e mia madre è là. [...] La sua fronte china è remota come l'ultima neve della Maiella che sporge laggiù in forma di mamma»; pp. 510-511: «non fui dunque sempre rifatto da mia madre [...]. Tutti i miei ritorni non sono rinascite? [...] Mia madre m'ha raccolto a piè della rupe tarpea [...]. E ora mi riscalpisce in un macigno della Maiella; nel sasso della mia montagna, nella pietra del mio eremo visitato dall'aquila». Vd. anche l'intero episo-

dio in cui la madre incoraggia d'Annunzio ad attraversare la foce del fiume (pp. 674-678).

119. *Il libro ascetico*, p. 510. Fra i rimandi all'Abruzzo ne *Il libro ascetico* vd. anche il *Comento meditato a un discorso improvviso* rivolto agli Italiani che d'Annunzio definisce «come me stampati nella vecchia matrice della razza con chiari segni (p. 458)»; vd. il *Comento* anche in D'ANNUNZIO, *Siamo spiriti*, cit., pp. 93-159. Vd. poi l'accenno al «compagno della mia stirpe, nato in una insigne città degli Abruzzi che fu nominata imperialmente dall'Aquila» (p. 474).

120. Le prime due citazioni sono tratte dall'intervista concessa alla «Tribuna» il 4 giugno 1909, ove d'Annunzio annunciava il progetto dell'opera nata dalle «faville» schizzate via sotto i colpi del «maglio», mentre la metafora del libro è in G. D'ANNUNZIO, *Le faville del maglio, Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in ID., *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 1205-1447, p. 1210: «Ecco che nel segreto libro della memoria si solleva a un tratto, come a un soffio di gioventù, la pagina d'un altro mio pellegrinaggio per le mie terre d'Abruzzi».

121. Nell'ambito della cospicua bibliografia relativa al rapporto tra arte e vita in d'Annunzio mi limito a segnalare: CIANI, *La ricerca*, cit., p. 33; GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto*, cit.

122. Per il mazzamurello vd. *supra*, n. 112.

123. *Faville, Il secondo amante*, LA STRAGE DEI NIDI, pp. 1327-1328 (anche in D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 97-98); L'OMMORO E IL CENTAURO, p. 1217; DEL SULMONTINO E DEL VENOSINO, pp. 1293-1294 (per i rimandi al «contiguo Ovidio» nell'opera dannunziana: PAPPONETTI, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, cit., p. 51); LA BAMBOCCIATA DELLA CIRIGIA: pp. 1296-1299; vd. il *Dialogo in Le faville, Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, I, cit., pp. 1449-1656, pp. 1653-1656.

124. *Faville, Il secondo amante*, LE CROCI E I CALICI, pp. 1210-1211; IL PRIMO SEGNO DELL'ALTA SORTE, pp. 1234-1238; *SUM ID QUOD SUM*, pp. 1238-1241; ENCOMIO DELLA MIA ARTE, pp. 1244-1247; vd. anche *NOVO ENCOMIO DELLA MIA ARTE*, p. 1278 e *TERZO ENCOMIO DELLA MIA ARTE*, pp. 1428-1430. Per i brani qui non menzionati rimando a D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 84-88, 90-94 e 105-108.

125. *Faville, Il secondo amante*, IL RIBREZZO DELLE VIRGOLE e LA CONCIONE CONTRO LA POLPETTA, pp. 1288-1292; VIVO, SCRIVO, p. 1428; IL LIBRO SOPRANNATURALE, p. 1434.

126. La definizione di «policromo centone d'autore» è di PAPPONETTI, *La mercificazione*, cit., p. XV; il *Segreto* come autoritratto è in D'ANNUNZIO, *Il libro segreto, Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, BUR Classici Moderni, 2010, pp. 5-27, p. 5. Per la *Via crucis* come agiografia: GIBELLINI, *Logos e mythos*, cit., pp. 191-194. Per la citazione dannunziana: *Segreto*, cit., p. 1916. Sebbene dal *Secretum* petrarchesco d'Annunzio tragga poco più che il titolo, si pongano comunque in parallelo i due autori in rapporto all'idea dell'autobiografia: P. GIBELLINI, *D'Annunzio e Petrarca*, in «*Humanitas*», n.s., a. LIX, n. 1, gennaio-febbraio 2004, pp. 83-120.

127. Vd. tutta la *Via crucis* alle pp. 1667-1672 per la descrizione della casa paterna e l'accenno ai personaggi che la popolano: la sorella Ernestina, il cavallo Aquilino, la zia Maria e la zia Rosalba, oltre che, naturalmente, il padre e la madre; per la casa di Ortona: pp. 1676-1682 e D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 70-74. A proposito delle dimore è stato già osservato che persino in Francia d'Annunzio si trasferì da Villa Saint-Dominique a Villa Charitas perché il litorale gli ricordava quello della sua città: D'ORAZIO, *Viaggio nell'Abruzzo*, cit., p. 150; DE MARCO, *L'Abruzzo*, cit., p. 57. Vd. inoltre il saggio di Raffaella Castagnola nel presente volume.

128. Demetrio: pp. 1688-1693 e 1912; «arte della frittata» e la Pescara del gioco: pp. 1888-1891; vd. anche D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», cit., pp. 48, 75 e 79-80.

129. Vd. *supra*, p. 19. Vd. anche il soldato che allontana una vespa da d'Annunzio, suscitandogli il ricordo della «vespa d'Abruzzi» (p. 1836), e poi il rapido accenno alle «pesche stupende» che ricordano «quelle d'Abruzzi» (p. 1893).

130. Leggi l'intero passo sul mazzamurello «beffatore del cruscaio» a p. 1731. Per le rondini: pp. 1713-1714 e 1790-1794. Per la scrittura: p. 1721 e il passo seguente: NELLA CAPPONCINA dove compositi tanti poemi intieramente perfetti come 'Fedra', come 'L'Otre' [...] fra tante cose di squisita e parlante rarità tenevo in onore presso la prima porta un giogo di terra d'Abruzzi. 'dove stava con tanta venerazione collocato quel famosissimo giogo' solevo dire ai visitatori cruschevoli citando il Redi. Ho qui una cassetta intagliata da un pastore della Maiella, una spola sarda incisa a punta di coltello, un pettine rado di bosso con iscolpite nella costola due chimere affrontate, uno stampo della caccia di Aligi dove la croce dalla disposizione delle foglie di lauro è fatta stellare.

131. Vd. «IL SAPORE della Maiella» a p. 1883, «IL TIZZO scoppietta» a p. 1895 e, insieme a «PORTO la terra d'Abruzzi», il rimando ad un'origine atavica riposta nella Maiella: «IO SONO di remotissima stirpe. i miei padri erano anacoreti nella Maiella. si flagellavano a sangue, masticavano la neve onde s'empievano le pugna, strozzavano i lupi, spennavano le aquile, intagliavano la siglia nei massi con un chiodo della Croce raccolto da Elena». Vd. D'ANNUNZIO, «*L'Abruzzo sono io*», pp. 76-78 e 95-96. Vd. poi anche i rapidi accenni alle «rupi de' Marsi» (p. 1736), alla Maiella che «alleggia» (p. 1737) e alla «mia terra d'Abruzzi».

Poesia Contemporanea

Alessandra Giappi

L'incidenza di Gabriele D'Annunzio non è da sottovalutare: nemmeno in un ambiente così visibilmente votato all'antiparnassianesimo quale è quello della poesia italiana contemporanea, fortemente segnata dalla cifra pascoliana e filtrata dal suo simbolismo.

La poesia di D'Annunzio – mi riferisco soprattutto al suo libro esemplare, il terzo delle *Laudi*, *Alcyone* – è un territorio che i poeti del Novecento devono attraversare: per oltrepassarlo e volontariamente negarlo, come si fa con un modello imponente e scomodo; forse per trarne, magari inconsciamente, temi, motivi, forme.

La distanza più vistosa risulta essere la materia: se quella contemporanea è poesia del quotidiano, dell'ordinario spesso elevato a potenza, la lirica dannunziana canta lo straordinario e il magnifico, il sogno. La poesia del Novecento sceglie di esaltare le cose medie e piccole piuttosto che le grandi inimitabili imprese (anche del cuore, s'intende: si pensi ai crepuscolari).

D'Annunzio, poeta laureato, per Montale si muove «soltanto tra piante dai nomi poco usati»; l'autore degli *Ossi* confessa di prediligere invece «le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» (*I limoni*): tanto che saremmo autorizzati a supporre che agli acanti e ai ligustri egli preferisca le *myrica*: abbracciando da subito la linea pascoliana. Così, anche il motivo dannunziano del meriggio, permeato nel pescarese di vitalismo, nel ligure appare prosciugato e devitalizzato, diventa «pallido e assorto». In *Meriggio* l'io evolve verso la perdita della propria identità, destinato a farsi fiume e monte e selva e nube, ad allontanarsi dalla dimensione umana, fino a indiarci panicamente. Non è concesso all'io di Montale di fondersi con una natura ostile (né, in questo caso, egli lo vorrebbe), attraversata semmai, più che dalla calma necessità, se non dalla gioia, di esistere, dalla nausea, dall'estraneità: che presto si sarebbe chiamata «male di vivere». La clausola di *Meriggio* è: «E la mia vita è divina»; quella di *Merigiare*: «cocci aguzzi di bottiglia». In *Meriggio* l'io perde coscienza di sé per assurgere a una sfera superna; in *Merigiare* l'io constata drammaticamente i limiti umani e il divieto solido e perentorio di superarli. Eppure Montale in un testo di *Mediterraneo*, sotto l'effetto del rombo crescente del mare, scrive: «M'abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limite.»: l'illimitatezza è dote panica, propria della sfera sovrumana. Ma si tratta di attimi, di miracoli passeggeri. A D'Annunzio non serve trovare un varco nel meccanismo della natura. Perché cercare di fuggire da una natura perfetta, appena un po' estenuata? Beatamente estuosa, classica, anti-leopardiana: preziosa come l'arte. Montale dinanzi al mar Mediterraneo esclama: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine»: esprimendo un voto e insieme un'impossibilità, uno scacco. Ancora, nel testo conclusivo del suo primo libro, in *Riviera*, scrive: «Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; / diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare; / nei colori fondersi dei tramonti; sparir carne / per spicciare sorgente ebra di sole, / dal sole divorata...». Suona inequivocabilmente dannunziano il lessico:

“ebbra”, “divorata”: esprime però ormai un’aspirazione delusa, un’occasione perduta.

Per i poeti post-dannunziani la natura è impermeabile, impenetrabile. La metamorfosi e l’osmosi non sono consentite: l’io è condannato alla separatezza.

Per Andrea Zanzotto, che pure viveva nella sua Arcadia a Pieve di Soligo, è lecito semmai rimanere *dietro il paesaggio*, contemplarlo obliquamente. O percepirlo come una quinta nella quale accade o è accaduto un evento, personale o collettivo: «Tu sei: mi trascura / e tutto brividi mi lascia la stagione; / fragole a boschi e pomi a perdizione / nelle miriadi delle piogge // La pura estate consumata / dai grandi venti / illuminata dall’amore» (*Tu sei, mi trascura*): lo scenario fiorito è un paesaggio allestito perché l’io si possa congedare dall’amata: non certo per trasformarsi con lei in vegetazione. La guerra stessa è raccontata come evento di natura. «La storia viene letta sul libro della natura (...) nelle piante e nelle erbe, nello strisciare delle lumache raso terra», come ha notato Fernando Bandini. Nel libro del ’78, *Galateo in Bosco*, il bosco in questione, quello del Montello, già frequentato da Monsignor della Casa, è aiuola per l’ossario naturale sottostante che raccoglie i resti dei fanti caduti durante la Prima Guerra mondiale. La gravidanza e l’invadenza della storia guasta e vince la serenità della natura. Nelo Risi in una poesia datata 1962, *Arte poetica*, compresa nel libro del ’94, *Il mondo in una mano*, scrive: «Partirò dalla memoria? / Parto dalla natura per interrogare la storia». In molta poesia recente nel libro della natura si leggono le tracce delle ferite umane.

La splendente poesia di *Alcyone* è il resoconto ideale e unitario della parabola di un’estate. Se D’Annunzio si affida alla teoria nietzschiana dell’eterno ritorno, delle stagioni trascorrenti, vissute e contemplate senza patemi, confortate dal loro costante trascolorare e rifiorire, l’ispirazione dei poeti successivi appare complicata dal pensiero heideggeriano, dalla problematica necessità per l’individuo di operare scelte prima che sopravvenga il suo “non più”. I personaggi della poesia dannunziana sono immersi in un tempo naturale ed eterno; possono illudersi, credere alla favola bella. Ma per Montale e per gli altri giunge puntuale, con la *Fine dell’infanzia*, «l’ora che indaga». E ancora: «Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani!» (*Vento e bandiere*). Fare implicitamente propria l’intuizione heideggeriana secondo la quale noi non siamo immersi in un tempo ritornante, ma siamo noi stessi il tempo, equivale a spostare l’interesse su un asse storico e psicologico. In termini poetici, significa essere incapaci di comporre inni. D’Annunzio preferì l’inno all’elegia; altri lo avrebbero voluto imitare, senza riuscirci. Montale in *Riviere* scrive: «Pensa: / cangiare in inno l’elegia; rifarsi; / non mancar più». Ma in lui la coscienza del presente rovescia la serenità alcionia: «Sarebbe eccessivo pretendervi / una pace alcionica / il mare è d’altronde infestato / mentre i rifiuti in totale / furono ondulate collinette plastiche» (*Al mare (o quasi), Quaderno dei quattro anni*). Nella poesia degli *Ossi* brilla il lessico marino dannunziano: gli stessi “ossi della seppia”, “le morte meduse”, i “viluppi” di “alghe”; anche se, come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo, nel riuso montaliano il linguaggio alcionio è sottoposto a un sistematico abbassamento di tono.

Il nodo fondamentale nell’opera di D’Annunzio (ma anche nella poesia di ogni tempo) è costituito dal binomio Arte-Vita. Il motto dannunziano che sintetizza l’assolutezza e la coincidenza della due attività, il vivere e lo scrivere (chissà in quale ordine, se nel *Libro segreto* si legge: «vivo, scrivo»; ma anche: «scrivo, vivo»): non dimidiabili, non complementari, ma semmai inversamente proporzionali, viene ingarbugliato fino a legarsi in un rapporto di causa-effetto, sdrammatizzato con una buona dose di autoironia, da Edoardo Sanguineti che

nel suo libro del '92, *Senzatitolo*, confessa: «vivendo per capire perché vivo, / scrivo anche per capire perché scrivo: / e vivo per capire perché scrivo, / e scrivo per capire perché vivo:». Il poeta del Novecento cerca il senso della vita e, con non minore intensità, il senso della scrittura. Si è, insomma, interrogandosi e allontanandosi dalla natura (e spesso dalla naturalezza), rovinato l'esistenza. Ma già D'Annunzio era maestro di artifici. Per D'Annunzio «Natura ed Arte sono un dio bifronte» con un cuore solo, che conduce il passo armonioso del *Fanciullo* figlio della Cicala e dell'Oливо. Non dimentichiamo che Mario Luzi intitola *Naturalezza del poeta* la sua raccolta di saggi del '95. La natura non è più il «regno delle leguminose» come la definiva Baudelaire, regno della materia, contrapposta allo spirito, appannaggio dell'arte.

La poesia di D'Annunzio esprime l'immutabile innocente pienezza. I contemporanei, consci dell'usura del tempo, rivendicano il diritto di scampare, almeno a livello ottativo e onirico, al "minuto violento", al tempo mutevole e colpevole. Il sentimento del tempo è sempre doloroso perché prevede la registrazione di una perdita. L'essere, il consistere, in opposizione al faticoso divenire si configura come stato perfetto. L'estate nel suo massimo fulgore è la vera età dell'oro, quella che non si consuma: o almeno quella che il poeta in *Implorazione* vorrebbe eterna: «Estate, Estate mia, non declinare!»: verbo ripreso da Vincenzo Cardarelli in *Autunno*: «Ora posa e declina» e da Giuseppe Conte nell'incipit della seconda strofe di *Estate. Posidone* della raccolta *Le stagioni*: «Estate tu non declinare (...) Non declinare». In Conte, teorico del Mitomodernismo, riaffiora il mito non come utopia nostalgica ma come urgenza: il fanciullo divino Hermes, ritornando a volare sul mondo, lo sveglierebbe dal torpore, rianimandolo. Il *topos* della "grande estate" del *Ditirambo III* splende fisso in tutto il libro. Della personificazione dell'estate in creatura femminile di *Stabat nuda Aestas* è rintracciabile un'eco in *Estiva* di Cardarelli: «Distesa estate, / stagione di densi climi, / dei grandi mattini». D'Annunzio, permeato della natura imbevuta di mito, giunge a creare a sua volta una figura mitologica, *Undulna*, la dea che presiede alla musica delle onde e al loro disegnarsi sulla battaglia. Sullo stesso tema, *D'estate* di Carlo Betocchi: «E cresce, anche per noi / l'estate / vanitosa, coi nostri / verdissimi peccati» (*Tetti toscani*), in cui l'elemento umano rimane ben distinto dalla natura, seppure l'aggettivo "verdissimi" attesti una consonanza con essa. Giuseppe Ungaretti, girovago nell'estate barocca e strabordante di Roma, non poteva non incappare ad ogni angolo, tra le rovine, i monumenti e la vegetazione eccessiva, nel mito. Ma in un testo del *Sentimento del Tempo, Le Stagioni* del 1920 scrive: «E' già oscura e fonda / L'ora d'estate che disanima. // Già verso un'alta, lucida / Sepoltura, si salpa. // Dal notturno meriggio, / Ormai soli, oscillando stanchi (...)»; e nella coeva *Paesaggio*: «MERIGGIO Le montagne si sono ridotte a deboli fumi e l'invadente deserto formicola d'impazienze e anche il sonno turba e anche le statue si turbano». Il meriggio invece che dorato è notturno; l'ora estiva anziché rianimare "disanima"; nel paesaggio non prorompente ma rattrappito, all'imperturbabilità degli dèi e dei classici si contrappone il turbamento dei moderni, sintomo di una patologia curabile forse soltanto con l'indifferenza di cuore (in Montale, infatti, "divina" Indifferenza).

Un discrimine essenziale tra classici e moderni è il pensiero della felicità: possibile e quasi naturale al tempo sospeso dei miti; utopica e instabile nel Novecento. In D'Annunzio la gioia di vivere (anche combattendo) è tutt'uno con la gioia di scrivere: connubio non replicabile per i suoi successori. Franco Fortini ammonisce ne *La gioia avvenire* che «la scuola della gioia è piena di pianto e sangue» (*Foglio di via*, 1967). Sergio Solmi in *Cogliere sapessi di Ritorno a una città*: «Cogliere sapessi, pianta della gioia / i tuoi freschi racimoli, i tuoi fiori. Giunto nei

tuoi vietati paradisi / t'afferro con incerta mano, sciupo / le belle foglie...». Montale (leopardianamente) sconsiglia addirittura di avvicinarsi alla *Felicità raggiunta*, subito destinata a svanire: «E dunque non ti tocchi chi più t'ama». E altrove: «Felicità che troppo bruci, come / oggi tu mi diventi intollerabile». Maria Luisa Spaziani precisa in *Geometria del disordine* del 1981: «Quanto è dannoso e sterile, / per un poeta essere felice» (*Il cenobita*). Noi sappiamo che D'Annunzio sa godere golosamente dei frutti della felicità, che certo non teme e non schiva.

Il corrispettivo interiore della luce, la gioia, in D'Annunzio è beatitudine e godimento; nei suoi eredi coincide con la rivelazione del nulla. Il Novecento si è arreso al mutamento senza ritorno, lineare e non circolare: non in grado di garantire risoluzione e compimento, ma ubbidiente alla necessità, agonica e spesso sgraziata. Al piacere dello stare, si è sostituito il dovere del divenire. Solo Luzi redime il mutamento, benedice il qui e ora magmatico che altri coralmemente disprezzano: «Sia grazia essere qui. / Nel giusto della vita, / nell'opera del mondo. Sia così.» (*Augurio*).

Pietro Gibellini nella prefazione all'edizione del suo *Alcyone* einaudiano del '95 bene enuncia i molteplici legami tra *D'Annunzio e noi*: i nostri debiti nei confronti del Vate. Innanzitutto i due controcanti parodici de *La sera fiesolana: La pioggia sul cappello* di Luciano Folgore: «Piove sul melo e sul tiglio, / piove sul padre e sul figlio, / piove sui putti lattanti, / sui sandali rutilanti, / Su Pègaso bolso, / sull'orologio da polso, / piove sul tuo vestitino / che m'è costato un tesoro»; e *Piove* del Montale di *Satura* (1969): «Piove / non sulla favola bella / di lontane stagioni, / ma sulla cartella / esattoriale, / piove sugli ossi di seppia / e sulla greppia nazionale. / Piove / sulla Gazzetta Ufficiale / qui dal balcone aperto, / piove sul Parlamento, / piove su via Solferino, / piove senza che il vento / smuova le carte. / Piove in assenza di Ermione / se Dio vuole, / piove perché l'assenza / è universale». Montale non può non insistere sulla pochezza dell'*hic et nunc* e sulla necessità di un altrove: magari di un Eldorado. Marino Moretti nell'attacco di *A Cesena* riprende il motivo della pioggia, non più lustrale, però, in un interno familiare romagnolo («Piove. E' mercoledì. Sono a Cesena»): entro il quale il mito non ha accesso. Il mito ha bisogno dell'aperta natura per manifestarsi.

Guido Gozzano alla "favola bella" di Gabriele ed Ermione contrappone le "fiabe defunte" istoriate sulle sovraperie di Vill'Amarena abitata dalla *Signorina Felicità* raffiguranti scene mitologiche: il Centauro, Fetonte, Arianna, Dafne, l'eroe navigatore: presentissimi in *Alcyone*. La generazione dei crepuscolari fu non marginalmente influenzata dall'autore del *Poema paradisiaco*, ma né Moretti né Gozzano credono più alle favole antiche: il non più "gabrieldannunziano" "guidogozzano" può ormai su quel lascito ingombrante malinconicamente ironizzare. Le categorie spazio-temporali, sospese in *Alcyone* perché il mito potesse tornare a splendere (l'Ellade era tra Luni e Populonia), hanno ripreso autorità nella poesia successiva. La dimensione poetica si è fatta interiore: i paesaggi sono ormai quelli dell'anima. Quando Clemente Rebora nei suoi *Frammenti lirici* rappresenta il *Turbine*: «con guizzo di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia – piomba il turbine e scorrazza», subito ci accorgiamo che non si tratta di un elemento meteorologico naturale, ma morale; infatti: «senza combattere ammazza». Metafisica e teologica è anche la tensione intima di *Dall'immagine tesa*: «Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa – / e non aspetto nessuno» (*Canti anonimi*). La raccolta *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro tradisce un attraversamento dannunziano: «Taci, anima stanca di godere / e di soffrire (all'uno e all'altro vai / rassegnata). / Nessuna voce tua odo se ascolto»; stesso ritmo, identico lessico.

I *Canti Orfici* di Dino Campana sono intrisi di dannunzianesimo. In un passo

de *La Verna*, datato 26 settembre, si legge: «risveglio la mia speranza sull'infinito della pianura o del mare sentendo aleggiare un soffio di grazia: nobiltà carnale e dorata, profondità dorata degli occhi». Se il sintagma [nobiltà carnale e dorata] è di evidente marca dannunziana, la "grazia" è una dote tutt'altro che assente dal poema acionio: una grazia cesellata, s'intende. La sensualità dannunziana si concentra in un testo dei *Canti orfici*, *L'invetriata*, ambientata in una [sera fumosa d'estate] che si veste voluttuosamente di velluto e di madreperla e lascia, inguaribile, nel cuore del poeta una «piaga rossa languente» e nella stanza «odor di putredine». Ultradannunziana è la *Chimera* dei *Notturni*, "regina adolescente", "suora de la Gioconda", il cui ignoto poema [di voluttà e di dolore] è «segnato di linea di sangue / nel cerchio di labbra sinuose»: «Dolce sul mio dolore, / Sorriso di un volto notturno / Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti / E l'immobilità dei firmamenti / E i gonfi rivi che vanno piangenti...».

Simbolo arioso dell'estate sono le vele: «Sopra di noi sono le vele bianche / sopra di noi le vele immacolate» (*La tenzone*). Un breve componimento di Vittorio Sereni, *Un ritorno*, rievoca la fila di vele seguita nell'infanzia dall'io bambino in un'atmosfera di sospensione estatica; magia non replicabile se ora il respiro si è fatto affannoso e se il lago si è ridotto a lacuna sentimentale: «Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema / ma pari più non gli era il mio respiro / e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore».

Tutto è diventato difficile, se non impossibile: gli anni trascorsi hanno segnato un discrimine. In D'Annunzio ogni cosa sembra ancora possibile. Per valutare il grado di affinità o la distanza tra la poesia di D'Annunzio e la poesia in *re*, poesia di paesaggi, oltre che di cose, è forse opportuno comparare *La muta*, di ambientazione lombarda («Settembre, ora nel pian di Lombardia / è già pronta la muta dei segugi»), appartenente alla sezione *Sogni di terre lontane*, in cui il canto all'estate ormai declinante è tutto modulato sulle suggestioni del suo mese più dolce, il Settembre, a un testo di *Frontiera*:

SETTEMBRE

Già l'òlea fragrante nei giardini
d'amarezza ci punge: il lago un poco
si ritira da noi, scopre una spiaggia
d'aride cose,
di remi infranti, di reti strappate.
E il vento che illumina le vigne
già volge ai giorni fermi queste plaghe
da una dubbiosa brulicante estate.

Nella morte già certa
cammineremo con più coraggio,
andremo a lento guado coi cani
nell'onda che rotola minuta.

Non è consentita la vastità ad una generazione condannata al frammento. Gli strumenti umani riaffioranti dall'acqua che si ritira sono qui "aride cose", remi spezzati e inservibili (che obbligano a una arresa immobilità), reti rotte (che però non facilitano il "varco": solo impediscono il bottino). Non è il sole ma il vento a illuminare le vigne. L'estate è "dubbiosa" e "brulicante"; la morte, si sa, fissa e "certa". All'impianto dolcemente epico della lirica alcionia che inscena una caccia alla volpe con segugi e palafreni e suon di corno nella pianura Padana

sulle rive del Ticino («Il suon del corno chiama chi si sbanda»; «Già la virtù si mostra del più prode»; «Vapora il fiume le sterpose lande»), si contrappone in Sereni un quadro da *day after* desolato per il mutare di clima, percorso da persone punte d'amarezza e tuttavia resistenti, accompagnate da cani fedeli, avvezzi alle fatiche, poco inclini all'attività venatoria.

Alla *Sera fiesolana* fanno da contrappunto i bellissimi versi sereniani di *Mille Miglia* nei quali la sera, anche qui personificata, è più attiva e affettuosa rispetto all'elegante precedente dannunziano: «Folta di nuvole chiare / viene una bella sera e mi bacia / avvinta a me con fresco di colline»; ma, anche, *L'immagine della sera* di Caproni: «Mi fai pensare, o sera, / con la tua pallidezza, / al viso un poco sbattuto / e deluso / d'una donna di casa, / quand'ha compiuto il lungo / giorno che l'ha strapazzata» (da *Come un'allegoria*). Siamo nei primi anni Trenta, chiaramente agli antipodi dell'estetismo. Il "viso di perla" della *Sera* alcionia si è tramutato in pallore da affaticamento e da insoddisfazione. Umberto Saba ne *L'ora nostra* retoricamente domanda: «Sai un'ora del giorno che più bella / sia della sera?». Sotto "una luna sfumata", [l'artiere in cima all'alta scala] riecheggia l'azione di chi coglie con man veloce le foglie del gelso [sulla scala che lenta s'annerà]. Le quattro versioni di *A Mamma*, ambientate all'ora del vespro, sprigionano una malinconia diffusa, perché sulla dolcezza della scena si staglia la diversità e l'esclusione dell'io. Nel secolo breve l'idea dell'eterno presente e della fusione con il tutto è impraticabile. La Bellezza, vera ispiratrice delle opere e delle azioni del Vate, guardata fissa in volto ad ogni pagina di *Alcyone*, non è facilmente abordabile per gli altri. Mario Luzi le rivolge una preghiera: «Bellezza, lo sentiamo / che sei al mondo. / Qualche transitiva forma / ci illudiamo ti sorprenda. / Da qualche raro volto / ci fulmini e ci incanti. / Sorridi, se puoi, traluci tutta quanta» (*Dottrina dell'estremo principiante*, 2004).

Al canto spiegato di *Alcyone* i poeti successivi hanno preferito – o sono stati costretti a scegliere – la mezza voce, il canto rattenuto; hanno sostituito al *plein air* trionfante del pescarese i paesaggi dell'anima e della psiche, certo più ardui da attraversare.

Silvio Ramat riconosce che *Alcyone* fu per i poeti del Novecento un prezioso scrigno cui attingere: il suo lessico ha funzionato da repertorio per molti, ma soprattutto ha agito come memoria di una fraseggio musicale ininterrotto e riaffiorante. Montale è sicuramente ricorso allo spartito melodico di *Alcyone* se scrive in *Portami il girasole*: «si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche»; allo stesso modo alcuni endecasillabi ungarettiani («L'ombra sommersa delle rocce muore») riproducono la misura alcionia; persino certa cantabilità nella poesia di Bigongiari è riconducibile al sostenuto ritmo dannunziano.

La materia di *Alcyone* è quasi irripetibile, se non ridotta al minimo o in forma oppositiva; ma in termini di intonazione a D'Annunzio non possono non avere guardato i poeti del secolo scorso; e a lui non possiamo non guardare noi, in questa nostra età neodecadente e di apparente ritorno all'ordine, almeno in poesia. Erede dei classici, di Dante, di Foscolo e di Carducci, D'Annunzio tuttora testimonia e garantisce un'utopia, quell'aspirazione e quella volontà alta di canto che resiste agli sperimentalismi e alle frammentazioni, al silenzio e alla impoeticità: che è uno dei rischi non secondari della poesia.

Le fonti francesi

Maria Rosa Giacon

1. Il trattamento dannunziano delle fonti e l'importanza delle fonti francesi

Osservando la macroscopia delle letture dannunziane e il loro intervenire nella genesi testuale, si colgono le modalità di un'arte che, in un singolare rispecchiamento agnitivo, si fa a diretto contatto con, se non direttamente *dentro*, la materia ricevuta dall'esterno. Preziosi agenti del processo creativo, i materiali assunti costituiranno altrettanti addensati d'intime vibrazioni e per ciò andranno tesaurizzati nella forma più vicina all'originaria dalla quale è dipeso il moto speculare.¹ Ne viene che, una volta entrati nel sistema, i *fontes* non conoscano né confine di genere né limite di durata: nell'incessante concretere di prosa e poesia, in quell'interscambio d'immagini, motivi e tecniche formali che fu caratteristico di d'Annunzio, essi spesso circolano con identiche riprese o visibili adattamenti anche tra opere assai distanziate nel tempo, fra le tante forme o i tanti stili del reinventarsi e sperimentarsi dannunziano. È come non hanno confine di tempo e di genere, così essi non conoscono distinzione di nazionalità: vero artista globale *avant la lettre*, nelle sue innumeri letture d'Annunzio sempre trascoglie con infallibile intuito i prodotti più significativi dell'Europa fra Otto e Novecento, segnando, più che altri autori, l'adeguamento della nostra letteratura ai più alti livelli internazionali. Sarebbe stato questo il vero significato di quella *Renaissance Latine* che Melchior de Vogüé vide incarnarsi in lui.² Sempre da qui, poi, dal moto di questa eccezionale specularità, oltre che da *Weltanschauung* o da circostanze d'ordine biografico, discende la predilezione, che, tra le molte letterature straniere compulsate e fruite, d'Annunzio sempre dimostrò per quella francese. Si trattava, in tal senso, d'una ragione intimamente attinente al suo laboratorio artistico, in quanto agevole risultava, nel caso di quell'idioma fraterno, conservare l'estraneo, che aveva indotto il moto proiettivo-creativo, all'interno del proprio che ne era la veste e il portato finale, riproducendo la sostanza visiva e acustica del forestierismo senza tuttavia fuoriuscire dal quadro della lingua materna che quegli apporti mediava e tesaurizzava.³ Francesi, dunque, le *auctoritates* che informarono l'esordio poetico e narrativo, da *Primo vere* a *Canto novo* (Carducci, ma anche Hugo e ancor più Zola);⁴ da *Terra vergine* al *Libro delle Vergini* al *San Pantaleone* (Verga, l'antropologia di De Nino e Finamore, ma soprattutto Zola, Flaubert e Maupassant).⁵ Francesi, prevalentemente, i *fontes* della fucina intertestuale delle «prose di romanzi»,⁶ quanto della lirica successiva alle prime due raccolte. Saranno così i versi dell'*Intermezzo* (1883, poi 1894), celebranti un aggiornamento in senso parnassiano e simbolisticamente proiettato (Baudelaire, Gautier, Banville), benché ancora si scorga una linea "realistica" dipendente dal Maupassant di *Des vers*;⁷ e sarà la variegatissima costellazione di suggestioni e utilizzi che, congiungendo sotto l'unico denominatore estetizzante la versione dell'*Isottè* (1886) con quella della *Chimera*,⁸ per un verso si dilata, dal parnassianesimo, alla sensualità lussureggiante di Flaubert (quello di *Salammbô* e della *Tentation*), come al preraffaellismo e agli influssi della poesia inglese (Keats, Swinburne, Rossetti),⁹ per l'altro, nel moto d'un vertiginoso *exotisme dans le temps* discende all'eclittismo metrico dell'età medicea, a Dante, allo Stilnovo e al Me-

dio Evo fantastico d'un Jean Lorrain.¹⁰ Quasi in contemporanea, le *Elegie romane*, oltre all'appariscente riferimento al metro "barbaro" carducciano e goethiano,¹¹ lasciano trasparire il persistere di riecheggiamenti parnassiani (Banville) e l'applicazione della poetica di Frédéric Amiel nel segno di quella spiritualizzazione delle cose che fa del paesaggio il correlativo oggettivo dell'*état de l'âme*.¹² Di lì a presso, nel *Poema paradisiaco*, pur nel perdurare di digesti echi parnassiani (Gautier, Mendès), una fonte significativa già della *Chimera* quale Verlaine andrà fittamente a nutrire, in tutt'uno con la recente lettura di Maeterlinck, una musicalità dagli effetti stregati e sonnambolici che sposta l'asse della ricerca artistica in direzione dell'indefinito e del mistero.¹³ Persino la poesia delle *Laudi*, il cui immane laboratorio, archeologico, mitico, folklorico, qui impossibilita ogni credibile tentativo di sintesi, dovrà taluni dei suoi esiti migliori, come quelli alcionii, agli echi e ai calchi di poeti ormai lontani quali il Rimbaud delle *Illuminations* e il de Régnier dei *Jeux rustiques et divins*. Nell'opera teatrale la derivazione da fonti francesi par come attenuarsi a petto della messe degli *emprunts* dalla tragedia classica e moderna, con sensibile apertura al modello shakespeariano alla pari che ad assunzioni da fonti nostrane, tra le quali, *in primis*, Dante, o gli studi del folklore abruzzese sottesi alla stesura della mirabile *Figlia di Iorio*.¹⁴ Tuttavia, e a prescindere dalla produzione dello stesso poeta in lingua francese (*La ville morte*, *Le Chèvrefeuille*, *La Pisanelle*, *Le Martyre de Saint Sébastien*), gli apporti transalpini restano sempre consistenti, come appare documentato dalla recentissima edizione mondadoriana di *Tragedie, sogni e misteri*, quanto da eccellenti studi singoli.¹⁵ Francesi, infine, gli acquisti, talvolta vere e proprie trasposizioni letterali, che segnarono moltissime pagine del saggismo giornalistico dannunziano, come quelle effettuate dall'*Enquête sur l'évolution littéraire* di Jules Huret, dal *Léonard de Vinci* di Gabriel Séailles e dall'intero *corpus* degli scritti di filosofia dell'arte di Hippolyte Taine.¹⁶

2. Fonti francesi nell'esordio dannunziano (1879-1886)

Il rispecchiamento agnitivo di d'Annunzio è diretto dal fascino del segno verbale, quale complesso d'immagine mentale e di valore sensoriale o materico, di sostanza acustica e resa grafica, ma al contempo dipende da *ratio* o *tékhne* strutturativa, specie nel caso della narrazione. Nel rilevare un campione sufficientemente esteso dell'intertesto dannunziano, si potrà constatare come assai spesso il primo livello di motivazioni, quelle che muovono dal peso segnico, aderisca al secondo, quello della *ratio*, sollecitandolo o ingenerandolo, ma anche come attrazione materica e logica artigianale possano, senza mai veramente disgiungersi, far prevalere l'una sull'altra le proprie ragioni. Fu dunque innanzitutto la sensorialità della parola a guidare d'Annunzio nei suoi primi acquisti zoliani, quando, per uscire dalla stretta carducciana, egli, sin da *Primo vere*, unitamente a Hugo trascoglieva Zola, e precisamente lo Zola della *Faute de l'abbé Mouret* (1876), benché si debba supporre che conoscesse anche *Le Ventre de Paris* (1873), perché altrimenti meno si spiega la complessa sinestesia dei vv. 18-19 di *Initium*, «e qua e là con ultima pompa / gli alberi cantan la gamma de 'l verde sonora», che letteralmente rinvia alla descrizione delle Halles parigine: «les paquets d'épinards, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts [...] chantaient toute la gamme du vert [...] Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c'étaient [...] les taches vives des carottes»;¹⁷ come, se non si faccia riferimento ai *tópoi* del paesaggismo transalpino, qualcosa si perde della raffinata 'navigazione' delle nuvole di *Su 'l Nilo*, «[...] *Natan* ne 'l perleo / ciel tre nuvole flave / lentissime giù ad austro» (vv. 23-24), e qualcosa si acquista, invece, ricordando la stilizzata eleganza dello Zola

di *Une page d'amour*, romanzo uscito giusto nel 1878, nel pieno della stesura di *Primo vere*: «la flottille de petites nuées nageant lentement dans le bleu, au-dessus de Paris, se couvrit de voiles de pourpre [...]».¹⁸ È indubitabile tuttavia che i più intensi e numerosi acquisti d'Annunzio li facesse alla scuola del «Paradou».¹⁹ Qui, nel *parádeisos* della *Faute de l'abbé Mouret*, egli assimila stabilmente il principio che la forza dell'istinto è insopprimibile, pena la morte o l'annichilimento del soggetto, e in pari modo che *l'élan vital* può essere tradotto in rapporti di suono-colore-odore, unione di sensualità e sensorialità. I frutti di questa lezione si travaseranno in quei bozzetti o «figurine abruzzesi» che andranno a comporre *Terra vergine*,²⁰ racconti di minimo respiro incentrati su d'un microcosmo istintuale che per lo più precede la coscienza, dal correlativo metaforico in un analogismo ferino a ispirazione darwiniana e suggestioni di Michetti.²¹ Zoliane sono però la complementarità metamorfica dell'uomo con la pianta, la possente circolazione panica che permea entrambi i mondi, l'animazione antropomorfa della Natura, al punto che nella eponima *Terra vergine* si ode la Pescara *cantare* al congiungersi di Fiora e Tulespre (TN, 9), così come, nella *Faute*, «Le parc applaudissait formidablement» all'amplesso del giovane *abbé*, Serge, e di Albine, che gli ha fatto da guida nella riscoperta dell'istinto naturale.²² A simile corredo tematico corrispondono altrettante derivazioni sul piano stilistico: l'insediarsi d'un vocabolario percettivo che riflette l'interscambio d'uomo e natura (*fremiti, brividi, sospiri, aliti, aneliti...*, detto del mondo naturale; *brulichii* [d'insetti], *vellicamenti, formicolii, ardori, punture*, ma anche i "lucreziani" *germe, atomo, materia, humus*, detto per il soggetto umano);²³ la paratassi incalzante, dalla testura nominale e attributiva, il cui impeto immaginoso risponde alla circolazione dell'istinto vitale;²⁴ in senso retorico, la similitudine d'ordine vegetale per descrivere le sensazioni del soggetto («come se fuor della pelle da un momento all'altro gli dovesse irrompere germogli e rampolli e boccioli di rose selvatiche a migliaia», *Campane*), l'esaltazione sinestestica incentrata sulle «*sinfonie* strapotenti della Natura» (*Fra' Lucerta*),²⁵ la metafora pittorica che si esprime con costruito ipotattico alla francese («*filoni di scarlatta, chiazze di viola*», «*cielo... di berillo*»), e nella morfologia fortemente *nuancée* dell'aggettivo cromatico (*verdastro, roseo, violaceo-violetto, nerastro, verdognolo*: su *verdâtre, violâtre, noirâtre...*).²⁶ E però già si scorge una differenza profonda rispetto al maestro, in quanto ciò che in Zola anche era interesse di matrice positivista per i fenomeni della percezione fin da subito in d'Annunzio diventa espressione d'una sensorialità orientata in direzione liricizzante. Quanto basta a significare che di Zola l'avevano essenzialmente attratto i potenziali svolgimenti sul piano della funzione poetica del linguaggio, più agevolmente estraibili da un romanzo quale *La faute de l'abbé Mouret*, in cui le nozioni scientifiche, dai manuali clinici consultati per l'*abbé* e dai lessici di botanica, sono ben occultate,²⁷ e in cui, per il tipico coincidere zoliano di azione e descrizione, quest'ultima riveste un peso notevolissimo. Ma ciò che in Zola era azione sotto forma descrittiva in d'Annunzio diviene da subito cesura, interruzione dell'azione a tutti gli effetti, entro la quale potrà ricavarci spazio il moto d'un impetuoso io lirico. Del *récit* di Zola egli dunque nulla trattiene tranne pel rovesciamento speculare, visibile in *Fra' Lucerta*, dell'esito finale, dove viene attribuito al frate, che muore soffocato dai richiami d'un amore sacrilego, il destino della suicida Albine al ritorno dell'amato in seno alla Chiesa. È comunque una tangenza tematica di certo interesse per il prosieguo della narrativa dannunziana.²⁸ Chiude significativamente la raccolta *Ecloga fluviale*, novella dal tessuto assai complesso, sintesi tematica e insieme superamento formale delle precedenti: dall'immissione del simbolismo del 'Centaurò' (lo zingaro Ziza, «viluppo d'uomo e di cavallo»), lontano precorrimento del primitivo mitico delle *Laudi*; all'evidente

affinarsi della fenomenologia sensoriale e metaforica (l'ossessione amorosa di Ziza per Mila), e degli impieghi di *palette*, tra i quali fa ora comparsa il motivo della *polvere d'oro*, che, *tópos* della descrizione transalpina sin da Hugo e Gautier, s'installa nella lunga durata del sistema espressivo dannunziano.²⁹

All'altezza di *Ecloga fluviale*, d'Annunzio dà prova d'aver sedimentato la lettura del Flaubert di *Madame Bovary* e forse anche dell'*Éducation sentimentale*,³⁰ ed è sicuro che egli ormai conosca *Salammbô* e i *Trois contes*. Un nuovo tirocinio, caratterizzato da *ratio* struttiva, sta per avere inizio, durante il quale egli si rivolgerà a Flaubert con l'intento di procedere a mimesi stilistica, dal lessico alla sintassi, ma soprattutto di rimpolpare la tenuta raccontativa con l'importazione di nuclei strutturanti, sì da muovere dall'impianto lirico del bozzetto a un racconto più ampio funzionalmente ad una maggiore espansione dell'io lirico in veste di prosa. Così avverrà nella novella eponima delle *Vergini* (1884),³¹ in cui scoperto è il riferimento al primo dei *Trois contes*, *Un cœur simple*, sul piano della costruzione del *plot*, con un tema «legato» come il misticismo di Giuliana e già di Félicité, o come quello «libero» della malattia: febbre tifoide, per l'una, e polmonite, per l'altra.³² Non è però in *Un cœur simple*, bensì in Zola, il motivo fondante della riscoperta degli istinti carnali repressi: con la convalescenza, Giuliana rinasce a nuova vita, proprio come Serge Mouret. Di modesto interesse, invece, il tassello prelevato dai Goncourt di *Manette Salomon* (1867), con Giuliana che si contempla nuda allo specchio,³³ se non fosse che in tale prelievo va letto un annuncio di quella tecnica contaminatoria a mosaico che caratterizzerà tutta l'opera successiva, e anche l'inizio della frequentazione d'un prezioso gusto estetizzante che agirà nel lungo periodo, ma che è visibile sin d'ora nella *palette* della raccolta:³⁴ come nell'*Assenza di Lanciotto*, dove le ricercatezze pittoriche dei Goncourt si affiancano alla resa zoliana della *couleur de la lumière*.³⁵ Si connettono alla materia delle *Vergini* gli *Annali d'Anna* del *San Pantaleone*,³⁶ ove però assai più fitta ed estesa appare la fruizione di *Un cœur simple*, che, oltre alla linea generale della *fabula*,³⁷ comprende dettagli descrittivi, episodi o singole scene, snodi diegetici rilevanti.³⁸ È però, pur in tanto coincidere, balza agli occhi la differenza dell'intenzione autoriale e di tono stilistico: da parte del naturalismo di Flaubert, la denuncia, in prosa scarna e asciutta, dei perniciosi effetti dell'educazione religiosa su d'un soggetto femminile d'umile estrazione (come, sulla donna borghese, i guasti della cattiva letteratura); da parte di d'Annunzio, una rievocazione largamente di "color locale", che, nutrita dagli studi d'antropologia abruzzese di Antonio De Nino e Gennaro Finamore,³⁹ si svolge al modo d'un epos minore, da «leggenda sacra»,⁴⁰ puntando ad effetti d'intenso lirismo. Altra invece è la lezione che d'Annunzio intende cogliere dalla *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* ponendola a frutto nel *San Laimo navigatore* (1884).⁴¹ Ora non è la *ratio* struttiva, bensì il valore materico del segno, prezioso, evocativo, musicale, che, in un profondo rispecchiamento agnitivo, s'impone presso d'Annunzio. La *Légende* segna la scoperta d'un "doppio canale" percorribile nell'opera di Flaubert: non solo il narratore realista, ma anche il volto immaginoso di un *exotisme dans le temps e dans l'espace*, duplicità da fruirsi a seconda dei contesti, ora per la prosa narrativa, ora per la poesia, come nella direzione estetizzante che a breve sarà dell'*Isotteo*.⁴²

Vero auctor dei racconti del *San Pantaleone* (1886) è però Maupassant, la cui ascendenza⁴³ scopertamente traspare dalle novelle *L'idillio della vedova*, *La siesta*, *Turlendana ritorna*, *La fine di Candia*, *La fattura*, *Il martirio di Giàlluca*, *L'eroe*, *Turlendana ebro*⁴⁴. Segnalate da un gran numero di lettori e studiosi, da Thovez a Croce e Lumbroso, da Maynial a Duplessy, ai più recenti Culcasi, Ciani e Tosi,⁴⁵ queste derivazioni tutte lasciano intendere che, ferma quasi sempre restando la sostanziale distanza dal modello, il debito di d'Annunzio sia anche di natura

espressiva, come nel far corrispondere *argot* normanno e dialettalità abruzzese, ma insieme che, diversamente da quanto avviene e sempre avverrà nel rapporto d'Annunzio-Flaubert, le ragioni dello stile rivestano un ruolo minore rispetto all'importanza della testura narrativa. All'uscita del *San Pantaleone*, Maupassant era già uno scrittore affermato presso il pubblico internazionale anche come romanziere, con *Une vie* (1883) e *Bel-Ami* (1885), opere note a d'Annunzio. Eppure, l'attenzione dell'autore abruzzese si rivolge senza esitazioni al genere del *conte* o della *nouvelle*, non solo in quanto referente tipologico più immediato, ma soprattutto perché la *brevitas* maupassantiana, addensata intorno a pochi nuclei evenemenziali, sia offriva indicazioni "forti" sul piano della strutturazione diegetica, sia si prestava all'applicazione d'una tecnica contaminatoria, ad intassellamento, fra prove del medesimo autore o anche di autori diversi: ragione sostanziale d'una fruizione che continuerà anche in sede di romanzo, specie nell'*Innocente*. È quanto si riscontra avvenire nell'*Idillio della vedova* (*La veglia funebre delle Novelle della Pescara*), in cui l'episodio dell'incesto fra cognati (Emidio e Rosa Mila), che già era nel *Libro delle vergini* (*Nell'assenza di Lanciotto*), si costruisce sfruttando in contemporanea i temi dell'amore non vissuto, ripreso dal *Regret* di Maupassant, e dell'amplesso accanto al morto, da *Après la bataille* di Paul Alexis.⁴⁶ L'originalità di d'Annunzio si manifesta proprio sul piano della *tékhnè*, ossia nella capacità di saldare due racconti dalla *fabula* affatto diversa. Al di là del risponderci dei rami laterali del *récit*,⁴⁷ tramite fondamentale per la sutura dannunziana è stato il moto analettico presente in entrambi i modelli (addirittura duplice nel caso di Alexis):⁴⁸ un procedimento assai frequente presso Maupassant, che d'Annunzio subito avverte di possibile *attrait* presso il lettore, e che, passando per il tirocinio delle novelle, giungerà al romanzo. La nervatura del *flashbackwards* sta alla base anche di un'altra rilevante assunzione: il Maupassant dell'*Abandonné* entro la testura della *Siesta* (poi *Il traghettatore*). Le coincidenze tra i due racconti sono piene e numerose, dal tema dell'abbandono del figlio adulterino, allo *choc* che si produce in entrambe le madri, ormai anziane, al suo ritrovamento: l'uno divenuto un volgare *fermier*, l'altro un rozzo traghettatore. Qui la contaminazione, restando interna all'unico referente maupassantiano, prospetta un diverso scioglimento del *plot*: all'esito amaro, ma non tragico dell'*Abandonné*, d'Annunzio preferisce un finale ad effetto, con Laura Albonico che muore affogata e il recupero del suo cadavere. Per tale esito, rinvenuto dalla critica nella *Femme de Paul*,⁴⁹ meglio, invece, sarebbe pensare a *Sur l'eau*. Se è vero che entrambi i *contes* si chiudono con il pescaggio del cadavere di un annegato, il finale di *Sur l'Eau* appare molto più in linea con quello della *Siesta*, trattandosi non d'un giovane, come Paul, bensì «d'une *vieille femme* qui avait une grosse pierre au cou».⁵⁰ Quanto alle altre novelle "maupassantiane" della raccolta, la fruizione della fonte è diversamente complessa. Fra queste, *La fine di Candia* e *La fattura*, rispettivamente modellate su *La ficelle* e *L'âne*, riportano entrambe a quel tema della beffa che piace all'autore di *Farce normande*, pronto a sfruttare il burlesco o il caricaturale per porre in luce i vizi d'una società chiusa e provinciale. Notabile per la mimesi dell'*argot* maupassantiano e un felice supporto di mimica gestuale, il racconto di Candia⁵¹ si caratterizza per la fruizione di un unico tassello intertestuale, mentre *La fattura*, con la sua ispirazione boccacciana (alla VIII, 6), fornisce l'esempio d'una tecnica contaminatoria audacemente giocata sull'arco della diacronia: una provocazione soprattutto sul piano dell'*elocutio*, dalla quale traspare come la rappresentazione regionale di Maupassant abbia fornito il mezzo per aggiornare il dettato boccacciano in chiave di moderno realismo linguistico e ambientale.⁵² Caso di fruizione limitata ad un'unica fonte è *Turlendana ritorna*,⁵³ che si svolge sulla traccia del *Retour*, storia d'un pescatore, che, ritenuto morto in mare, dopo

molti anni d'assenza fa ritorno al paese per trovarvi la moglie sposata ad un altro e soprattutto la propria casa occupata.⁵⁴ Diversamente si svolge, pur nell'adesione al piano della *fabula* e nell'evidente mimesi linguistica, la novella dannunziana, tentativo di conciliazione fra "color locale" e lirismo, grazie all'innesto di alcuni cenni d'esotismo, con Turlendana che torna in groppa ad un cammello, e ad una *palette* paesaggistica marcatamente ispirata a finezze transalpine. Nelle *Novelle della Pescara* essa comporrà un dittico col *Turlendana ebro*, per l'affinità del soggetto e per l'ordine di stretta successione ora assunto. Quasi uno sviluppo *a latere* del primo racconto, anche il secondo *Turlendana* guarda allo scrittore normanno: entro un genere d'ispirazione più libera, tuttavia, che la critica ha affermato basarsi sulla contaminazione di due prelievi maupassantiani: da un lato ancora *L'âne*, per la morte del cammello come là dell'asino, dall'altro, per l'ambientazione fluviale, il finale della *Femme de Paul* utilizzato anche nella *Siesta*. Va invece osservato che il carattere allucinato dell'ambientazione in cui finisce nella sua ubriachezza Turlendana e l'atmosfera di crescente terrore rinviano al genere *fantastique* caro a Maupassant e, puntualmente, al racconto *Sur l'eau*, riecheggiato appunto nella *Siesta*.⁵⁵ Chiude la raccolta delle *Novelle* pescaresi *Il martirio di Giàlluca*, che, qui trasposto sotto il titolo *Il cerusico di mare*, ha ripreso assai liberamente il maupassantiano *En mer*,⁵⁶ in cui un marinaio, rimasto col braccio maciullato per evitare la perdita della sciabica, provvederà egli stesso ad amputarsi l'arto. Al cinismo della ragione economica d'Annunzio sostituisce la ferocia d'una mentalità barbarica che condurrà alla morte l'infelice Giàlluca. Questa originale imitazione è, a sua volta, il tassello d'una fruizione che vede la pratica intertestuale precisarsi in un rapporto d'interna complementarità compositiva. La medesima fonte maupassantiana si rivela infatti utilizzata anche nella novella *L'eroe* con *l'emprunt*, benché in circostanze diversissime, del consistente episodio della perdita dell'arto: l'Ummàlido, rimasto con la mano schiacciata sotto la statua del Santo patrono, impossibilitato al suo ufficio di portatore, si amputa l'arto che offrirà a «Sante Gunzelve».

Con ciò, l'apporto delle fonti francesi nelle *Novelle della Pescara* non può dirsi esaurito. *L'Agonia* ha ricavato sicuro spunto dalla goncourtiana *Manette Salomon*,⁵⁷ *La madia*, tratta dai *Violenti* (1888), appare, secondo la critica, aver tratto ispirazione dal maupassantiano *Le gueux*,⁵⁸ ed entro la medesima raccolta andrebbe citata anche *La morte del duca di Ofena*, che non solo presenta echi del Verga di *Libertà*, bensì, è da credersi, anche dello Zola di *Germinal*.⁵⁹ Si tratta, tuttavia, di derivazioni sprovviste di quel ruolo dichiaratamente strutturante riscontrabile per la generalità degli impieghi flaubertiani e maupassantiani nelle raccolte composte e pubblicate tra l'84 e l'86, per non dire del robusto e perdurante apporto immaginativo e stilistico della *Faute de l'abbé Mouret*, ancora avvertibile in un testo a suggestione verghiana come *Gli idolatri*.⁶⁰

3. Le fonti francesi nelle «prose di romanzi»

3.1. Il *Piacere*

Frutto d'una confezione pluriennale, che ingloba numerosi passi delle «cronache» e «favole mondane» del giovane scrittore sulle riviste della capitale,⁶¹ il primo romanzo di d'Annunzio (1889) veniva definito dall'autore uno studio del «vero», di tante e tanto grandi «corruzione [...] depravazione [...] sottilità e falsità e crudeltà vane». In un'ambientazione fattasi ora romana, mondana e aristocratica, intorno ai personaggi maggiori, «due donne e un uomo, e tutt'e tre

eletti di mente e di spirito»,⁶² viene attivata una folla di comparse, da dame e giovani blasonati a un coro di *demi-mondaines*, di bari e avventurieri. Di certo, la componente autobiografica avrebbe avuto gran peso sulla composizione dell'opera, e però lo "studio" era maggiormente condotto sui libri. Di molto, grazie alla mediazione dell'amico Enrico Nencioni, pare essersi approfondito il campo delle frequentazioni inglesi, come Keats e Shelley, mentre, per bocca di Sperelli, il giovane d'Annunzio si palesa un ammiratore di Goethe, cui sono dedicate le contemporanee *Elegie*, e di Schopenhauer. Ma soprattutto contano, sul piano stilistico quanto ideativo, le fonti francesi. Tra gli apporti maggiori, le preziosità, estratte dalla lirica come dal romanzo, di Théophile Gautier; la lezione di Théodore de Banville che presiede alla "teoria" del verso di Sperelli; il simbolismo di Amiel e di Baudelaire; la narrativa e specie la saggistica dei Goncourt; il saggismo, la lirica e il romanzo di Bourget; la sensibilità *malade* di Huysmans e Péladan, alla pari del Taine scienziato e *voyageur* o dei trattati di pittura dello Chesneau e del Lafenestre, senza escludere la combinazione d'alcuni tasselli derivati dai «*maîtres d'autrefois*», Flaubert e Maupassant. Eclettico, estetizzante e tanto più prezioso appare il romanzo anche per la coniugazione, in cui si riflette il gusto del simbolismo coevo, di codici differenziati, scrittura, musica e soprattutto arti figurative, dal Medioevo all'età contemporanea, dai Primitivi al *Liberty*, riferimenti dei quali d'Annunzio si avvale ecfrastricamente soprattutto per i ritratti delle protagoniste, Elena Muti e Maria Ferres. Anche in senso tematico, oltre che tecnico, il romanzo si propone quale espressione di quell'estetismo già largamente affermatosi fuori Italia, con *tópoi* divenuti di gran successo presso la cultura fine secolo: l'imperio dei sensi esercitato dal soggetto femminile; la complementarità d'angelo e demone; il mito d'una bellezza leonardesca a risvolti androgini e medusei;⁶³ l'amore per la contaminazione di sacro e profano, o per i connubi devianti e perversi. Infine, dal punto di vista delle strutture narrative, *Il Piacere* proclama la sua novità rispetto al romanzo italiano del tempo marcatamente trasgredendo l'ordine della *fabula* naturalista per mezzo di un vistoso anello anacronico, tra il *flashforwards* del Libro I (cap. I) e l'esteso *flashbackwards* dei Libri I (dal cap. II), II e parte del III. Ben poche, in realtà, appaiono le stringhe d'azione, poiché il vero fuoco della storia s'intenderebbe traslato dal piano degli eventi agli echi da essi prodotti nella coscienza del soggetto. Tuttavia, più che alle tecniche del romanzo simbolista d'oltralpe, tale spostamento sembra obbedire alle spinte d'una prepotente vocazione lirica tendente a interrompere l'azione con pause descrittive ove essa possa esplicarsi in piena libertà, come già era avvenuto nella prosa giovanile. Lo spazio dedicato alla descrizione, di personaggi, d'ambienti e paesaggi, è dunque nel *Piacere* amplissimo e sarà qui, appunto, che andrà ricercata la principale materia delle fonti del romanzo.

Il carattere fortemente eclettico dell'opera si rende evidente già nella descrizione del personaggio femminile, vera e propria galleria citazionale e museale tracciata all'insegna dell'aura vinciana di cui d'Annunzio ama circondare il ritratto di Elena Muti. A quel «singolar contrasto di espressione» tra gli occhi e la bocca, che è della sua prima e fondamentale inquadratura (P., 25), hanno infatti collaborato in contemporanea il Bourget della lirica *Heures de regret*, già fruita nella *Gorgon* (1885) della *Chimera*, e i Goncourt dei *Mémoires de la vie littéraire*, ambedue avvalentisi del riferimento alle tele di Leonardo.⁶⁴ Ancora più composita la prima inquadratura della spirituale Maria Ferres, che, di norma associata a Primitivi e Preraffaelliti, e qui invero alle «Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo» (P., 161), risente nella caratterizzazione delle chiome, a ciocche dense come quelle dell'«Antinoo farnese», d'un puntuale richiamo al Gautier di *Mademoiselle de Maupin*, con la descrizione del cavaliere Théodore,

che, donna in abiti maschili, è creatura definita più bella di *Antinoüs*.⁶⁵ Il riferimento è apportatore d'un ambiguo effetto androginico e meduseo, carattere costitutivo, presso la fine secolo, di quel tipo leonardesco al quale è accostata Elena Muti. Tale coincidere vuol essere funzionale all'identificazione delle due eroine: vettore tematico fondamentale nel *Piacere*, mirato al drammatico concludersi della vicenda, ma insieme riecheggiante l'amore tipico del Decadentismo per i connubi perversi. Huysmans aveva fornito esempi di accoppiamenti devianti con donne androginiche, ma d'Annunzio guarderà altrove che agli amori di Des Esseintes, rinvenendo il mezzo di conduzione del suo racconto, oltre che nella fisiognomica, nel motivo della voce di Maria «bisessuale, duplice, *androgìnica*», in cui il timbro femminile ricorda a Sperelli la voce di Elena. Una *névrose de transposition* su cui ha avuto peso il Maupassant di *Fort comme la mort*, là dove Olivier Bertin, udendo le voci dell'ex-amante, Any de Guilleroy, e della figlia di lei, Annette, è posseduto dal medesimo delirio amoroso di Sperelli.⁶⁶ Ma Elena, diversamente da Maria, è anche dotata di travolgente sensualità. E, naturalmente, più autori collaborano al ritratto, dal Péladan dell'*Initiation sentimentale* ai Goncourt di *Idées et sensations*.⁶⁷ E sarà poi Gautier a far dire a Sperelli «– Voi, se non erro, [...] dovete avere il corpo della Danae del Correggio. Lo sento, anzi, lo veggo, dalla forma delle vostre mani [...] Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta? [...]» (*P.*, 56): una contaminazione di due luoghi di *Mademoiselle de Maupin*.⁶⁸ Grande importanza è infatti dedicata nel romanzo alla descrizione delle mani, tema verlainiano assai caro a d'Annunzio, che l'autore del *Piacere* costruisce, per Elena, guardando al Bourget di *Mensonges* e anche al Flaubert di *Salammbô*.⁶⁹ Preferirà invece porre in rilievo le aristocratiche dita della Ferres per mezzo d'un episodio di significativo feticismo: quando (*P.*, 300) Maria suonerà al pianoforte due pezzi di Beethoven, facendo dono all'amante d'un solo quanto. Breve stringa di narrato, cui sono stati chiamati in alternanza i Goncourt del *Journal* e del romanzo *Chérie*.⁷⁰

Per quanto riguarda la descrizione degli interni, si tratta di *décor* di ricercata eleganza in cui la vita vera si riduce a ben poco, a spazi della «scena» per l'appunto. In effetti, dalla rappresentazione degli aristocratici ambienti del *Piacere* trasuda la fatica del complicato montaggio di spunti, calchi, suggestioni, di cui essa è il frutto. Joséphin Péladan è stato il principale ispiratore dell'atmosfera di cinismo, dei riti sociali e delle conversazioni piccanti nel chiuso dei palazzi di Roma ove largamente si svolgono le fortune d'Andrea Sperelli e d'Elena Muti.⁷¹ Per gli arredi, d'Annunzio si è invece rivolto al collezionismo orientaleggiante dei Goncourt della *Maison d'un artiste* (1881)⁷² e a più luoghi del Bourget di *Mensonges*,⁷³ mentre, sensibile al motivo della contaminazione di sacro e profano, derivava da Huysmans il liturgico mobilio della camera da letto del suo eroe.⁷⁴

Anche il trattamento dell'esterno appare costruito su paesaggi dal realismo affatto improbabile. Fondali scenografici, affatto intercambiabili con lo spazio "scenico" dell'*intérieur*, appaiono sia i quadri urbani sia i paesaggi *en plein air*:⁷⁵ chiese, parchi e ville principesche, cieli dalla luce mite, latte e rosea, oppure rosseggiante d'infuocati tramonti, distese marine dal bagliore d'una gemma, fontane dal luccichio vitreo, verdissimi claustrî boschivi, tutte visioni il cui fuoco si vorrebbe situato all'interno, tra i moti di un io teso a rintracciare, con Baudelaire, le *correspondances* tra le cose e il proprio nucleo profondo. Con Baudelaire, e soprattutto con Frédéric Amiel, che accompagna d'Annunzio anche nella recezione di Schopenhauer, letteralmente rievocato nel passo in cui Sperelli, convalescente a Schifanoia da una ferita di duello, intravede nel paesaggio «un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore [...]» (*P.*, 135).⁷⁶ Concretamente, a rendere simili «affinità», il paesaggismo del

Piacere non d'altro si avvale che degli stereotipi della *palette* transalpina assimilati ed esperiti fin da *Terra vergine* e *Canto novo* durante l'intero corso della novellistica successiva, attinti indifferentemente alla poesia come alla prosa, da Hugo a Gautier, dai Goncourt a Zola, cui egli affianca, come già in *Primo vere*, metafore stilizzate della descrizione paesaggistica anch'esse diffusamente provenienti d'oltralpe: il 'latte', il 'gregge', la 'navigazione' di nuvole e vapori o l' 'impigliarsi' e il 'lacerarsi' del loro 'tessuto'.⁷⁷ Non sempre, tuttavia, le *correspondances* di suono, colore e fluire psichico si esprimono nei modi d'una stilizzazione morbida e aggraziata. Ben diversa, sanguigna e fastosa, è infatti l'intonazione d'una celebre pagina del Libro II (*P.*, 137), in cui la disperazione annichilente di Sperelli figura sul mare al tramonto, coperto da vapori «sanguigni e maligni», con «sprazzi di sangue e d'oro sul fosco delle acque», la visione d'una «zuffa di centauri immani sopra un vulcano in fiamme». Pur nell'indubbia varietà degli apporti, tra i quali l'evidente eredità di Carducci, dell'Hugo dei *Soleils couchants* e del Leconte dei *Poèmes barbares*, il linguaggio resta sostanzialmente zoliano per la soluzione figurale fondata sulla prosopopea degli elementi cara ai tramonti della *Faute de l'abbé Mouret*, come d'altri romanzi di Zola.⁷⁸ Si tratta del resto d'una linea immaginativa il cui inizio è da rintracciarsi nell'eponima novella del *San Pantaleone* (*TN*, 178).⁷⁹ Un altro importante lascito di questa raccolta discende nel *Piacere* dalla novella *Il commiato*, che, esclusa dalle *Pescaresi*,⁸⁰ verrà qui a costituire per intero l'*adieu au grand air* sul Nomentano della Muti a Sperelli. Raccogliendo una traccia di *Un cœur simple* che agisce negli *Annali d'Anna*, *Il commiato* si rivela costruito su tasselli descrittivi flaubertiani, tratti anche dall'*Éducation sentimentale* e da *Madame Bovary* e collocati a scandire le fasi salienti dell'azione: ora divenute l'annuncio di Elena, il tentativo di Sperelli di persuaderla a desistere e infine il ritorno della coppia in città.⁸¹ Sia pure per trasposizione, d'Annunzio avrebbe realizzato, nel segno di Flaubert, alcune delle pagine narrativamente più efficaci del suo romanzo.

In conclusione, l'analisi delle fonti meglio pone in luce come molte siano le diversità di tono stilistico e anche tematico interne al *Piacere*, specie fra il descrittivismo concreto e mondano (Goncourt, Bourget, Péladan) del I Libro e il carattere astratto, estetico e "filosofico", del II (Baudelaire e Banville, Amiel e Schopenhauer), e, qui sempre, fra l'accesa figuratività zoliana e la tenue stilizzazione transalpina della restante parte descrittiva, strumento comunque insufficiente per la costruzione di quel paesaggio interiorizzato che si sarebbe inteso affermare; contrasta, poi, il ritorno, a partire dal III Libro, alle modalità del I, cui aggiungasi il dato che la persuasività di alcuni episodi raccontativi derivi proprio dalla lezione degli antichi maestri, da Maupassant a Flaubert. In buona sostanza, *Il Piacere*, più che una novità, registrava una *impasse* sotto il profilo della poiesi narrativa: doveva ben esserne consapevole d'Annunzio, se, all'ingresso del Novanta, avrebbe lasciato interrotta la «capolavorazione» del suo nuovo romanzo, *L'Invincibile*.

3.2. Giovanni Episcopo

Steso, a detta dell'autore, nel gennaio del 1891, «dopo quindici mesi» di forzato «riposo intellettuale [...] dentro una caserma di cavalleria»,⁸² *Giovanni Episcopo* segnava per d'Annunzio l'uscita da un periodo di stallo sul piano creativo solo in parte dipeso dalle costrizioni del servizio militare. Doveva, piuttosto, essersi trattato d'un disagio afferibile al piano dell'*inventio* e soprattutto a un impedimento di natura poetica, riguardante la propria collocazione quanto a identità artistica

e culturale che l'eclettica confezione del *Piacere*, ancora a mezzo tra naturalismo e simbolismo, tra studio del vero oggettivo e soggettiva lettura del reale, tra azione e descrizione, aveva lasciato irrisolta. Al problema dell'uscita dalle varie poetiche del realismo ottocentesco in vista d'una forma d'arte nuova d'Annunzio avrebbe cercato di fornire una prima risposta nel gennaio del 1892 con l'articolo *Il romanzo futuro*, in cui, riprendendo alla lettera gli enunciati di Joseph Caraguel, egli prospettava la coniugazione fruttifera d'arte e scienza e la necessità, appena riportata alla Serao, di «studiare gli animi e le cose DIRETTAMENTE senza transposizione alcuna». ⁸³ Un riconoscimento anche in rapporto alla breve storia dell'*Episcopo*, che nella dedica *A Matilde Serao* d'Annunzio afferma derivare dalla personale osservazione, registrata con «la maggior esattezza possibile», del dramma di un infelice «bevitore» (*GE.*, 1025). Se ciò sembra rispondere all'invocata sinergia di arte e scienza, il motto che subito segue «– O rinnovarsi o morire» è soprattutto da intendersi, *stricto sensu*, come sperimentazione di temi e forme diversi d'espressione, quanto è a dire nuove fonti d'ispirazione. Con l'*Episcopo* fa invero ingresso nell'opera dannunziana la *nouvelle vague* di Dostoevskij il cui *Crime et châtement* circola in Francia sin dal 1884, e del quale molto s'avverte l'ascendenza nel breve libro dannunziano, specie sull'impianto del *débat* delirante e allucinato di Giovanni. A tale fonte si accompagna agevolmente il Maupassant dell'*Horla*, che la figura di Episcopo richiama per l'essere soggetta a «des hallucinations auditives», alla «sensation physique [...] d'être entouré de présences invisibles, cerné par l'inconnu». ⁸⁴ Oscuro è per Giovanni anche il potere magnetico esercitato da Wanzer, di cui egli si sente vittima spossessata del dominio di sé, proprio come il protagonista-narratore dell'*Horla*. Al contempo, il *frisson de l'inconnu* maupassantiano, ben recepito da d'Annunzio qui e altrove, risultava di facile accordo con quella stessa attrazione per il mistero, un mistero da risolversi con la scienza, di cui si faceva portavoce appunto il Caraguel, ma della quale era stato antesignano Hyppolite Taine nel trattato, fra fisiologia e clinica psichiatrica, *De l'Intelligence* (1870), con le sue ampie e numerose aperture sull'oscurità della psiche umana. Nello specifico, l'immagine che d'Annunzio trasmette di sé a Matilde Serao, intento a comporre l'*Episcopo* in preda a una «singolare inquietudine» da cui germinano in «sensazione visiva reale» i fantasmi dell'arte, rammenta quello specialissimo fenomeno che è l'«allucinazione» dell'artista, ben documentato dal Taine per Balzac, Dickens, Flaubert, Heine e Poe. ⁸⁵ Inoltre, nel potere che Wanzer esercita sul debole Giovanni vanno scorti i frutti, che da lì a ben poco si vedranno agire nell'*Innocente*, delle ricerche di psicopatologia e di antropologia criminale ad opera della Scuola positiva francese e italiana, tutte convergenti sulla psicologia del delinquere e sui dinamismi di soggiacenza ad una personalità avvertita più forte, come quella di Wanzer e anche quella di Ginevra, una dominatrice e torturatrice nata, assimilabile alla lombrosiana «donna delinquente» (LOMBROSO 1891), della quale Giovanni è parimenti succube. In tale contesto, Maupassant va ancora richiamato per la chiarezza tutta naturalista di cui dà prova in quanto autore di *contes du prétoire*, sorta di cronache giudiziarie su crimini di varia gravità e natura, di singolare pregnanza e tenuta diegetica. Nulla di meglio che uno di questi campioni per provvedere d'un solido *plot* il delirante dettato di Giovanni. Già esperita la solidità maupassantiana nel *San Pantaleone*, D'Annunzio ne trova ora applicazione nell'*Assassin*, scarna ricostruzione, attraverso i fatti, dei moventi psicologici che hanno condotto un modesto impiegato di banca, Lougère, «un honnête homme, un employé irréprochable, doux et timide», a compiere un efferato delitto. ⁸⁶ Sposata in seconde nozze la cassiera d'una birreria, egli verrà tradito da costei «avec tous les employés de son bureau» e persino col figlio del direttore della sua banca: convocato e

licenziato, a difesa dell'onore della consorte Lougère avrebbe ucciso il direttore conficcandogli un paio di forbici in gola. Patenti le corrispondenze: sul piano dell'ambientazione, quell'ambiente impiegatizio, «des petits bureaucrates», cui era stato legato lo scrittore francese;⁸⁷ sul piano della caratterizzazione dei personaggi e dei loro ruoli: tra le vittime Episcopo e Lougère e le figure femminili astute e impudenti; infine, benché all'interno d'un copione diverso, le coincidenze sul piano della *fabula* (il matrimonio delle due donne per sola convenienza, l'adulterio, il delitto). L'ascendenza dello scrittore francese resta verificata anche a livello di microtestualità, nell'adozione d'una cellula narrativa, cara al realismo d'oltralpe, come la 'passeggiata della coppia', ma con la variante tipicamente maupassantiana d'uno schema a quattro, come quello praticato nel romanzo *Une vie* e nel racconto *L'Héritage (Miss Harriet)*: gli adulteri davanti, il marito tradito e un altro personaggio in posizione arretrata a significare il *voyeurismo* degli esclusi.⁸⁸

È dunque da riconoscersi nel «piccolo libro» un interessante coagulo d'influssi e derivazioni che, per ora in larga parte potenziali, si osserveranno pienamente in atto nell'*Innocente*.

3.3. *L'Innocente*

Situato nel delicato crocevia dei primi anni Novanta, quale parente prossimo del *Poema paradisiaco* (1893) e del *Trionfo della morte* (1894), *L'Innocente* (1891) sembra già realizzare quella coniugazione d'arte e scienza che sarà propugnata (1892) nell'importante scritto teorico *Il romanzo futuro*. Esso infatti racchiude tra i suoi temi portanti la psicopatologia nella relazione d'una coppia: un marito che ha commesso reiteratamente adulterio, ma che infine è stato ben ripagato dalla moglie, adultera a sua volta e madre d'un figlio concepito fuori del matrimonio. Si delinea così, approfondendo la traccia dell'*Episcopo*, un cospicuo travaso di letteratura scientifica, compulsata o anche respirata nel clima degli studi del positivismo italiano e francese di fine secolo: la messa a fuoco del rapporto carnefice-vittima, in cui, in luogo dell'accoppiata Wanzer-Episcopo, vi è ora quella Tullio-Giuliana; dell'«allucinazione a due» (SERGI 1886) o della «folie simultanée» (RÉGIS 1880) e quindi delle pulsioni aggressivo-distruttive fra gli amanti (SIGHELE 1891), come la morbosa gelosia e volontà di possesso di Tullio nei confronti della moglie e il rapporto sado-maso che s'instaura tra i due; infine, in un crescendo di *suspence*, lo sviluppo del motivo della «coppia criminale» e «infanticida» (BALESTRINI 1888, SIGHELE 1889 e 1893), con l'analisi delle pulsioni delittuose che ossessionano Tullio Hermil di fronte al figlio adulterino, sino alla messa in atto, silenziosa complice Giuliana, di un crimine orrendo quale l'uccisione di Raimondo. Le *dramatis personae* si spartiscono in contemporanea l'influsso della scienza e della letteratura. Tullio, come il suo rivale Filippo Arborio, è certamente un sosia dell'ipercerebrale Robert Greslou nato due anni prima dalla penna di Paul Bourget (*Le Disciple*, 1889); in un'abbinata con Andrea Sperelli, la sua «rarissima depravazione» rammenta quella del Des Esseintes di *À rebours*, ma nel suo autoritratto, «un violento e un appassionato consciente» con iscritti «tutti i caratteri ereditarii» della sanguinaria casta degli Hermil De Penedo (*I.*, 503), egli risente del determinismo d'Hyppolite Taine; la freddezza e insensibilità nel tradire Giuliana e l'abulica inerzia, che lo rende incapace di sottrarsi all'imperio di Teresa Raffo, rinviano agli studi sulle *maladies de la volonté e de la personnalité* dello psicopatologo Théodule Ribot (1883 e 1885), ma anche, in anticipo sul *Trionfo*, all'analisi «du nouveau mal du siècle» svolta da Paul Bourget negli *Essais de psychologie contemporaine*; la sua stessa costituzione mentale tra genio e follia, con forme

d'amnesia e d'allucinazione, con l'insorgere di *raptus* e suggestioni delittuose nei confronti del "bastardo" o dell'amante di Giuliana, Filippo Arborio, afferisce alle ricerche lombrosiane d'antropologia criminale (LOMBROSO 1864, 1888, 1889). Anche per la scelta di questa tematica, e dunque per il linguaggio che ne deriva, *L'Innocente* si afferma nella narrazione dannunziana come un'opera di *medietas* espressiva e come esempio d'una testura diegetica relativamente compatta, le cui molte fonti, tra realismo francese e *nouvelle vague russe*, da Tolstoj a Dostoevskij, sono tutte trascelte in modo da comporre un fuso accordo. All'insegna di *Delitto e castigo* è l'incipit del romanzo, quando Tullio afferma «La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi»; parte dostoevskijano, parte bourgettiano, tipico d'un *roman psychologique* quale *Un crime d'amour* (1886), è l'ingresso nel tormento dell'intimore; mentre il procedimento dell'analessi, già caro al d'Annunzio delle novelle e del *Piacere* e qui giocato dalla prima all'ultima pagina, soprattutto richiama il Bourget del *Disciple*, con le memorie di Robert Greslou scritte dal carcere e inviate al suo maestro Adrien Sixte.

In realtà, l'intero tessuto del romanzo è trascorso da spinte d'intensa liricizzazione, come l'apporto in senso musicale fornito, sull'onda del Verlaine di *Romances sans paroles*, dal ricorso alla tecnica del *leit-motiv*; l'impiego d'una *palette* singolarmente raffinata e la notevole presenza di moduli ipotattici connessi ad una resa paesaggistica tutta interiorizzata, in cui si avverte ancora riecheggiare il simbolismo di Amiel.⁸⁹ Opera, dunque, a doppio fondo, rivelatrice della contraddizione vissuta dal narratore d'Annunzio. Ma prima d'uscire allo scoperto, il poeta doveva ancora misurarsi con i «vincoli della favola» realista appropriandosene più che altrove e per l'ultima volta. I caratteri di raggiunta *medietas* stilistica e di maggiore tenuta raccontativa sono pertanto il prodotto d'un duro impegno mimetico esercitato sul fronte delle letture e degli acquisti derivazionali. Il trascoglimento delle fonti appare infatti mirato all'importazione di uno *stilus comicus* atto a bilanciare le spinte dell'io lirico. In tal modo, oltre agli apporti prosaicizzanti delle numerose fonti scientifiche del romanzo, sul piano propriamente letterario si distinguono alcune varianti fondamentali rispetto al *Piacere*: l'esclusione pressoché totale degli estetizzanti Goncourt; la configurazione dell'ascendenza di Bourget in termini struttivi, da decorativi che anche erano nel precedente romanzo; ma, soprattutto, la rinnovata e infittita esplorazione dei grandi autori del realismo tardottocentesco, Flaubert, Zola, Maupassant, fruiti per la loro precisa capacità d'ingegneri del narrato. Nell'*Innocente* si travasano in primo luogo gli impieghi più caratteristici della *langue* realista: il lessico sensoriale (*tenersi abbattuto contro il davanzale, prendersi la testa fra le palme, appoggiare la fronte contro il vetro gelido e appannare il vetro con l'alito*), l'adozione di cellule di *récit* incentrate sullo schema della 'coppia' come la passeggiata e la visione alla finestra, in tutt'uno con segnali d'inedita fisicità rispetto al *Piacere* (*cingere il collo con le braccia, reggere alle reni, il toccarsi dei gomiti*); infine, per la duplice *quête* del marito geloso e in preda a pulsioni omicide nei confronti dell'*intruso*, hanno ingresso i costrutti della doppia negazione, caratteristici dell'assassino che si assicura delle circostanze del proprio delitto (*non incontrare nessuno, non scorgere/non udire se non...*), e il corredo dei tipi zoliani del *voyeur* e dell'*espion-témoin* (*affacciarsi sulla soglia, arrestarsi... dinnanzi a una porta, guardare per l'apertura delle tende, rimanere dietro l'uscio ad ascoltare...*). In rapporto agli usi della *palette*, accanto a un genere di *tachisme* ricercatissimo e liricizzante (*massa tra bigia e turchinicia, delicata selva di color gridellino...*), si afferma un lessico istantaneistico volto a tradurre ricezioni confuse, deformate dal buio o dalla distanza: così per *ombra difforme, non bene distinto, massa violacea/di apparenze confuse*, cui corrispondono le registrazioni dell'indeterminato acustico («il fruscio che vi avrebbero messo animali veloci nel

trascorrere», «il *piccolo rumore* d'un orologio»...). I corrispettivi di simili impieghi erano volti nei *maîtres* alla sottolineatura della funzione attoriale:⁹⁰ ora risulteranno particolarmente utili a bilanciare, dotandoli di qualche concretezza, il fluire dei fantasmi mentali di Tullio o i moti dell'io nel suo simbolico tendere a costituirsi *paysage de l'âme*.

Per lo sviluppo del tema delittuoso, d'Annunzio può contare su vari maestri del crimine. Certamente egli ha guardato agli scrittori russi, ma è specialmente ai francesi che s'ispira. Come lezione generale, la galleria d'efferati delitti di Zola (*Thérèse Raquin*, 1867; *La terre*, 1887; *La bête humaine*, 1890); l'*André Cornélis* (1887) di Bourget, dove un figlio, per vendicare la morte in circostanze misteriose del padre, uccide il patrigno, e *Le Disciple* (1889), in cui una fanciulla ingenua e innocente, sedotta dal suo precettore, infine si suicida. In senso puntuale, per l'importazione di veri e propri nuclei raccontativi, d'Annunzio si rivolge a Guy de Maupassant, anch'egli ossessionato dal tema dell'*assassinat* e, insieme, del concepimento illegittimo. Terreno prediletto dei *repêchages* dannunziani è quello dei *contes*, specie nel genere *du prétoire*, del quale d'Annunzio s'era avvalso già all'interno dell'*Episcopo*. Nucleo fondante del romanzo⁹¹ è il notissimo prelievo, che farà scalpore in Francia prima che da noi, della *Confession*, in cui un personaggio di tutto rispetto lascia in eredità alla famiglia la confessione di un orrendo delitto: colto da *raptus*, egli aveva ucciso, esponendolo alla gelida aria invernale, il figlio avuto dall'amante. È il modo, esattamente, impiegato da Hermil per l'omicidio di Raimondo, con la variante che il bimbo non è suo e con l'aggravante della premeditazione.⁹² Il motivo del figlio illegittimo ricorre anche nel romanzo *Mont-Oriol* (1887), ma, costruito su ironica intonazione, esso interesserà a d'Annunzio solo per un aspetto minore. Invece, il nucleo altamente drammatico della storia avrebbe indirizzato la ricerca su più cruento terreno. È il caso di *Un parricide*, la cui *narratio* è per larga parte recitata dall'imputato stesso. Frutto d'un piacere consumato fuori del matrimonio e perciò abbandonato come «un fardeau abominable», l'*intrus* crescerà in modo onesto; rintracciato dai genitori che vogliono sollevarlo economicamente, senza però riconoscergli lo *status* che gli spetta, egli li ucciderà entrambi con il proprio compasso di falegname. Di questo *conte*, uscito pochi mesi prima della *Confession*, d'Annunzio si ricorderà puntualmente nella definizione del suo *intruso*.⁹³ Nell'ambito degli imprestiti maupassantiani a base delittuosa entrati nel romanzo, va annoverata anche la novella *La Petite Roque*. Essa narra lo stupro e l'assassinio ai danni di una dodicenne perpetrati da Renardet, il sindaco del paese. Tormentato dal rimorso, costui fa prima abbattere il bosco testimone della sua efferatezza⁹⁴ e infine, ossessionato dai fantasmi erotici legati alla memoria della morta, si uccide gettandosi dall'alta torre della sua dimora. Estranea ai *contes du prétoire*, questa novella respira il clima del genere *fantastique*, caro a d'Annunzio e di cui è rimasta varia traccia nell'*Innocente*.⁹⁵

Infine, prelievi significativi si trovano anche al di fuori del tema del delitto. Oltre al celeberrimo passo dell'«Usignuolo», la cui fonte principale è il Maupassant di *Une partie de campagne* (*La Maison Tellier*),⁹⁶ si distinguono l'agonia di Raimondo (*I.*, 630-633), strutturata quasi per intero su d'un episodio della zoliana *Une page d'amour* (la crisi d'epilessia della piccola Jeanne); la passeggiata di Tullio e Giuliana nel parco di Villalilla (438-439), che, pur riecheggiando quelle di Serge ed Albine nel Paradou, puntualmente deriva dalla contaminazione di luoghi distanziati di *Madame Bovary* (le passeggiate di Emma prima con Léon e poi con Rodolphe); mentre al Maupassant di *Mont-Oriol*, all'ombra del «flanc déformé» di Christiane Andermatt incinta di Paul Brétigny, riconduce l'effetto istantaneistico dell'«ombra difforme» di Giuliana sul terrazzo della Badiola illuminato dalla luna (*I.*, 543).⁹⁷

3.4. *Trionfo della morte*

Steso nell'arco di cinque anni fra numerose interruzioni e riprese, tra l'estate del 1889 e la primavera del 1894, il *Trionfo* deve la sua genesi tormentata soprattutto alla necessità di recuperare un'identità artistica e poetica che, dopo il *Piacere*, d'Annunzio avvertiva trovarsi come a un punto morto: tanto da lasciare incompiuto, alla fine dell'89, *L'Invincibile* proprio al momento del suo epilogo, per tentare poi, sul volgere del '92, d'inglobarlo nel nuovo progetto del *Trionfo della morte*.⁹⁸ In effetti, i ritmi sussultorii della stesura coincidono con la produzione di manifesti autoreferenziali in cui, di volta in volta, d'Annunzio mostra d'aggiornarsi ai termini complessivi di quel dibattito sui destini del romanzo,⁹⁹ che, interamente condotto – non fosse per la sua notevole eccezione – al di fuori del nostro paese, era stato inaugurato dalla presa di distanza dei più giovani naturalisti dal *Maître* Zola (*Manifeste des Cinq*, 1887) e dalla diagnosi del teorico Théodor de Wyzewa sull'inadeguatezza del metodo e delle forme narrative «de l'école naturaliste».¹⁰⁰ Così, nella progressiva assimilazione e fusione d'indirizzi tra loro diversificati, dal «positivisme littéraire» al simbolismo decadente, d'Annunzio andava riecheggiando il Wyzewa,¹⁰¹ fautore dell'estetica wagneriana, il Bourget analista del *nouveau mal du siècle*, il Caraguel dell'*Enquête* di Jules Huret, il Séailles del *Léonard de Vinci* (1892), e il Taine della *Philosophie de l'Art*, portatore, come il Séailles, del principio che l'arte non deve imitare, bensì *continuare* la Natura.¹⁰² I tempi dilatati della stesura sembrano dunque rispondere anche alla necessità di rendere operative le letture provenute dall'intenso dibattito transalpino, trascogliendo i giusti modelli d'ispirazione con cui riempire il tracciato ideativo del percorso rimasto interrotto dopo i 16 capitoli dell'*Invincibile* (Libro III, cap. VII dell'edizione definitiva).

Ottenute per nuclei derivazionali aggiuntisi di volta in volta, con un montaggio che lascia scoperto più d'un punto di sutura, le assunzioni francesi del romanzo riflettono le consistenti difficoltà incontrate da d'Annunzio in termini di *inventio* quanto di *dispositio* nell'aggregazione di due centri d'ispirazione disomogenei come la nuova e la vecchia produzione. Permangono nel *Trionfo* gli influssi di alcuni modelli ben digesti quali Amiel e Schopenhauer, ma, accanto alle letture atualizzabili in direzione simbolista, ancora si coglie, specie nei primi due Libri, l'ascendenza del naturalismo. Tainiano, se non zoliano, è infatti il principio dell'ereditarietà¹⁰³ che sta alla base d'una personalità dimidiata, tra accesa sensualità e ipercerebralismo, come quella di Giorgio, patologica espressione «d'una malattia della volontà e d'un caso di mania suicida ereditaria».¹⁰⁴ Per simile tematica, che respira la scienza del tempo, molto deve d'Annunzio al *Disciple* di Paul Bourget, il cui protagonista, Robert Greslou,¹⁰⁵ anticipa tutte le caratteristiche visibili nel primo ritratto di Aurispa (*TM.*, 648-649): isterilito dall'abitudine dell'analisi e dell'ironia riflessa, notomizzatore di se stesso e dell'animo altrui, cinto da interno isolamento. Accanto a Bourget, molto conta nel romanzo dannunziano la lezione del Barrès della trilogia del *Culte du moi*, il cui protagonista, Philippe, tenta di sottrarsi alla volgarità dei tempi presenti, quanto di liberarsi dalla prigione dell'ipercerebralismo ricercando le proprie leggi profonde nel contatto con la sua razza.¹⁰⁶ Lungo il filo unitario segnato dalla traccia barresiana, Giorgio andrà dunque tentando *une voie du salut* nell'amore, con la venuta all'Eremo di San Vito, e nel recupero delle radici religiose della sua gente.¹⁰⁷ Tuttavia, l'indicazione fruttuosa per Philippe non riuscirà all'infelice Aurispa, che, traumatizzato dall'esperienza turpe di Casalbordino, si ritrarrà con orrore dal contatto con quella moltitudine di «carne bruta» (*TM.*, 892). In breve, «dépourvue» come Amiel «de substance, de point fixe», egli dovrà «rinunziare

per sempre a quella vana ricerca del *punto fisso*, dell'appoggio stabile, del sostegno sicuro». ¹⁰⁸ Sarà ora, comunque, che, in un ultimo tentativo di sfuggire all'inconsistenza della vita, Giorgio, colto da entusiasmo dinnanzi al «culto profondo della Terra madre eternamente creatrice», ai riti della gente contadina incarnazione dell'Ellèno pagano, si appellerà al credo di Nietzsche, ¹⁰⁹ citandolo per larga parte del capitolo III del V Libro (TM., 924-934) con tasselli ora estratti dalla *Nascita della tragedia*, ora da *Così parlò Zarathustra*, ora da *Al di là del bene e del male*, ora in una libera configurazione a mosaico, ma tutti ricavati dall'antologia *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages* curata da Paul Lauterbach e Adrien Wagnon. ¹¹⁰ E però, anche l'ebbrezza dionisiaca si rivela per Aurispa un possesso illusorio: alla sua anima «abbeverata d'ogni saggezza e d'ogni follia [...] d'ogni verità e d'ogni errore» (TM., 934) altro non resterà che bere il magico filtro della musica wagneriana, precipitando, novello Tristano, in quella morte da sempre desiderata e, in aderenza al copione tragico, egli avrà con sé anche la nuova Isolda. Per quasi l'intero capitolo I del Libro VI (TM., 974-987), Giorgio leggerà a Ippolita il libretto del *Tristano*, alternando alla traduzione francese del Challemel-Lacour il commento del Nerthal. ¹¹¹ Se la traduzione viene citata regolarmente, il confronto con il saggio del Nerthal pone in luce l'«esaltazione del significante» cui d'Annunzio ha tentato di sottoporre la fonte, sì da ricavarne, pur nella letterale trasposizione, quei valori musicali che facessero della conclusione del suo romanzo un campione di *Wort-Ton-Drama*, di cui la parte recitata sarà appunto la morte dei protagonisti.

Questi ultimi campioni di narrato colpiscono per l'inevitabile scarto stilistico e per la minor capacità di tenuta struttiva non solo in rapporto ai capitoli dell'*Invincibile*, ma alla stessa sezione supportata dal riferimento tematico barresiano. Evidente è anche il brusco cambiamento subito dal personaggio femminile: da Adriana, donna intelligente e comprensiva, a Ippolita, femmina lussuriosa, che, nella sua sterilità, si afferma «invitta» dominatrice sul proprio amante. Addirittura, si stabilisce fra Giorgio e Ippolita una sorta di *folie à deux*, in cui, con un rovesciamento rispetto all'*Invincibile* in cui era la gelosia di Paolo Jòdice a tormentare la Sanzio, ora sarà Ippolita la tormentatrice, bramosa di «tenere continuamente legato il compagno», di «dominarlo, di possederlo», sicché infine «lo stato reale in cui gli amanti» si trovano «l'un verso l'altra» farà di Giorgio una «consistente vittima destinata a perire», d'Ippolita una «carnefice inconsapevole e carezzevole» (TM., 937). Il mezzo tecnico cui d'Annunzio si rivolge per costruire questo cartone misoginico *fin de siècle* è il romanzo di Barbey d'Aurevilly *Une vieille maîtresse*, in cui Vellini, abbandonata da Ryno Marigny per la dolce Hermangarde, continua tuttavia ad esercitare su di lui l'imperio onnipotente, *invincibile*, della sua lussuria. ¹¹² Il rapporto tra i due è decisamente di amore-odio, esattamente come sarà quello fra Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio. ¹¹³ Vano è il tentativo da parte di Giorgio d'esorcizzare, ora sulla scorta del Barrès, il potere d'Ippolita traducendo l'odio per la Nemica in fantasie cimiteriali («Anche una volta egli la immaginò morta»). ¹¹⁴ Simile immaginare, di cui d'Annunzio investiva anche Barbara Leoni, ¹¹⁵ non impediscono ad Ippolita d'affermarsi in quella potenza terrificata del femminile che, come Vellini a Merigny, la rende fascinosa agli occhi di Giorgio persino nei suoi difetti fisici. Così avviene nel capitolo II del V Libro, quando, sotto una tenda in riva al mare, egli è magnetizzato dai piedi sgraziati della donna. Ed ella, quasi a vendicarsi dell'amante, inscena, certa della sua vittoria, una strategia seduttiva che lo lascerà esanime e disfatto (TM., 918). In simile rappresentazione si colgono scoperti echi baudelairiani («Egli [...] nel folto di quella *capellatura* ancorà umida trovò il mistero delle foreste di alghe più remote»), ma è anche affermabile la suggestione d'un passo della *Curée* zoliana,

in cui la caratterizzazione di Renée e del suo giovane figliastro Maxime rammenta da vicino quella degli amanti dannunziani: Renée, dal sorriso della Sfinge («[...] le sourire du monstre à tête de femme») simile a quello della Sanzio («si volse, impudica, con su le labbra un sorriso indefinibile»), incombe sul giovane «avec des yeux fixes, une attitude brutale qui lui fit peur. Les cheveux tombés [...]» alla pari d'Ippolita su Giorgio («nell'ombra egli non vide se non i due grandi occhi fissi sopra di lui con una specie di furia»); mentre Maxime, sopraffatto come Giorgio da tanta potenza, resta «languissant».¹¹⁶

Il richiamo a uno scrittore quale Zola rinvia agli altri *maîtres d'autrefois*, di cui qualcosa sicuramente è rimasto almeno nel corpo dell'*Invincibile*.¹¹⁷ A prescindere dalla descrizione del lago di Nemi e dei Bagni di Diana (TM., 686, 702) che ha precisi riscontri nel taccuino laziale d'Hyppolite Taine,¹¹⁸ va segnalata la memoria dei Goncourt nella scena dell'agonia di Defendente Scioli, accadimento cui Giorgio assiste dal balcone di casa sua (TM., 706, 708-709). Il passo è stato puntualmente suggerito da una nota delle *Idées et sensations*:

«[...] egli aprì le imposte [...] si appoggiò alla ringhiera [...] Guardiagrele dormiva [...] Una sola finestra, in una casa vicina, era illuminata, d'una luce gialla. [...] Guardò la finestra illuminata; e vide, nel rettangolo di luce, passare alcune ombre, ondegianti, come di persone che nell'interno si agitassero [...] // Un grido, improvviso, risonò nel silenzio, dalla finestra illuminata: un grido di donna [...] L'agonia era finita. Si disperdeva uno spirito nella notte omicida e calma».

[Une femme meurt sur la place. Une fenêtre éclairée et comme vivante au milieu des ténèbres, des cierges allumés [...] et sur les feux des cierges des ombres qui passent [...] La nuit est noire et pleine d'étoiles. L'heure semble homicide et sereine [...] Dans l'air, dans la nuit, dans l'haleine de l'ombre, il y a comme un souffle qui s'exhale [...] quelque chose qui a été quelqu'un va s'envoler]¹¹⁹

Infine, si segnala il caso d'un singolare prelievo da Maupassant. Nel cap. III del Libro I, Adriana Sanzio e Paolo Jòdice,¹²⁰ mentre si trovano in treno per Albano, cedono all'impeto della passione. Il fatto era realmente accaduto, come testimonia una lettera a Barbara Leoni,¹²¹ e tuttavia, al momento di tradurre il palinsesto epistolare nella resa diegeticamente articolata del romanzo, d'Annunzio ha avvertito l'esigenza d'appoggiarsi a un analogo episodio del *Bel-Ami*, là dove Madeleine, già vedova Forestier, e Georges Duroy viaggiano in treno durante la luna di miele e, prima di giungere a destinazione, si congiungono in un vigoroso amplesso. A prescindere dalle patenti coincidenze lessicali, la testura dell'episodio maupassantiano, abilmente costruito secondo duplice *climax*, dalla crescita del desiderio alla delusione d'entrambi, racchiude in perspicua scansione tutte le fasi dello sviluppo raccontativo che sarebbe stato di d'Annunzio.¹²²

Non si può sapere se, avesse portato a compimento *L'Invincibile*, altri echi dei vecchi maestri avrebbero potuto trovar luogo all'interno dell'originario impianto alla Bourget. Certo è che nella sua lezione definitiva il *Trionfo* lascia già intravedere i successivi slittamenti categoriali del racconto di d'Annunzio: il *roman-poème* (*Le vergini delle rocce*), l'«antiromanzo» (*Il fuoco*) e la tragedia in veste di romanzo (*Forse che sì forse che no*) sono esiti geniali, ma non propriamente apparentabili ad alcuna delle forme del futuro romanzo europeo.

4. L'ultimo romanzo

4.1. *Le vergini delle rocce*

L'uscita dai «vincoli della favola», proclamata, ma effettivamente rimasta

incompiuta nel *Trionfo*, si realizzerà a breve nelle *Vergini delle rocce* (1895), prima espressione d'un ipotizzato ciclo del «Giglio», in cui «la trama narrativa si delinea solo emblematicamente, tutta racchiusa nel movimento poematico». ¹²³ Provvisto di corrispettivi nel simbolismo transalpino, il *roman-poème* ¹²⁴ dannunziano prospetta tuttavia una peculiare duplicità di voce lirica e oratoria, d'incursione interiorizzata e d'attivistico proclama. Se l'alterazione categoriale risponde a una vocazione profonda quale la liberazione dell'io lirico, il quadro stesso della personalità artistica di d'Annunzio esige che tale emersione poggi su d'un supporto ideologico, che, se nel *Fuoco* sarà costituito dal demiurgico attivismo del poeta-oratore, qui viene rintracciato nella trama dottrinale di Nietzsche, ¹²⁵ saggiato e tradito per sostanziare la centralità superomistica di Claudio Cantelmo, *áristos* dei tempi nuovi e insufflato da propositi di grandezza: *in primis* quello di generare il Re di Roma, *caput mundi*. Sul piano dei *maîtres à penser*, si confermano dunque nelle *Vergini* i frutti di quell'approvvigionamento tecnico-teorico affrontato con impegno matto e disperatissimo all'ingresso degli anni Novanta. Se la fruizione di Nietzsche era già stata varata nell'articolo *La Bestia elettiva* (1892) e nella trasposizione narrativizzata del *Trionfo*, centrale, pel comporsi di altre direttrici ideologiche e nervature raccontative resta la presenza di Gabriel Séailles. Come nella prosa giornalistica, ¹²⁶ essa ora andrà a sostanziare la metafora vinciana, coordinata fondamentale del romanzo-poema. Il principio non d'imitare, bensì di «continuare» l'opera della Natura superandola, rinvenuto dal saggista francese nei capolavori leonardiani, ¹²⁷ viene ora ripreso e trasferito alla visione dell'artista-aristocrate Claudio Cantelmo, ai cui occhi «Ciascuno sviluppo di linee [...] s'inscriveva sul cielo col significato sommario di una sentenza incisiva e con l'impronta costante di un unico stile» (*VR.*, 22): nozione che investe tutto il paesaggio fisico e mentale del romanzo. ¹²⁸ Sulla concezione dello «stile della Natura» molto peso al contempo esercita il platonismo idealizzante di Angelo Conti, sottile conoscitore e interprete del Pater, autore nel '94 del *Giorgione*, saggio che d'Annunzio recensirà nelle celebri *Note* sul «Convito» e che, *artifex additus artificii*, allora come ora egli appare assumere in proprio. ¹²⁹ Ma vi si avverte anche l'influsso di Hyppolite Taine, presso il quale l'arte, attraverso l'individuazione dei caratteri essenziali degli oggetti, svela ciò che costituisce l'essenza delle cose convertendo il reale in ideale: un principio che, scopertamente riecheggiato nell'articolo *Una tendenza*, ¹³⁰ è sotteso a certi ritratti di stagiato nitore del romanzo, evidente trasfigurazione operata dall'arte di Cantelmo-d'Annunzio sul corpo della Natura. ¹³¹ Questi rilievi suggeriscono come *Le vergini delle rocce* siano, e a partire dal titolo, il prodotto d'una raffinatissima contaminazione, ¹³² d'un intreccio di letture sia assunte di recente che ben metabolizzate e digeste. Così, lo sdegno di Cantelmo per «un'epoca in cui la vita pubblica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore» (*VR.*, 19) s'ispira insieme a Nietzsche e al barresiano *Sous l'oeil des Barbares*, ¹³³ quanto ad Amiel e Péladan. ¹³⁴ Nulla, in breve, di vecchio e di nuovo trascurava d'Annunzio per la tessitura del suo «primo libro», materialmente debitore di molti altri spunti agli autori francesi. Stilisticamente, nel ritmo frasale quanto nella gamma della *palette* descrittiva si può osservare in atto la mimesi wagneriana invocata dal Wyzeva, che, già tentata nel vicino *Trionfo*, raggiunge qui risultati indubbiamente più persuasivi. ¹³⁵ Tematicamente, dal concorso di più voci dipende la caratterizzazione delle principesse Montaga, del giardino di Trigento e della morta città del Linturno. In particolar modo, sulla descrizione di Violante e Massimilla influisce il Barrès di *Une visite a Léonard de Vinci* e del *Jardin de Bérénice*. All'articolo barresiano, già riecheggiato nella *Chimera* (*Al poeta Andrea Sperelli*), s'ispira il ritratto d'aura pateriano-vinciana dell'«enigmatica» e «impassibile» Violante: «isolata e,

intangibile, fuori della vita comune» (VR., 74) e sovrana sulle cose a lei intorno (192).¹³⁶ Per l'altra vergine, votata alla vita monacale, vale piuttosto il riferimento al terzo libro del *Culte du Moi*, ove Bérénice, una giovinetta tutta chiusa nel ricordo d'un amore defunto, è assimilata al paesaggio di Aigues-Mortes: così appare anche la futura clarissa, che dalle «statue assise e intente» del suo *hortus conclusus* ha «appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa» (VR., 8), ma che dentro di sé custodisce il segreto della tragica scomparsa di Simonetto.¹³⁷

Ambiguo regno di morte e follia,¹³⁸ d'espansione dell'istinto sessuale ma anche di repressione del desiderio – quello delle vergini e quello stesso di Cantelmo, convogliato, tra Nietzsche e Schopenhauer, alla procreazione –, la fatiscente dimora, il giardino e i dintorni di Trigento s'inscrivono in un arabesco di stilizzate movenze, tra preraffaellismo un po' cimiteriale alla Aristide Sartorio e incanto raggelato alla Maeterlinck.¹³⁹ Anche in tal caso, grande il concorso degli apporti incluso quello, e cospicuo, dello stesso *Poema paradisiaco*. Oltre al giardino della barresiana Bérénice, sarà il Maeterlinck delle *Serres chaudes*¹⁴⁰ a sostanziare le acque cristalline ma infette del Linturno, con la sua popolazione d'innumeri nenufari dalla vitalità esplosiva e quasi mostruosa,¹⁴¹ mentre il rodenbachiano *Règne du silence*, pubblicato nel 1901, ma già anticipato nel 1888 «in forma di plaquette»,¹⁴² può aver fornito spunti al «grande claustro pieno di cose obliate o estinte» entro cui si consuma la decadenza della principesca famiglia Capece Montaga. Rilevante, ancora, l'apporto del romanzo di Huysmans *En rade*: dall'immagine dell'interno *fané*, con gli «specchi [...] appannati e inverditi come le acque degli stagni soli» (VR., 81), a quella fortemente simbolica del labirinto vegetale dove Violante inoltra Cantelmo (101) e dei pini giganteschi lungo il muro di cinta nelle cui nicchie s'incavano le statue, mutili testimoni delle «neiges d'antan» (104-105).¹⁴³

Oltre a queste fonti accertate, il corredo del romanzo comprende imprestiti d'altra provenienza che l'alveo simbolista della fine secolo. Interamente modellata su Flaubert, dall'*Hérodias* a *Salammbô*, è infatti la visione che dall'alto del Corace s'offre a Claudio e Anatolia (VR., 179-180):

Un fierissimo spettacolo avevamo ai nostri piedi, da ogni banda, *nella cruda luce. La catena delle rupi, tutta palese nella sua sterilità desolata* fino agli estremi gioghi, si propagava *come una immensa adunazione* di cose gigantesche e difformi rimasta per lo stupore degli uomini a vestigio di una qualche titanomachia primordiale. *Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondate, portici pericolanti, colossi mutili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine* formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti

[La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte [...] Quatre vallées profondes l'entouraient [...] et, çà et là, *des tours* [...] faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme. // Il y avait dans l'intérieur un palais [...] couvert d'une terrasse [...] Un matin [...] le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda. // Les montagnes, *immédiatement sous lui*, commençaient à découvrir leurs crêtes [...] // *Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés*, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, *l'éclat violent du jour*, la profondeur des abîmes le troublaient; et *une désolation* l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus]¹⁴⁴

[À l'extrémité d'une plaine, toujours on arrivait sur un plateau de forme ronde [...] et les montagnes qui semblaient boucher l'horizon, à mesure que l'on approchait d'elles, se déplaçaient comme en glissant [...] Parfois, se dressait un énorme rocher, pareil à la proue d'un vaisseau ou au piédestal de quelque colosse disparu]¹⁴⁵

È l'affiorare di un alfabeto narrativo tipicamente connesso a modelli di spazialità forte: la scelta della topologia *plongeante*, cara ai padri del realismo secondottocentesco, avrebbe indotto d'Annunzio a fare i conti con l'"occhio" del personaggio, trascinando con sé le memorie della plastica fantasia di Flaubert. Un dato, comunque, da non trascurarsi, quale possibile indizio del permanere, persino a questa altezza, d'irrisolte contraddizioni entro la poiesi del racconto dannunziano.

4.2. *Il fuoco*

Anche *Il fuoco* presenta quella duplicità di lirica e oratoria che è nelle *Vergini*, esso poggiando su d'un supporto ideologico di stampo latamente nietzscheano: come là Cantelmo, l'artista preannunciante il Superuomo e in parte Superuomo egli stesso, qui Stelio Effrena il poeta demiurgo, latore di vita e dionisiaca espansione. Tuttavia, il fatto che Stelio sia provvisto d'una personalità artistica ben più accentuata e caratterizzata di quella di Cantelmo consente maggiore accordo tra le due voci e di conseguenza un più fuso e consistente sviluppo poematico, garantendo in pari modo più agevole espressione alla genuina vocazione plastica, pittorica e musicale dannunziana, che le progressive assunzioni teoriche nel corso degli anni Novanta avevano di sicuro affinato. Opera dunque "wagneriana" e al contempo ispirata al Pater di *The School of Giorgione* (1877),¹⁴⁶ *Il fuoco* si orientava alla creazione del «paesaggio sonoro».¹⁴⁷ Ma tale costruzione esigeva un dipinger con le parole più che mai prezioso, dotato d'un massimo di motilità e capacità irradiante sì da aprirsi all'effusa spazialità della poesia. Centro propulsore della sinestesi dannunziana sarebbe perciò stato il vibratile cromatismo dei pittori veneziani, Giorgione, Tintoretto, Veronese e Bonifacio, àuspici, insieme a Dioniso, del rinnovamento vivificatore ad opera dell'artista demiurgo. Tuttavia la metafora pittorica di Stelio e del suo artefice esigeva anche il concorso di modelli di scrittura informati all'«espressione musicale dei colori e delle forme».¹⁴⁸ Ecco pertanto d'Annunzio rivolgersi ai "pigmenti" d'un *voyageur* d'eccezione quale Hyppolite Taine, che, fruito più volte in precedenza, dal *Piacere* al *Trionfo* alle *Vergini delle rocce*, fornirà col suo taccuino veneziano ispirazione a numerosi luoghi del romanzo, come attesta la vastissima erudizione di Guy Tosi.¹⁴⁹ Tuttavia, qualche aggiornamento si rende necessario, e a partire proprio dal Taine, oggetto centrale dell'indagine del comparatista francese.¹⁵⁰ Oltre agli impieghi segnalati da Tosi,¹⁵¹ si dovrà rammentare almeno il seguente, esempio di come d'Annunzio, attratto dal raffinato e sensibile colorismo del Taine, proceda invece ad espungere o a retoricizzare quanto sappia di scienza per uno svolgimento unicamente lirico e prezioso.¹⁵² Lo studioso positivista rileva la sinergia di clima e paesaggio con l'arte veneziana:

Venise [...] est un pays distinct, différent de tous les autres en Italie, avec un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres [...] Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la *ligne*; dans un pays humide, c'est la *tache* [c.d'À.]. On l'a bien vu en Flandre et en Hollande [...] Pareillement à Venise [...] l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste. La preuve en est dans la première architecture des Vénitiens, dans ces *bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux qui incrustent leurs palais* [c.n.] [...] dans la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale (V.I., II, 399-401)

Di tutto ciò d'Annunzio accoglierà la sola nota pittorica delle «*bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux*», trasferendola alla «casa dei Dario»:¹⁵³

Lo strepito di un'acclamazione sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario inclinata come una cortigiana decrepita sotto la pompa dei suoi monili (F., 198)

Un prelievo, poi, di grande interesse proviene dall'autore non del *Voyage*, bensì della *Philosophie de l'Art*. Si tratta d'un passo dedicato alla statuaria quale espressione dell'«art central de la Grèce», in cui, fondendo sensibilità poetica, erudizione e filosofia, Taine descrive i resti grandiosi della città di Delfi e l'enorme spoliatura delle sue statue destinate a popolare Roma e la campagna romana. Pagina di grande suggestione: tanto più per d'Annunzio, ben memore del viaggio in Grecia nell'estate del '95 e della sua visita a Delfi.¹⁵⁴ La reminiscenza, confluita per il tramite del *Taccuino XVI* nella descrizione delle statue lungo la Brenta,¹⁵⁵ è perfettamente riconoscibile, seppur trattata secondo le consuete modalità destoricizzanti e retoricizzanti:

la statuaire est l'art central de la Grèce [...] aucun n'a si bien exprimé la vie nationale; aucun n'a été si cultivé et si populaire. Autour de Delphes, dans les cent petits temples qui gardaient les trésors des cités, «tout un peuple de marbre, d'or, d'argent, de cuivre, d'airain, de vingt airains divers et de toute teinte, des milliers de morts glorieux, en groupes irréguliers, assis, debout, rayonnaient, véritables sujets du Dieu de la lumière (1).»¹⁵⁶ Quand plus tard Rome eut dépouillé le monde grec, l'énorme ville eut son peuple de statues presque égal à sa population des vivants. Aujourd'hui, après tant de destruction et de siècles, on estime qu'on a retiré de Rome et de sa campagne plus de soixante mille statues. On n'a jamais revu une pareille floraison de la sculpture [...] une si prodigieuse abondance de fleurs [...]; vous venez d'en trouver la cause en creusant le terrain de couche en couche, et en remarquant que toutes les assises du sol humain, institutions, mœurs, idées, ont contribué à la nourrir¹⁵⁷

[Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie [...] si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio [...] I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma qua, là, da presso, da lungi, [...] ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà [...] (F., 410-411)]

Il fascino esercitato dal Taine sul d'Annunzio del *Fuoco* è indubbiamente di grandissimo peso,¹⁵⁸ ma la squisita palette descrittiva dell'«antiromanzo» richiedeva l'apporto di altri costruttori di fasciose corrispondenze tra penna e pennello: altri *voyageurs*, poeti o saggisti campioni di *écriture artiste*, hanno pertanto lasciato traccia in queste pagine, a partire da quegli *auctores* che d'Annunzio aveva prediletto negli anni Ottanta e che già avevano fatto scuola alla poesia e al suo primo, esteticissimo, romanzo. Il Gautier del *Voyage en Italie* (1852) gli forniva certo più d'uno spunto, come nella rappresentazione del luminismo vibrante interno alla Basilica: «Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise [...] La première impression est celle d'une caverne d'or incrustée de pierreries [...] Est-on dans un édifice ou dans un immense écrin?»,¹⁵⁹ ripreso sicuramente in F., 396: «La profonda caverna d'oro, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno». Inoltre, il poeta degli *Émaux et Camées* ha approntato il campo metaforico di *Vénus-Venise*: «Pour Apelle ou pour Cléomène, / Elle semblait, marbre de chair, / En Vénus Anadyomène / Poser nue au bord de la mer»,

probabilmente ispirando il dannunziano *Città Anadiomene*. Infine, ancora il *voyageur* è autore di preziose annotazioni che possono aver agevolato l'ingresso alla più sobria *palette* tainiana: la similitudine 'chiesa-madrepore', utilizzata dal Taine per la descrizione della Salute,¹⁶⁰ già si leggeva in Gautier: «Sans gondole, Venise n'est pas possible. *La ville est un madrepore dont la gondole est le mollusque*. Elle seule peut serpenter à travers les réseaux inextricables et l'infinie capillarité des rues aquatiques [...]

», «Près de la Zecca [...] s'étend Venise, comme une Vénus marine qui sèche sur le rivage les perles salées de l'élément natal»:¹⁶¹ «un'immagine vaga di schiuse valve *perlifere su le acque natali*», aveva scritto, per la Salute, d'Annunzio (F., 201).

Accanto a Gautier, l'apporto dei Goncourt dell'*Italie d'hier*. Frutto d'un soggiorno risalente al 1855-'56 ma pubblicato nel '94,¹⁶² questo *journal* costituisce una fonte privilegiata per il d'Annunzio del *Fuoco*, in virtù della sua esecuzione squisita, all'insegna d'un colorismo trascorso dalle mobili iridescenze di gemme e metalli. Ecco, ad esempio, come vi si dipinge il tratto del Canal Grande che dà sulla Dogana:

De notre fenêtre (décembre, 10 heures du matin), le ciel bleuâtre devient à l'horizon *couleur d'opale*, et il semble flotter, tout là-bas, sur la mer, comme un crêpe, d'un bleu indiciblement tendre, s'en allant à la dérive. – Sur ce ciel des dômes et des campaniles, à l'apparence d'argent oxydé – Près de la Giudecca, on dirait le soleil sur les flots jouant aux ricochets avec des palets de diamants et de feu, ou secouant une cote de mailles d'acier poli [...] – Contre la Dogana, dans une chaude ombre violette, les voiles couleur tabac des barques s'illuminent faiblement, et sur *la boule d'or que le soleil incendie*, resplendit dans son élancement *la Fortune* volante (I.H., 49-50)

E d'Annunzio riecheggia:

Come il *latte azzurrino dell'opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato [...] Di là dalla selva rigida dei vascelli fermi su l'ancora San Giorgio Maggiore appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prora rivolta *alla Fortuna* che l'attraeva dall'alto della sua *sfera d'oro* (F., 202)

La musicale levità di stile e la preziosa intonazione dei Goncourt hanno anche agevolato l'ingresso nel romanzo di qualche tessera erudita. Tale quella derivata dagli *Habiti antichi* di Cesare Vecellio per la fulva *rovana* di Foscarina:

Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una *veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia*. Il sole avvolgeva le due donne e le rose in un medesimo tepore biondo (F., 379)

[Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite ordinariamente di *saia tané*, ò lionata, *che à Venetia si dice rovana*; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pavonazzo od altro]¹⁶³

Tra le varie bellezze e curiosità dell'*antica Venezia*, il taccuino goncourtiano si sofferma proprio sugli *Habiti antichi*. Traducendo pressoché alla lettera il Vecellio, Edmond trascrive la *saia tané* o *rovana* del trattato proprio in quella «*couleur fauve*» che d'Annunzio impiegherà per la veste di Foscarina:

Et défilent ainsi devant vos yeux toutes les classes, toutes les professions, tous les métiers: – les *bravi* [...] les marchands [...] les gondoliers [...] les courtisanes [...] les basses prostituées [...] les servantes *dans leurs robes de serge de laine, de la couleur fauve*,¹⁶⁴ *qui s'appelait à Venise rovana*, un voile blanc couvrant leur tête, et enveloppant leur humble silhouette

Che d'Annunzio avesse consultato alla Marciana l'opera del Vecellio¹⁶⁵ è più che verosimile, ma, vista l'amplessima serie di vesti commentate dal Veneziano, è abbastanza improbabile che egli andasse giusto ad eleggere la «saia rovana» di «serve et fantesche» non fosse stato per qualche tramite letterario a lui prossimo. E tale era stato il caso degli amati Goncourt.

4.3. Forse che sì forse che no

Nel 1907, dopo anni di silenzio narrativo, d'Annunzio annuncia al Treves d'essere intento alla stesura d'un nuovo romanzo:¹⁶⁶ ne impiegherà tre prima d'inviare il manoscritto. Un ritardo su cui ha avuto peso soprattutto la necessità di reperire una forma narrativa adeguata ai tempi. Mentre già si addensavano le tensioni del grande conflitto, intonate al principio – di cui egli stesso era portatore – della riscossa del popolo latino contro il germanico, la proposta d'un protagonismo nietzscheano come quello praticato nelle *Vergini* e anche nel *Fuoco* non poteva più essere di moda; altri argomenti più accattivanti ed attuali incalzavano, legati all'enorme sviluppo delle *cités tentaculaires*, dell'industria e della tecnologia, col nuovo mito della macchina e della velocità, oppure al maturo *establishment* dell'espansionismo coloniale. Tutto ciò imponeva al romanzo un aggiornamento d'espressione e anche di contenuto. Ecco dunque d'Annunzio costruire una narrazione «di genere misto», di *aventure* e *romanesque*,¹⁶⁷ che segna l'ingresso di temi d'assoluta attualità, come quello del volo, immediatamente trasferibile in appropriati mitologemi (Icaro, l'uccello dedalico); l'attenuarsi della centralità autoriale entro un gioco più discreto di rispecchiamenti e proiezioni, sì da accamparsi più come artefice peritissimo che *persona* aggiunta; l'infoltirsi, invece, del numero dei personaggi (quattro protagonisti e un fitto corredo di comparse), e il guadagno a vantaggio dell'azione: un intrico di passioni con la presenza di veri e propri colpi di scena, quali un suicidio, un tentato omicidio, un incesto conclamato, un'indagine poliziesca e un ricovero manicomiale. In realtà, questo complicato *récit* si svolge lungo la direttrice di temi affatto adusati rispetto al panorama non solo della narrativa, ma anche della tragedia dannunziana,¹⁶⁸ in una fitta dagherrotipia di motivi, immagini e stilemi puntualmente sussunti dall'opera precedente, benché per lo più sottoposti a fruttifera riattivazione.¹⁶⁹ L'aria di novità comunque resiste grazie all'aggiornamento di temi e figure fondanti per l'economia del romanzo (amori multipli e incrociati; un eroe che è aviatore, ossia un superuomo in chiave borghese; il Leonardo non più di Pater, bensì lo scienziato esploratore dell'aria), ma soprattutto in virtù del laboriosissimo impegno e aggiornamento documentario di cui il romanzo è il frutto, come basterebbero a testimoniare le tante annotazioni consegnate ai taccuini e alle carte dell'Archivio del poeta al Vittoriale.¹⁷⁰ *Forse che sì forse che no* muove infatti dalla confezione dei materiali più vari, provenienti da letture e spesso da esperienza diretta, nuova o sedimentata: la saggistica ormai in aura di Futurismo sulla macchina; gli studi leonardiani sul volo e la personale frequentazione dei circuiti di Centocelle e Montichiari; i giornali degli esploratori in Africa e in Oriente; le guide storico-geografiche e artistiche su Volterra; la pubblicitaria su Mantova rinascimentale, sulla figura d'Isabella d'Este e sulla musica ferrarese, solo a menzionarne alcuni.¹⁷¹ E pertanto si vedrà che in tale addensarsi documentario le fonti francesi ricoprono un luogo minore, esse limitandosi in buona sostanza al memoriale di Paul Bourget *Sensations d'Italie* (1902) e ai *journaux de route* fine anni Quaranta e primi Cinquanta di Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel* e *Un été dans le Sahara*.¹⁷² Al di là dell'orizzonte referenziale, tra le due fonti una

differenza va posta, che è di rapporto ideativo e stilistico. Bourget, sì, spesso affianca l'autore d'Annunzio con le sue escursioni in automobile per il Volterrano, le suggestive inquadrature a colpo d'occhio della città medievale, le visite ai tesori d'arte in San Girolamo e a quelli del Museo etrusco;¹⁷³ ciò nonostante, probabilmente per via della sua scrittura asciutta, poco indulgente a tratti pittorici, non ne sollecita propriamente l'immaginazione e piuttosto funge da tramite nel passaggio dalla stesura telegrafica dei taccuini ad una compiuta veste d'arte. Altro è il caso di Fromentin, la cui lucidità referenziale si accompagna a soggettività interpretativa e a tratti d'avvincente lirismo, specie là dove l'istinto del pittore si lascia andare alle alchimie della luce e del colore del paesaggio africano. Difficile, se non impossibile, stabilire se la conoscenza dei *journaux* del Fromentin, di certo assai anteriore alla stesura del *Forse*,¹⁷⁴ abbia acceso una scintilla per la suscitazione di quel filone esotico che trascorre in larga parte del romanzo e che si nutre anche degli apporti di A. Henry Savage Landor, tra i più famosi esploratori del periodo e autore di numerosi *reportages* in Africa e nell'Estremo Oriente.¹⁷⁵ Di fatto, mentre le derivazioni dal Savage Landor figurano trasposte entro il resoconto dei viaggi di Tarsis e Cambiaso nel più remoto Oriente (*FRS.*, 569-570),¹⁷⁶ quelle dal Fromentin appaiono aver segnato più a fondo la sensibilità dannunziana, fornendo non tanto "romanzesca", quanto poetica sostanza ai passi, tra i più suggestivi del romanzo, ambientati «su la marina pisana, in una villa solitaria fra la pineta e la prateria salmastra» (*FRS.*, 648), ove Isabella dapprima inebria Paolo con il suo favoleggiare su Algeri (649-654) e in seguito (701), da vera e propria *enchanteresse*, lo soggioga con la sua amorosa danza al suono ronzante del magico *scarabillo*. Le assunzioni fromentiniane, agevolate dall'essere «d'une aptitude singulière à pénétrer des impressions»,¹⁷⁷ s'inseriscono con estrema naturalezza nel dettato di d'Annunzio in conformità con le consuete tecniche di smembramento, contaminazione o ripresa distanziata di un singolo passo: in breve, un «découpage ingénieux», che, mirato alla creazione d'una effusa, lirica spazialità,¹⁷⁸ isola «dans un paragraphe, parfois dans une phrase, quelque détail qu'il transporte ailleurs, l'unissant à d'autres éléments dont l'origine est différente, voire très éloignée».¹⁷⁹

In realtà, altri percorsi ideativi, altre fonti e suggestioni stanno per aprirsi all'artefice peritissimo ormai giunto alle soglie delle *Prose di ricerca*: vera dimensione del racconto di d'Annunzio.

NOTE

1. Tale fedeltà venne letta in passato come un atto di disonestà e di provocatoria arroganza. Così nel caso di Thovez, di Lucini e, più sottilmente, di Alberto Lombroso. Cfr. in THOVEZ 1921 gli interventi usciti nel 1896 sulla «Gazzetta Letteraria», in cui il letterato torinese ricostruiva le mosse "plagiarie" del d'Annunzio poeta e narratore in territorio soprattutto francese (Flaubert, Maupassant e Péladan; Banville e Mendès, Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck), ma anche russo (Tolstoj e Dostoevskij) e americano (Whitman); di G.P. LUCINI, v. specialmente *Phaedra e del «Plagio»*, in *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 195-273; con maggior "eleganza" insinuava il sospetto di plagio A.E. LUMBROSO, *Maupassant et les plagiats de G. D'Annunzio*, in LUMBROSO 1905.

2. Cfr. E.M. DE VOGÜÉ, *La Renaissance Latine, G. d'Annunzio: Poèmes et Romans*, «Revue des deux Mondes», 1° genn. 1895, pp. 187-206.

3. Questa osservazione in parte muove dai rilievi di Guy Tosi sugli imprestiti francesi nella lingua dell'*Isottoe* e del *Piacere*: cfr. TOSI 1978 (a), p. 32. Si coglie anche l'occasione per segnalare la recente uscita degli scritti dell'illustre comparatista, guida da sempre nelle nostre ricerche, cui anche questo breve studio molto deve: cfr. G. TOSI, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. Prefazione di Gianni Oliva, con una introduzione di Pietro Gibellini. A cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba, 2013.

4. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria (VS)*, 1982 e 1984, voll. I e II.
5. G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle (TN)*, 1992.
6. G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi (PR)*, 1988 e 1989, voll. I e II.
7. La più compiuta segnalazione dei prelievi dalla raccolta maupassantiana *Des vers* è ad opera di Guy Tosi, che documenta derivazioni da *Au bord de l'eau* nelle liriche *Venere d'acqua dolce* e *Peccato di maggio*, e inoltre da *Vénus rustique*, *Fin d'amour*, *La Dernière Escapade* nella *Tredicesima fatica*. Tali derivazioni sarebbero state agevolate dal carattere «zolesque» delle poesie di Maupassant: cfr. TOSI, *D'Annunzio, le réalisme...*, in 1981 (a), pp. 60-62 in particolare.
8. In realtà, «le liriche confluite nella *Chimera* appartengono [...] a un arco di tempo talmente ampio (1883-1889, non 1885-1888, secondo la cronologia ideale scelta dal poeta per il frontespizio) da comprendere l'eco del magistero carducciano e il gusto da 'décor' accanto al parnassianesimo, al preraffaellismo, al simbolismo, alla sensualità decadente: vicino al Carducci prendono così posto il Poliziano e Lorenzo de' Medici, Goethe e de Musset, Bourget, Shelley, Lorrain, Hugo, de Lisle, Gautier, Silvestre, Baudelaire, Flaubert, Verlaine, Rognier»: cfr. Lorenzini, *VS*, 1058.
9. Nella sua recensione all'*Isaotta Guttadauro*, comparsa sul «Fanfulla della Domenica» il 6 febbraio 1887, Enrico Nencioni accostava la poesia di d'Annunzio a Keats, a Swinburne, a Dante Gabriele Rossetti, a Morris e Gautier (*VS*, 1029): letture cui il giovane d'Annunzio era stato introdotto dallo stesso illustre anglista. Ad esempio, per il referente preraffaellita determinante in questo periodo, si sa che del Nencioni egli aveva «letto e riletto» il saggio *Le poesie e le pitture di Dante Gabriele Rossetti*, comparso sul «Fanfulla della Domenica» il 17 febbraio 1884, come si evince dalla lettera al Nencioni del 16 marzo 1884 (D'ANNUNZIO 1939, p. 13), benché, per tal genere d'influssi, vadano considerate anche le sollecitazioni provenienti dai pittori del gruppo in «Arte Libertas».
10. Per la definizione di tale *exotisme*, caro a Gautier, e per il quadro degli acquisti francesi nella poesia dannunziana di questo periodo, cfr. in particolar modo TOSI 1980 (*D'Annunzio parnassien...*), pp. 114-115.
11. Delle *Römische Elegien*, citate nell'epigrafe della raccolta. Cfr. anche M.G. SANJUST, *Formazione e storia delle «Elegie romane»*, in Atti d'A. 1992, (pp. 41-65) p. 44.
12. L'Amiel dei *Fragments d'un Journal intime*, influsso diffusamente dimostrato da Guy TOSI nel saggio *D'Annunzio et le symbolisme français*, in Atti d'A. 1976, pp. 239-258 in particolare.
13. Specialmente il Verlaine di *Romances sans paroles*, cospicua fonte, anche sotto forma di citazione, in un frequente interscambio tra prosa e poesia, del contemporaneo *Innocente*, che condivide col *Poema* l'impiego del *leit-motiv* in un «sonnambolico» effetto d'eco: «Ora giova [...] il Verlaine [...]; antico amore di d'Annunzio, rinfrescato alla recente lettura di *Serres chaudes* del Maeterlinck (1889)»: DE MICHELIS 1960, pp. 123-124.
14. A tali studi, largamente quelli di Antonio De Nino e Gennaro Finamore frequentati nelle novelle "veriste" e poi nel romanzo *Trionfo della Morte*, si deve aggiungere l'importanza delle suggestioni iconografiche tratte dall'amico Francesco Paolo Michetti. Per la crescita dannunziana dalla fase giovanile al teatro e alla poesia delle *Laudi*, cfr. A.M. ANDREOLI, *Introduzione* a *TN*, pp. XI-XLVI.
15. In G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, 2013, voll. I-II, cfr. A.M. ANDREOLI, *D'Annunzio e il teatro*, I, pp. LXXXIII-CCLXXVII, e le *Note e notizie sui testi*, a cura di A.M. ANDREOLI e G. ZANETTI. Tra i saggi singoli, v. le indagini sulle fonti francesi di *Fedra*, in I. CALIARO, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991, e della *Nave* nel commento a cura di M.M. CAPPELLINI, Genova, Ferrari, 2013.
16. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (SG.)*, 1996 e 2003, voll. I-II. L'edizione succitata, curata da A.M. ANDREOLI (testi raccolti e trascritti da F. RONCORONI, I, e G. ZANETTI, II), è assai ricca di richiami e approfondimenti intertestuali, ma, per quanto riguarda gli prestiti dall'opera tainiana e una revisione complessiva dei riferimenti all'*Enquête* di Jules Huret e alle pagine del *Léonard de Vinci* del Séailles, si consenta di rinviare anche a M.R. GIACON 2009 (b), pp. 203-257 (*Alla scuola del Taine*).
17. Il corsivo nel testo e nelle note è nostro, salvo diversa segnalazione (c.d'A.). Cfr. ZOLA 1969-1970, I, p. 399.
18. ZOLA, II, p. 79. La lirica *Su 'l Nilo* fu composta il 15 gennaio 1879 e compresa nell'ed. Ricci: cfr. *VS*, 792.
19. Come hanno dimostrato i classici *Studi dannunziani* di PARATORE 1966 e di TOSI 1979, *D'Annunzio et «La faute...»*, del quale v. anche il saggio *D'Annunzio et le réalisme...*, 1981 (a). Per *La faute de l'abbé Mouret (FAM)*, cfr. ZOLA, II.
20. Per la pubblicazione di queste «figurine» su rivista e poi in volume (1882 e 1884), cfr. P. GIBELLINI, *Natura e cultura nel "verismo" dannunziano*, in G. D'ANNUNZIO, *Terra Vergine*, (pp. 5-30) p. 27, n. 6.
21. Cfr. GIBELLINI, *Natura e cultura...*, pp. 8-9.

22. FAM, 115: «Le parc du Paradou est “un grand labeur d’amour”, “une grande fornication”, “le rut universel”» (Tosi 1979, p. 7). Il motivo della Natura officiante le nozze fra i suoi elementi, quanto pronuba degli amori umani, ha sicuri antecedenti in Hugo e in Carducci, con visibili echi in *Primo vere* («Iridi ha il cielo: la terra ha fiori e *connubii*», *Ora gioconda*, v. 11, VS, Appendice, p. 744), mentre l’*applaudissement* del parco all’amplesso di Serge e Albine, riecheggiato in *Terra vergine*, verrà puntualmente rievocato nell’occorrenza in senso erotico del verbo *plaudire* in *Canto novo* (*Canto del Sole*, X, vv. 29-30: «Meravigliosa lotta. *Plaudite plaudite plaudite*, / come un popolo al circo, piante, colline, mare!»): per tutto ciò, si veda ancora Tosi 1979, pp. 9-14.

23. Simili esiti, ampiamente richiamati da Tosi (1979, p. 8; 1981 (a), p. 77) e circolanti tra *Primo vere* e *Canto novo*, segnano *Terra vergine* per intero. Cfr. ad es. *Campane* (TN, 26): «Nell’aria fluttuavano voci strane, indistinte, come degli *aneliti* fuggevoli, dei *respiri* di foglie, dei crepitii di rame *vive*, dei frulli d’ale», scelte rivelatrici dell’antropomorfizzarsi dell’elemento naturale. Il carattere “lucreziano”, mediato dal panteismo della *Faute de l’abbé Mouret*, di esiti quali *germe*, *atomo*... contrassegna *Fra’ Lucerta* (TN, 39). I corrispettivi di tale lessico sensoriale non si contano in Zola, specie nella *Faute de l’abbé Mouret*.

24. Per la sintassi zoliana e i suoi calchi in *Terra vergine* (paratassi e stile nominale, participio presente con valore verbale, o strutturazione giustapposta tendente alla strofa), v. Tosi 1981 (a), pp. 87-89, che giustamente riporta ad Ettore Paratore la paternità del riscontro: cfr., così, PARATORE 1966, pp. 87-92 in particolare.

25. «Sinfonie» impastate di suoni, profumi, colori: *Fra’ Lucerta* reca «un popolo di fiori [...] di ranuncoli orientali che coprivano con le *sonorità superbe della loro gamma rossa le note tenere delle clematidi*», «una *sinfonia* varia e possente di colori e di profumi» (TN, 39). Puntuale la coincidenza con *Primo vere*, *Initium*, vv. 18-19: «e qua e là con ultima *pompa* / gli alberi *cantano la gamma de l’verde sonora*». Per la sinestesia, oltre ai tipi d’ordine visivo-auditivo e visivo-termico, ricorrono in Zola persino esiti a base tattile-olfattiva («*d’autres plantes [...] les liaient d’avantage, les tissaient d’une trame odorante*», FAM, 84).

26. Si vedano, inoltre, *luna color di rame*, *orizzonte opalino*, *mattina... di cobalto e di sole* (*Cincinnati*, TN, 19, 20, 21, 23); *cielo d’opale*: «il cielo era d’opale in alto e a ponente violetto e a chiazze» (*Campane*, TN, 29), in cui ricorre anche il motivo impressionistico della *tache*: «L’*Adriatico* era violetto, d’un violetto carico e lucido come l’*ametista*» (*La gatta*, TN, 47); *grande chiarezza metallica del cielo* (*Bestiame*, TN, 57). Anche simili campioni non si contano in Zola, fine *connaisseur* degli Impressionisti (*parc... d’une limpidité verte, verdure pâles... d’un lait de jeunesse...*).

27. Cfr. a riguardo A. Rossi, *D’Annunzio giovane... e le tradizioni popolari*, in Atti d’A. 1981, (pp. 41-58) p. 43.

28. Il medesimo tema, questa volta però con coincidente ruolo attoriale, riaffiorerà anche nella raccolta del 1884 *Le vergini*, in cui Galatea (*Favola sentimentale*) esala la sua «animula blandula» a causa dell’amore non corrisposto per Cesare, proprio come, per Serge, Albine.

29. Cfr. infatti *nembi d’oro fluttuavano* (TN, 63), *pulviscolo aureo del sole* (67); *fluttuamento polveroso di oro* (72); *«qualche cosa di latteo e di aureo fluttuava nell’aria»* (74).

30. Per l’*Éducation sentimentale*, cfr. Rossi, Atti d’A. 1981, p. 51. Per il rapporto tra l’*Ecloga* di *Terra vergine* e *Madame Bovary*, si pensi al motivo degli ‘occhi come viole languenti nel latte’ e sue variazioni («fra le ciglia le tremolavano le iridi per un istante, perdendosi nel bianco, sotto la palpebra, come due stille nere nel latte [...] le iridi si schiusero fra il bianco simili a due fiori», TN, 66), avente corrispettivo nell’*Intermezzo di rime* (*Studii di nudo*, II, *Peccato di maggio*): è un calco puntuale del romanzo di Flaubert, là dove si descrive lo svenimento di Justin alla vista d’un salasso («ses prunelles disparaissaient dans leur sclérotique pâle, comme des fleurs bleues dans du lait»). Commentato da Rossi e Tosi (Atti d’A. 1981, pp. 50 e 84), ma segnalato già dal Thovez nel «regesto» *L’Arte del comporre del Signor Gabriele d’Annunzio* (THOVEZ 1921, p. 41), l’impoeticissimo luogo flaubertiano è destinato a designare fin d’ora bellezze femminili languide e voluttuose, come Conny Landbrooke nel *Piacere* (cfr. PR, I, pp. 40 e 1157-1158, testo e note) e come, nella vita, Barbara Leoni: «Oh, la tua bella testa color d’oro, arrovesciata un poco indietro sui guanciali, e con li occhi semichiusi dove l’*iride nera si perdeva come un fiore nel latte!*», in G. d’ANNUNZIO, *Lettere a Barbara*, 18 giugno 1887, 8, p. 73.

31. Ossia, con consistenti varianti, *La vergine Orsola* delle *Novelle della Pescara* (1902), ove figurerà in un dittico con *La vergine Anna*, trasposizione, a sua volta, degli *Annali d’Anna* del San Pantaleone (1886).

32. Sempre in terreno flaubertiano, che però rinvia a *Salammô*, si colloca il motivo della mortificazione corporale, nella pratica del digiuno e nell’astinenza dall’assumere carne, cui Giuliana e la sorella Camilla per amore di Cristo si sottopongono: cfr. Tosi 1981 (a), p. 70, ma la prima segnalazione a riguardo è ad opera di J. NARDI 1951, p. 15.

33. Come già *Manette*, la modella del pittore Coriolis: cfr. Tosi 1981 (a), pp. 80-81, cui si rinvia per il riscontro fra testi.

34. Il restante della raccolta *Le vergini* (Nell'assenza di Lanciotto, Favola sentimentale, *Ad altare dei*) interessa specialmente sotto il profilo dell'intratestualità dannunziana, per la quale si veda il dettagliato resoconto di De Marco, *TN*, 967-977. Di rilievo, tuttavia, è anche la comparsa (cfr. *Nell'assenza di Lanciotto*) di quel tema del *regret*, del rimpianto per l'amore non vissuto, che, all'insegna di Maupassant, caratterizzerà *L'idillio della vedova* del *San Pantaleone*: cfr. il seguito del testo.

35. *Nell'assenza di Lanciotto* presenta il tipo *illuminazione verde* (*TN*, 463) e l'annotazione a sfondo sinestetico «entrava la luce limpida e rigida come un'acqua sorgiva» (*TN*, 466), stilema che ritornerà nel *Piacere* (*P.*, 8 e 278, in *PR*, I) e che è un calco letterale della *Faute de l'abbé Mouret*, p. 77: «Le parc s'ouvrait, s'étendait, d'une limpidité verte, frais et profond comme une source». Ma l'immagine è ricorrente in Zola: cfr. ancora *FAM*, 87, 91, 113.

36. Come *Le vergini* anch'essi sottoposti, a partire dal titolo originario, ad intervento correttivo (cfr. CIANI 1975, in De Marco, *TN*, 899). Infatti, sin dall'accoglimento del testo nella silloge *Episcopo et Cie* (1895), d'Annunzio procede alla riduzione di quello specialismo da "laboratorio medico", che, a petto della sobria *medietas* del conte flaubertiano, gli era stato rimproverato da un letterato di vaglia quale Guido Mazzoni. Perché, si chiedeva il Mazzoni, «rompere [...] brutalmente il sottile velo mistico e spiegare che la beata, tenuta in tanta reverenza dalle suore, era invece una povera epilettica? [...] il Flaubert nel suo *Un cœur simple*, onde palesemente derivano questi *Annali*, avea meglio saputo guardarsi dal difetto, pure osando anche più»: cfr. G. MAZZONI, *San Pantaleone*, «La Rassegna», V, 121, 4 maggio 1886, in FORCELLA 1936, (pp. 104-107) pp. 106-107.

37. Esattamente come Félicité in *Un cœur simple*, Anna è un'umile popolana, che, mossa da travolgente afflato mistico, trova nella fede e nelle pratiche rituali rifugio e consolazione per le dure avversità della sua esistenza.

38. Lo si evince anche dall'incalzante regesto che ne avrebbe nel 1896 fornito il Thovez, stabilmente assunto dalla critica coeva sino agli attuali commenti: cfr. *Le briciole del superuomo*, in THOVEZ 1921, pp. 79-82. Tuttavia, come già nel caso delle *Vergini*, la derivazione flaubertiana era apparsa evidente ai lettori informati sin dall'uscita del *San Pantaleone* (cfr. n. 36).

39. Di tali studi si trova ampia documentazione in De Marco, *TN*, 904-909.

40. «Una parte del volume presente è addirittura poetica; è quasi un tentativo di epica rusticana, e di leggenda sacra; tentativo [...] nel quale il D'A. dovrebbe persistere»: così Guido Mazzoni, in FORCELLA 1936, p. 105.

41. Racconto escluso dalle *Novelle della Pescara* per la sua totale estraneità all'ambientazione abruzzese della raccolta, sia pur d'un Abruzzo letterariamente trasfigurato e talvolta decisamente fittizio. Tale aspetto è segnalato dalla stessa toponomastica delle novelle, per la quale cfr. i rilievi di G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 376, e anche di GIBELLINI, in G. D'ANNUNZIO 1981, p. 26, n. 1. Tuttavia, per una visione approfondita del rapporto realtà-invenzione in d'Annunzio, cfr. i saggi contenuti in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti d'A. 1996, e qui specialmente G. PAPPONETTI, *L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio*, pp. 63-90, e I. CIANI, *D'Annunzio e Pescara*, pp. 91-108.

42. TOSI (1981-a, p. 86) ha definito il tirocinio del San Laimo un caso di «mimétisme [...] hallucinant» dal punto di vista lessicale, avverbiale e morfo-sintattico. Ma, ci sembra, meglio ne aveva colto la ragione profonda Angelo Conti, che, riguardo all'«imitazione» flaubertiana «nella musicale leggenda di *San Laimo navigatore*», insiste sulla conformità «di temperamento artistico» e dunque sull'originalità di d'Annunzio: cfr. A. CONTI, *San Pantaleone*, «La Tribuna», A. IV, 26 maggio 1886, in FORCELLA 1936, (pp. 99-104) p. 102.

43. Ascendenza già palesatasi con i versi di *Vénus rustique* in più luoghi dell'*Intermezzo di rime*: cfr. n. 7.

44. Tutte accolte nella *ne varietur* del 1902, sia pure con diversa disposizione e in alcuni casi con altro titolo rispetto a quello originario.

45. Per queste voci, cfr. direttamente la bibliografia generale.

46. Racconto comparso nelle *Soirées de Médan* (1880), un'antologia dei migliori risultati della scrittura naturalista. Oltre al *Maître Zola*, vi figuravano Huysmans, Céard, Hennique, Alexis e, secondo della raccolta, Maupassant con il riuscitissimo *Boule de suif*. Il *Regret maupassantiano* (*Miss Harriet*, 1884) usciva sul «Gaulois» il 4 novembre del 1883.

47. Ossia, in rapporto ad Alexis, il fatto che i protagonisti Emidio Mila e il soldato Gabriel Marley siano entrambi giovani preti; lo spegnersi, che inviterà all'amplesso, della lanterna in *Après la bataille* o dei ceri nella *Veglia funebre*; la repressione degli istinti carnali da parte dei due chierici e la funzione preservatrice della purezza esercitata dal ricordo d'un canto femminile; in rapporto al *Regret*, il ricordo di Emidio e di Paul d'una gita in campagna e il rimpianto di non aver colto per giovanile timidezza l'amore che veniva loro offerto dalla donna desiderata.

48. La baronessa Edith de Plémoran, che reca su d'un carro il feretro del marito ucciso in

battaglia dai prussiani, presta soccorso a Gabriel Marley: durante il tragitto, prima di congiungersi *éperduement*, i due rievocano il loro passato.

49. Racconto pubblicato per la prima volta nella *Maison Tellier* (1881). Il riscontro, accolto sino ad oggi, risale a Gustavo Botta, autore anche d'altre segnalazioni sulla rivista crociana: cfr. *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana*, «Critica» XI, fasc. VI, 20 novembre 1913, p. 437.

50. Laura Albonico, infatti, «era una donna già vecchia». *Sur l'eau* era comparso su «*Le Bulletin français*» del 10 marzo 1876 (*En canot*), poi nella raccolta *La Maison Tellier*: cfr. MAUPASSANT, *Contes et nouvelles* 1959-1960, II, pp. 769-775. Esito *macabre* caro a Maupassant: si veda, ad esempio, anche *Miss Harriet* (1883), *Contes...*, II, pp. 877-878.

51. Una lavandaia ingiustamente accusata del furto d'un cucchiaino d'argento, non viene creduta anzi derisa, come nella *Ficelle Maître Hauchecorne*, accusato d'aver raccolto dalla strada un portafoglio trattandosi invece d'un pezzo di spago.

52. *L'âne*, della raccolta *Miss Harriet*, comparso su «*Le Gaulois*» il 15 luglio 1883, è un caso di «*finauderie de Normand*»: la beffa da parte di due loschi figure ai danni di un oste credulone, cui riescono a spacciare per una grossa preda di caccia un asino morto. Per le segnalazioni coeve a d'Annunzio, da Maynial a Serra, cfr. De Marco, *TN*, 935.

53. Prima d'essere pubblicato in volume, *Turlendana ritorna* appariva sui numeri della «*Domenica Letteraria*» e della «*Cronaca Bizantina*» il 10 maggio 1885. Sarà seguito (7 giugno) sulle medesime riviste dal *Turlendana ebro*.

54. *Le retour* («*Le Gaulois*», 28 luglio 1884, poi in *Yvette*) è infatti una sorta di regolamento di conti notarili. L'aspetto dell'interesse economico del reduce Martin si trova ben evidenziato in Tosi 1981 (a), p. 66.

55. Patenti invero le corrispondenze fra i due racconti, a partire dal dato paesaggistico intravisto con l'occhio del soggetto in un progressivo crescendo della *suspence*: cfr. in particolar modo *TN*, 355-356 e *Contes et nouvelles*, II, pp. 771-773.

56. *En mer* (*Contes de la bécasse*, 1883) compariva sul «*Gil Blas*» il 12 febbraio 1883. Sfuggita al Thovez, prima di giungere all'attenzione della critica contemporanea la derivazione dannunziana era stata segnalata, ricorda il Croce («*La Critica*», 20 maggio 1909, par. 4, p. 170), dal Maynial (1904) e dal Lumbroso (1905).

57. «*Bozzetto*» ad effetto umoristico, questa novella (*La morte di Sancio Panza*, «*Capitan Fracassa*», 6 luglio 1884, poi con titolo invariato in *San Pantaleone*) s'incentra sull'episodio dell'agonia di Sancio, l'amabile cagnetto di Donna Letizia. La descrizione dei moti convulsivi dell'animale richiama quella della scimmietta Vermillon in *Manette Salomon*: cfr. LO VECCHIO MUSTI 1936, p. 58, e poi Tosi 1981 (a), p. 94, n. 88.

58. Storia di un episodio di odio cruento apparsa sul «*Don Chisciotte della Mancina*» il 4 marzo 1888, poi nella raccolta *I violenti* (1888) e di qui nell'*Episcopo et Cie* (*La Huche*). Unitamente a quella di Masuccio Salernitano (*Il Novellino*, XXII), la fonte veniva individuata da LO VECCHIO MUSTI 1936 (p. 61) in *Le gueux*, uscito su «*Le Gaulois*» il 9 marzo 1884 e poi nei *Contes du jour et de la nuit*. Storpio e affamato, l'infelice Ciro avrà il collo barbaramente schiacciato dal fratellastro Luca sotto il coperchio della madia perché colto a trarne un pezzo di pane; in Maupassant, il mendicante Cloche, reso storpio ad entrambe le gambe da una carrozza, vaga affamato di fattoria in fattoria, sino a morire letteralmente di fame (*Contes et nouvelles*, II, pp. 439-444). L'accostamento, riaffermato da Tosi 1981(a), p. 92 (n. 52), appare plausibile, ma assai grande al contempo la distanza da Maupassant.

59. Per la verghiana *Libertà*, cfr. G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *D'Annunzio novelliere e il Verga. La morte del Duca di Ofena*, Atti d'A. 1981, pp. 155-164. Per quanto riguarda *Germinal*, esso usciva a puntate sul «*Gil Blas*» tra il novembre del 1884 e il febbraio del 1885, in volume nel marzo dello stesso anno. La possibile eco zoliana qui accennata riguarda la mutilazione del messo del duca d'Ofena, del quale la folla inferocita esibisce il cadavere penzolante in cima ad un'antenna. L'episodio rinvia ad un analogo fatto di sangue e ferocia interno al cap. VI della *Cinquième partie* di *Germinal*, là dove gli operai di Montsou, da mesi in sciopero contro i proprietari della miniera, infieriscono contro il corpo di Maigrat, lo strozzino proprietario della drogheria che si rifiutava di far loro credito. Tuttavia, diversamente che in Zola e in Verga, il motivo dello scontro con la classe padronale si proietta, in d'Annunzio, in una dimensione mitica.

60. Secondo CIANI 1975, p. 51, la descrizione del tramonto, «*La gran plaga vermiglia dell'orizzonte saliva lentamente verso lo zenit, tendeva ad occupare tutta cupola del cielo. Un vapore di fusi metalli pareva ondeggiare su i tetti delle case [...]*» (*TN*, 180), riecheggia l'accesa *palette* della *Faute de l'abbé Mouret*. Si tratta in effetti d'un tipo di gusto frequente in Zola, costruito sull'emanazione del campo metaforico del 'fuoco' e del 'sangue' che d'Annunzio, anche sulla base di altre suggestioni, sia letterarie (Hugo, Leconte de Lisle) che iconografiche, verrà coltivando in proprio all'interno della prosa di romanzo, come nel *Piacere* (cfr. *P.*, 137).

61. Su questa complessa operazione intratestuale, cfr. I. CIANI, «*Il piacere*», *romanzo d'una*

vita, in Atti d'A. 1989, pp. 37-67, e già *La rielaborazione del testo giornalistico...*, 1977, pp. 24-47, ma v. anche i costanti ragguagli di Andreoli, in PR, I, P., *passim*.

62. Ossia, i futuri Elena Muti, Maria Ferres e Andrea Sperelli: lettera di d'Annunzio a Enrico Nencioni del 27 novembre 1887, in D'ANNUNZIO 1939, p. 28. Il corsivo *eletti* è dannunziano.

63. È quel tipo di bellezza «acre e fatale, gonfia di perversità e di mistero» (TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, p. 415), le cui antinomie sul piano sessuale e psicologico costituiranno fonte d'intensa attrazione per molti decadenti.

64. Per il disegno vinciano di Bourget trapassato nella *Gorgon* (1885) della *Chimera*, si veda CIANI, *La rielaborazione del testo...*, p. 30, e, unitamente alla trasposizione nel *Piacere*, cfr. Andreoli, pp. 1151-1152. Per i Goncourt, si consideri la memoria, registrata nel *Journal* dell'11 marzo 1860, a proposito d'una donna «aux yeux étranges qui semblent rire, quand sa parole est sérieuse». Oltre a incidere sulla caratterizzazione di Elena, la medesima pagina veniva letteralmente fruita nel ritratto dell'ideale di bellezza muliebre per Sperelli (P., 40), sensibile al fascino di quelle «cortigiane del secolo XVI» da cui promana «un oscuro fascino notturno, il divino orrore della notte»: «le sourire plein de nuit de la Joconde», avevano scritto i Goncourt. Il passo del *Journal* si trova commentato in PRAZ 1966, p. 227.

65. «Il faut que Théodore», pensa il cavalier d'Albert ammirando quel puro Androgino, «soit une femme déguisée [...] Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme, fût-il Antinoüs, l'ami d'Adrien; fût-il Alexis, l'ami de Virgile»: *Mademoiselle de Maupin*, GAUTIER 1878, p. 208. I rilievi per questo imprestito e i successivi di cui non si citi segnalazione sono da intendersi come nostri.

66. «Quella voce! [...] Gli balenò un pensiero folle. – Quella voce poteva essere per lui l'elemento di un'opera d'immaginazione: in virtù di tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza immaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale...» (P., 286). La segnalazione è in TOSI 1978 (c), pp. 10-14. Non è questo comunque l'unico caso nel romanzo in cui la fonte maupassantiana sia stata fruita per sostanziare lo sviluppo raccontativo: ad esempio, sulla materia del *Bel-Ami* appare strutturato l'episodio in cui Sperelli, in carrozza davanti al palazzo Barberini, attende ansioso l'arrivo di Elena: cfr. sempre TOSI 1978 (c), p. 10, n. 15.

67. Per questi tre luoghi e il loro relativo riporto testuale (P., 6 e 42), cfr. Andreoli, pp. 1143 (nn. 2 e 3) e 1158-1159.

68. Cfr. GAUTIER 1878, pp. 64-65: «– Croyez-vous qu'Allegri ne soit pour rien votre idéal? [...] Ces mains grasses et fines peuvent être réclamées par Danaé [...] Vous avez deviné un bras d'après la main, un genou d'après une cheville». Andreoli, p. 1165, riporta un passo dei Goncourt di *Idees et sensations* in cui si insiste sull'importanza delle mani per definire «l'individualité de l'organism de chacun», ma qui la letteralità del calco è tutta gautieriana.

69. Nelle mani di Elena, «d'una trasparenza ideale», dalla «trama di vene glauche appena visibile», con le «palme un poco incavate e ombreggiate di rose, ove un chiromante avrebbe trovato oscuri intrichi» (P. 53), si riecheggia Agnolo Firenzuola (Andreoli, p. 1163), ma montando e liricizzando due distinti tasselli estratti dall'impianto descrittivo di *Mensonges*: uno riferito alle mani, «Ses mains semblaient fragiles, tant les doigts en étaient fuselés et comme transparents», l'altro agli occhi di Mme Moraines, «Les yeux [...] d'un bleu pâle et doux [...] nageaient dans cette espèce d'humide radical où les cabalistes d'autrefois voyaient le signe de la vie profonde» (BOURGNET 1899, I, p. 52). Per quanto riguarda Flaubert, d'Annunzio ha prelevato la nota descrittiva di *Salammbô*, «Ses yeux, ses diamants étincelaient; le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts» (FLAUBERT 1964, I, p. 758), applicandola ad Elena mentre saggia il filo della lama d'una sciabola giapponese: «Le dita vagavano su le cesellature dell'arma, e l'unghie lucenti parevan continuare la finezza delle gemme che distinguevano le dita» (P., 56).

70. La registrazione del *Journal* risale a una memoria del 25 maggio 1865: cfr. Andreoli, p. 1231. Si tratta, ad ogni modo, d'un imprestito già segnalato da Guy Tosi in tutt'uno con quello da *Chérie*: cfr. TOSI 1978 (c), pp. 6-7.

71. Di questa complessa tramatura il Thovez denunciava la provenienza dal romanzo di Péladan *L'Initiation sentimentale* (1887), del ciclo della *Décadence Latine*: cfr. *I fondi segreti del superuomo*, in THOVEZ 1921, pp. 52-60, ma v. anche TOSI 1978 (a), p. 47, 1978 (b), p. 25, e Andreoli, PR, I, nelle note relative ai passi implicati. Fra questi prelievi è interessante, per la puntuale translitterazione del dato ecfrastrico, il calco visibile nel ritratto di Liliana Tweed, associata per via della sua carnagione ai «babies delle tele del Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence» (P., 107).

72. La «gru di bronzo» e la «piccola sciabola giapponese, un waki-zashi» di P., 55 costituiscono un *emprunt* ampiamente noto, per il quale v. TOSI 1978 (b), p. 32, n. 54, ma anche Andreoli, p. 1164, in cui si registra la presenza della gru di bronzo fra le giapponeserie *à la page* «negli interni descritti dal cronista e dal novelliere (cfr. *Mandarina*)».

73. Cfr. TOSI 1978 (b), p. 25, n. 25: «Sperelli à Rome, Claude Larcher à Paris évoluent dans des milieux semblables, sinon identiques, et mènent le même genre de vie: le palais Zuccari fait pendant au vieil hôtel Louis XIV de Larcher dans le faubourg Saint Germain, et l'hôtel Komof où René Vincy rencontre Suzanne Moraines joue un rôle analogue à celui du palais Roccagiovine où Sperelli fait la connaissance d'Elena».

74. Imprestito divenuto celebre grazie a TOSI 1978 (b), pp. 25-29, in cui si dà anche conto della conoscenza di *A rebours* in Italia tra il 1884 e il 1889. D'Annunzio stesso aveva menzionato il romanzo di Huysmans sulla «Tribuna» del 17 maggio 1888 (*ivi*, p. 29, n. 41).

75. Il carattere scenografico dei quadri urbani del *Piacere* è dimostrato anche dal fatto che essi siano soggetti a procedimento ecfrastrico (Tiziano, p. 98; Lorrain, p. 235; Piranesi, p. 291). Sugli esterni romani, cfr. A.P. CAPPELLO, *Lo spazio della scena nel testo de «Il Piacere»*, «Critica letteraria», XV (1987), 57, pp. 777-787.

76. «Tous ces innombrables et merveilleux symboles [...] les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants [...] m'apparaissent charmants et saisissants [...] Un paysage quelconque est un état de l'âme et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail». Così Frédéric Amiel nei *Fragments d'un Journal intime*: cfr. TOSI 1976, p. 239, saggio fondamentale per intendere la funzione di tramite svolta da Amiel presso d'Annunzio, sia nell'accoglimento della sensibilità simbolista, sia nell'assunzione dello stesso Schopenhauer. Oltre al commento, con fitto riporto testuale, di Tosi, v. Andreoli, p. 1195, nn. 1-2.

77. Fra questi tipi, notevole nel romanzo è l'impiego di *latte-latteo*, ricorrente in più luoghi a partire da un sicuro prelievo dai Goncourt di *Madame Gervaisais*, «un ciel bleu [...] doux et laiteux», trasposto nel *Piacere* per la descrizione dell'autunno romano di *P.*, 38, «Roma adagiavasi, tutta quanta [...] sotto un ciel quasi latteo, diafano» (cfr. Andreoli, p. 1157). Dipende invece puntualmente dal Taine del *Voyage en Italie* l'aggiornamento dannunziano del comune *velo*, per il 'tessuto' celeste, in *velario*. La descrizione di Roma, che rispecchia l'inquietudine di Sperelli, «Era un tramonto [...] un po' lugubre [...] come un velario greve. Intorno alla fontana della piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime, come ceri intorno a un feretro [...]» (*P.*, 80), è trascrizione puntuale dal taccuino romano del Taine: «Cette Rome hier au soir toute noire [...] quel spectacle mortuaire! La place Barberini [...] est un catafalque de pierre où brûlent quelques flambeaux oubliés; les pauvres petites lumières semblent s'engloutir dans le lugubre suaire d'ombre [...]» (TAINÉ 1866, *V.I.*, I, p. 155).

78. Riguardo a simili influssi e all'eredità zoliana qui e in altri luoghi del romanzo di d'Annunzio si consente di rinviare a GIACON, *Un appunto sulle fonti del narratore...*, in *D'Annunzio e dintorni*, 2006, pp. 259-276.

79. Cfr. qui n. 60.

80. *Il commiato* ha per spunto autobiografico la fine della relazione di d'Annunzio con la giornalista Olga Ossani. Dapprima pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» (22 marzo 1885) con il titolo *Frammento*, fu inserito nel *San Pantaleone* ma con «la soppressione delle pagine iniziali della redazione in rivista, che riproducevano una scena della vita coniugale del protagonista»: De Marco, *TN*, 978.

81. Rispettivamente, all'annuncio di Elena (*P.*, 8) si fa seguire (*P.*, 9) la derivazione dall'*Éducation sentimentale* «La rivière semblait immobile dans toute la longueur de sa sinuosité» / «Il fiume pareva immobile e metallico in tutta la lunghezza della sua sinuosità» (cfr. TOSI 1978-a, p. 37); segue l'annotazione centrale (*P.*, 10), «Sotto di loro, le acque del fiume passavano lente e fredde alla vista; i grandi giunchi sottili, come capigliature, vi si incurvavano [...] largamente», che è tratta da *Un cœur simple*, «Les prairies étaient vides, le vent agitait la rivière; au fond, de grandes herbes s'y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant dans l'eau» (THOYEZ 1921, *Le briciole del superuomo*, p. 80; TOSI 1978-a, p. 49); chiude l'episodio l'imprestito da *Madame Bovary*, «l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur pourpre du soleil, comme des plaques de bronze florentin, qui flottaient», rinviante alla gita in barca di Emma e Léon (FLAUBERT 1964, I, p. 661) / «Insieme, tornarono verso il ponte. Il corso dell'Aniene ora andavasi accendendo ai fuochi dell'ocaso [...] e in lontananza le acque prendevano un color bruno ma più lucido, come se sopra vi galleggiassero chiazze d'olio o di bitume» (*P.*, 11).

82. Cfr. la dedica del romanzo *A Matilde Serao*, in *PR.*, I, *Giovanni Episcopo* (GE.), p. 1025, recante la data «Napoli: nell'Epifania del 1892». La dedica, coincidente con la pubblicazione in volume, è posteriore di circa un anno all'*Episcopo*, che invero era stato «composto fra gli ultimi mesi del '90 e i primi del '91» (Andreoli, p. 1348).

83. *Il romanzo futuro* (frammento d'uno studio su *l'Arte Nuova*), comparso sulla «Domenica del Don Marzio», 31 gennaio 1892 (*SG.*, II, pp. 17-21, p. 20), dunque di pochi giorni successivo alla dedicatoria dell'*Episcopo*. Joseph Caraguel figura tra gli scrittori intervistati da Jules Huret nell'*Enquête sur l'évolution littéraire*. Il calco effettuato nell'articolo («Nous sommes [...] à la

veille d'étudier les êtres et les choses directement, sans transposition aucune») viene anticipato nella dedica *A Matilde Serao* (GE., 1028): cfr. HURET 1891 e TOSI 1981 (b), pp. 28-30, in cui (p. 28) si riporta per esteso il passo del Caraguel.

84. Cfr. TOSI 1976, p. 232. Atmosfera, osservava DE MICHELIS 1972 (p. 184), d'«atonia surreale di incubo», ma quale forma di dannunziana sinergia soltanto col modello di Dostoevskij. A quanto ci risulta, Tosi è stato il primo a segnalare la componente del *fantastique* maupassantiano all'interno dell'*Episcopo*.

85. «Il s'agit», rilevava il Taine nell'*Intelligence*, «de ces représentations précises, intenses, colorées, auxquelles atteint l'imagination des grands artistes, Balzac, Dickens, Flaubert, Henri Heine, Edgar Poe [...] Ils arrivent à se donner des moments d'hallucination»: TAINÉ 1870, p. 471.

86. Cfr. MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, I, (pp. 589-594) p. 589. Uscito sul «Gil Blas» il 1° novembre del 1887, poi nella raccolta del 1888 *Le rosier de Mme Husson*. Non è forse un caso che proprio *L'Humble assassin* fosse il titolo proposto il 18 gennaio 1893 a Georges Hérèlle per la traduzione dell'*Episcopo* francese, poi lasciato cadere per l'*Episcopo et C^{ie}*.

87. Maupassant aveva lavorato per un decennio come impiegato presso il Ministero della Marina, da qui traendo spunto per molti dei suoi racconti: cfr. MAYNIAL 1906, pp. 56-58.

88. «Ginevra e Doberti andarono davanti, io e l'altro rimanemmo indietro. Ma quei due davanti, ad ogni passo, pareva che mi calpestassero il cuore»: GE., 1071. Per la documentazione complessiva dell'imprestito dall'*Assassin*, si consenta un rinvio a GIACON, *Al fondo della perdita «innocenza»...*, Atti d'A. 1992, pp. 109-110 e 124-125 (nn. 21-22).

89. Per la presenza di Amiel nell'*Innocente*, cfr. Tosi 1976, pp. 253-255.

90. Cfr., ad esempio, i tipi della limitazione percettiva, che, attraverso la componente dello sforzo visivo o acustico, rilevano a tutto tondo il fuoco del personaggio: *on ne voyait, apercevait rien...*, *on entendait, voyait seulement...*, *il n'y avait que...*; *indistinct, invisible, à peine perceptible, confus, vague, ombre, tache, masse, une masse indistincte, singulière, un gros tas de...*, suscettibili, se uniti a metonimia o a sineddoche, di marcata coloritura emotiva, di stupefazione e sconcerto dinnanzi alla cosa vista.

91. Così anche traspare dalla lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni del 19 maggio 1891: «Il racconto che scrivo è [...] di un'acutezza straziante. È il racconto dell'*infanticidio*... Ti ricordi? Ti accennai la tela, una sera, a cena, nella gran sala di Via Gregoriana, ai bei tempi». Allora il titolo del futuro *Innocente*, non ancora concepito come un romanzo bensì come un *racconto*, era *Tullio Hermil*: cfr. *Lettere a Barbara*, 814, p. 626.

92. *Conte du prétoire* incluso nella raccolta del 1885 *Toine*, ma già comparso sul «Figaro» il 10 novembre 1884, esso era ben noto al pubblico francese, connettendosi al tema, allora assai dibattuto, dell'*infanticidio*. Pertanto, alla pubblicazione dell'*Innocente* francese (*L'Intrus*, Calmann-Lévy, 1893), subito si accusò lo scrittore italiano di plagio. D'Annunzio se ne lamentava con Georges Hérèlle, dichiarando di non aver mai letto *La confession* (Carteggio D'Annunzio-Hérèlle, XXXIV, pp. 138-139), ma tale affermazione risulta assai poco credibile. In Italia il «plagio» di Maupassant sarebbe stato denunciato dal Thovez, che riportava puntualmente i due testi: cfr. *Le briciole del superuomo*, in THOVEZ 1921, p. 90, e anche CROCE, «La Critica», VII, fasc. III, 20 maggio 1909, par. 11. *L'innocente*, p. 174.

93. *Un parricide* era comparso dapprima sul «Gaulois» ancora nel 1882, poi sul «Gil Blas» nel 1884 col titolo di *L'Assassin*; assumerà quello definitivo al momento dell'ingresso nella raccolta dei *Contes du jour et de la nuit* (1885). Dal confronto intertestuale tra *L'Innocente* e *Un parricide* traspare un letterale prelievo dal *conte* di Maupassant, specie per quanto riguarda le designazioni dell'*intrus*: cfr. I., 505. Per il riscontro di questo imprestito, non segnalato altrove, si consenta di rinviare al nostro commento in G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 2012, Appendice, pp. 402-403.

94. *La Petite Roque* fu dapprima pubblicata sul «Gil Blas» dal 18 al 23 dicembre 1885, poi inclusa nella raccolta omonima (1886). CULCASI 1959, p. 532, ne segnalava il preciso prelievo nella descrizione, interna al cap. XIV, del taglio del bosco degli Hermil (I., 504, 506), un passo che risente sia d'Amiel, sia dell'inquietante simbolismo che già era nella fonte. Si tratta di un interessante esempio di contaminazione inter-intratestuale, in quanto la pagina del romanzo afferisce anche alla poesia delle *Elegie romane*, *Villa Chigi*, vv. 93-96, sulla scorta di un appunto trascritto dal poeta per Barbara Leoni in data 3 luglio 1889: «[...] "Villa Chigi". – Bosco ceduo. – Le scuri suonano nel silenzio. – le carbonaie fumano come roghi»: cfr. GUABELLO 1936, LIV-LV, e *Lettere a Barbara*, 282, p. 260.

95. I passi implicati riguardano soprattutto *L'Innocente*, p. 366, e *La Petite Roque*, in *Contes et nouvelles*, II, p. 1043: per il confronto e il riporto testuale, si consenta un nuovo rinvio a G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 2012, Appendice: p. 406, per *La Petite Roque*, e pp. 407-409 per altri casi in cui il romanzo ha risentito del *fantastique* maupassantiano.

96. La cornice a forte rilievo sensoriale, che, in tutt'uno con la sigla di reciprocità della 'coppia' (*a petto a petto*), annuncia il celeberrimo episodio dell'*Usignuolo* (I., 468), è di per sé un

chiaro indizio della presenza d'una cellula narrativa d'importazione: «Io la baciavo. Poiché la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile mi fece posto *al suo fianco e mi si strinse addosso* rabbrivendo e con una mano prese un lembo del suo mantello e mi coprì. *Stavamo come in un giaciglio, avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti*». Cfr. infatti *Une partie de campagne*, chiacchieratissima fonte della pagina dannunziana, in cui i giovani Henri e Henriette, entrati nel fitto d'una bosaglia, finiscono sotto un albero sulla cui cima un gorgheggiante usignolo accompagnerà il loro appassionato congiungersi: «*Ils étaient assis l'un près de l'autre, et, lentement, le bras de Henri fit le tour de la taille de Henriette et l'enserra d'une pression douce*» (*Contes et nouvelles*, I, p. 379). In effetti, le due descrizioni del canto presentano sì rassomiglianze evidenti, ma l'analisi della pagina dannunziana rivela la presenza anche di altri prelievi, tali da far pensare a un liberissimo impasto di suggestioni, fra le quali, restando al solo ambito realista, va soprattutto segnalato, come persuasivamente rilevò Gustavo Botta, il consistente apporto del Flaubert dell'*Éducation sentimentale*: cfr. «La Critica», XI, fasc. VI, 20 novembre 1913, *Reminiscenze e imitazioni. Quarta aggiunta alle Fonti dannunziane*, p. 437.

97. Per queste nuove segnalazioni, si permetta di rinviare al commento e riportò testuale di GIACON, *Lo spazio e il personaggio...*, Atti d'A. 1991 (a), pp. 106-107 e 128-130 per il riscontro zoliano; p. 105 per quello maupassantiano; mentre, per gli prestiti da Flaubert, si rimanda a G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 2012, Appendice, p. 396.

98. Per tutto ciò cfr. I. CIANI, *Da L'invincibile al Trionfo della Morte*, in Atti d'A. 1983, pp. 29-46.

99. Tali apporti si travaseranno nei fondamentali articoli di poetica *Il romanzo futuro* (gennaio 1892), *Il bisogno del sogno* (agosto 1892), *L'arte letteraria nel 1892* (dicembre 1892), *Una tendenza* (gennaio 1893), *Elogio dell'epoca* (giugno 1893), prima di confluire nella celebre Dedicazione del *Trionfo* a Francesco Paolo Michetti («calen d'aprile del 1894»).

100. Per il Wyzewa, cfr. l'articolo *Les livres*, comparso sulla «Revue Indépendante» nel marzo del 1887, in cui l'esegeta wagneriano rifletteva sullo stato dell'attuale romanzo in Francia, che, a seguito della crisi del naturalismo, estetica ristretta, ma sicura, dava prova d'incoerenza, essendo incerto fra «description naturaliste et [...] analyse psychologique», in una «alliance malhabile»: riportato da TOSI 1981 (b), p. 26.

101. Nell'articolo *L'ultimo romanzo*, «La Tribuna», 26 maggio 1888, d'Annunzio trasponeva letteralmente le parole del Wyzewa (TOSI, *ivi*, pp. 24-26). Si osservi che, alcuni mesi prima, egli aveva recensito entusiasticamente *La terre zoliana*. Era dunque una presa di posizione mirata a supportare il tentativo di spostamento focale dall'esterno all'interno, ossia entro un'ottica già parzialmente simbolistica, che sarebbe stato del *Piacere*, ma l'incertezza criticata nei post-naturalisti sarebbe qui stata anche la sua.

102. I frutti di tutte queste letture appunto si comporranno nella Dedicazione del romanzo al Michetti.

103. Cfr. E. PARATORE, *Il Trionfo della Morte*, in Atti d'A. 1983, (pp. 11-27) pp. 13-14.

104. Così d'Annunzio a Georges Hérèlle in una lettera del 18 gennaio 1893: v. CIANI, Atti d'A. 1983, p. 34.

105. Del quale egli aveva appreso con particolare interesse le pagine *Mes Hérités* interne al capitolo *La Confession*: «Ho letto *Le Disciple* con attenzione gravissima. Ci sono pagine assai belle nella *Confession*». Così d'Annunzio a Vincenzo Morello il 15 luglio del 1889. Per questo riscontro e i successivi su Bourget, su Amiel e anche Barrès, cfr. l'imprescindibile TOSI, Atti d'A. 1983, pp. 87-141, e 1985, pp. 173-201.

106. Ad avvicinare d'Annunzio a Barrès doveva esser stato proprio Bourget con il ritratto a lui dedicato negli *Essais de psychologie contemporaine*, quale esempio d'*esprit d'analyse à vide*. Ma, in tutt'uno col giudizio bourgettiano, di Barrès aveva colpito d'Annunzio la *Visite à Leonard de Vinci*, un'interpretazione in chiave squisitamente pateriana della *Gioconda*, che, pubblicata nel giugno del 1889, avrebbe lasciato sicura traccia nel terzo epodo della *Chimera*, *Al poeta Andrea Sperelli*: una «delle fonti inedite», precisava Guy Tosi, «dell'ultima poesia della *Chimera*» (TOSI 1981-b, p. 17). Ora invece si tratta, grazie alla segnalazione dello studioso, di un'acquisizione critica ampiamente consolidata.

107. Seguendo l'esempio del Philippe barresiano, si chiede infatti Aurispa: «Non debbo io per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito?» (TM., 848). A riguardo, oltre a Tosi 1981 (b), pp. 18-19, cfr. il commento e il riportò intertestuale di Andreoli, TM., 1323-1324.

108. Già nel Libro II, cap. II (p. 716), Giorgio riecheggiava l'affermazione di Amiel, «Je m'échappe continuellement à moi même» (Tosi, Atti d'A. 1983, p. 96), nella disperata diagnosi «Io non mi posseggo, io sfuggo a me stesso».

109. È tuttavia anche un punto di contatto con il georgismo tolstojano di *Guerra e pace* e di *Anna Karenina* che informa le pagine dell'*Innocente*.

110. Paris, Schultz, 1893. Per la ricostruzione dell'approccio dannunziano alla filosofia di

Nietzsche, si veda TOSI 1973, pp. 481-513; in particolare, per il riferimento al *Trionfo* e il raffronto intertestuale, *ivi*, pp. 491-96 e 506-513. La conoscenza del filosofo tedesco è attestata in d'Annunzio a partire dal 25 settembre 1892, quando sul «Mattino» di Scarfoglio usciva l'articolo *La Bestia elettrica*, ispiratogli dalla lettura, che gli era stata suggerita dall'amico napoletano, del saggio di Jean de Néthy *Nietzsche-Zarathoustra*, comparso sulla «Revue Blanche» nell'aprile del 1892. L'anno dopo, tuttavia, largamente attingendo a più luoghi della *Philosophie de l'Art* di Hyppolite Taine, d'Annunzio sarà autore di un'articolata difesa della musica wagneriana a petto delle critiche che le erano state mosse dal filosofo tedesco: cfr. *Nella vita e nell'arte. Il Caso Wagner*, «La Tribuna», 23 luglio, I; 3 agosto, II; 9 agosto, III, 1893, in SG., 233-251.

111. Cfr. *Quatre poèmes d'opéras: R. Wagner*, traduction anonyme de Paul-Armand Challemlacour, Paris 1861, e Nerthal, *Tristan et Yseult: la passion dans un drame wagnérien*, Paris, Firmin-Didot, 1893. La segnalazione di questi consistenti prelievi dannunziani è ad opera di TOSI 1981 (b), *Appendice III*, pp. 53 e sgg. ma cfr. anche l'utile raccolta citazionale di Andreoli, pp. 1340-1346. Precisa l'Andreoli (*ivi*, p. 1340) che ambedue gli esemplari sono presenti nella Biblioteca del Vittoriale con numerosi segni di lettura, quello del Nerthal recante anche data autografa «10 luglio 1893».

112. Barbey d'Aurevilly fu un «altro Santo Padre del decadentismo, a cavallo di due generazioni: la frenetica del 1830 e la decadente del 1880»: cfr. PRAZ 1966, pp. 289 e sgg. Alla sperimentazione di questo modello rinvia anche la corrispondenza con Barbara Leoni, definita, con le parole d'un «Memorandum del Barbey d'Aurevilly», «une sensitive saignante et violente» [c.d'A.]: *Lettere a Barbara*, 4 ottobre 1890, 654, p. 502.

113. «Je sentais la haine et la colère passer quelquefois à travers l'amour. Jusque dans l'intimité la plus profonde, ces chocs soudains de nos deux âmes nous refaisaient ennemis, armés l'un contre l'autre [...]»: il raffronto è di TOSI 1983, p. 128. Ma d'Annunzio accennava a questo tema ancora nelle pagine iniziali del romanzo (TM., 647), là dove Giorgio teorizza sull'agonia dell'amore d'Ippolita: «La donna scosse il capo, con un atto quasi violento; e si oscurò. Ancóra una volta, come tante altre volte, i due amanti divennero l'uno contro l'altra ostili». Evidentemente, già all'altezza dell'*Invincibile*, d'Annunzio sta metabolizzando la lettura di *Une vieille maîtresse* e da qui estraendo il motivo della *Nemica*, titolo che in effetti, accanto a *Un'agonia*, compare tra le ipotesi del nuovo romanzo.

114. «“Ella è dunque la Nemica” pensò Giorgio. “Finché vivrà, finché potrà esercitare sopra di me il suo impero [...] come ricupererò io la mia sostanza, se una gran parte è nelle mani di costei?” [...] // Anche una volta egli la immaginò morta. “Morta, ella diventerebbe materia di pensiero, pura idealità [...] abbandonando per sempre la sua carne inferma, debole e lussuriosa [...]”» (TM., 850). E si veda il Barrès di *Un homme libre*: «Ou pourquoi n'est-elle pas morte? La nuit, durant mes détestables lucidités, elle [...] serait un cadavre doux et triste, une chose de paix», «Le plaisir ne commence que dans la mélancolie de se souvenir, quand les sourires, toujours si grossiers, sont épurés par la nuit qui déjà les remplit. Pour présenter quelque douceur, il faut qu'un acte soit transformé en matière de pensée» (fonte segnalata da TOSI 1981 (b), *Appendice I*, p. 48). L'immaginazione funeraria aveva però avuto inizio già con l'arrivo d'Ippolita all'Eremo: cfr. TM., 804-805.

115. Il riscontro, segnalante un cartone confluito nel romanzo, è nella lettera alla Leoni del 18 aprile 1889 (*Lettere a Barbara*, 231, p. 234): «Così malata e stanca, tu mi piaci. Io penso che morta tu raggiungerai il supremo lume della tua bellezza; esanime ed esangue!».

116. Cfr. *La curée*, in ZOLA 1969-1970, I, p. 318. Dal punto di vista generale, si osservi il *tópos* decadente della devirilizzazione e del rovesciamento dei ruoli (PRAZ 1966, p. 189), ben dichiarato nel romanzo dannunziano: «Ella par felice quando può da sola in me inerte provocare una voluttà intensa. A poco a poco, infatti, ella mi ha effeminato» (TM., 807), *tópos* cui anche Zola aveva attinto: «Maxime resta languissant [...] terrassé et inerte [...] Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait» (*ivi*).

117. Ciò tanto più si spiega considerata l'importanza delle vecchie letture per la creazione dell'*Innocente*, con cui il *Trionfo* presenta più punti di contatto. Del resto, come si evince dal carteggio con la Leoni, *L'Invincibile* non era dimenticato quando d'Annunzio si accingeva alla stesura dell'*Innocente*, anzi, egli ne consultava il manoscritto, forse per sopperire alla materia della nuova storia o anche per riprendere in mano l'incompiuto romanzo: cfr. le lettere del 25 marzo, 11 e 27 aprile 1891, in *Lettere a Barbara*, 756, p. 564; 773, p. 585; 789, p. 599.

118. Cfr. TAINE 1866, VI, I, pp. 478-479. Per il commento e il riporto testuale delle riprese dal *Voyage* nel *Trionfo*, si consenta di rinviare a GIACON 2009 (b), pp. 207-208. Il *journal* del Taine, specie con la successiva descrizione del lago d'Albano (pp. 480-481), non deve però essere rimasto estraneo alle stesse *Elegie romane*: cfr. *Sul lago di Nemi / Villa Cesarini*, vv. 19-22.

119. GONCOURT 1904, *Idées et sensations*, pp. 97-98. Si osservi che l'istantaneismo percettivo dell'ombra sul riquadro d'una finestra illuminata è un tratto codificato del romanzo transalpino: cfr. i tipi, assai comuni presso Zola e Maupassant, *carré blanc et noir, carré de ténèbres, carré*

lumineux, bande de clarté, raie oblique..., anche in associazione col motivo dell'ombra.

120. Corrispondente al cap. IV dell'*Invincibile*, assunto senza varianti significative: cfr. *TM.*, 680-682.

121. Cfr. *Lettere a Barbara*, 4 luglio 1889, 284, p. 265: «[...] Ancora una memoria di Albano mi ha sconvolto i sensi. Ti ricordi? Ti ricordi quando nel treno, tra Segni e la Cecchina, ci congiungemmo con un impeto quasi selvaggio [...]?».

122. Cfr. MAUPASSANT 1959, *Romans*, pp. 419-420. Considerata la lunghezza di entrambi i passi, per il commento e il relativo riporto testuale si consenta di rinviare a GIACON 2009 (a), pp. 449-454.

123. G. FERRATA, *Introduzione a d'ANNUNZIO, Le Vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori, 1978, p. 4.

124. «Il romanzo-poema è genere diffuso presso la letteratura simbolistica francese degli anni '90, incline a dissolvere le tradizionali categorie estetiche per far luogo, all'interno del racconto, alla dimensione lirica»: Lorenzini, *PR.*, II (VR.), p. 1089.

125. Nelle *Vergini*, come materialmente già nel *Trionfo*, si scorgono tasselli provenienti dalla *Nascita della tragedia*, *Così parlò Zarathustra*, *Al di là del bene e del male*: cfr. per ciò il paragrafo precedente, n. 110.

126. Cfr. *I nostri artisti*. Francesco Paolo Michetti, «La Tribuna illustrata», maggio 1893 (SG., 181-191), in cui d'Annunzio attribuiva all'amico pittore la medesima capacità di «continuare l'opera della natura» che il Séailles aveva rinvenuto in Leonardo.

127. «[...] la nature [...] ne se donne qu'à l'esprit qui lui révèle ses propres secrets et par l'effort vers l'idéal lui apprend ce qu'elle cherche, la continue en la dépassant [...] Voilà l'ambition de Léonard, il ne se tient pas à ce qui est, il veut continuer la nature par la fantaisie» riportato da Tosi 1981 (b), p. 36.

128. Con punti di forza nella descrizione della catena di rocce del monte Corace ai cui piedi giacciono Rebusa e Trigento, l'una dimora di Cantelmo, l'altra dei Capece Montaga, fra le cui vergini Claudio cercherà la sposa adatta per generare il superuomo futuro.

129. Le *Note su Giorgione e su la critica* comparvero sul primo numero del «Convito», gennaio 1895: cfr. SG., 287-311.

130. «[...] l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels [...] Ainsi les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée»: TAINÉ 1879², p. 2. E così, tra lasciti metabolizzati di Amiel e Schopenhauer, tra Taine e Séailles, avrebbe scritto d'Annunzio: «L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente [...] può rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile [...] Quegli scrittori di cui parlo, tra i quali sono io, [...] cercheranno di unire il loro pensiero con quello della Natura ch'essi vorranno continuare; [...] poiché l'uomo è, secondo la sentenza di Leonardo "modello del mondo": cercheranno di rivelare il loro universo [c. d'A.]» (*Una tendenza*, «Il Mattino», 30-31 gennaio 1893: cfr. SG., 123-124).

131. Come in VR., 59: «Ferma il cavallo [...] Un silenzio altissimo regnava i luoghi grandiosi e solitari [...] una luce immobile illuminava tutto egualmente; e nella luce e nel silenzio, dalle èsili foglie alle rocce gigantesche, le cose apparivano disegnate con una nitidezza di contorni quasi cruda». Opportunamente, Lorenzini (pp. 1143-1145) richiamava a riguardo la «nitidezza» che il Taine «della *Philosophie de l'Art* riconosce negli artisti del Rinascimento, veri "voyants", le cui «formes colorées sont [...] le langage naturel de l'esprit».

132. La scelta del titolo, che, tra i molti, d'Annunzio annuncerà come definitivo a Georges Hérelle, sarebbe influenzata da quello del Dujardin: *Pour la vierge du roc ardent*, componimento in stile wagneriano comparso (settembre 1888) sulla «Revue Indépendante»: cfr. Lorenzini, pp. 1102-1103. Ma, oltre al celebre dipinto di Leonardo, si pensi alla descrizione pateriana della *Gioconda*: «We all know», recitava l'*incipit* del celebre *Essay*, «the face and hands of the figure, set in its marble chair, in that circle of fantastic rocks, as in some faint light under the sea» (PATER 1961, p. 121).

133. Chiarissima l'allusione al primo libro del *Culte du moi*: «Sembrava che soffiassero su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggianti corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari» (VR., 43): passo da leggersi unitamente al proclama antidemocratico di Cantelmo in VR., 28-29.

134. Il *Journal* di Frédéric Amiel veniva scopertamente ripreso già nell'*incipit* del cap. II, Libro I, del *Piacere*: «Sotto il grigio diluvio democratico moderno, che molte e belle cose sommerge miseramente [...]» (P., 34): cfr. Andreoli, *PR.*, I, 1154. Per il riferimento a Péladan, v. THOVEZ 1921, *I fondi segreti del superuomo*, pp. 52-53.

135. Ritmo sintattico e impieghi luministico-cromatici sono invero finalizzati alla resa

vibrante dell'*animus* di Claudio che ri-crea il paesaggio con i suoi occhi d'artista: esemplare è *VR.*, 56, in cui si descrivono la valle del Saurgo e i pinnacoli dominanti della catena del Corace investiti dal tramonto. A riguardo, Lorenzini (p. 1142) parla di wagneriana «orchestrazione dei colori, legata a tonalità ascendenti e discendenti». Per l'importanza della poetica wagneriana in d'Annunzio e il rapporto con la teorizzazione del Wyzeva, cfr. in particolare Tosi 1981 (d), pp. 21-23.

136. Si veda ancora *VR.*, 135-136, «Chiusa nel suo tedio e nel suo *disdegno*, Violante m'appariva in un'attitudine enigmatica che poteva sembrar quasi ostile», e il Barrès della *Visite à Léonardo de Vinci*: «Leonardo insegna all'uomo: "la curiosité du nouveau et le *dédain de la vie commune*... les lois de la vie et la marche des passions [...] l'art de vivre uniquement *dans son monde intérieur*, indifférent à la vie qui s'agite autour de lui"» (Tosi 1981-b, pp. 17 e 44). Altre caratteristiche sembrerebbero invece direttamente riportare al *Leonardo* di PATER, per il quale *Monna Lisa* è incarnazione «of what in the ways of a thousand years men had come to desire» (*Renaissance*, p. 122): «Ella pareva respingere il mio spirito verso l'epoca meravigliosa in cui gli artefici estraevano dalla materia dormente le forme perfette che gli uomini consideravano come le sole verità degne di essere adorate in terra» (*VR.*, 63)».

137. Per una febbre pernicioso che aveva colto il giovane proprio alla vigilia delle nozze. Osserva il PRAZ (1966, pp. 348-349) che Bérénice, una fanciulla agonizzante «nella contrada febbricosa di Aigues-Mortes», suscita il sadismo di Philippe, che «da *voyeur* [...] spia nella vita interiore della ragazza triste», desideroso d'impossessarsi della sua «*âme passionnée*»: proprio come lo suscita in Claudio l'anima delicata e dolente di Massimilla.

138. Un po' come avviene per l'acqua torbida e malata dei canali veneziani – cui certo guarda il censore del *Giorgione* contiano – ed avverrà per la «bellezza» alcyonia, il giardino e i suoi dintorni lacustri simboleggiano una morte solo apparente, principio di vita restituibile ad attualità sotto il soffio vivificatore dell'artista Claudio Cantelmo. Il motivo della follia s'incarna invece nella madre delle tre vergini, la principessa Aldoina, e già si manifesta nei due figli maschi, nello squilibrio di Oddo e soprattutto di Antonello.

139. Come nella *pièce* delle *Sept princesses* pallide e dormienti, pubblicata nel 1891, che spinse d'Annunzio, per evitare inopportuni richiami e coincidenze, a modificare il titolo dapprima proposto a Hérèlle, *Le tre principesse*, in *La vierge sage, la vierge folle et la vierge morte*, per infine optare a favore del molto più felice *Le vergini delle rocce*.

140. Prima delle *Vergini*, le *Serres chaudes* erano state fonte del *Poema paradisiaco* (THOVEZ 1921, *L'arte del comporre di Gabriele d'Annunzio*, pp. 39-41): una scelta, dunque, ben digerita.

141. Vegetazione, in realtà, quasi alla Huysmans di *À rebours*, come si evince da *VR.*, 170-172.

142. Lorenzini, p. 1104.

143. L'ascendenza di *En rade* era affermata da Antoine Fongaro: cfr. DE MICHELIS 1963, *D'Annunzio e Huysmans* (pp. 55-62), che però stroncava questa segnalazione. I riscontri della Lorenzini, cui ci si è richiamati, danno invece ragione al Fongaro.

144. FLAUBERT 1964, II, *Trois contes, Hérodiades*, p. 188.

145. FLAUBERT 1964, I, *Salammô*, p. 702, in cui i miraggi del deserto sono tutti descritti secondo il "fuoco" attoriale.

146. È il celeberrimo principio pateriano, più volte ripetuto nel saggio del *Renaissance* su Giorgione: «he is typical of that aspiration of all the arts towards music [...] – towards the perfect identification of matter and form» (PATER 1961). Dalla *perfect identification of matter and form* appunto discende la concezione di «Stile» sia presso Conti, imprescindibile tramite per l'assunzione del Pater, che presso d'Annunzio.

147. «L'attenzione di D'Annunzio al canto, al suono, al paesaggio sonoro è sempre così vistosa da apparire come un carattere costitutivo [...] Infatti lo spazio che lo scrittore crea nelle sue opere [...] è una specie di sfera senza confini precisi, come la sfera occupata dalla musica»: cfr. W. TORTORETO, *D'Annunzio e la musica fra Italia ed Europa: Monteverdi e Wagner*, in *Atti d'A.* 1991 (a), pp. 363-388, pp. 365-366 in particolare. Per l'«aspirazione» musicale del romanzo, cfr. anche Tosi 1967, pp. 133-141.

148. Cfr. L. MUROLO, *Lo scriba del fuoco. D'Annunzio e la costruzione letteraria del «paesaggio di fantasia»*, in *Atti d'A.* 1991 (b), pp. 197-215.

149. Cfr. Tosi 1968, pp. 18-38. Si rinvia, poi, a Lorenzini, *PR*, II, *Il fuoco (F.)* per le numerose fonti francesi a carattere teorico dalle quali trae alimento la sostanza argomentativa del romanzo: articoli comparsi sulla «*Revue wagnérienne*» e saggi singoli sulla musica, sul teatro o sul pensiero nietzscheano, da Wyzewa e Dujardin a Lichtenberger, da Masqueray a Schuré e Rolland.

150. Cfr. Tosi 1968 (p. 20) per l'importante segnalazione dell'*emprunt* dannunziano da *V.I.*, II, 322 (TAINÉ 1866, *Venise*), là dove si descrivono la Chiesa della Salute «come un *splendide et étrange corail blanchâtre*», e San Giorgio «come una pompeuse *coquille de nacre*», confluito in *F.*

201 nell'unica descrizione della Salute: «edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla», «un'immagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali». Ma il prelievo dal Taine è stato incrociato con un tassello gautieriano: v. seguito del testo.

151. Riferimenti interessanti fornisce poi TOSI (*ivi*, pp. 19-20) ai prelievi letterali effettuati dal taccuino pittorico del Taine che sostanziano l'episodio dell'orazione di Stelio in Palazzo Ducale (*l'Apoteosi di Venezia* del Veronese e il ciclo di *Sant'Orsola* del Carpaccio, *F.*, 236 e 245), per i quali si veda l'ampio riporto testuale di Lorenzini, pp. 1125 e 1229.

152. Così è avvenuto anche per la bella pagina in cui il Taine descrive il Palazzo Ducale (*V.I.*, II, 325-326), visibilmente ripresa nell'analogha descrizione di *F.*, 199, ma con l'espunzione dei richiami d'ordine storico, botanico e zoologico che erano nella fonte. A questo imprevisto accenna TOSI 1968, p. 19.

153. Si osservi però che i rilievi tainiani espunti dalla descrizione vengono di norma riassorbiti entro il tessuto argomentativo del romanzo, adattati al nuovo clima idealizzante, specie contiano. Per il passo citato, cfr. il commento al discorso di Stelio nel Palazzo Ducale: «L'eloquenza del poeta [...] pareva [...] continuare i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e tutta quella grazia effigiate; essa pareva riassumere le concordanze indefinite che correvano fra quelle forme create dall'arte umana e le qualità dell'atmosfera naturale o'ellenico si perpetuavano» (*F.*, 241).

154. Per il soggiorno greco di d'Annunzio, si veda la preziosa ricostruzione di TOSI 1947, *D'Annunzio en Grèce*. In particolare, per la visita a Delfi avvenuta il 5 agosto 1895, v. pp. 85-92. Cfr., anche, TOSI 1968, p. 24, in cui si segnala come il taccuino dannunziano del viaggio in Grecia sottintenda un'attiva lettura della *Philosophie de l'Art*.

155. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini* 1965, p. 221. Il *Taccuino XVI* (1897), oltre a registrazioni veneziane, racchiude con riferimento al 7 novembre (p. 220) una scarna annotazione sul paesaggio della Brenta, che nel romanzo farà da sfondo alla visita di Stelio e Foscarina alla Villa Pisani. Dato di rilievo è qui appunto la malinconica vista delle statue.

156. Nota del Taine: «Michelet, *Bible de l'humanité*, p. 205».

157. TAINÉ 1872², *Philosophie de l'Art*, pp. 111, 113-115 [c.n.].

158. Vi sono naturalmente altri e consistenti aspetti del Taine da segnalare per il loro peso nell'economia del romanzo. Oltre al filosofo, che egli saprà ben coniugare con la lezione di Angelo Conti, d'Annunzio si rivolge al Taine come teorico della letteratura. Le proposizioni del critico dei *Nouveaux essais* e al contempo del fisiologo, autore dell'*Intelligence*, andranno ad alimentare, in tutt'uno con quelle del Conti, le riflessioni di Stelio Effrena sugli oscuri processi che presiedono alla creazione artistica («la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza», *F.*, 205): per tutto ciò, si consenta di rinviare a GIACON 2009 (b), pp. 122-125 e 248-251.

159. GAUTIER 1876, p. 107.

160. Cfr. n. 150.

161. Per *Città anadiomene*, stilema ricorrente nel romanzo, v. *F.*, 217, 232, 267, 320 e cfr., rispettivamente, GAUTIER 1970, III: *Émaux et Camées, Le poème de la femme*, vv. 25-28, e GAUTIER 1876, pp. 72 e 77. Ma si veda anche l'elegante stilizzazione della Cattedrale di Notre-Dame in *Poésies diverses*: «Puis l'église elle-même, avec ses colonnettes, Qui semble, tant elle a d'aiguilles et d'arêtes, Un madrépore immense, un polypier marin»: GAUTIER 1970, II, *Le sommet de la tour*, vv. 149-151.

162. Cfr. GONCOURT 1894 (*I.H.*). La pubblicazione è ad opera del solo Edmond, essendo Jules da tempo scomparso.

163. *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*. In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, c. 149, *Serve et fantesche, ò massare di Venetia*.

164. Cfr. GONCOURT 1894, pp. 48-49. La resa di *rovana* (c. d'A.) con *fauve*, oltre a corrispondere all'elegante stilizzazione tipica dei Goncourt, è ad ogni effetto corretta e precisa: cfr. TOMMASEO-BELLINI, che alla voce *rovana* riporta: «Color di ruggine [...] ferruggineo», e A. VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*. Prefazione di Doretta Davanzo Poli, Venezia, Filippi, 1992, p. 455, che trascrive il veneziano *roan* con 'rossigno', e *lionato* con 'marrone, rossiccio fulvo'.

165. Annotando un fitto piano di letture presso la Marciana, d'Annunzio riportava il titolo dell'opera del Vecellio: cfr. l'«altro» *Taccuino* 6, in cui, a seguito della data «14 LUGLIO 97», figura una lista di *Opere di Musica*, che tuttavia ingloba anche gli *Habiti antichi*, unica scritta graficamente evidenziata (cfr. *Altri Taccuini*, pp. 61-62).

166. «[...] come titolo e come progetto di romanzo, *Forse che si forse che no* fa la sua prima apparizione ufficiale nell'ambito della ricca bibliografia potenziale dannunziana, nel giugno 1907», quando, reduce da una gita a Mantova, d'Annunzio annuncia a Emilio Treves d'essere intento alla stesura di tale opera: cfr. F. RONCORONI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Forse che si*

forse che no, Milano, Mondadori, 1982, (pp. 5-20) p. 6.

167. Cfr. Lorenzini, *PR.*, II, *Forse che si forse che no (FRS.)*, p. 1315.

168. La follia d'Isabella Inghirami appare largamente traslata dal vicino *Solus ad solam*, ma anche si pensi alle figure della principessa Aldoina e Antonello nelle *Vergini*, di Isabella nel *Sogno d'un mattino di primavera*, e, per il tema dell'incesto tra fratelli (qui Aldo e Isabella Inghirami), all'amore di Umbelino per Pantea (*Le vergini delle rocce*), di Leonardo per Bianca Maria (*La città morta*); o a quello tra cognati nella *Francesca da Rimini* e, tra matrigna e figliastro, nella *Fedra*.

169. Ad esempio, Isabella è ancora la regina di Saba della *Tentation de Saint Antoine*, divoratrice del maschio fin nelle midolla: ha molto d'Ippolita Sanzio, benché in lei siano più accentuati i tratti d'una swinburniana algolagnia. Il motivo associato dell'inimicizia tra i sessi nuove, anche lessicalmente («l'uno contro l'altro parevano ardere», «fu la mischia feroce di due nemici», *FRS.*, 522, 812), dall'adozione, risalente ancora al *Trionfo*, dell'analogo tema di Barbey d'Aureville; l'immagine di Mantova, città desolata, richiama da vicino, come già nelle *Vergini* la dimora dei Capece Montaga, le barresiane Toledo e Aigues Mortes; l'inebriarsi (642) di Aldo e Vana della musica di Beethoven e Schumann riporta a quello, per Wagner, di Giorgio e Ippolita nel *Trionfo*; inoltre, stilisticamente, si pensi ai *tópoi* descrittivi delle 'linee musicali' in seno al paesaggio (526, 529, 538), o del 'lacerarsi' delle nuvole (589), della 'cenere' del tramonto (699), del 'latte' del cielo (589), tipi praticati dal *Piacere* al *Fuoco*. Assai numerosi, poi, sono gli echi della lirica delle *Laudi*, soprattutto da *Elettra (Le città del silenzio)* e da *Alcyone* (specie con *I camelli e Meriggio*).

170. Per questi riferimenti direttamente si rinvia alla rigorosa ricostruzione di Niva Lorenzini.

171. Anche per questo vastissimo panorama, si rimanda alla documentazione della Lorenzini, *passim*.

172. Cfr. E. FROMENTIN 1984, *Ceuvres complètes*. Fromentin si era recato in Algeria ancora nel 1846, ma i soggiorni più decisivi furono quelli del 1848 e del 1852-'53. Da questi, infatti, provengono *Un été dans le Sahara* e *Une année dans le Sahel*, comparsi rispettivamente sulla «Revue de Paris», 1856, e sulla «Revue de Deux Mondes», 1858, e frutto d'un posteriore intervento sul materiale delle lettere inviate all'amico Armand du Mesnil.

173. Per questi riferimenti e relativo riporto intertestuale, cfr. Lorenzini, pp. 1353-1354, 1360, 1373, 1375, 1377, 1383.

174. Noto a d'Annunzio fin dagli anni Ottanta quale autore dei *Maîtres d'autrefois*, Fromentin veniva citato nella *Grande arte*, terzo degli articoli dedicati a Francesco Paolo Michetti: cfr. il «Corriere di Napoli», 16-17 aprile 1889 (*SG.*, p. 8).

175. Come già segnalava Giulia Celenza (*Reminiscenze e imitazioni*, «La Critica», 20 gennaio 1914, par. XV, p. 21), il Savage Landor era stato autore d'importanti scritti, alcuni comparsi sul «Bulletin de la Société de géographie de Marseille», XXXII, n. 1, 1908 (*Who's, who e A travers la plus large Afrique*), altri in volume (*In the Forbidden Land*, 1898; *The Gems of the East*, 1904; *Tibet and Nepal*, 1905).

176. Cfr. Celenza, «La Critica», p. 21, che riporta anche i relativi riscontri del Savage Landor in d'Annunzio. Invece, i soggiorni dei due amici in Egitto (*FRS.*, 571) hanno approfittato delle guide di Karl Baedeker: v. Lorenzini, p. 1344.

177. Così lo stesso Fromentin: in L. GONSE, *Eugène Fromentin peintre et écrivain*, Paris, A. Quartin, 1881, p. 39.

178. La fruizione dannunziana, mirata alla suscitazione d'una distanza indefinita, procede all'espunzione degli indicatori deittici presenti nell'originale, sì da restituire l'allucinazione della «favola bella» di Paolo Tarsis e Isabella Inghirami. In Fromentin, invece, l'occhio non si annulla nell'infinito, bensì, pittoricamente, tende a restituire i diversi piani spaziali: «La maison que j'habite [...] domine un horizon merveilleux [...] Je découvre [...] tout un côté du Sahel et tout le Hama [...] À l'endroit où le Sahel expire [...] on peut apercevoir [...] le massif de la Maison-Carrée [...] Derrière la Maison-Carrée, on devine une étendue vide et sans mouvement, un grand espace où l'azur commence, où l'air vibre continuellement: c'est l'entrée de la Mitidja. Enfin tout à fait au fond, dans l'est, la chaîne dentelée et toujours bleue des montagnes kabyles ferme [...] ce magnifique horizon de quarante lieues» (*Une année...*, pp. 191-192). Ed eccone la resa nel *Forse che si forse che no*: «Gli amanti erano su la marina pisana, in una villa solitaria fra la pineta e la prateria salmastra. Una terrazza scialbata di calcina e lastricata di maiolica vi si sporgeva dal fianco verso il Tirreno, simile a quella sognata da Aldo nel Paradiso della principessa estense ove [...] presso Ulma [...] è Algeri, che porta un cipresso per piuma al suo turbante bianco [...] // – Dove siamo? – diceva Isabella respirando l'odore della salsedine e della resina [...] – A El-Bahadja? E quella è la bocca dell'Arrach? e quelle laggiù sono le montagne della Cabilia? e tutto quel turchino quel verde e quel bianco è il Sahel? Guarda i cammelli che brucano l'erba salina su quella lama di sabbia. // Erano i cammelli di San Rossore, che venivano dal Gombo su la spiaggia

sottile [...]» (FRS., 648-649). Il riferimento a *El-Bahadja* e a *quel bianco* è estratto da un luogo di poco successivo: «*El-Bahadja* [...] la plus blanche ville [...] de tout l'Orient [...] un immense bloc de marbre blanc, veiné de rose» (*Une année*, pp. 192-193). Lorenzini (p. 1360, n. 2) cita un altro passo del *journal*, in cui però si osservano i medesimi procedimenti spazializzanti.

179. J.F. RENAULD 1953, p. 210. Alla Renault spetta in effetti il merito di avere individuato i prelievi fromentiniani del *Forse che si forse che no*.

180. Si riportano solo le voci ricorrenti o di particolare attinenza con il nostro argomento. Le occorrenze singole o a carattere meno specifico figurano direttamente in nota al testo.

Bibliografia delle opere e degli autori citati¹⁸⁰

Amiel, Frédéric, *Fragments d'un Journal intime*, Paris, Bouvier, 1949.

Atti d'Annunzio (Atti d'A.):

D'Annunzio e il simbolismo europeo, Atti del Convegno di studio, Gardone Riviera 14-15-16 settembre 1973. A cura di Emilio Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976.

D'Annunzio europeo, Atti del Convegno internazionale, Gardone Riviera-Perugia 8-13 maggio 1989. A cura di Pietro Gibellini, Roma, Lucarini, 1991 (a).

Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio, Chieti 23-25 novembre 1988. A cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti, Istituto di Filologia Moderna, Genova, Marietti, 1991 (b).

D'Annunzio giovane e il verismo, Atti del I Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara 21-23 settembre 1979. A cura di Edoardo Tiboni e Luigina Abrugiati, Pescara 1981.

Trionfo della morte, Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara 22-24 aprile 1981. A cura di Edoardo Tiboni e Luigina Abrugiati, Pescara, 1983.

Il Piacere, Atti del XII Convegno di studi dannunziani, Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989. A cura di Edoardo Tiboni e con la collaborazione di Umberto Russo, Pescara 1989.

Dal Piacere all'Innocente, Atti del XV Convegno Nazionale di studi dannunziani, Chieti-Penne 15-16 maggio 1992. A cura di Edoardo Tiboni, con la collaborazione di Ivanos Ciani e Umberto Russo, Pescara, Edgars, 1992.

Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio, I, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*, Atti del XX Convegno Internazionale, Pescara 6-7 dicembre 1996. A cura del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara, Edgars, 1996.

Balestrini, Raffaello, *Aborto, infanticidio ed esposizione d'infante. Studio giuridico-sociologico*, Torino, Bocca, 1888.

Barbey d'Aureville, Jules, *Une vieille maîtresse*, Paris, Lemerre, 1886.

Barrès, Maurice, *Le Culte de moi: Sous l'œil des barbares*, Paris, Lemerre, 1888; *Un homme libre*, Paris, Perrin, 1889; *Le Jardin de Bérénice*, Paris, Perrin, 1891.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, I-II.

Bourget, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Plon & Nourrit et C.ie, 1899-1902, I-VI.

Ciani, Ivanos, *Storia di un libro dannunziano: Le novelle della Pescara*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

Ciani, Ivanos, *La rielaborazione del testo giornalistico nell'opera*, in *D'Annunzio, il testo e la sua rielaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», 1977, 5-6, pp. 24-47.

Ciani, Ivanos, *Da L'Invincibile al Trionfo della Morte*, in Atti d'A. 1983, pp. 29-46.

Ciani, Ivanos, «*Il piacere*», romanzo d'una vita, in *Il piacere*, Atti d'A. 1989, pp. 37-67.

Croce, Benedetto, *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX*, I. *Gabriele d'Annunzio*, «La Critica», VII (1909), vol. 9, fasc. III, 20 maggio, pp. 165-177.

Culcasi Gugenheim, Lucia, *Guy de Maupassant, considerato come fonte letteraria di Gabriele d'Annunzio*, «Quaderni dannunziani», 16-17, 1959, pp. 524-537.

D'Annunzio, Gabriele, *Lettere ad Enrico Nencioni* (1880-1896) – Con una notizia di Roberto Forcella, «Nuova Antologia», A. 74° 1939, vol. CDIII, fasc. 1611, pp. 3-30.

D'Annunzio, Gabriele, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

D'Annunzio, Gabriele, *Altri Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.

D'Annunzio, Gabriele, *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*. A cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.

D'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*. A cura di Vito Salierno, Lanciano,

Carabba, 2008.

D'Annunzio, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1982-1984, I-II.

D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988-1989, I (a c. di A. Andreoli) e II (a c. di N. Lorenzini).

D'Annunzio, Gabriele, *Tutte le novelle*. Introduzione di Annamaria Andreoli, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992.

D'Annunzio, Gabriele, *Scritti giornalistici*. A cura e con una Introduzione di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1996 e 2003, I-II; I (1882-1888): testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (1996), e II (1889-1938): testi raccolti da Giorgio Zanetti (2003).

D'Annunzio, Gabriele, *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, voll. I-II.

D'Annunzio, Gabriele, *L'Intrus*, Paris, Calmann-Lévy, 1893.

D'Annunzio, Gabriele, *Terra vergine*, con un saggio di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1981.

D'Annunzio, Gabriele, *L'Innocente*, Prefazione di Pietro Gibellini, Introduzione e note di Maria Rosa Giacon, Milano, Rizzoli, 2012.

De Michelis, Eurialo, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.

De Michelis, Eurialo, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.

De Michelis, Eurialo, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, «Lettere Italiane», XXIV (1972), 2, pp. 177-201.

Dostoevskij, Fëdor, *Crime et châiment*, Paris, Plon, 1884.

Duplessy, Lucien, *Quelques sources de Gabriele d'Annunzio*, «Mercure de France», 45^e A. (1934), Tome CCLVI, 874, pp. 50-76.

Flaubert, Gustave, *Œuvres complètes*. Préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, Paris, Seuil, 1964, voll. I-II.

Forcella, Roberto, *D'Annunzio 1886*, Firenze, Sansoni, 1936.

Fromentin, Eugène, *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard, 1984.

Gautier, Théophile, *Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, I-III.

Gautier, Théophile, *Voyage en Italie*. Nouvelle édition considérablement augmentée, Paris, Charpentier, 1876.

Giacon, Maria Rosa, *Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano*, in *Atti d'A. 1991 (a)*, pp. 79-131.

Giacon, Maria Rosa, *Al fondo della perdita «innocenza»: le «invenzioni» di Tullio Hermil*, in *Atti d'A. 1992*, pp. 107-131.

Giacon, Maria Rosa, *Un appunto sulle fonti del narratore: D'Annunzio, Zola e la 'battaglia degli elementi'*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di Milva Maria Cappellini e Antonio Zollino, Pisa, Ets, 2006, pp. 259-276.

Giacon, Maria Rosa, *Simulare e dissimulare: Gabriele d'Annunzio e la «citazione occultata»*, in *La citazione*, Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2009 (a).

Giacon, Maria Rosa, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009 (b).

Goncourt, Edmond Huot & Jules, *Madame Gervaisais*. Postface de Gustave Geffroy, Paris, Flammarion & Fasquelle, s.d.

Goncourt, Edmond Huot & Jules, *Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1888, vol. I.

Goncourt, Edmond Huot & Jules, *Idées et sensations*, Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle Éditeur (Nouvelle édition) 1904.

Goncourt, Edmond Huot, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-56*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1894.

Guabello, Mario, *Sopra le «Elegie romane» di Gabriele d'Annunzio Appunti di Mario Guabello*, Biella, s.e. (a spese dell'Autore), 1936.

Hugo, Victor, *Poésie*. Préface de Jean Gaulmier, Présentation de Bernard Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, I.

Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations avec MM. Ernest Renan, Jules de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, et alii*, Paris, Charpentier, 1891.

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884.

Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Poèmes barbares*, in *Œuvres de Leconte de Lisle*. Édition critique par E. Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1976-1978, I-IV.

- Lo Vecchio Musti, Manlio, *L'opera di Gabriele D'Annunzio*, Torino, Paravia, 1936.
- Lombroso, Cesare, *Genio e follia. Prelezione ai corsi di Antropologia e clinica psichiatrica*, Milano, G. Chiusi, 1864.
- Lombroso, Cesare, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia e all'estetica*, Torino, Bocca, 1888.
- Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Torino, Bocca, 1889.
- Lombroso, Cesare-Ottolenghi, Sergio, *La donna delinquente e prostituta*, Torino, Bocca, 1891.
- Lombroso, Alberto Emanuele, *Maupassant et les plagiat de G. D'Annunzio*, in *Souvenirs sur Maupassant. Sa dernière maladie. Sa mort*, Roma, Bocca, 1905.
- Marabini-Moevs, Maria Teresa, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976.
- Maynial, Édouard, *Guy de Maupassant et Gabriele d'Annunzio. De la Normandie aux Abruzzes*, «*Mercur de France*», LII (1904), pp. 289-315.
- Maynial, Édouard, *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- Maupassant, Guy de, *Contes et Nouvelles*. Textes présentés, corrigés, classés et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt avec la collaboration de Gérard Delaisement, Paris, 1959 e 1960, I-II.
- Maupassant, Guy de, *Romans*. Texte définitif établi et augmenté par Albert-Marie Schmidt, Paris, Albin Michel, 1959.
- Nardi, Jole, *D'Annunzio ed alcuni scrittori francesi*, Cesena, E.O.A., 1951.
- Paratore, Ettore, *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966.
- Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art & Poetry* to which is added the essay on Raphael from *Miscellaneous Studies*. With an Introduction and Notes by Kenneth Clark, London, Fontana, 1961, pp. 103-125.
- Péladan, Joséphin, *L'Initiation sentimentale*, Paris, Dentu, 1887.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Régis, Emmanuel, *La folie à deux ou folie simultanée avec observations recueillies à la clinique de Pathologie mentale*, Paris, Baillière, 1880.
- Renauld, Jeanne Françoise, *Gabriele D'Annunzio tributaire d'Eugène Fromentin*, «*Revue de Littérature Comparée*», 1953, p. 210.
- Ribot, Théodule-Armand, *Les maladies de la volonté*, Paris, Germer Baillière & C. 1883.
- Ribot, Théodule-Armand, *Les maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1885.
- Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Traduzione di Paolo Savj-López e Giuseppe De Lorenzo, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Séailles, Gabriel, *Léonard de Vinci*, Paris, Laurens [1903].
- Sergi, Giuseppe, *L'allucinazione a due e la pazzia a due*, «*Manicomio*», 1, 1886.
- Sighele, Scipio, *Infanticidio*, «*Archivio giuridico*», vol. XLII, Bologna 1889.
- Sighele, Scipio, *L'evoluzione dal suicidio all'omicidio nei drammi d'amore*, Torino, Bocca, 1891.
- Sighele, Scipio, *La coppia criminale. Studio di psicologia morbosa*, Torino, Bocca, 1893.
- Taine, Hippolyte, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1966, I-II.
- Taine, Hippolyte, *De l'Intelligence*, Paris, Hachette, 1870, I-II, I.
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'Art*, Paris, Baillière, 1872².
- Taine, Hippolyte, *De l'Idéal dans l'Art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Baillière, 1879².
- Taine, Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1896⁶.
- Tamassia Mazzarotto, Bianca, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949.
- Thovez, Enrico, *L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio*, «*Gazzetta Letteraria*», A. XX (1896), n. 4 gennaio, pp. 1-2; *I fondi segreti del signor D'Annunzio e il mistero del nuovo Rinascimento*, «*Gazzetta Letteraria*», A. XX (1896), n. 3, 18 gennaio, pp. 1-3; *Le briciole del Superuomo*, «*Gazzetta Letteraria*», A. XX (1896), n. 9, 29 febbraio, in *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 32-97.
- Tommaseo, Niccolò-Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1861-1879.
- Tosi, Guy, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
- Tosi, Guy, *Une source inédite du «Fuoco»: Romain Rolland*, in «*Rivista di letteratura moderne e comparate*», XX (1967), 2, pp. 133-141.
- Tosi, Guy, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, in «*Studi francesi*», XII (1968), 34, pp. 18-38.
- Tosi, Guy, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, «*Italianistica*», 2-3, settembre-dicembre 1973,

pp. 481-513.

Tosi, Guy, *D'Annunzio et le symbolisme français*, in Atti d'A. 1976, pp. 223-282.

Tosi, Guy, *Influences françaises sur la langue et le style de d'Annunzio: de l'«Isottèo» au «Piacere»*, «Rivista di letteratura moderna e comparate», XXX, 1 marzo 1978 (a), pp. 22-55.

Tosi, Guy, *Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli*, «Italianistica», VII, 1, gennaio-aprile 1978 (b), pp. 20-44.

Tosi, Guy, *Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli*, «Quaderni del Vittoriale», 9, maggio-giugno 1978 (c), pp. 5-16.

Tosi, Guy, *D'Annunzio et «La faute de l'abbé Mouret»*, «Quaderni del Vittoriale», 14, marzo-aprile 1979, pp. 5-16.

Tosi, Guy, *D'Annunzio parnassien, «byzantin» et symboliste: aux sources d'une poétique composite (1886-1894)*, «Revue des Études Italiennes», XXVI, nn. 2-4, 1980, pp. 85-137.

Tosi, Guy, *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes. La langue et le style. 1879-1886*, in Atti d'A. 1981 (a), pp. 59-106 e 106-125.

Tosi, Guy, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, «Quaderni del Vittoriale», 26, 1981 (b), pp. 5-63.

Tosi, Guy, *Influences françaises sur la langue et le style de d'Annunzio: de «Primo Vere» à «San Pantaleone»*, in *Littérature Comparate. Problemi di metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981 (c), I-IV, IV, pp. 1771-1792.

Tosi, Guy, *D'Annunzio e «Il romanzo futuro»*. La prefazione del «Trionfo» e le sue fonti francesi, «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981 (d), pp. 5-80.

Tosi, Guy, *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in Atti d'A. 1983, pp. 87-141.

Tosi, Guy, *L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de d'Annunzio*, in *Paul Bourget et l'Italie*. Publié sous la direction de M.-C. Martin-Gistucci, Genève, Slatkine, 1985, pp. 173-201.

Tosi, Guy, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. Prefazione di Gianni Oliva, con una introduzione di Pietro Gibellini. A cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba 2013.

Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1981.

Wyzewa, Téodor de, *Les livres*, «Revue Indépendante», mars 1887, pp. 317-331.

Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Préface de Jeanne-Claude Le Blond-Zola, Présentation et notes de Pierre Cogny, Paris, Seuil, 1969-1970, I-VI.

Filologia

Maria Teresa Imbriani

1. *D'Annunzio filologo?*

Non subito la filologia d'autore si è occupata di d'Annunzio. E dire che, vista l'enorme consistenza degli autografi, un andirivieni di carte alimentato persino dal poeta, il suo sarebbe stato un caso ghiottissimo già in vita. Ma d'Annunzio non ha incontrato, o non ha voluto incontrare, un De Robertis che ne pubblicasse l'opera con note e appendici filologiche, anche perché ha utilizzato con consapevolezza d'artista i suoi stessi materiali di lavoro come "rubriche" di quel libro della memoria a lungo inseguito soprattutto negli anni del tramonto. Dunque non *ad usum philologiae*, ma *ad artem*, appunti, diari, note, scritti vari – come di volta in volta l'archivista li definisce – i cosiddetti "scartafacci" diventano il primo grado di una letteratura sempre agita esteticamente.

Tra gli autografi della Raccolta Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma, una carta sciolta segnata ARC.21.1/88 sembrerebbe, a prima vista, un prodotto da filologia d'autore *ante litteram*: vi campeggia infatti una frase a inchiostro rosso con conseguente nota siglata, quasi ad attestare una preziosa variante, «Questo periodo fu omesso nella trascrizione. G. d'A.».¹ Si tratta invece, più semplicemente, di un autografo destinato a integrare un testo inviato in precedenza, che tuttavia dimostra senza ombra di dubbio l'acribia dannunziana nella difesa del proprio scritto, quand'anche consista, come qui, in una dichiarazione ai giornali. La carta rimanda infatti alla presa di posizione dell'ormai poeta-soldato pubblicata sul "Corriere della Sera" il 6 dicembre 1916 in risposta alla denuncia di un deputato socialista che lo accusava di aver approfittato dell'ospitalità del comune di Genova nei giorni del celebre discorso di Quarto, conducendo con sé, ma a spese del Comune, due non meglio identificate amiche.²

Una sorta di attitudine alla filologia bisogna tuttavia riconoscerla a d'Annunzio: in primo luogo nella conservazione quasi maniacale del materiale di lavoro che, con l'avanzare degli anni, si fa via via più gelosa, poi nella cura della sua "lezione" testuale contro tipografi o editori distratti, infine nella sistemazione certosina dell'opera, ciclica è vero secondo i dettami dell'epoca, ma di volta in volta riassetata e riordinata sempre in funzione di un'unità superiore culminante nell'impresa, compiuta in vita, dell'Opera omnia. In più di un'occasione, d'Annunzio si era lamentato, e lo si vede con chiarezza nei carteggi con i Treves o con Mondadori, o nei documenti del difficile parto dell'Edizione Nazionale,³ per una collocazione di versi non del tutto corretta o per una parola saltata nel proto. Aveva a volte persino richiesto immediate ristampe, come nel caso della *Fiaccola sotto il moggio*, quando peraltro si ribella alle modificazioni che il capocomico impone al testo durante la recitazione, una sorta di "diasistema" inaccettabile per l'artefice.

Rivelatrice del suo pensiero è la lettera a Giovanni Beltrami che chiude, e non in bellezza, il quarantennale rapporto con i Treves, dove il riferimento è proprio al lavoro editoriale di un autore non disposto a lasciare nulla al caso:

Con la mia consueta generosità mentale, diedi ogni specie di consigli per la

forma esterna della grande edizione; scelsi la carta; diedi il disegno della filigrana; esaminai i caratteri proposti; curai la rilegatura; approvai la distribuzione delle materie, lo spessore dei volumi, il testo dello *specimen*, insomma le più sottili minuzie.

E, per solito, l'autore non è tenuto se non a scrivere buoni libri, e può lasciar la cura delle stampe all'editore diligente.⁴

L'attenzione ai "dintorni del testo", secondo la celebre formula genettiana, conferma quella sorta di filologia naturale di un vero umanista contemporaneo, più volte rimarcata anche nel *Segreto*⁵, che discende direttamente dal culto per il libro ed è corredata dagli strumenti di una bottega di alto artigianato, artistico raffinato addirittura estetizzante: carte pregiate fabbricate a mano con motti filigranati ad attestarne l'autenticità; inchiostri costosi; innumerevoli pennini; ma anche una corte di illustratori, tipografi, stampatori, pronti alle "più sottili minuzie". E bastino per tutti due nomi: Adolfo De Carolis, le cui illustrazioni avrebbero marcato la natura "floreale" della produzione protonovecentesca di d'Annunzio e Hans Mandersteig, lo stampatore che rivisitò a bella posta gli stupendi caratteri Bodoni per rendere unica l'Opera omnia.

Dunque, quest'attenzione allo *scriptorium* inteso in senso lato va senz'altro ascritta alla filologia, ma certamente non alla filologia d'autore: nel laboratorio dannunziano non mancano i materiali dell'artiere, dagli appunti di lettura ai taccuini in presa diretta, mentre non abbondano quei rimaneggiamenti sull'opera che attengono più propriamente alla variantistica. In fin dei conti, nella grande varietà e conservazione degli autografi, il critico delle varianti si trova a fare i conti assai spesso con documenti quasi definitivi, se non addirittura in pulito. Bene è rammentare il metodo di lavoro di d'Annunzio che «corregge man mano che scrive, sostituendo, se occorre, i fogli più travagliati»,⁶ cestinando molto spesso proprio le carte tormentate, proprio gli "scartafacci", che evidentemente considerava, alla pari del conterraneo Croce, irrilevanti per testimoniare il processo creativo. E non è ignoto che c'è anche chi recupera dal cestino le brutte copie!⁷ Quando sono conservate, le carte travagliate si affiancano a quelle ricopiate, determinando una geminazione che restituisce il più tipico lavoro dello scrittore sempre teso all'*amplificatio*, alla sovrabbondanza.⁸

Non finisce nel cestino però lo "zibaldone" dannunziano che con lui varca la frontiera per poi seguirlo nel definitivo approdo del Vittoriale (orfano però di svariati manoscritti giovanili che, vedremo, sono custoditi da più di un collezionista): è nota la genesi delle *Faville* e non starò a sottolinearla ulteriormente. Sapientemente l'ha riassunta Renato Serra a suo tempo:

È d'Annunzio che prende una cosa qualunque e la scrive. [...] Son cose del suo passato, della sua vita, che ci riportano dinanzi le amanti, i giardini, le cere, i cavalli, le abitudini e le pose consuete; ma tutto questo materiale un po' falso e stilizzato ha poco valore nella pagina nuova. È un pretesto per scriverla. Quel che importa è soltanto lo scrivere; D'Annunzio che si ferma sopra un punto, un ricordo, una sensazione e la esprime; ne cava una pagina e poi ha finito. Va per il suo cammino; la pagina resta dietro di lui lieve e sciolta come una foglia non legata a nulla; piena e perfetta in sé stessa, limpida come una goccia d'acqua pura.⁹

Il libro della memoria, il *Libro segreto*, diventa opera di coscienza più tardi, negli anni in cui quei pezzi che il "Corriere" ha pubblicato sono riassemblati e producono una lucida introduzione datata 14 luglio 1924, dove per l'appunto

compare per la prima volta quel titolo destinato a un'altra fortuna insieme alla cartella "di cordovano fulvo" dal motto d'oro *Regimen hinc animi*:

Nel mio tempo fiorentino – or è molt'anni di studio e di azione e non di età, che la mia età è sempre novella – ebbi per mano un libro d'un cronachista mercatante del trecento: una semplice cronaca della sua casa e della sua bottega, una "breve menzione" de' fatti segreti della compagnia e della mercatanzia, che a lui s'appartenevano, d'anno in anno. E nella prima carta del codice era scritto: "Questo libro è di Goro di Stagio Dati, e chiamerollo LIBRO SEGRETO." / Allora presi una grande cartella di cordovano fulvo, una vecchia legatura vedova a cui non eran rimasti se non il dosso e le due tavole e il motto d'oro *Regimen hinc animi*. E dentro vi raccolsi i primi fogli rinvenuti nel libro della mente che vien meno. E, di tratto in tratto, altri ne aggiunsi.

Non era ovviamente un "libro della mente che vien meno" piuttosto un libro di carte ritrovate, forse ripescate a caso, minute, note, appunti, materiali metamorfici destinati a una palingenesi, quasi come vecchi oggetti smontati che, sotto le mani di un artigiano sapiente, una volta riassemblati, acquistano una nuova e diversa funzione. Nati per altra destinazione, affascinanti anche presi singolarmente, quei materiali, che il filologo ascriverebbe ora a questa ora a quell'altra opera, si trasformano in palinsesti sotto l'occhio vigile del "tecnico infallibile".

Il laboratorio ambulante di d'Annunzio diventa l'altra faccia del poeta, "libro della mente che vien meno", in conseguenza della cosiddetta caduta dell'Arcangelo. Il delirio così ben documentato in uno dei più straordinari prodotti della filologia dannunziana,¹⁰ il "libro orale" che diventa scrittura, i frammenti di un discorso angoscioso, preludio dei quadri trasognati dell'ultima fatica, le *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, segnano l'avvio dell'ultima stagione, che doveva condurre persino d'Annunzio a rileggere tutto d'Annunzio, e in particolare quello alcionio.

Ma bisognerà prima di tutto cominciare a rileggere D'Annunzio.

Avessi io l'autorità, vorrei consigliare un modo, che fosse un modo assai piano, per nulla romantico, per nulla eroicizzante. Come in certe esecuzioni al pianoforte che oggi vanno persuadendo i più fini, col meno uso possibile del pedale, con un gusto clavicembalistico [...]. Una lettura, dovrebb'essere, con un'inclinazione dell'animo all'ineffabile, attenta ai varianti toni, attenta quanto mai a quel che è passato frammezzo dai primi agli ultimi libri, con quel vaghissimo anello che congiunge questo a quelli, e che si chiama l'*Alcione*. [...]. Da una sensualità carnale a una sensualità senza carne, ho detto. E la differenza di tono e di qualità poetica venne dalla fatica e dagli anni. Quella fatica fu grande, quegli anni furono lunghi. Inutile scavalcarli.

Ed è potuto nascere l'acquisto più grande alla storia della prosa moderna.¹¹

Sono le parole della recensione di Giuseppe De Robertis, riproposte all'indomani della morte dell'artista "peritissimo" nel fascicolo speciale della rivista "Letteratura", curato a quattro mani con Enrico Falqui, *Omaggio a D'Annunzio*. Anni lunghi e grande fatica appunto, il cui *incipit* può essere collocato nel delirio della coscienza, raccolto al capezzale del poeta dai due medici che vi si alternano. Forse è lì che bisogna cercare l'*inventio* della prosa che suggella e la vita e l'opera: taccuini, appunti, carte varie, in un disordine visionario, così come le immagini del delirio, ricompaiono sul tavolino dell'artista per essere di nuovo rielaborate. È il vecchio d'Annunzio che incontra il giovane Gabriele, quello che, Nitti ricordava riandando anche lui dal suo esilio parigino agli anni della giovinezza, chino sul suo tavolo "preparava e rivedeva i suoi scritti con pazienza di benedetti-

no”:

Mi sorprende che le sue abitudini personali fossero tanto in contrasto con la sua condotta di scrittore. Ammiravo la sua grande capacità di lavoro. [...] Nulla era da lui improvvisato. Un'altra cosa che mi colpiva era la diligenza con cui leggeva e rileggeva i vecchi classici italiani [...]. Le frasi e i modi di dire che più lo colpivano copiava con la sua grossa scrittura diligentemente¹².

E in una sorta di dialogo a distanza, proprio Nitti, forse leggendo il *Segreto*, ne penetrava a fondo la natura, quella della stratigrafia memoriale di letture ed esperienze, e lo prendeva a modello per il suo libro di aforismi, *Meditazioni e ricordi*, uscito postumo nel 1953, anch'esso nato da appunti preparatori e da schede di lettura,¹³ distillato dell'esperienza autobiografica di quella generazione che, vissuta tra i due secoli, avendo conosciuto “il vecchio mondo e partecipato alle manifestazioni più intense della vita moderna”, vide “tutto e il contrario di tutto”¹⁴.

2. Manoscritti e inventari

La produzione manoscritta di d'Annunzio resta sterminata: appunti, taccuini, opere in pulito, lettere, telegrammi... Credo che con lui accadrebbe ciò che un musicologo sosteneva a proposito di Mozart: a copiare a mano tutti i suoi scritti, ci vorrebbe assai più tempo di quello che ha vissuto. E la vita di d'Annunzio fu tutt'altro che breve e inoltre assai poco ritirata!

Se la preziosità degli autografi del laboratorio non sfugge a nessuno a cominciare dall'autore, c'è tuttavia un'altra consapevolezza che lo accompagna: quella del valore oggettuale delle carte da lui prodotte, in qualunque forma si presentino. Il culto per gli autografi dannunziani, se non inventato, fu certo alimentato dal poeta e dai suoi più stretti collaboratori, a iniziare da Palmerio e Antongini, al suo fianco per lunghi periodi. Ma il movimento centrifugo che ha spinto le carte lontano in cambio di moneta sonante, al Vittoriale si inverte. Iniziano così a far ritorno manoscritti alienati in altri tempi e, se non giungono al Comandante di stanza a Gardone, è lui stesso ad accertarsi che non siano stati distrutti (si pensi ai contatti con collezionisti e antiquari e al tentativo di recupero del più celebre tra i suoi epistolari, quello con Eleonora Duse).

Si osserva poi una cosa curiosa, e non so se si tratti solo di una mia impressione: da un certo punto in poi e soprattutto con quelle persone che, lui ne è informato, hanno fatto un qualche commercio dei suoi autografi, d'Annunzio risponde vergando telegrammi, di cui può conservare al Vittoriale il testo. Si prenda il caso di Sibilla Aleramo, che nel 1938 cerca persino di recuperare le lettere che aveva venduto, dice, “all'antiquario Gerra, anni fa, in un momento di grave miseria.” Ma di quella cessione anche il mittente doveva essere informato: infatti dal dicembre del 1928 in poi invia alla donna pochi telegrammi di cui trattiene gelosamente presso di sé l'originale prezioso. Mai recuperate, le belle lettere a Sibilla, che le usò per il suo *D'Annunzio fraterno*, sono ora riaffiorate nella Raccolta dannunziana della Biblioteca Nazionale di Roma.¹⁵

La filologia, soprattutto quella d'autore, ha bisogno di strumenti, tra cui i principali sono ovviamente cataloghi e inventari di carte. Per gli autografi del Vittoriale resta benemerito quello varato nel 1968 grazie alle cure di Emilio Mariano e sotto l'egida del Presidente Aleardo Sacchetto, austera figura di fun-

zionario dello Stato. Lavoro a lungo rimandato, iniziato sotto l'egida di d'Annunzio, continuato dalla Soprintendente ai Beni librari della Lombardia Teresa Rogledi Manni, l'inventario ha vissuto l'altalenante fortuna dell'artefice nei primi anni del secondo dopoguerra, quando le sue "quotazioni" alla "borsa valori letteraria" erano piuttosto in ribasso.¹⁶ Nonostante i limiti, e con le aggiunte che si sono poi accumulate negli anni, tra cui va senz'altro segnalata la donazione degli autografi di sette opere - *La vita di Cola di Rienzo*; *Sogno d'un mattino di primavera*; *Sogno d'un tramonto d'autunno*; *Le vergini delle rocce*; *La contemplazione della morte*; *Il vangelo secondo l'avversario*; *Il ferro* - acquistate dalla Fondazione Banca credito agrario bresciano a un'asta londinese grazie all'interessamento di Pietro Gibellini e recentemente devolute al Vittoriale¹⁷, l'elenco pubblicato resta punto di riferimento essenziale per la prima conoscenza del laboratorio dello scrittore e vi si legge con chiarezza lo sforzo documentario, corroborato persino dalle fotografie delle carte rimaste sul tavolino di d'Annunzio al momento della morte improvvisa. *L'Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*, uscito come numero doppio dei "Quaderni dannunziani", 1967-1968, insieme ai due tomi del *Catalogo delle Lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, apparsi nella stessa veste nel 1976, catalogano le circa 150.000 carte dell'Archivio personale, mentre non sono pubblici gli inventari relativi all'Archivio generale (circa 150.000 carte), all'Archivio fiumano (circa 100.000 carte), all'Archivio iconografico (circa 4000 lastre, 1500 negativi, 12.000 fotografie).

Molti altri autografi si sono poi aggiunti a quelli di Gardone, soprattutto con la vendita all'asta di svariate carte possedute dai collezionisti: gli acquisti più celebri sono quelli che riguardano le acquisizioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dagli anni Settanta in poi. Le Raccolte dannunziane, inventariate nel catalogo elettronico ARIEL disponibile anche on-line oltre che nella sala Manoscritti e rari della Biblioteca,¹⁸ comprendono più fondi. La Raccolta dannunziana propriamente detta è il primo nucleo del fondo romano che si affianca, integrandolo, a quello del Vittoriale: acquistati da Erica Olivetti Bin nel 1972, vi sono compresi autografi eterogenei, lettere e manoscritti di opere, tra cui la *Francesca da Rimini* e una delle stesure del *Notturmo*. Poco più tardi, nel 1976, viene acquistato il manoscritto della *Fiaccola sotto il moggio* a un'asta romana di Christie's. A questo primo nucleo si sono poi aggiunti, soprattutto alla fine del secolo scorso altri documenti: il Fondo fiumano Ferdinando Gerra che comprende opuscoli, volantini propagandistici, periodici, francobolli, carte geografiche, corrispondenze sulla storia dell'impresa fiumana; la Raccolta Fanan con circa mille documenti, tra cui lettere, fotografie, oggetti e cimeli, stampa propagandistica; il Carteggio Calmann-Lèvy (acquistato dalla libreria Antiquaria Pregliasco di Torino nel 1994); la Raccolta dannunziana Gentili (acquisita nel 1997 a un'asta londinese Christie's di Londra), composta da circa 40.000 carte, tra cui spiccano i tanti e vari carteggi, gli inediti e i molti appunti preparatori o prime stesure di opere, insieme a documenti, bozze di stampa, oggetti; la Raccolta D'Annunzio - Caviglia (acquistata a un'asta Christie's di Roma nel dicembre del 1998), costituita da un manipolo di lettere al generale Enrico Caviglia, alcuni libri, le bozze di stampa della Carta del Carnaro e fotografie fiumane; la Raccolta D'Annunzio - De Felici (acquistata a un'asta Christie's di Roma nel dicembre del 1998), comprensiva del materiale indirizzato a Letizia De Felici, nonché lettere e fotografie di Luisa Baccara; il Carteggio D'Annunzio - Pizzetti (acquistato a un'asta Christie's di Roma nel dicembre del 1999); la Raccolta D'Annunzio - Corsi (acquistata nel 2002 da un privato) allestita con un gruppo di lettere all'ammiraglio Camillo Maria Corsi, ministro della Marina dal settembre 1915 al giugno 1917.¹⁹

Il nucleo più importante, la Raccolta Gentili, ha contribuito in modo decisivo nei primi anni del secondo millennio a rinverdire gli studi. Il fondo ha infatti fatto riemergere numerose carte che lo stesso d'Annunzio credeva perdute, innanzitutto quelle di Maria Gravina, della cui restituzione era stato incaricato a suo tempo Annibale Tenneroni (a lui venivano indirizzate precise parole: "... desidero recuperare le mie carte, i miei manoscritti, tranne quello dell'*Innocente* che fu donato. / La convenienza di quelle restituzioni è così palese che non spendo parole a dimostrarla").²⁰ Alla morte di Annibale nel 1928 gli autografi comparvero però nelle mani di Vittorio Tenneroni, il nipote, che proprio a Gentili ne vendrà un cospicuo numero. Una gran parte delle carte di Barbara Leoni, depositaria di circa 1200 lettere, novelle, quaderni del collegiale, appunti e stesure preparatorie del *Piacere* e delle *Elegie romane*, fu venduta dalla donna nel 1932 a Mario Guabello, che chiese nel 1935 di essere ricevuto dal Comandante, ma non riuscì a rivendergli i suoi autografi: anche di questo nucleo sembrano esserci tracce consistenti nel Fondo della Biblioteca Nazionale di Roma, dove si riconoscono appunto una parte delle lettere (Scatola 35), le carte del *Piacere* e frammenti delle *Elegie romane*. Un'altra parte del Fondo proviene probabilmente da Natalia de Goloubeff, che, prima della morte, avvenuta nel 1941, aveva venduto le lettere dell'ex amante (cfr. Scatole 14-18).²¹

La Raccolta, sia per la sua storia sia per l'attuale ordinamento archivistico, propone in modo consecutivo autografi di natura diversa e, smembrati, autografi riconoscibili come contigui: le carte sono assolutizzate nel loro valore di oggetto, più che per il contributo contenutistico che potrebbero apportare alla conoscenza dell'autore. A scorrere l'artificiale ordine archivistico che qui si seguirà, oltre alle 31 cc. del *Messaggio*. A Mario Pelosini (ARC.21.44/1) e all'autografo degli atti I e III del *Martyre de Saint-Sébastien* (Scatola 45), oltre alle *Notes pour le Peintre et pour le Musicien* (ARC.21.45/1, 1-15) - verosimilmente di Debussy -, nella raccolta emergono un gran numero di manoscritti e bozze di stampa con correzioni: gli autografi e le bozze di stampa dell'*Allegoria dell'autunno* (ARC.21.33/1-6), delle novelle *La vergine Orsola* e *La morte del duca d'Ofena* (ARC.21.38/1-2), degli articoli pubblicati sul «Mattino» negli anni 1892-93 (ARC.21.39/1-13); *Il discorso della siepe* (ARC.21.40/1-4); lo schema e il canovaccio del romanzo *Il Trionfo della morte* (ARC.21.41/1-4); alcune carte delle *Vergini delle rocce* (ARC.21.42/1-3); il canovaccio della tragedia *La Rosa di Cipro* (ARC.21.46/1); il manoscritto della *Gloria*, datato 2 aprile 1899 (ARC. 21.47/1 cc. 329); le novelle di *San Pantaleone* (ARC.21.48/1-4); il *Cantico per l'ottava della vittoria* (ARC.21.52/1); i *Sonnets Cisalpini* (ARC.21.54/1-16) e le *Poésies* (ARC.21.68/1); la *Fedra*, di cui si conserva il manoscritto (ARC.21.56/1) e l'edizione a stampa con note autografe (ARC.21.36/1); *Primo vere* (ARC.21.63/1-4); l'autografo e l'edizione a stampa con note di *Canto novo* (ARC.21.63/1); *La Pisanelle* (ARC.21.65/1), di cui si conservano anche appunti preparatori (ARC.21.59/1-2); *La città morta* (ARC.21.66/1); *Il ferro* (ARC.21.67/1); *La Gioconda* (ARC.21.73/1); *L'Ippocampo* (ARC.21.74/1); *Per gl'italiani morti in Africa* (ARC.21.75/1-2); *La vertu du fer* (ARC.21.76/1), e così via. Molteplici anche i documenti, ascritti, già nell'inventario, ad alcune raccolte poetiche: *Elegie romane* (ARC.21.23/1-5); *Laudi* (ARC.21. 32/1-10); *Isottèo e Chimera* (ARC.21.34/1-17); *Poema paradisiaco* (ARC.21.37/1-33). Tra i lavori scolastici vanno segnalati i temi *Visita al Campo Santi. Visita a una galleria* datati 4 e 18 maggio 1877 (ARC.21.53/2); i quaderni zeppi di frasi e belle espressioni, anticipatori di un metodo di lavoro, come in un quaderno del collegiale (ARC.21.1/2), dove spiccano le letture di Tommaseo e di Guerrazzi e le annotazioni tratte dai *Pensieri* di Leopardi. Oltre alle lettere a Cesare Fontana (ARC.21.1/3-12), a quella nota a

Chiarini (ARC.21.1/13), tra le carte del collegiale emerge un sonetto erotico di un certo interesse (ARC.21.1/14). Per quanto riguarda il materiale più strettamente documentario vanno segnalati almeno il contratto, quasi sicuramente il primo di d'Annunzio, sottoscritto con l'editore Sommaruga e controfirmato da Edoardo Scarfoglio (ARC.21.1/109); i fogli relativi a elenchi di opere, progettate, a volte annunciate, ma mai condotte a termine (ARC.21.3/74-76; ARC.21.5/50; ARC.21.11/57-59); i contratti e le prove di stampa per l'Edizione nazionale (ARC.21.11/62-73); i conti domestici (ARC.21.1/89); gli elenchi di beni, tappeti, arazzi, e altri oggetti (ARC.21.6/16; ARC.21.8/57-58).

3. La stagione della filologia dannunziana: l'Edizione Nazionale

Non subito, dicevamo, la filologia d'autore si è occupata di d'Annunzio. Non subito, anche perché ragioni estranee all'opera, ma certo non alla storia, si intrecciavano intorno al "postero di me medesimo"²² fino a renderne opaca la ricezione: d'Annunzio è stato, forse lo è tuttora, uno dei tanti emblemi di un paese, il nostro, sostanzialmente manicheo e incapace di fare i conti con il passato. Solo sporadicamente dunque nel dopoguerra ci si avvicina al poeta, mentre non mancano le testimonianze di chi ne narra "segreti" e misfatti, da Antongini a Palmerio, da Gatti giù giù fino a Chiara, anche pubblicando inediti scabrosi, come il diario *Solus ad solam*, poi distrutto dalla stessa destinataria Giuseppina Mancini che ne aveva autorizzato la trascrizione all'indomani della morte del poeta.²³ Fra gli studiosi, va almeno ricordato Enzo Palmieri, allievo diretto di Francesco Torraca, laureatosi nella Firenze di Girolamo Vitelli e Michele Barbi: a lui, che già nel 1935 aveva curato una scelta delle liriche,²⁴ viene affidata infatti la prima illustrazione sistematica dell'opera poetica per la casa editrice Zanichelli in volumi apparsi tra il 1941 e il 1959, cui seguirà più tardi l'innovativo commento dell'antologia ricciardiana *Poesie, Teatro, Prose*, a cura del duo Praz-Gerra del 1966. È però Pietro Pancrazi a penetrare tra i primi nel laboratorio con un ampio resoconto nel primo anniversario della morte fondato sulle testimonianze degli autografi da Romena del 1902: ha potuto consultare, e ampiamente fotografare, la raccolta Borletti e ne restituisce uno studio rapido ma attento proprio al farsi dell'opera d'arte.

Non sono i soliti levigati e impassibili autografi dannunziani, già staccati dal poeta e senza tempo. Qui [...] siamo nell'officina dell'artista, con la pena, la gioia e la pazienza (le correzioni, i tagli, le aggiunte, le prove e le riprove) di un'arte che si fa; qui nasce, nel suo primo inchiostro, l'*Alcyone* [...]. E le date in calce, col luogo, il giorno, e spesso l'ora del travaglio finito, ancora legano questa, che è pure umana fatica, alla vita...

Gli autografi, continua Pancrazi, "indicano anche *in che senso*, dico proprio *in che direzione*, D'Annunzio correggesse". Se non c'è una regola, o meglio se la regola accomuna tutti gli scrittori nella "presa di possesso più piena della propria materia ed espressione", in lui si nota una maggiore inclinazione alla musicalità, per esempio nella *Pioggia nel pineto* dove "si può sorprendere il poeta in due attitudini che sembrano contrarie: prima di stimolatore, poi di frenatore della sua musica".²⁵

All'indomani della morte di d'Annunzio, quando anche Giorgio Pasquali interveniva sul classicismo di un autore sempre controverso, una sorta di dialogo a distanza con il maestro avverso Giuseppe De Robertis, il vero campione della variantistica in quegli anni sventurati della guerra, aveva condotto Pancrazi nell'*Officina* alcionia: è dunque l'*Alcyone* il libro più compulsato, il solo salvato

(insieme alla *Figlia di Jorio*) persino dal rogo di Sapegno. Non è probabilmente un caso che, alla fine della seconda guerra mondiale, Adelia Noferi si occupi dell'*Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, pubblicando la tesi di laurea diretta proprio da De Robertis, con l'ovvia benedizione del relatore che le dedica una tempestiva recensione sul "Mondo" e l'accoglienza benevola, tra gli altri, di un altro pioniere degli studi dannunziani, Eurialo De Michelis, che si schiera dalla parte della giovane studiosa stroncata da Croce.²⁶ La spinta al rinnovamento degli studi prendeva poi un'altra direzione pur limitrofa alla filologia, ma tralasciando la feconda fabbrica di Gardone: i due volumi recentemente pubblicati per la meritoria cura di Maddalena Rasera mostrano meglio di ogni altra ricostruzione l'impegno di un impareggiabile studioso quale fu Guy Tosi,²⁷ che riuscì a penetrare nei più segreti meandri di quell'arte con occhi scevri dai pregiudizi della critica crociana e post, attraverso la rigorosa ricerca delle fonti che ancora in Italia si chiamavano "plagi".²⁸ E si noti che gli studi dannunziani devono qualcosa anche a un latinista, il teatino Ettore Paratore sempre pronto a rileggere il celebre conterraneo nel quale intravedeva la linea di discendenza diretta con il sulmonese Ovidio.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la Fondazione del Vittoriale vede avvicinarsi alla Presidenza intellettuali e funzionari che ne scongiurano la chiusura: decisiva l'attività di Eucardio Momigliano,²⁹ il quale fu promotore di quella benemerita prima serie dei "Quaderni dannunziani" diretti da Emilio Mariano e chiusi con la già ricordata pubblicazione degli Inventari.

La celebrazione del primo centenario della nascita nel 1963, oltre al Convegno con cui si riaprono le danze, *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*³⁰, è segnata addirittura da un *Processo a d'Annunzio*, a cura di Paolo Milano, in cui l'accusa è sostenuta da Natalino Sapegno, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, mentre la parte della difesa è lasciata al celebre anglista che già si era occupato, e proficuamente, del poeta al tramonto. Sui giornali però vanno in onda anche gli articoli di Luciano Bianciardi: qui interessa soprattutto il primo, *Si murò vivo in un monumento*, apparso nel "Giorno" del 18 marzo con il resoconto di una visita al Vittoriale e una rinnovata attenzione all'Officina del "faticatore della penna".³¹

Fu però l'edizione dei *Taccuini* del 1965, questi meravigliosi oggetti che continuano a far parlare di sé (è in corso di stampa la pubblicazione di un antico quaderno degli anni del Cicognini da parte di Ermanno Paccagnini), ad attrarre l'interesse degli studiosi intorno alle carte di d'Annunzio: cominciano da qui le esplorazioni nella casa, da cui si ricava innanzitutto quel taccuino inedito dell'*Alcyone*, a cura e con una nota di Dante Isella del 1972, che appare, insieme con il saggio sui *Pentimenti della Sera* del 1973 di Pietro Gibellini e le ricerche di Ivanos Ciani sulle *Novelle della Pescara* del 1975, il legittimo capostipite della filologia dannunziana.³² Nel recente contributo in ricordo di Franco Gavazzeni, è proprio Gibellini a ricordare le tappe di quell'avventura, appannando il contributo che i suoi studi avrebbero offerto all'esplorazione dell'Officina gardonense.³³ Basta compulsare la serie dei "Quaderni del Vittoriale" per rendersi conto che, partito per il lago con una borsa di studio, il giovane filologo sarebbe andato assai lontano: tra il numero 1 apparso nel febbraio del 1977 e il 18 del dicembre 1979, oltre a curare una puntuale *Bibliografia*, molti sono gli interventi decisivi sui materiali a mano a mano recuperati.³⁴ Nel 1977 il convegno su *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione* ("Quaderni del Vittoriale", 5-6, ottobre-dicembre 1977) si interroga proprio, come appunto Mariano in apertura, sulla "filologia in atto" dell'artista peritissimo: sono in prima linea Giorgio Bàrberi Squarotti con *I proble-*

mi dell'elaborazione del testo; Guy Tosi con un d'Annunzio traduttore *de soi-même*; Eurialo De Michelis con *La rielaborazione del "Compagno dagli occhi senza cigli"* e i più giovani Ivanos Ciani, che si occupa dell'"autofagia"³⁵ dal testo giornalistico, Marziano Guglielminetti sui taccuini e appunto Gibellini con *l'elaborazione di Alcyone*.

Sebbene tardiva a confronto di altri grandi autori contemporanei, Ungaretti in testa, la filologia dannunziana conosce dunque la sua età dell'oro tra gli anni Settanta e gli Ottanta del secolo scorso grazie al lavoro di scavo negli archivi del Vittoriale di quel giovane allievo dell'ateneo pavese, armato degli strumenti più affilati della filologia d'autore: il frutto maggiore resta l'edizione critica d'*Alcyone* apparsa nel 1988 e divenuta presto opera di riferimento per la disciplina. La cognizione di una diacronia interna ai testi, il farsi dell'opera d'arte, la stessa classificazione delle varianti "sostitutive" ed "evolutive" che non tanto importano alla topografia quanto invece al senso complessivo delle "implicazioni" autoriali sono ormai riferimenti imprescindibili anche nella manualistica più accreditata.³⁶ Non per caso è lui a dirigere dal 2008 quell'Edizione Nazionale delle Opere che il corredo delle note di commento rende specchio del lavoro di un mirabile laboratorio.

Se torniamo sulle rive del Garda, dobbiamo ancora registrare l'evento più "rumoroso" del rilancio, ossia l'apertura al pubblico del Vittoriale nel 1975 (fino ad allora vi erano ammessi solo gli studiosi) sotto la Presidenza di Giuseppe Longo. Tra controversie e polemiche, puntualmente registrate persino nelle pagine della rivista ufficiale, l'attività degli studiosi si intreccia di nuovo, com'era accaduto durante la vita di d'Annunzio, con quella dei curiosi, dei nostalgici, dei fanatici, nonostante che i convegni degli anni Settanta conducano a Gardone anche la nuova generazione di critici non più disposti a liquidare l'autore come un accidente necessario nella storia della letteraria della Nuova Italia: si tratta, diremo almeno, della Tavola rotonda del 1972 su *D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento* e di quella del 1973 su *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, con Anceschi, De Michelis, Gavazzeni, Gibellini, Isella, Mengaldo, Petronio, Sansone, Raimondi, Tosi e i loro più agguerriti allievi.³⁷ E si ricordi che, sulla scia del rifiorire degli studi, a Pescara viene inaugurato il Centro nazionale di Studi dannunziani, subito al lavoro con prestigiosi Convegni e presto dotato di una rivista, "Rassegna dannunziana", sulla quale si contano non pochi interventi di natura filologica.

Insomma, i tempi erano maturi per il varo dell'Edizione Nazionale: nel 1983 un Comitato composto da Domenico De Robertis, Dante Isella, Pier Vincenzo Mengaldo, Giorgio Petrocchi, Ezio Raimondi, Pietro Gibellini, Franco Gavazzeni, Emilio Mariano, e diretto da Gianfranco Contini (cui subentrerà Dante Isella e infine Gibellini), detta il programma di rilettura dell'Opera, nella stessa veste grafica dell'"Edizione di Tutte le Opere", ma con il corredo delle note d'apparato, che restituiscano il dinamismo della scrittura. Il piano segue quello progettato e licenziato dall'autore con l'aggiunta delle pagine sparse e degli inediti: VERSI D'AMORE E DI GLORIA (1. *Primo vere*; 2. *Canto novo. Intermezzo di Rime. Elegie romane*; 3. *L'Isottèo. La Chimera*; 4. *Poema paradisiaco. Odi Navali. L'Armata d'Italia*; 5. *Maia. Delle Laudi, libro I*; 6. *Elettra. Delle Laudi, libro II*; 7. *Alcyone. Delle Laudi, libro III*; 8. *Merope, Delle Laudi, libro IV*; 9. *Canti della Guerra latina*); PROSE DI ROMANZI (10. *Terra vergine. Giovanni Episcopo*; 11. *Le Novelle della Pescara*; 12. *Il Piacere*; 13. *L'Innocente*; 14. *Trionfo della Morte*; 15. *Le Vergini delle Rocce*; 16. *Il fuoco*; 17. *Forse che sì forse che no*; 18. *La Leda senza cigno*); TRAGEDIE, SOGNI E MISTERI (19. *Sogno d'un mattino di primavera. Sogno d'un tramonto d'autunno*; 20. *La città*

morta; 21. *La Gioconda*; 22. *La Gloria*; 23. *Francesca da Rimini*; 24. *Parisina. La Crociata degli Innocenti. Cabiria*; 25. *La figlia di Iorio*; 26. *La fiaccola sotto il moggio*; 27. *Più che l'amore*; 28. *La Nave*; 29. *Fedra*; 30. *Le martyre de Saint Sébastien*; 31. *La Pisanelle, ou le jeu de la Rose et de la Mort*; 32. *Le Chevrefeuille*; 33. *Il ferro*; PROSE VARIE (34. *Contemplazione della Morte*; 35. *Notturmo*; 36. *La vita di Cola di Rienzo*; 37. *Il venturiero senza ventura*; 38. *Il secondo amante di Lucrezia Buti*; 39. *Il compagno dagli occhi senza cigli*; 40. *Il libro ascetico della Giovane Italia*; 41. *Per la più grande Italia. La beffa di Bùccari. La Fiamma intelligente. Il nuovo patto marino*; 42. *Il sudore di sangue. La penultima ventura, libro I*; 43. *L'urna inesausta. La penultima ventura, libro II*; 44. *L'allegoria dell'Autunno. Orazioni. Elogi. Commenti. Messaggi*; 45. *Cento e cento e cento e cento pagine del libro Segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire. A istanza di Angelo Cocles Asolano*; 46. *Le dit du Sourd et Muet qui fut miraculé en l'an de grâce MCCLXVI*; 47. *Teneo te, Africa. La seconda gesta d'oltremare*; 48. *Taccuini*; 49. *Pagine disperse*; 50. *Inediti*).

A dispetto dell'enormità dell'opera dannunziana e della gran messe di documenti, poche sono tuttavia le edizioni compiute finora – oltre all'*Alcyone*, le *Elegie romane*, a cura di Maria Giovanna Sanjust (2000); *La figlia di Iorio*, a cura di Raffaella Bertazzoli (2004); *Maia*, a cura di Cristina Montagnani (2006); *La fiaccola sotto il moggio*, a mia cura (2009) – segno della sostanziale difficoltà di cimentarsi in un lavoro solo in apparenza tecnico e segno altresì dei tempi, che certo non sono più quelli in cui i giornali ospitavano dibattiti orgogliosi sul significato delle varianti di *A Silvia*, mentre Croce poteva scagliarsi contro le *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*. Tuttavia si osserva con d'Annunzio un fenomeno dilagante: quanto più regrediscono gli studi filologici sulle opere compiute, tanto più progrediscono le stampe di inediti, siano carte o lettere, preferibilmente pruriginose, da sottoporre al lettore avido di quella vita inimitabile. Ma per rispondere a interrogativi che si fanno via via più urgenti, a cominciare dalla domanda se che questa filologia d'autore abbia ancora un senso, e quale, nell'era informatica (e si vedano i perspicui interventi dell'ottimo Giunta o di Paola Italia che ha condotto a termine l'impresa leopardiana inaugurata da un altro dannunzista d'eccezione, Franco Gavazzeni)³⁸, è ovvio che l'apparato delle varianti può ancora restituire quella filologia "in atto", quel farsi della poesia, quel "lavoro" dello scrittore che contiene *in nuce* la critica. Un laboratorio che è già "condizione poetica", per usare un'espressione cara a uno dei più strenui difensori della variantistica come pratica della critica letteraria.

Spetta appunto al critico l'obbligo di fare la storia di questa che io chiamo "condizione alla poesia" e che altro non è se non un complesso di ragioni e di occasioni, da cercare, in gradi e aspetti diversi, nel puro pensiero, nella poetica, nel gusto, in altra espressione di poesia e nei frantumi di poesia, persino nella non poesia, non però una storia che abbia fine a sé, ma volta a quell'unico fine che è di spiegarsi uno stile e una poesia nel loro vitale slancio, uno stile e una poesia che acquireranno più e men valore da quest'esame, come l'acquistarono da una condizione più e men valorosa. Un esame non da arcadi e da edonisti, come altri pensa, da annotatori minuti, da chiosatori, come altri ripete, ma un vitale esigente esame (ricco di passaggi), che obbliga a una diuturna frequenza con l'artista, a letture e riletture infaticabili, a ritorni e approfondimenti su uno stesso tema. [...] E nell'odierno stato degli studi critici che è d'uso fare piuttosto storia della critica che storia della poesia, questo richiamo ai testi, e alla loro dinamica fatale nasce da ben altro che da un puro gusto umanistico.³⁹

Parole da sottoscrivere anche a tanta distanza, sebbene resti ovviamente aperto il dibattito sul modo in cui organizzare i materiali e restituire le conoscenze

– questioni al solito da affrontare di volta in volta, e per le singole opere, come pure va facendo il Comitato dell’Edizione Nazionale, composto ora, oltre che da Gibellini, Raimondi e Mengaldo, dalla seconda generazione degli studiosi di filologia dannunziana, Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Clelia Martignoni, Giorgio Zanetti. E soprattutto bisogna integrare il metodo filologico con i nuovi strumenti informativi, strumenti per l’appunto, che difficilmente possono sostituirsi alla “fatica” dell’editore critico.

Oltre a celebrare il centocinquantesimo dannunziano, il 2013 è allora anche l’anno in cui cadono i trent’anni dalla nascita di quel primo Comitato dell’Edizione Nazionale: è giunto dunque il tempo di un coraggioso rilancio del lavoro filologico, e forse proprio a partire da quei progettati ultimi volumi, previsti ai numeri 48-50, ossia i *Taccuini*, le *Pagine disperse*, gli *Inediti*. Indispensabile ci appare la riproposizione complessiva dei *Taccuini* con il loro conseguente riordinamento e l’aggiunta degli ulteriori ritrovamenti, pubblicati o meno (nella Raccolta Gentili compaiono tre taccuini inediti).⁴⁰ Fonti primarie di tanti lavori, i *Taccuini* consentono di cimentarsi con nuovi orizzonti della filologia giacché, oltre all’annotazione d’apparato, devono fornire le citazioni dei diversi luoghi dell’opera: qui la filologia “in atto” potrebbe prevedere un’edizione con due fasce sulla stessa pagina (o l’eventuale generazione di un ipertesto), la prima per rendere conto dell’elaborazione interna al testo, la seconda per i rimandi esterni.

Per quanto riguarda le *Pagine disperse* e, in particolare gli scritti giornalistici, molto è stato fatto negli ultimi lustri, decisamente lontani dalla prima benemerita silloge pubblicata nel 1913 da Alighiero Castelli, che nasceva peraltro più con intento estetico che filologico, ossia dimostrare lo sviluppo graduale delle «qualità di scrittore», «le sorgenti di alcune sue caratteristiche ispirazioni», «gli influssi dell’ambiente su lui e quelli di lui sull’ambiente» e così via. E un Croce, avverso ma non troppo, capeggiava allora addirittura in prima pagina, giacché proprio dalle sue parole era nato il progetto: «Da uno spoglio accurato di queste raccolte [...] si ricaverebbe un elenco di qualche interesse», ammoniva il filosofo citando i giornali, soprattutto quelli napoletani, dove verosimilmente lui stesso si era abbeverato alle fonti dannunziane. Dunque Croce mostrava allora un interesse di natura filologica, per gli «scritti di argomento vario mai raccolti in volume», la loro genesi e datazione, le eventuali varianti con le redazioni definitive in volume.⁴¹ Quasi tutte antologiche le raccolte successive, la prima, *Roma senza lupa* (il titolo, pare, che proprio l’autore avrebbe voluto dare a una raccolta di articoli) del 1948, a cura di Baldini e Trompeo, poi le *Favole mondane* da parte di Federico Roncoroni nel 1981, infine quella integrale, ma relativamente agli articoli di un’unica testata, “La Tribuna”, apparsa nel 1994 per la cura di Massimiliano Boni. In direzione di una raccolta ambiziosamente complessiva si è mossa poi Annamaria Andreoli negli *Scritti giornalistici* della collezione mondadoriana dei «Meridiani», apparsi, il primo, per il periodo 1882-1888, con la collaborazione di Federico Roncoroni, il secondo, per quello 1889-1938, con Giorgio Zanetti: i due volumi hanno finalmente messo a disposizione del pubblico una gran massa di articoli offrendo nel concreto uno spaccato significativo dell’enorme prolificità dannunziana (i numeri sono da soli eloquenti, 271 nel primo volume, 217 nel secondo).⁴² Anche a questo riguardo tuttavia il filologo può ancora interrogarsi, restando aperte questioni consone all’eterogeneità dei luoghi in cui è apparsa l’opera di d’Annunzio. Solo a titolo esemplificativo: le novelle, le traduzioni, le prose narrative, le *Faville*, le numerose poesie, i romanzi o gli abbozzi di romanzo, tutti scritti che compaiono sui giornali prima dell’edizione definitiva, dovranno essere riproposti in un’edizione complessiva degli *Scritti giornalistici* o utilizzati

esclusivamente per il confronto testuale nelle note d'apparato alle singole opere? E il materiale che non riguarda né l'opera creativa né quella più strettamente giornalistica, ma che pure compare sui giornali - lettere ai direttori (per esempio quel telegramma di cui si diceva all'inizio), comunicati stampa, interviste, a volte redatte da lui stesso - sarà compreso nel volume, una volta riconosciuto come d'autore?⁴³

Si tratta ovviamente di problemi aperti, di filologia "in atto" per l'appunto, ma quasi irrilevanti di fronte a quelli che si spalancano a proposito degli *Inediti*. Cosa collocare negli *Inediti*? Le opere ormai nel canone, seppure non comprese nell'Edizione progettata a suo tempo da d'Annunzio (per esempio *Solus ad solam* o *Violante dalla bella voce*)⁴⁴, o anche i numerosi abbozzi e progetti rimasti incompiuti?⁴⁵ E se si editano gli appunti ("Scritti vari" è la dizione di ben 11 Scatole della Raccolta Gentili!), essi vanno pubblicati sistematicamente, magari nell'ordine di collocazione archivistica, o dopo un loro qualsiasi "riconoscimento", cronologico o tipologico che sia? E se vi sono carte, riutilizzate più di una volta, quando e dove e come pubblicarle? Appunti e note costituiscono lo zoccolo duro dell'archivio: perciò non escluderei a priori un'edizione complessiva che, mettendoli a disposizione della comunità scientifica per l'analisi, potrebbe apportare nuova linfa agli studi com'è accaduto con i *Taccuini* negli anni Sessanta. Oltre alla digitalizzazione dei documenti disponibili, peraltro già avviata nel caso degli autografi della Biblioteca Nazionale di Roma, un rinnovato impegno della filologia dannunziana potrebbe essere indirizzato dunque alla trascrizione e indicizzazione, se non proprio all'edizione, dell'eterogeneo materiale d'archivio.

La molteplice natura dei problemi relativi all'edizione dell'enorme massa di appunti di ogni genere conservati negli archivi è forse meglio comprensibile attraverso un esempio relativo a una carta degli Scritti vari della Raccolta Gentili (ARC.21.1/69), numerata 6 dall'autore, ma ora isolata, dal contenuto latamente filosofico:

Per soddisfare al suo istinto di giustizia la coscienza umana ha immaginato due ipotesi di cui ella s'è composta una religione: l'idea d'una provvidenza individuale e l'ipotesi d'un'altra vita. È una protesta contro la natura dichiarata iniqua e immorale.

Tre sono le attitudini dello spirito verso il dolore: - il pessimismo, l'ottimismo e l'accettazione dell'inevitabile

La Morte – il silenzio – l'abisso! Mistero da ogni parte. Gli esterni problemi si levano sempre d'avanti a noi, nella loro implacabile solennità

L'azione ci limita, la contemplazione ci dilata
La volontà ci localizza – il pensiero ci universalizza –

Il solo viatico utile per fare la traversata della vita è un gran lavoro

Sono annotazioni di prima mano? O appunti di lettura? Si sarebbe tentati di pubblicare i singoli pensieri come aforismi e magari farne un libro che, sotto l'egida di Gabriele, camminasse con le sue gambe. A ben guardare però (e con un po' di fortuna...) di almeno uno di questi pensieri ho individuato la fonte, ben presente al campione degli studi sulle fonti francesi, Guy Tosi, ossia il *Journal intime* di Amiel⁴⁶. Siamo dunque di fronte a una traduzione, rielaborata e tagliata, ma pur sempre una traduzione! Dunque la carta è dannunziana, ma non di d'Annunzio:

dovremmo editarla? E come?

Ma ancora prima di questo *mare magnum* di autografi, e forse assai più umilmente, la filologia dannunziana dovrebbe ricominciare a occuparsi anche dell'opera: sopravvive da decenni un refuso nel testo del più celebre dei romanzi, *Il Piacere*, che continua a essere stampato con l'omissione di un'intera frase rispetto all'Edizione Nazionale licenziata dall'autore nel 1928. L'errore, segnalato nel 1976 da Ivanos Ciani nella premessa all'edizione francese del romanzo, fu rammentato in un delizioso elzeviro di Nicola De Blasi, *Il Piacere perduto*, apparso sul "Mattino" del 26 giugno 1990 da cui si cita:

«Molto tardi, speriamo - s'augurò cordialmente Donna Francesca. – Al meno fra un mese; è vero, Don Manuel? Anzi la miglior cosa sarebbe d'andar via tutti in un giorno. Noi resteremo a Schifanoja sino al primo di novembre, non più oltre».

A cadere sono state le parole da *Al meno* fino a *Don Manuel*; poca cosa, ma, a guardar bene, viene meno una precisazione sull'arco di tempo a disposizione dello Sperelli per una conquista che si prevede non facilissima. Questa sottigliezza che c'era nell'Edizione Nazionale del 1928, nelle ristampe dell'edizione mondadoriana dei *Romanzi* (p. 164) si è perduta per banale refuso di stampa e non è più riapparsa. Non è riapparsa nemmeno nel volume de *Il piacere* degli Oscar Mondadori (p. 229), e nemmeno in quello ben più costoso dei "Meridiani" (p. 159).

In un tempo come il nostro in cui la pervasività (ma sarebbe meglio dire la perversità), dei *copia e incolla*, degli scanner, dei correttori/corrottori automatici, deleteri per ogni scrittura alta, figuriamoci per quella dannunziana, trasforma con in *cori* nell'edizione elettronica di Bandello della Letteratura italiana Einaudi e Gramsci in *Granisci* nella Treccani on-line e il *Bardo della Selva nera* di montiana memoria in *Bordo* al Poligrafico dello Stato, cosa potrà mai accadere all'Imaginifico che non raddoppiava neanche le "emme"?

La filologia bada ai particolari; guarda alle "più sottili minuzie"; si perde dietro una cancellatura. Esercitarla appena, com'è capitato fortunatamente a me, nel magnifico laboratorio dannunziano mi ha insegnato che il mestiere del poeta necessita di una dura e rigida disciplina, anzi che "il solo viatico utile per fare la traversata della vita è un gran lavoro". E non importa che la frase non è di d'Annunzio: senza quella mirabile Officina, io stessa non l'avrei mai saputo!

NOTE

1. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo dannunziano, ARC.21.1/88: "...dal mio ritorno fino a oggi. Io non ebbi accanto a me se non i miei compagni di fede e di lotta, i più coraggiosi e i più devoti. Anch'essi mi sono testimoni. La calunnia è dunque manifesta... / (Questo periodo fu omesso nella trascrizione. G. d'A.)". In rosso la frase da "Io" a "testimoni."

2. L'episodio è ricordato da Guglielmo Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 309 (ma vd. anche Gino Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943).

3. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio, Milano, Garzanti, 1999; *D'Annunzio e Mondadori. Carteggio inedito 1921-1938*, a cura di Franco Di Tizio, Pescara, Ianieri, 2006 (ma ancora utile è Giuseppe Ravegnani, *Lettere di Gabriele d'Annunzio al suo editore. Dall'epistolario con Arnoldo Mondadori*,

in "Quaderni dannunziani", VIII-IX, 1958). Si veda anche Vito Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987.

4. APV, inv. 28896. La lettera è pubblicata da V. Salierno, *Giovanni Beltrami e d'Annunzio. Dalla Beffa di Buccari al Venturiero*, in "Rassegna dannunziana", XIV, 29, maggio 1996, pp. XXVIII-XXIX.

5. Cfr. tra i tanti luoghi delle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, almeno il seguente (ed. a cura di Pietro Gibellini, Milano, BUR, 2010, p. 343): "Se l'umanesimo non è se non l'arte di farsi uomo di là dall'umano [scriveremmo una parola volgarizzata se non ci disgustasse per l'uso e l'abuso dei cercopitechi domestici], se l'umanesimo non è se non l'arte di costruire sé medesimo facendosi il fabro del suo proprio ingegno, il suo proprio fabro mentale, io sono il supremo degli umanisti, ch'ebbi la pazienza ed ebbi la costanza di vivere in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza, con la Somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesche."

6. P. Gibellini, *Per l'autografo delle Vergini delle Rocce*, Brescia, Fondazione Banca di Credito Agrario, 1988, p. 9.

7. Si veda almeno Raffaella Castagnola, *Nel cestino di D'Annunzio*, in *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*, a cura di Milva Maria Cappellini e Antonio Zollino, Pisa, ETS, 2006, pp. 141-154.

8. Si veda il caso delle 13 cc. doppie del manoscritto della *Fiaccola sotto il moggio* nell'edizione critica a mia cura apparsa nel 2009 per l'Edizione Nazionale delle Opere.

9. Renato Serra, *D'Annunzio*, in Id., *Le lettere* [1914], ora a cura di Antonio Palermo, Atripalda, Mephite, 2004, p. 84.

10. Cfr. *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito, 17-27 agosto 1922*, a cura di P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1995.

11. Giuseppe De Robertis, *Il "Libro segreto" di Gabriele d'Annunzio* [1939], in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 13-14.

12. Cfr. Francesco Saverio Nitti, *Rivelazioni*, in *Scritti politici*, a cura di Giampiero Carocci, Bari, Laterza, 1963 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Saverio Nitti XV), pp. 319-321.

13. Id., *Meditazioni e ricordi*, ivi, pp. 617-618: "Ancor prima di pensare ad un libro come questo io avevo, giovanissimo, preso l'abitudine ogni volta che, preparando una nuova opera, ero obbligato a leggerne molte, di riassumerle solo a mio uso personale, in forma chiara e semplice. Prendevo nota di quelle idee che più mi colpivano e, quasi senza accorgermene, presi poi l'abitudine di notare le mie osservazioni personali e quelle riflessioni che l'esperienza della mia vita mi andavan dettando. Ho avuto un'esistenza agitata, determinata da grandi avvenimenti della vita nazionale e da molteplici avvenimenti personali."

14. Si era espresso in tal modo Nitti nella prefazione alla *Democrazia* (con un'Avvertenza di Raffaele Giura Longo, Roma - Bari, Laterza, 2003, pp. 11-13): "Forse pochi uomini del mondo hanno la mia esperienza e io ho vissuto almeno due secoli a causa delle vicende della mia vita. [...] Sono fra i pochi uomini che han conosciuto il vecchio mondo e partecipato alle manifestazioni più intense della vita moderna. Ho fatto i primi studi con le vecchie lampade che si usavano un secolo fa e che avevano il lucignolo fumoso, ho visto la fine di una società quasi feudale e ho parlato ancora alle dame col guardinfante. [...] Ho conosciuto tutte le situazioni più diverse della vita, la povertà e la prosperità e poi, dopo la prosperità, le difficoltà e le ansie dell'esilio e ho potuto rendermi conto dei sentimenti di migliaia di uomini e del modo di comportarsi nella buona e nell'avversa fortuna. «Il suffit de vivre pour voir tout et le contraire de tout», ha detto il saggio Montaigne. Ahimè senza volere io ho veduto tutto e il contrario di tutto."

15. La cit. è tratta dalla lettera a ignoto destinatario, ma forse Antonio Bruers, custodita insieme alle 130 lettere di Sibilla Aleramo a d'Annunzio al Vittoriale (A.G. XLIX, 1), dove sono conservati anche gli originali dei 12 telegrammi che il poeta inviò all'amica (21406-21414). Sette lettere di Gabriele d'Annunzio alla Aleramo sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Raccolta dannunziana Gentili (ARC 21.10/72-79). Cfr. anche Sibilla Aleramo, *D'Annunzio fraterno*, in «Nuova Antologia», 1 giugno 1938, poi nella seconda edizione di *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 258-290 (ora a cura di Rita Guericchio, Milano, Feltrinelli, 1997).

16. La metafora è usata da Pietro Gibellini, *D'Annunzio oggi e ieri: Bergamo, Pavia, Gardone*, in *L'officina di D'Annunzio*, Atti della Giornata di Studio in ricordo di Franco Gavazzeni, a cura di Maria Maddalena Lombardi, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 2013, pp. X-XV: XI.

17. Cfr. i bei volumi con le riproduzioni degli autografi pubblicati tra il 1988 e il 1993: G. D'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo. Facsimile dell'autografo*, Fondazione Banca Credito Agrario Bresciano, Istituto di cultura Giovanni Folonari, Verona, Stamperia Valdonega, 1988 (In custodia con P. Gibellini, *Per l'autografo della "Vita di Cola di Rienzo"*); *Sogno d'un mattino di primavera. Sogno d'un tramonto d'autunno. Facsimile degli autografi*, ivi, 1988 (In custodia con: P. Gibellini,

- Per due sogni di D'Annunzio); *Le vergini delle rocce. Facsimile dell'autografo*, ivi, 1990 (In custodia con: P. Gibellini, *Per l'autografo delle Vergini delle rocce*); *La contemplazione della morte. Il vangelo secondo l'avversario. Facsimile degli autografi*, ivi 1992 (In custodia con: P. Gibellini, *Per due autografi dannunziani: La contemplazione della morte e il vangelo secondo l'avversario*); *Il ferro. Facsimile dell'autografo*, ivi, 1993, (In custodia con: P. Gibellini, *Per l'autografo del Ferro*).
18. Il catalogo elettronico Ariel, Archivio delle Raccolte dannunziane in formato elettronico, è consultabile al seguente link <http://193.206.215.10/ariel/>.
19. Cfr. Livia Martinoli, *Le raccolte dannunziane alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in «Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», n. 8, 2000, pp. 81-86. Per la Raccolta Gentili cfr. F. Gentili, *Lettere e inediti vari di Gabriele d'Annunzio*, in «Dante», 7, 1938 (nr. 5/6 *Hommages à Gabriele d'Annunzio*), pp. 138-168.
20. *Al "Candido Fratello" ... Carteggio Gabriele d'Annunzio – Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2007, p. 209.
21. Sui manoscritti della Raccolta Gentili è più volte intervenuta Annamaria Andreoli, che ha ampiamente compulsato il materiale per la sua biografia dannunziana *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000: cfr. *Un recupero dannunziano*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vitilio Masiello, Roma, Salerno, 2000, t. II, pp. 1067-1085; 1067-1072; G. d'Annunzio, *La Nemica. Il debutto teatrale a altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, pp. V-VI. Vd. anche l'articolo della stessa, *Un Vate all'asta*, in «Corriere della Sera», 21 ottobre 2001.
22. D'Annunzio, *Libro segreto* cit., p. 339.
23. Id., *Solus ad solam*, a cura di Jolanda De Blasi, Firenze, Sansoni, 1939 (poi in Appendice alle *Prose di ricerca*, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, 1950, infine nel canone dell'opera nel secondo tomo delle *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2005). Sull'edizione vd. Ivanos Ciani, *Censure e rimaneggiamenti non d'autore nel "Solus ad solam" di G. d'Annunzio*, in "Studi di filologia italiana", 56, 1998, pp. 321-344 (poi in *Esercizi dannunziani*, a cura di Giuseppe Papponetti e Milva Maria Cappellini, prefazione di P. Gibellini, Pescara, Ediards, 2001, pp. 475-500).
24. Cfr. *Crestomazia della lirica di Gabriele d'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1935.
25. Pietro Pancrazi, *Nell'Officina di Alcyone*, in *Studi sul d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1939, citt. a p. 80 e 119.
26. Adelia Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia d'annunziana*, Firenze, Vallecchi, 1945 e rec. di G. De Robertis, *Per un libro su d'Annunzio*, in "Il Mondo", 19 gennaio 1946. Sulle recensioni e il pensiero del maestro cfr. G. De Robertis – Leone Piccioni, *Carteggio 1944-1963*, a cura di Emanuela Bufacchi, Potenza, Erreciedizioni, 2012, lettere 6, 8-11; 14-15; 51.
27. G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di Maddalena Rasera, prefazione di G. Oliva, con testimonianze di P. Gibellini e Francois Livi, Lanciano, Carabba, 2013.
28. Sui plagî cfr. Enrico Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910; *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, ivi 1921. Ma si vedano anche Tito Rosina, *Attraverso le città del silenzio (fonti e interpretazioni)*, Messina, Principato, 1931 e Mario Praz, *D'Annunzio e l'amor sensuale della parola*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.
29. Questo l'elenco dei Presidenti della Fondazione: Arrigo Solmi (dalla morte del poeta al 1940); Ugo Ojetti (1940-42); Domenico Bartolini (1942-43); Francesco Ercole (1943-45); Eucardio Momigliano (1945-60); Umberto Zanatta (1960-64); Aleardo Sacchetto (1964-74); Giuseppe Longo (1975-82); Giuseppe Luraghi (1983); Egidio Ariosto (1983-88; 1991-93); Ruggero Puletti (1988-91); Luciano De Maria (1993); Francesco Perfetti (1993-97); Annamaria Andreoli (1997-2008); Giordano Bruno Guerri (2008).
30. *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Emilio Mariano, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Venezia – Gardone Riviera – Pescara 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968.
31. Della ricezione si è occupato recentemente Antonio Zollino, *Il personaggio d'Annunzio nella letteratura italiana, in D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008). Una mappa*, Atti del Convegno di Liegi 19-20 febbraio 2008, a cura di Luciano Curreri, Bruxelles, Peter Lang, 2008, pp. 31-106.
32. Cfr. G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965; *Altri taccuini*, a cura di E. Bianchetti, ivi 1976; *Dal taccuino inedito dell'Alcyone*, a cura e con una nota di Dante Isella, in «Strumenti critici», 18, 1972, pp. 163-173; P. Gibellini, *I pentimenti della «Sera»*. Saggio di un commento alle correzioni d'Alcyone, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Atti del convegno di Gardone Riviera 14-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 343-367 (poi in *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 85-117); I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano. "Le Novelle della Pescara"*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

33. Cfr. P. Gibellini, *D'Annunzio oggi e ieri: Bergamo, Pavia, Gardone*, in *L'officina di D'Annunzio...* cit.
34. Si segnalano di seguito i saggi di P. Gibellini apparsi sulla rivista, ricordando che gli aggiornamenti bibliografici dei numeri dall'1 al 18 sono a sua cura (dal nr. 19 in poi la Bibliografia sarà curata da Elena Ledda): *Il volo di Icaro. Nuove carte di "Alcyone"*, in "Quaderni del Vittoriale", 1, 1977, pp.15-30; *La donazione di Luisa Baccara*, 2, 1977, pp. 59-84; *D'Annunzio dialettale: versi inediti*, 3, 1977, pp. 10-16; *Sull'elaborazione di "Alcyone"*, 5-6, 1977 (Atti del Convegno *D'Annunzio il testo e la sua elaborazione*), pp.67-103; *Parole per il "Sogno..."*, 8, 1978, pp. 61-68; *Fiori o favi per l'ape dell'"Alcyone"?*, 15, 1979, pp. 45-48.
35. Uso il termine secondo l'accezione di Giuseppe Antonio Borgese, in "Il Campo", 4 giugno 1905, che lo usa a proposito dei personaggi della *Fiaccola sotto il moggio* in rapporto ai personaggi di altre opere dannunziane.
36. Si veda almeno Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 234-236.
37. *D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento. Tavola rotonda*, "Quaderni del Vittoriale", XL-XLI, 1972 (si segnalano almeno le relazioni di Giacomo Devoto, *La traduzione dannunziana nella lingua letteraria fra l'Ottocento e il Novecento* e Pier Vincenzo Mengaldo, *Gabriele d'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*); *D'Annunzio e il simbolismo europeo* cit. (oltre alla relazione già citata di Gibellini, si ricordano almeno Ezio Raimondi, *Dal simbolo al segno*; Luciano Anceschi, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia*; Euriano De Michelis, *Sul Taccuino della "Pioggia nel pineto"*).
38. Mi riferisco da ultimo a Claudio Giunta, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, in "Ecdotica", 8, 2011, pp. 104-117 e Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2013. Sul contributo "dannunziano" di Franco Gavazzeni, oltre al fondamentale volume *Le sinopie di "Alcyone"*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, vd. il già citato intervento di Gibellini, *D'Annunzio oggi e ieri: Bergamo, Pavia, Gardone*, in *L'officina di D'Annunzio...*
39. G. De Robertis, *Condizione alla poesia*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944, pp. 13-14.
40. Si tratta di ARC. 21.61/1 datato 1887; ARC. 21.61/2, del 1890; ARC. 21.61/3, risalente al 1890; ARC. 21.61/5, databile al 1908. Per i taccuini riemersi dopo la doppia edizione mondadoriana, si vedano Carla Riccardi, *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere*, in «Strumenti critici», 55, 1987, pp. 371-389; I. Ciani, *Un taccuino inedito di Gabriele d'Annunzio*, in "Rassegna dannunziana", 20, 1991, p. I; A. Andreoli, *Dagli Archivi del Vittoriale: pagine di un diario inedito*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale», 1, 1993, pp. 19-53; Id., *Un recupero dannunziano*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vitilio Masiello, Roma, Salerno, 2000, t. II, pp. 1067-1085; M. T. Imbriani, *Un taccuino di d'Annunzio dal fronte francese*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Atti del Convegno di Gardone Riviera 13-16 giugno 2007, Pisa, ETS, 2008, pp. 375-384; Id., *Gabriele d'Annunzio, Un taccuino inedito del 'Trionfo della morte'*, in «Sinestesia» *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a.VI-VII, 2008-2009, pp. 328-347. Sui taccuini dannunziani cfr. almeno S. Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui "taccuini" dannunziani*, Firenze, Vallecchi, 1985; A. Andreoli, *Per una definizione dei «Taccuini»*, in *Memorie, autobiografie e diari* cit., pp. 129-137.
41. G. d'Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane, letteratura, arte*, coordinate e annotate da A. Castelli, Lux, Roma 1913, citt. alle pp. 5-10.
42. Cfr. anche *D'Annunzio giornalista*, Atti del V Congresso Internazionale di studi dannunziani Pescara 14-15 ottobre 1983, a cura di Edoardo Tiboni e Luigia Abbrugiati, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1984.
43. Cfr. A. Andreoli, *D'Annunzio "inedito"*, in "La Modernità letteraria", 6, 2013, pp. 11-18. Per le interviste si veda G. Oliva, *Interviste a Gabriele d'Annunzio 1895-1938*, con la collaborazione di M. Paolucci, Carabba, Lanciano 2002.
44. Sul *Solus ad solam* cit. cfr. la nota di G. Zanetti, in *Prose di ricerca* cit. II, pp. 3821-3829. Per *La Violante dalla bella voce*, testo apparso nel "Corriere della Sera" (25 febbraio, 3 e 17 marzo 1912) ma non compreso dall'autore nelle *Faville del maglio*, ora in Appendice nell'edizione delle *Prose di ricerca* sopra citate, vd. ancora Zanetti, II, pp. 3838-3839.
45. Si vedano almeno: G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990; Id., *La Nemica* cit.; Id., *Il fastello della mirra*, a cura di Angelo Piero Cappello, Firenze, Vallecchi, 2004; *Tre frammenti inediti*, a cura di Giorgio Zanetti, in "La Modernità letteraria", 3, 2010, pp. 155-163.
46. *Fragments d'un journal intime*, Ginevra 1887, vol. 2, p. 49 (18 marzo 1869): "Le seul viatique utile pour faire la traversée de la vie c'est un grand devoir et quelques sérieuses affections. Et même les affections périssent, ou du moins leurs objets sont mortels: un ami, une femme, un enfant, une patrie, une Église, peuvent nous précéder dans la tombe; le devoir seul dure autant que nous."

D'Annunzio: formazione e società

Andrea Lombardinilo

L'educazione dell'"artifex", tra conoscenza e modernità

Pochi scrittori, come nel caso di Gabriele d'Annunzio, hanno saputo recepire e condensare nella propria opera e nella propria esperienza biografica gli impulsi al cambiamento di un'intera epoca, gli aneliti evolutivi di una società in formazione, le istanze di rinnovamento di un pubblico alle prese con la costruzione di un'identità all'altezza delle sfide della vita moderna. La capacità di intercettare le nuove tendenze letterarie e di interpretare i mutamenti culturali che caratterizzano la società italiana di fine Ottocento e inizio Novecento attesta non solo il fiuto comunicativo del sagace manager di se stesso, ma anche la predisposizione del demiurgo ad anticipare e leggere il cambiamento, interpretato secondo i paradigmi estetici e ideologici peculiari dell'artista-esteta, impegnato nella costruzione del proprio personaggio¹.

Va da sé che, nel corso degli anni, il poeta può far leva non soltanto sulle sue doti istrioniche e camaleontiche, ma anche sul suo sterminato bagaglio letterario e culturale. Ma c'è di più: già negli anni giovanili matura una straordinaria conoscenza della lingua italiana (studiata sulla scorta di Dante e dei poeti delle origini) e una curiosità conoscitiva fuori del comune: non a caso si distingue per la frequentazione dei classici latini e greci, si interessa alla filosofia del proprio tempo, mostra apertura per gli studi sociali che sul finire dell'Ottocento studiano il fenomeno nuovo delle masse urbanizzate (rappresentate in quegli anni dall'amato Zola). Il percorso intellettuale dannunziano si configura come il tentativo di fare del sincretismo culturale la stella polare della propria azione comunicativa, nella fase storica in cui l'avvento dell'elettricità e della industrializzazione prelude all'affermazione di un'industria culturale destinata a rivoluzionare i consumi letterari degli attori².

Di qui l'importanza di indagare il percorso formativo che conduce d'Annunzio a interiorizzare i prodromi del cambiamento sociale, a fagocitare le novità della tecnica e a promuovere l'innovazione culturale: un percorso che si snoda dalla fase collegiale pratese a quella universitaria romana, segnato dall'incontro con quei pochi maestri (intellettuali, poeti, scrittori, scienziati) destinati a scavare un solco profondo nell'universo creativo dell'*artifex*: è quanto accade anche negli anni tardi del Vittoriale, allorché il flusso dei ricordi fa riemergere le tappe di un apprendistato formativo inimitabile, maturato nel segno del rifiuto dei paradigmi formativi ufficializzati dall'accademia o dalle istituzioni governative.

Tutto questo a dimostrazione del fatto che, per tutta la vita, d'Annunzio obbedisce a quel «demone mimetico» che gli suggerisce passioni e antipatie letterarie, gli addita fonti di ispirazione e bersagli polemici, gli schiude (in buona sostanza) la strada del sapere e della cultura. Di qui il connubio strettissimo tra società, conoscenza e modernità nella formazione dannunziana: un connubio destinato a concretarsi nelle prose memoriali degli anni tardi del Vittoriale, laddove le esperienze giovanili si rivelano in tutto il loro *nostos* simbolico, rievocate con la lente deformante del ricordo³.

La formazione classica del Cicognino

L'esperienza collegiale come avviamento all'arte e alla vita. Questo il sentimento che ispira il flusso memoriale delle pagine de *Il compagno dagli occhi senza cigli*, de *Il Secondo amante di Lucrezia Buti* e de *Il fastello della mirra*, in cui d'Annunzio sembra alleggerirsi del magma dei ricordi che lo sovrasta negli anni dell'esilio francese (1910-1915)⁴. Sono gli anni in cui *l'artifex*, pur affermandosi come protagonista di primo piano della cultura europea (si pensi alle collaborazioni con Debussy, Mascagni, Ida Rubinstein e i Balletti russi di Diaghilev)⁵, per la prima volta nella sua vita si concede anima e corpo alla «sirena del passato» che ispira molte delle *Faville del maglio* inviate al «Corriere della Sera» di Luigi Albertini, che dietro lauti compensi concede ai suoi lettori lo «spettacolo bellissimo» (per dirla con Serra) di un d'Annunzio ripiegato inaspettatamente su se stesso⁶.

Sono i primi bagliori della stagione notturna destinata a maturare nel tempo della guerra. Ma, si sa, gli spazi del giornale sono angusti, ristretti, limitati. Il flusso dei ricordi è invece poderoso, così travolgente da debordare in lunghe e irresistibili confessioni in prosa, vergate con un inconfondibile stile arcaizzante. È il caso delle faville de *Il compagno dagli occhi senza cigli*, raccolte in volume molti anni dopo la loro redazione (1928). Alla lunga favilla di Dario lo scrittore affida la cronaca della sua esperienza collegiale: chi meglio di Dario può attestare i successi del giovane compagno di collegio, un po' predestinato, un po' *artifex suae fortunae*? L'ampia prosa memoriale ci proietta *in medias res* all'interno del collegio pratese, consentendoci di conoscere il *cursus studiorum* compiuto dal giovane Gabriele appena arrivato dalla terra d'Abruzzi, con il compito (imposto dal padre) di toscanizzarsi in tempi rapidi.

Naturalmente, il percorso formativo del giovane d'Annunzio è scandito dallo studio delle lingue classiche e dalla lettura degli autori greci e latini, cui si appassiona rapidamente⁷. Da un lato Omero, Plutarco, Pausania, Pindaro, Saffo, Euripide, Senofonte, Sofocle; dall'altro Cicerone, Virgilio, Tibullo, Propertio, Catullo, Ovidio, Orazio, Sallustio: il canone della letteratura classica entra così a far parte del bagaglio culturale del collegiale, che da quel momento in poi sfrutterà la propria sterminata conoscenza della letteratura antica anche sul versante estetico e creativo. Il «demone mimetico» che ispira il memorialista gli suggerisce di riconoscersi ora in questo, ora in quell'altro autore, stabilendo di volta in volta una piena corrispondenza estetica ed esperienziale con gli autori antichi scoperti nel corso del soggiorno pratese. E che si tratti di un'avventura, oltre che di un rigido e rigoroso apprendistato formativo, lo attesta la sagacia provocatoria del giovane Gabriele, che non perde occasione per rintuzzare le coercizioni disciplinari della «pedagogheria» cicognina, nei cui confronti è insofferente e recalcitrante⁸.

Gabriele può vantare un rendimento eccellente nello studio, al punto da distinguersi come studente modello. Con Dario, il compagno dagli occhi senza cigli, condivide sogni di gloria e ambizioni, impegno scolastico ed esperienze di gioventù, oltre alla passione per Napoleone, di cui entrambi ammirano il coraggio, l'autorità, la fame di conquista. Ma, al di là dell'aspetto più strettamente letterario, conta di più rilevare che la lunga favilla di Dario assume una valenza altrettanto importante sul piano documentario, consegnandoci notizie importanti sulla rigida educazione ricevuta dal collegiale a Prato, sottoposto al regime duro e inflessibile della «pedagogheria» cicognina. Gabriele non perde occasione di satireggiare o, addirittura, di provocare i suoi maestri. Memorabili gli episodi della «bamboccia della ciriegia» o della «conzione contro la polpetta», che vede il collegiale preparare la ribellione generale contro la discutibile qualità della mensa cicognina, e in particolare contro le polpette, masticate a denti stretti dai sodali pratesi.

Per l'occasione Gabriele si improvvisa sagace oratore, abile nell'arrangare i suoi compagni con una orazion picciola che, «voltata in buon latino, meriti d'es-

sere inserita in una narrazione di Crispo Sallustio»⁹. Non a caso lo storico romano (di natali abruzzesi come il collegiale) è tra gli autori classici più frequentati dal collegiale, che si ricorda del Cicerone “catilinario” e dell’Ulisse dantesco al momento di destare gli animi dei suoi compagni contro la pedagogheria pratese:

Ma in questo tempo di scellerata tirannide cattedrante, la polpetta cicognina non è se non una laida manipolazione di carnicci venefici e d’erbe più venefiche ancorà, per distruggerci tutti, cancheri e tangheri, ingegnioni e sgobboni, per far cucinària strage di noi tutti, nel fiore della dottrina e della vita. Vogliam noi dunque morire di tanto ignobile morte? [...] *Eia age, rumpe moras, mascula sorbole*, prole della Cicogna contro la Cicogna, Orsù!¹⁰.

L’insolenza dell’arringatore fa *pendant* con la straordinaria sicurezza di sé, supportata dal bagaglio di conoscenze, soprattutto classiche, che gli consentono di nobilitare e mitizzare le proprie imprese giovanili. Così anche l’esperienza della punizione è vissuta con il consueto orgoglio vitalistico, che non concede spazio né a ripensamenti né a sensi di colpa: «Le imputazioni mosse contro a me fanciullo innocentissimo dalla pedagogheria cicognina eran sette, come i peccati da capestro»¹¹.

Il flusso dei ricordi è inarrestabile, specie se calibrato sull’esperienza dell’apprendistato collegiale, così decisivo per il futuro artiere della parola, che negli anni pratesi matura una conoscenza approfondita non solo degli autori toscani delle origini, ma anche della lingua e della letteratura latina, della quale è divoratore. Alla lettura degli elegiaci (in particolare Tibullo e Propertio), alterna quella dei testi «non espurgati della poesia latina», in particolare di Ovidio e Orazio, con i quali può vantare una frequentazione pressoché giornaliera. Ovidio rimarrà un punto di riferimento costante per il poeta di *Alcione*, e non solo per la corregionalità che li lega:

Con Ovidio anzi affettavo una certa parentela, e quasi consanguineità, per esser nato nella medesima terra irrigua; e mi vantavo, con abbondanza peligna, a lui *consanguinitate propinquus* e nei modi lirici *propinqua cognatione coniunctus*, e più di lui precece¹².

Ma se è vero che le *Metamorfosi* saranno per d’Annunzio un libro guida permanente, è altrettanto vero che negli anni del collegio lo studente predilige le elegie scritte dall’Ovidio esule a Tomi, i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto*, in cui il dolore dell’esilio fa tutt’uno con il rimpianto per un mondo irrimediabilmente perduto. Non meno intenso è il legame con Orazio, delle cui odi il giovane Gabriele apprezza la perfezione metrica, l’intensità del sentimento lirico, la suggestione delle immagini poetiche:

E il privilegio medesimo osavo arrogarmi inverso del Venosino, come più tardi nello Studio romano, dove *Occionius noster* me lo riconosceva insigne¹³.

Il memorialista vive di queste improvvise folgorazioni mimetiche, che lo spingono a riconoscersi nei grandi autori della latinità studiati sotto il magistero della «scellerata tirannide cattedrante» di Prato, sfidata nelle maniere più impensate. Si pensi all’episodio del petardo fatto esplodere per divellere la serratura della porta della «carcere sopra tetto»: l’episodio è susseguente allo svolgimento di un compito in classe, consistente nel commento a una sentenza di Seneca. Divilta la porta, grazie alla sua agilità Gabriele può avventurarsi sul tetto del collegio, accompagnato dalle garrule rondini primaverili:

L’esplorazione de’ luoghi mi accertava che il corpulento e lento birro non aveva se non un varco per escir sopra il tetto a tentare di riammansirmi o di riacchiapparmi: un abbaino riserbato al servizio dei racconciatori di tegoli, al

passaggio de' gatti tettaiuoli. Or la latinaggine del mio prete in bigoncia non si sognava, di certo, che per accrescitiva diligenza io avessi desunto da quel suo medesimo Seneca un tema ben più temerario – *Extrema tegula stat* – e fossi per isvolgerlo co' piedi: *pedibus firmis*: senza offesa della metrica¹⁴.

Le reminiscenze della letteratura latina tornano copiose nei ricordi del memorialista, che ama impreziosire la sua prosa con inserti latini più o meno dotti, tutti finalizzati a stabilire un filo rosso tra presente e passato. In primo piano campeggia pur sempre il dorato periodo pratese, rievocato con straordinaria dovizia di particolari. La precocità intellettuale del collegiale fa da contrappunto alla vivacità temperamentale dell'adolescente irriverente, che non esita a paragonare il suo insegnante a un novello Catone: «Era un nuovo Censore, una specie di inesorabile riformatore dei costumi, *Catone catonior*, venuto a reprimere e sopprimere con rigido polso ogni “disdicevole usanza” e ogni “licenza d'abuso”»¹⁵. Il memorialista di se stesso ci consegna non solo uno spaccato arguto e divertito della sua esperienza collegiale, ma anche (e forse soprattutto) il ritratto di quell'artista da giovane destinato ben presto a vedersi spalancate le porte della gloria letteraria, anche grazie alla solidità degli studi classici compiuti in terra toscana.

E che la passione per gli autori latini non sia un'infatuazione giovanile lo attestano i tanti, numerosi rimandi e inserti poetici di cui è disseminata l'opera in versi e in prosa del Vate, che per tutta la vita sfrutterà sia la letteratura italiana delle origini, sia la poesia greca e latina per nobilitare la propria scrittura. È il caso (per esempio) della chiusa virgiliana di *Alcione*, della ripresa del modello seneciano nella *Fedra* (1909), dell'individuazione del mito ovidiano di Icaro come fonte di trasposizione cinematografica. E poi c'è Catullo, che rimarrà uno degli autori prediletti da d'Annunzio anche negli anni del Vittoriale, e non solo per la “vicinanza” lacustre.

A Filippo Surico che lo va a trovare nel 1921, appena arrivato a Gardone, così risponde in tema di moralità della letteratura: «le *nugae* del mio Catullo (e Gabriele d'Annunzio stendeva gioioso la mano e appuntava l'indice alla vicina penisola di Sirmione, nel Benaco) con tutti i mille e mille baci, erano – e sono – opera morale, perché perfetta bellezza»¹⁶. Quella bellezza apprezzata sin dal tempo del soggiorno pratese, trasfigurato dalla forza lancinante del ricordo.

Universitario mancato a Roma, allievo di Monaci e Moleschott

Terminato l'apprendistato collegiale, per d'Annunzio arriva il momento di immergersi nei fulgori della Roma barocca e bizantina, dove impara ben presto le regole del mercato editoriale, della comunicazione letteraria e della mondanità: dalle colonne della «Tribuna», del «Fanfulla della Domenica», del «Capitan Fracassa» il giovane cronista mondano ammalia un'opinione pubblica che anela a riconoscersi nei grandi avvenimenti che scandiscono la vita opulenta della nuova capitale d'Italia, sospesa tra culto del passato e ansia di rinnovamento¹⁷.

Chi meglio di d'Annunzio, che si è già distinto come poeta (*Primo vere* e *Canto novo*) e come novelliere (*Terra Vergine*), può dare voce e sostanza all'istanza partecipativa di un pubblico in-formazione, soddisfare le aspettative intellettuali di una società in costante divenire? Non stupisce dunque che i propositi accademici del giovane universitario naufraghino al cospetto delle tentazioni irresistibili della Roma bizantina, che ammalia il giovane Gabriele con i suoi lucori, le sue attrattive, i suoi misteri¹⁸. Piuttosto che frequentare le aule dello *Studium Urbis*, cui si iscrive per seguire il corso di laurea in Lettere, d'Annunzio presenza a gare ippiche, battute di caccia, balli e ricevimenti, matrimoni, conferenze, concerti, pre-

sentazioni di libri e mostre d'arte, impegnato nel formare e informare un pubblico sempre più attratto dalla scrittura elegante e avvolgente di quel giovane cronista venuto dalla provincia, che il destino ha promesso all'olimpico delle lettere.

Ciò non toglie che il soggiorno romano si trasformi per d'Annunzio in uno straordinario apprendistato formativo, che si sostanzia nell'incontro e nella frequentazione di alcune figure destinate a scavare un solco intellettuale profondo, fino a imprimere un'influenza diretta sull'attività scrittoria dell'*artifex*¹⁹. Incontri da cui il cronista impara i segreti del mestiere e attinge conoscenze letterarie decisive, il cui ricordo torna prepotente nel flusso memoriale degli anni a venire. È il caso di una delle prose del *Teneo te Africa* (1936), in cui il recluso del Vittoriale rievoca l'incontro con Guglielmo Oberdan, avvenuto nel 1882 nel «vestibolo della Sapienza». L'incontro con il futuro martire della libertà costituisce l'occasione per riflettere sulla propria esperienza universitaria, e in particolare sullo studio dei poeti provenzali e delle origini:

Pensavo e penavo, da povero cerco errante, da vagabondo scolare fra Tevere e Senna, tra Ombrone e Garonna, bandito dalle Università, dalla Chiesa repudiato, ridotto a mestier di rime e di musiche, impaziente pur sempre di gettar corpo e anima alla ventura al caso al rischio al dado, al gioco di zara: non dissimile forse a quel capitello di non so quale aula capitolare aperta in sul chiostro di non so più quale abazia rovinata in vista del mar di Caramania; sì, veramente, simile per amor delle due patrie, somigliante a quella istrana pietra bene iscolpita, dove sur un campo di foglie un uomo è intra due sirene che nelle due mani ei serra²⁰.

La forza penetrante del ricordo e la cifra trasfiguratrice del linguaggio disegnano un quadro memoriale alato e malinconico, che il lettore ha il compito di osservare in controluce, nel tentativo di cogliere i riflessi più reconditi dell'anima dannunziana, perennemente sospesa tra finzione e realtà, tra sogno e materia, tra vitalismo e malinconia. Nella rete insondabile dei ricordi si palesano di tanto in tanto le figure che hanno inciso (in un modo o nell'altro) sulla formazione del giovane d'Annunzio, la cui frequentazione e il cui insegnamento segnano tappe fondamentali di quel *cursus studiorum* espletato nelle redazioni dei giornali, nelle biblioteche o nelle gallerie d'arte, piuttosto che nelle aule universitarie²¹. Ricordi che riguardano non solo il maestro pescarese Giovanni Sisti, «il maestro nero» cui il collegiale invia lettere che traspirano tristezza e gratitudine. Non solo Carducci, incontrato a Roma da Angelo Sommaruga, e rievocato a distanza di anni nella nota prosa funebre *Di un maestro avverso*²²:

Poco io lo conobbi; molto lo amai, d'un amore accorato, per la forza di passione e di malinconia ch'era in lui. So ch'egli non mi fu benevolo se non in rari istanti, per commozione fugace, quando la sua prepotenza irosa erasi affievolita. Non mi sentii mai prossimo a lui nell'affetto, né concorde, ma sempre d'un'altra specie e d'un altro ordine. Se io sapeva comprender lui, egli non poteva comprender me²³.

Com'è noto, il poeta delle *Odi barbare* è il primo maestro lirico del giovane d'Annunzio, il motore poetico di un'officina letteraria destinata ben presto a sperimentare nuove forme espressive e a guardare al simbolismo come nuovo orizzonte estetico ed espressivo della modernità²⁴. Ma ancor prima di Carducci c'è Dante, che d'Annunzio inizia ad approfondire proprio a Roma, grazie all'insegnamento di Ernesto Monaci e di Gaston Paris, puntualmente ricordati nella prosa commemorativa del *Teneo te Africa*:

Or i due più dilette maestri della mia giovinezza prima, l'italiano Ernesto Monaci, il francese Gaston Paris, parevano sorridermi a traverso gli esatti scaffali

della Biblioteca vaticana, a traverso le torte ombre della mia pineta litoranea. Il primo, quando veniva in luce il mio libro di odi marine intitolato *Canto novo* – bene avrebbe detto *Chant novel* la donna di Adam de Gonesse – il primo de' miei due maestri m'insegnava la filologia neolatina, mi guidava nello studio delle lingue romanze; e pareva bearsi della mia diligenza quasi ghiottornia, della mia perseverante avidità²⁵.

Come dimostrerà anni dopo il *Libro segreto*, dalla *Crestomazia* di Ernesto Monaci (titolare della cattedra di Filologia romanza allo *Studium Urbis*) d'Annunzio attinge le citazioni e gli inserti dei poeti delle origini che scandiscono l'attività creativa del filologo, intento a scandagliare i segreti arcaici della lingua, studiata con la perizia che si addice allo studioso delle lingue romanze. Un lavoro di ricerca che non si limita all'esame stilistico o alla consultazione d'archivio, ma che si trasforma in un vero e proprio rapporto agonistico con gli autori studiati, puntualmente postillati dal solerte chiosatore: così è per il Dante commentato da Scartazzini e Vandelli, così è per i poeti delle origini chiosati sui due volumi del Monaci, che recano evidenti tracce delle frequentazioni dannunziane²⁶.

Il *Libro segreto* testimonia in presa diretta la tecnica citazionistica del biografo di se stesso, impegnato nella risemantizzazione della lezione espressiva dei poeti (più o meno noti) e dei prosatori del Duecento e del Trecento, secondo un piano programmatico esposto decenni prima nella lettera prefatoria del *Trionfo della morte* e nell'*Epistola* a Pasquale Trivelli posta in apertura del volume *Disciplina degli archivi, diplomi e carte antiche* del 1898. Ernesto Monaci incarna per d'Annunzio il *magister princeps* in grado di elevare al massimo grado la perizia critica dei propri allievi. Il ritratto del maestro è eseguito con la consueta tecnica rappresentativa del tardo memorialista, che ammanta di velata malinconia l'immagine delle persone care, oggi irrimediabilmente perdute: si pensi del resto alla figura di Pascoli, che nelle pagine della *Contemplazione della morte* assume le sembianze del fratello maggiore e minore, legato a d'Annunzio dal culto ineluttabile della sperimentazione poetica.

Ma nel caso di Monaci è l'azione formativa svolta al tempo dello *Studium Urbis* a lasciare un segno profondo nell'anima e nel ricordo del poeta, che deve al suo insegnamento la conoscenza della lezione dei poeti delle origini e dei provenzali, così determinanti nella maturazione intellettuale e linguistica dell'universitario mancato:

Con un attento e soccorrevole compiacimento ei sorvegliava il mio lavoro preparatorio per la mia tesi di dottore in lettere; che comprendeva la *Chanson de Roland*, il *Lai d'Eliduc*, e quel *Richeut* ch'è il più singolare de' favolelli arcaici, e il *Lai d'Aristote*, la prima parte del *Roman de la Rose*, *Li livres dou Trésor* di Brunetto Latini²⁷.

Sono questi i libri dell'anima, i capisaldi della formazione poetica del d'Annunzio universitario, alle prese con lo studio della civiltà lirica delle origini: un retaggio conoscitivo destinato a lasciare un segno indelebile nella koinè espressiva del futuro artiere della parola, abilissimo nel risemantizzare sintagmi e stilemi arcaici in chiave attualizzante. Una capacità poetica che d'Annunzio attinge soprattutto da Dante, approfondito grazie al magistero del Monaci:

Era egli un elegante e agile maestro, che dal XIII secolo avea derivato l'arte di pensare e discorrere cortese: di quella cortesia che in Dante è valore. Con un sorriso ingegnoso ei sospendeva talvolta la severità del suo spirito e il rigore delle sue dottrine. Io m'immaginavo che gli piacesse talvolta liberarsi dalla costrizione e dalla pretensione scolastiche per discolleggiare a traverso i testi fioriti. Mi immaginavo che le sue quattro lingue romanze gli fossero viventi e incantevoli come un quadrivio di amàsie, e ch'ei non avesse mancato di giugnervi la quinta di polpa romana "amoureuse et drue"²⁸.

Come sovente accade al memorialista del Vittoriale, il ricordo si trasforma in fonte di conoscenza, in medium gnoseologico in grado di svelare gli anditi più riposti e segreti dell'anima. Da questo punto di vista, ricostruire il passato universitario significa esperire nuovamente un percorso formativo fondamentale sul piano non solo linguistico e culturale, ma anche cognitivo, nella prospettiva di ricostruire le tappe decisive della formazione dell'artista da giovane. Che in prossimità della morte si ricorderà, con trasporto emotivo, della figura del filologo romano, decisivo nella maturazione intellettuale dell'ex collegiale, proiettato verso i successi mondani della Roma bizantina:

Certo non era se non impertinenza di discolo questa mia. 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'unanimità 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 iniziato²⁹.

L'Università si rivela per d'Annunzio un'esperienza iniziatica, caratterizzata da incontri determinanti sul piano scientifico e culturale. È il caso di Jacopo Moleschott, che il giovane universitario ascolta nell'aula magna dello *Studium Urbis* in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico del 1887. Il grande fisiologo è il portavoce della nuova civiltà della scienza, che sta compiendo passi da gigante in merito alle conoscenze anatomiche e alle relazioni tra mente, corpo e società. La fisiologia attesta il trionfo del neopositivismo, in uno scenario socioculturale segnato dall'affermazione della modernità industriale e della società di massa, proiettata verso una complessità ben al di là da venire.

D'Annunzio scorge in Moleschott il profeta della nuova civiltà della conoscenza, che sfrutta la tecnica per ampliare il raggio d'azione degli individui, sottoposti a mutamenti sempre più accelerati. Del resto, come sottolinea Fabre, «l'osmosi tra il positivismo e d'Annunzio in questa fase è ad un senso solo (dal positivismo a d'Annunzio) ed è da intendere come un serio tentativo operato dal poeta abruzzese per recuperare al fare letteratura una potenzialità di riferimento, unica e salda, colle altre discipline sociali: un nucleo ideologico che garantisca unità di intervento tra scienza e letteratura. D'Annunzio trova nel positivismo una serie di motivazioni operative che il progetto funzionalista carducciano aveva escluso. Per essere più precisi ancora, vi trova una volontà di interrelare la tecnica delle diverse discipline (dalla scienza alla sociologia, alla letteratura), e di socializzare così il lavoro intellettuale»³⁰.

L'infatuazione per Moleschott è la conferma dell'ecllettismo formativo del giovane studente universitario, che non solo interiorizza rapidamente tutto ciò che la letteratura di quegli anni produce in Europa (Barrès, Bourget, Amiel, Goncourt, France, Maurras, Dostojevski, Tolstoj)³¹, ma guarda con grande interesse alle nuove frontiere della ricerca psicologica e sociologica, se solo si pensa all'influenza che esercitano su di lui gli studi di Tarde, Le Bon e Sighele: sono loro (insieme a Nietzsche) gli ispiratori della visione elitistica della società che d'Annunzio enuncia (ad esempio) ne *Le vergini delle rocce*, laddove il culto dello spirito eletto e il demone della folla richiamano direttamente gli studi di fine Ottocento dedicati all'analisi di un fenomeno sociale tanto nuovo quanto preoccupante, la massa³².

Per il momento è lo scienziato olandese ad attrarre l'attenzione del giovane cronista, che puntualmente ragguaglia i lettori della «Tribuna» sulla lezione svolta da Moleschott nell'ateneo romano, dove si è trasferito nel 1878 per rilevare la cattedra di Fisiologia resa vacante da Cadet: in quegli anni l'attività di ricerca di

Moleschott diviene meno intensa a favore della didattica, dell'elaborazione teorica e dell'attività di senatore e membro del Consiglio superiore della Pubblica istruzione. D'Annunzio è colpito sia dalla novità delle sue teorie scientifiche, sia dalla sua abilità comunicativa, efficacissima sul piano affabulatorio:

Oggi, nella magna aula dov'eran convenuti i dotti e li artisti, le dame e i legislatori e quanti in somma hanno ancora il culto delle cose belle e pure, abbiamo udito glorificare e celebrare l'unità della scienza con così alto linguaggio e con impeti di eloquenza così superbi che, in vero, io pensava d'essere in conspetto d'un misterioso poeta il quale fosse improvvisamente sorto dal materno grembo della Natura a raccontarci i contemplati miracoli della vita universale³³.

D'Annunzio è affascinato dalla lezione di comunicazione impartita dall'abile oratore, che spinge la platea a riflettere sul ruolo strategico della scienza, in un'epoca in cui la società comincia a essere letta come un organismo vivo e complesso, sottoposto a forze endogene ed esogene non casuali o predeterminate, e che pertanto possono essere studiate ed esaminate al microscopio, al fine di prevedere e regolamentare l'evoluzione del costume, del comportamento, dell'agire sociale. Anche per questa ragione la *lectio inauguralis* del fisiologo è un evento ad alto tasso di notiziabilità, che merita di trovare spazio sulle colonne del giornale:

Mai commozione più nobile mi ha invaso l'intelletto. Nell'aula, tutta gremita di persone che pendevano dalla bocca dell'oratore, la luce era assai mite ed un poco purpurea per la trasparenza delle tende. Qualche cosa di augusto e di grave soprastava a tutta l'adunanza. E la parola di Jacopo Moleschott penetrava nelli spiriti attenti con tal profondo fascino e li faceva così acutamente gioire della gioia che sola la Verità può dare e con tanto vigore li sollevava al luminoso apice della sintesi, ch'io ho visto più di un ascoltante mutarsi in volto e raggirar per li occhi l'entusiasmo³⁴.

Il resoconto dannunziano, intitolato non a caso *Per una festa della scienza*, è travolgente: una vera e propria rivelazione per il giovane studente universitario, che da questo momento in poi alternerà lo studio dei poeti delle origini con quello della fisiologia, della psicologia e della sociologia, senza mai rinnegare la formazione darwinista attinta dalla lettura del naturalismo francese, di Zola *in primis*. Il cronista mondano rende conto ai suoi lettori dell'evoluzione della scienza e della tecnica, che possono rivendicare a pieno titolo un ruolo di primo piano nella vita quotidiana degli attori sociali, proiettati verso mutamenti economici, politici e culturali sempre più rapidi e significativi.

L'orazione di Moleschott si trasforma nell'elogio del metodo scientifico, declinato secondo le diverse discipline che compongono il paradigma cognitivo della modernità, come ad esempio la paleontologia, la zoologia, la biologia, la medicina, la fisica, la psicologia, la meccanica e la filosofia, per Moleschott «la scienza delle scienze, o meglio la scienza mallevadrice del progresso». La sua è una concezione della conoscenza dinamica e multidisciplinare, che comprende i diversi versanti del sapere, come quello delle scienze sociali, ben note al sagace osservatore delle abitudini comportamentali e delle prassi interazionali degli attori sociali, studiate anche dietro l'impulso di Carlyle:

Sotto l'egida di tal filosofia noi ci comprendiamo tutti, a punto perché il metodo è divenuto unico. E l'unità del metodo ha prodotto il connubio fra gli studii esatti e le investigazioni storiche, fra giurisprudenza ed antropologia, fra biologia e milizia, fra politica e statistica. Da quel connubio son nate le scienze sociali, le quali son venute a dimostrare che la società ha la sua evoluzione, le sue esigenze, le sue malattie, in una parola le sue leggi come l'individuo, e che numerarne i fatti conduce ad osservarne il movimento, per misurar quindi le influenze da cui tal movimento dipende e va regolato³⁵.

Gli anni romani si rivelano un periodo cruciale sia per l'apprendistato estetico e comunicativo del cronista mondano, sia per la formazione intellettuale del futuro Vate d'Italia, che di lì a poco sfrutterà il genere del romanzo per dare forma a una visione del mondo in costante mutamento, caratterizzata dall'incontro di forze sociali e politiche mutevoli e dinamiche, segnate soprattutto dall'avanzamento del socialismo. La sua è una figura intellettuale all'avanguardia, capace di far conciliare arte e profitto³⁶. Del resto l'interesse per Le Bon, Tarde e Sighele attesta la non trascurabile attenzione sociologica dell'*artifex*, impegnato (già negli anni romani) nella costruzione di una teoria della società sospesa tra progresso e conservazione, che non trascura il peso sociale dei mutamenti in atto, come dimostra la stessa polemica con Pascoli, esplosa nel 1897 in occasione del discorso della siepe³⁷.

Per il momento, d'Annunzio studia da aspirante comunicatore di massa, sfruttando la suadente eleganza della sua scrittura, una rara capacità d'osservazione e l'onnivora volontà di interiorizzare quanto di meglio la cultura europea elabora in quegli anni su vari versanti: letterario, artistico, musicale, scientifico, filosofico. L'insegnamento di Moleschott è decisivo per la maturazione della coscienza intellettuale del giovane universitario e delle strategie comunicative del cronista, che impara ben presto (anche grazie a Sommaruga, Nencioni, Novati e, poco più tardi, a De Bosis) a districarsi nei meandri dell'industria culturale dell'epoca, riuscendo a carpirne segreti e virtù.

È in questa fase che d'Annunzio acquisisce le abilità peculiari del sociologo della comunicazione, peritissimo nel valutare pregi e virtù del giornale e del libro. Una maturazione che si può dire ormai consolidata già all'altezza del 1894, quando scrive per «La Tribuna» l'articolo intitolato *Preludio*, in cui «intavola aperte valutazioni sull'attività giornalistica, e in particolare sul rapporto tra massa ed élite intellettuale. Inutile avvertire che qui d'Annunzio affronta una questione capitale per le avanguardie del nuovo secolo. Neppure Bourget o France, neppure Barrès o Maurras discorrono allora, per esempio, di competizione fra libro e giornale nei termini lucidi e disincantati di d'Annunzio»³⁸.

I tempi stanno mutando rapidamente, sotto la spinta dell'evoluzione culturale, economica e politica della società, che guarda alla letteratura ormai come forma di consumo, meno come medium formativo:

Dopo il lungo raccoglimento, dopo la lunga fatica solitaria del libro, mi seduce questa rapida comunicazione con la folla sconosciuta in mezzo a cui troverò forse qualche spirito fraterno. La conoscenza dell'idea si sviluppò sempre – e soltanto – là dove molti uomini erano adunati, là dove ferveva la lotta e si moltiplicavano gli sforzi. L'idea, verso di cui tendiamo con un continuo ascendere passando per le metamorfosi della specie, l'idea pura, l'armonia dell'essere oggettivo con l'universo interamente rivelato e compreso – non si potrà raggiungere se non con la profusione della vita. Conviene dunque all'artista moderno immergersi di tratto in tratto nelle medie correnti vitali e mettere la propria anima in contatto con l'anima collettiva per sentirne la tendenza oscura ma incessante e inarrestabile, – se egli aspira a divenire l'interprete e il messaggero del suo tempo³⁹.

Come sottolinea l'Andreoli, d'Annunzio ragiona da «sociologo consumato»: è capace di analizzare l'evoluzione dei consumi culturali alla luce dei mutamenti profondi che la società di fine Ottocento sta subendo sul piano politico ed economico, dietro la spinta di un processo di industrializzazione e urbanizzazione che appaiono inarrestabili. Inevitabile che tali mutamenti ricadano anche sull'industria culturale, caratterizzata dalla rapida evoluzione dei mezzi tipografici e dall'affermazione di nuove tecniche di riproduzione delle opere d'arte, agevolate anche dall'avvento della fotografia⁴⁰:

L'idea seminata in un giornale, più che nel libro, o prima o poi germina e produce il suo frutto. E non v'è forse spirito ottuso di lettore, in cui l'insistenza di chi scrive non riesca a produrre una qualche fenditura, ad aprire un piccolo varco. Inoltre, la passione ha un'efficacia straordinaria su la massa popolare. Tutti i sostenitori appassionati di un'idea emanano una forza suggestiva più cattivante di qualunque sofisma⁴¹.

All'altezza del 1894, con l'esperienza giornalistica romana e la «splendida miseria» napoletana alle spalle, con un cursus poetico consolidato e con il ciclo dei romanzi della Rosa completato, l'apprendistato formativo del comunicatore pubblico può ritenersi ultimato, nel segno di un eclettismo culturale che spazia dai classici latini alla fisiologia, dalla storia dell'arte alla musica, passando per la biologia, la sociologia, la filosofia. Determinante l'insegnamento di quei maestri che costellano la biografia dannunziana, destinati a svolgere un ruolo di primo piano (anche sotto mentite spoglie) pure negli scritti memoriali del poeta, come nel caso di Ernesto Monaci e Jacopo Moleschott, ma anche di Angelo Conti: come ha dimostrato Gibellini, la *Beata riva* influenza significativamente le teorie estetiche enunciate dal romanziere ne *Il fuoco*, in cui non a caso campeggiano le figure fantasmatiche di Wagner e Nietzsche, quasi a sancire il respiro europeo di una formazione intellettuale che, dai tempi del maestro Sisti e della pedagogheria cicognina, del magistero carducciano e dei simbolisti francesi, esperisce percorsi evolutivi sempre nuovi e dinamici, aperti alle nuove influenze culturali provenienti dall'Europa.

Così accade nel tempo dell'apprendistato giornalistico a Roma; e così accade negli anni della «splendida miseria» napoletana, segnati dalla conoscenza della musica di Wagner e dal pensiero di Nietzsche, celebrati dal giornalista sulle colonne del «Mattino»⁴²: un incontro tanto inatteso quanto sorprendente, che fornisce allo scrittore ulteriori basi di appoggio alle teorie sull'arte, sulla letteratura e sulla società maturate sin dagli anni romani, grazie a una ricettività culturale imperniata sulla forza comunicativa della parola.

Da allievo a maestro, sulle orme di Nietzsche, il «gran distruttore»

Terminata l'impresa fiumana, nel 1921 d'Annunzio giunge al Vittoriale, dove Filippo Surico è tra i pochi giornalisti cui è concesso il privilegio di intervistare il Comandante reduce dalle fatiche della guerra e dall'occupazione di Fiume. Le conversazioni scaturite da quell'incontro sono pubblicate a puntate sulla rivista «Le Lettere», diretta da Surico (ironia della sorte) fino al 1938, anno della morte del poeta⁴³. Il giornalista non si lascia sfuggire l'occasione, irripetibile, di interrogare lo scrittore sul senso del suo vivere inimitabile, sulla genesi delle sue opere più significative, sul valore della letteratura italiana ed europea, sul significato dei mutamenti sociali e culturali della propria epoca. Anche in questo caso d'Annunzio, come accade ormai dai tempi dell'esilio francese, si concede senza reticenze alla sirena del passato che lo ammalia sin da quando ha avviato la redazione delle *Faville del maglio*, la cui stesura prosegue senza sosta nei primi anni del Vittoriale.

Pungolato dal solerte intervistatore (che per l'occasione si è doviziosamente documentato), il nuovo inquilino di villa Cagnacco si lascia andare al flusso dei ricordi, scandendo le tappe più significative della propria attività letteraria. Tra gli incontri più significativi vi è quello con Nietzsche, chiamato in causa da Surico: «Maestro, quale valore, preciso, voi date al concetto di "superuomo" nella vostra arte?»⁴⁴. L'aspirante cronista di un tempo è oggi il «Maestro», anche grazie alla validità gnoseologica di un percorso formativo esperito in fasi e luoghi differenti, nel segno di un itinerario cognitivo volto a contemperare tradizione e innovazione. Del resto, il mito del superuomo campeggia nell'opera dannunziana sin

dai tempi del *Trionfo della morte*, sancito anche dall'epigrafe d'apertura del romanzo, estratta (in tedesco) dal *Così parlò Zarathustra*.

Chi meglio del Comandante può, del resto, analizzare i mutamenti sociali degli ultimi trent'anni, scanditi dall'avvento del socialismo e dall'affermazione dei nuovi movimenti nazionalistici? In disaccordo con Pascoli, il poeta ritiene che la società abbia bisogno dei suoi profeti, dei suoi eroi (cari a Carlyle), dei suoi superuomini, in grado di rischiarare il presente e di indicare la strada dell'avvenire⁴⁵. Dall'alto delle cime montuose, lo spirito eletto cantato nell'ode proemiale di *Elettra* osserva la moltitudine degli uomini che combattono la loro *struggle of life* (di darwiniana memoria), in attesa del gesto salvifico in grado di riscattare l'oppressione e la decadenza dei tempi moderni (denunciata dalle colonne del «Convito»)⁴⁶. A distanza di quasi vent'anni dalla pubblicazione de *Le vergini delle rocce*, l'intervistato non sembra aver mutato la propria concezione aristocratica della società, che risente dello psicologismo di Le Bon, della filosofia di Carlyle e del pensiero di Nietzsche:

L'umanità si divide in una moltitudine immensa che è tutta da una parte, quasi amorfa, e di relativamente *pochi* uomini singolari che stanno separati, a distanza; anzi, stanno in alto, al vertice dove li invitò l'Asceta, il rinnovatore... il distruttore...⁴⁷.

A distanza di oltre vent'anni, sembrano risuonare i versi dell'ode *In morte di un distruttore*, composta da d'Annunzio in occasione della morte del filosofo, avvenuta il 25 agosto 1900: «Il mio cuore, ove splende / l'estate, s'abbeverò nell'acque / gelide e n'ebbe gioia infinita. / Tutta la mia vita / fu un'alta speranza. / O miei fratelli, dove siete? / Accorrete, accorrete / alla gioia che v'attende. / Troppo si piacque / della pianura / la vostra virtù» (vv. 64-74). L'attesa per l'evento salvifico è la stessa che permea l'ode proemiale di *Elettra* (in cui la lirica nicciana non a caso è raccolta) e il proemio del «Convito», sulle cui pagine esce a puntate il romanzo più politico e ideologico di d'Annunzio (appunto *Le vergini delle rocce*), in cui espone chiaramente alcuni tratti della propria teoria sociologica, direttamente influenzata da Nietzsche:

A giudicarne dalla qualità dei tuoi pensieri, tu sembri contaminato dalla folla o preso da una femmina. Per avere attraversato la folla che ti guardava, ecco, tu già ti senti diminuito dinanzi a te medesimo. Non vedi tu gli uomini che la frequentano divenire infecondi come i muli? Lo sguardo della folla è peggio che un getto di fango; il suo alito è pestifero. Vattene lontano, mentre la cloaca si scarica. Vattene lontano, a maturare tutto quel che hai raccolto. Verrà poi la tua ora. Di che temi? Che varrebbe tanta disciplina se non ti rendesse più forte delle cose? Tu non dovrai invocare dalla fortuna se non l'occasione; ma pur questa è possibile talvolta, con la volontà, crearla. Vattene lontano, dunque, mentre la cloaca si scarica. Non t'indugiare; non ti lasciar contaminare dalla folla, né ti lasciar prendere da una femmina⁴⁸.

Va da sé che il romanziere è perfettamente allineato con il saggista, che nel 1892 pubblica sul «Mattino» le prose "politiche" de *La bestia elettiva*, destinate a sancire pubblicamente l'infatuazione nicciana del d'Annunzio napoletano:

Le plebi restano sempre schiave e condannate a soffrire, tanto all'ombra delle torri feudali quanto all'ombra dei feudali fumaiole nelle officine moderne. Esse non avranno mai dentro di loro il sentimento della libertà⁴⁹.

Al magistero di Nietzsche si affianca quello dei sociologi impegnati nello studio della folla e dei suoi comportamenti criminali, in una fase in cui il rapido processo di urbanizzazione sconvolge i ritmi quotidiani della vita degli attori sociali: la metropoli e la vita dello spirito (descritta da Simmel)⁵⁰ diventano la

materia di studio di sociologi del calibro di Sighele, Tarde e Le Bon, di cui d'Annunzio conosce le opere, rimanendone profondamente influenzato, come testimoniano le tracce bibliografiche presenti al Vittoriale⁵¹. La modernità di d'Annunzio è rintracciabile anche in questa attenzione allo sviluppo dei processi culturali della propria epoca, come testimoniano le evidenziazioni interdisciplinari presenti negli scritti giornalistici su Moleschott⁵². Tuttavia, la scoperta parziale della filosofia di Nietzsche lascia aperti diversi versanti di discussione, destinati a rimanere insoluti nella scrittura dannunziana, sospesa tra ansia di rinnovamento e ancoraggio alla tradizione. Non è pertanto un caso che l'intervistatore interroghi il poeta sui suoi rapporti con il superuomo, sulla sua concezione della società, sull'influenza degli spiriti eletti sulla formazione della comunità civile. E, a buon diritto, chiede se questo uomo superiore non discenda dall'eroe di Carlyle. La risposta è solo in parte affermativa:

Con diritti assai maggiori, con intuizioni non capite dal Carlyle. L'Eroe di Carlyle agisce sulle moltitudini, sul gregge; ma il "superuomo" può rimanere anche solo nell'aria gravida di tempeste, emulo del lampo e del tuono, come l'Asce-ta, già scrissi e cantai⁵³.

Se è vero, come è vero, che Carlyle si rende protagonista di una critica serrata nei confronti della società meccanizzata, rea di rendere l'individuo omologato ed eterodiretto (anticipando i teorici della Scuola di Francoforte)⁵⁴, dal canto suo Nietzsche può vantare una presa anticristiana e antisocialista, che si concilia perfettamente con il sentire aristocratico di d'Annunzio, fondato su un'aspra critica all'egualitarismo:

Con diritti, dicevo, assai maggiori, sì, sì: che il Nietzsche sul Carlyle vide più in alto, più acutamente. L'eguaglianza del prossimo? Come può esservi eguaglianza del prossimo? Come può esservi eguaglianza tra un *baro, sacco di adipe che suda e che pute* e Corrado Brando *che insegue un dio di cui è l'ombra?*.... che perfezionò la sua vita nelle asprezze e nelle audacie africane e seppe aprirsi il varco mettendo pressoché egli solo, a ferro e fuoco le tribù?... che ha nella mente ancora tanto sogno di imprese disperate e splendide, laggiù in Africa, dove c'è da ricreare un mondo?... E può osare: perché egli è maturo per essere un Capo; un battitore di vie ignote: uno scopritore di stelle⁵⁵.

L'atmosfera africana che avvolge l'azione di Corrado Brando, il protagonista de *La nave*, sembra anticipare talune ambientazioni marinettiane de *Gli indomabili*, senza considerare che potrebbe aver suggerito a Flaiano talune circostanze situazionali di *Tempo di uccidere*, la cui rappresentazione dell'Africa è ispirata all'esperienza vissuta durante la campagna d'Etiopia⁵⁶. L'eroismo "delinquente" di Corrado Brando (che si richiama all'idea della folla delinquente di Sighele), è una efficace sintesi della sociologia dannunziana, già enunciata *coram populo* durante la campagna elettorale del 1897, in occasione del *Discorso della siepe* (pubblicata anni dopo nei volumi dell'*Opera omnia* con titolo mutato, *Laude dell'illaudato*): in quella sede gli accenti antiegalitari sono funzionali all'esaltazione delle virtù ataviche del popolo, alla celebrazione dello spirito fecondo che alimenta la religione del lavoro, della famiglia, dell'impegno instancabile dei contadini, degli artigiani, degli operai. La filantropia cristiana non è nelle corde del sagace oratore, né nel repertorio autobiografico del memorialista, che per corroborare la propria visione laica della società chiama in causa Machiavelli e Carducci, il «maestro avverso» di un tempo:

Il Cristianesimo dispiaceva ad una delle menti più eccelse della storia, a Nicolò Machiavelli che non a torto gli attribuiva la decadenza della stirpe, in confronto a Roma, nel senso eroico. Enotrio Romano lo ridisse nel *Clitumno*⁵⁷.

Se per sostenere la propria laicità d'Annunzio può richiamare l'autorità di alcuni dei suoi autori prediletti, come potrà difendersi dalle accuse di immoralità che la sua opera desta sin dai tempi dell'*Intermezzo* e de *Il libro delle vergini*? Come respingere l'etichetta di poeta licenzioso, attribuitagli dal Chiarini sin dall'epoca del pamphlet/inchiesta *Alla ricerca della verecondia*? Anche in questo caso il giudizio è sferzante, volto a fugare finti moralismi e ipocrisie di maniera, ostentando una piena conoscenza dei gusti del pubblico:

Quale morale? Ogni popolo, è risaputo, ne ebbe, ne ha una sua personalissima. Una e centomila, direbbe il mio amico, e non amico, Pirandello. La morale dell'*arte* poi! Vecchia fola. Ritornello faceto e stucchevole dei non-scrittori, e, nei miei, riguardi, particolarmente "delle bertucce giovinette e dei mammoni decrepiti". Affermo che l'opera d'arte *mancata*, quella è immorale: per esempio, *L'Italia liberata dai Goti*, poema mancatissimo, espresso da un erudito, da un letterato, non da un poeta⁵⁸.

Nell'era dalla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, l'opera immorale non ha nulla a che vedere con l'impudicizia o con la licenziosità: l'opera immorale è quella non riuscita, acefala e parziale, incapace di emanare l'aura estetica e creativa tanto cara a Benjamin⁵⁹. La stoccata a Trissino fa da contrappunto alla elencazione di opere morali e immorali, da Catullo a Manzoni, in una originale disamina dell'idea di moralità nella nostra letteratura. Ma il primo pensiero dell'inquilino di villa Cargnacco va all'amato Catullo, studiato e amato sin dai tempi dell'apprendistato collegiale. Puntando con l'indice la vicina Sirmione, abbiamo visto che considera le *nugae* di Catullo «opera morale, perché perfetta bellezza. Nevio, oh lui si scriveva versi immorali, perché *brutti*: ma Orazio era poeta sano, morale, e grande (io me lo rileggo, eccolo qui in una bella edizione londinese), anche quando, nel suo ameno viaggio a Brindisi descriveva quello che gli capitò dormendo, mentre aveva attesa invano una ninfa che gli era stata promessa»⁶⁰.

Il flusso dei ricordi è vivo, tanto più palpitante quanto più proiettato verso gli anni della fanciullezza, costellati dallo studio di un passato storico e letterario destinato a scavare un solco profondo sul piano linguistico, cognitivo e intellettuale. Agli occhi del poeta il discorso sulla morale è trito e abusato: è dai tempi del *Canto novo* che deve fare i conti con le accuse di immoralità mosse alla sua scrittura, che risponde piuttosto a precisi canoni estetici e comunicativi, quelli di una società proiettata verso la modernità, seppur ancora radicata nella tradizione borghese di metà Ottocento. Il vitalismo sensuale dell'arte dannunziana andrà progressivamente maturando, fino a esplodere nella esaltazione estiva di *Alcione*, che prende forma in quella Toscana già vissuta dal giovane collegiale. Nelle aule del Cicognini prende dimestichezza tanto con gli autori classici quanto con i novellieri toscani del Trecento e del Quattrocento, fino ad approdare ai trattatisti del Cinquecento, che gli trasmettono l'amore per la ricerca linguistica e lessicale:

Un certo genere di lepidezza cruschevole, un certo genere di sottilissima ironia ammanierata, un certo genere di comico ricercato nel sottintendere a una locuzione arcaica un senso novissimo io cominciai a ritrovarli a studiarli e a compiacermene da quella vigilia; e questa maniera elegantissimamente fiorentina di beffare il prossimo e me stesso io fin da quella vigilia chiamai *prosare*⁶¹.

D'Annunzio esperisce, nel corso degli anni, un percorso formativo svincolato dai canoni accademici, scandito dallo studio di autori, pensatori e artisti che meglio di altri soddisfano le istanze intellettuali e creative del demiurgo, impegnato nella definizione di un'arte totale, che riproduca le linfe vitali e i fremiti sottili dell'esistenza interiore degli individui. Un esercizio di apprendimento che oggi definiremmo permanente e interdisciplinare, imperniato sullo studio costante delle fonti, sul recupero degli antichi, sulla ricezione delle novità provenienti dall'Eu-

ropa, sulla valorizzazione delle nuove leve di scrittori. La polemica sulla morale non lo sfiorerà mai, convinto che siano la schiettezza, la sincerità, l'autenticità le sole prerogative indispensabili all'artista. Anche da questo punto di vista è distante anni luce da Manzoni, come ribadisce a Surico, di cui non condivide le preoccupazioni etiche e religiose. Il medesimo sentimento ispira l'operato del collegiale, che la sfida della lingua sottopone a un vero e proprio ritorno alle origini:

Non risciacquavo in Arno io né piatti né bucato, ché anzi fin da quel tempo m'erano a noia tutti i risciacquatori di Lombardia goffotti e prosuntuosetti. Ma ben mi ricordavo d'esser nato in una terra ove i trovatori di vene d'acqua sono senza numero; e derivato dal mio dio fluviale l'arte di ritrovar la vena pura anche nella corrente corrotta delle cloache⁶².

Non è sorprendente che un temperamento come quello di d'Annunzio abbia allontanato da sé l'Università, preferendo alle aule accademiche quelle ben più silenziose e misteriose delle antiche biblioteche: una idiosincrasia che, palesatasi al tempo del soggiorno romano, si rafforzerà in occasione della scomparsa di Carducci, di cui rifiuterà la cattedra bolognese, e della scomparsa di Marconi, cui è costretto a succedere come presidente dell'Accademia d'Italia, nonostante le resistenze e i dinieghi inviati per l'occasione al Capo del Governo. L'aver disertato l'adunanza di insediamento del 21 novembre 1937, cui era stato pregato di presenziare da Mussolini in persona, testimonia non solo la presa di distanza dalla cultura ufficiale da parte del Vate d'Italia (ormai proiettato sul viale del tramonto), ma anche la libertà d'azione dell'intellettuale e dell'artista, restio a lasciarsi fagocitare (o per meglio dire strumentalizzare) dalle istituzioni, governative o accademiche che fossero. Di qui l'orgoglio con cui d'Annunzio rivendica a Surico il proprio ruolo di guida spirituale della nazione, che dopo la vittoria mutilata e l'impresa di Fiume sa di poter essere ancora utile alla causa patriottica:

Per ciò io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato: non un seduttore, né un corruttore, si bene un infaticabile animatore ch'eccita gli spiriti non soltanto con le opere scritte ma con i giorni trascorsi leggermente nell'esercizio della più dura disciplina. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo⁶³.

Quell'eroismo appreso sin dai tempi dell'apprendistato pratese, corroborato dallo studio degli antichi scrittori greci e latini, dalla passione per Dante e Michelangelo e dall'ammirazione per Napoleone, la cui figura lo legherà per sempre al ricordo di Dario, il compagno dagli occhi senza cigli rievocato nella lunga favilla memoriale dedicata al periodo eroico della formazione collegiale. Da allievo cicognino a maestro nazionale, nel segno dell'esercizio ininterrotto della scrittura, dello studio, dell'azione⁶⁴.

NOTE

1. Sul d'Annunzio stratega della comunicazione si rimanda ad A. Lombardinilo, *D'Annunzio comunicatore pubblico e privato*, in Id., *L'Ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in d'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2008, pp. 251-302.

2. Tra i principali interpreti dell'industria culturale del Novecento si ricordino, almeno, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000³; T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966; M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, Armando, Roma 2011²; Edgar Morin, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino 1963; U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 2005⁸. Per un inquadramento sul rapporto tra comunicazione letteraria ed estetica cfr. M. Rak, *Produzione dei segni della socialità e produzione estetica*, in Id., *Sette conversazioni di sociologia della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 11-24. Per una contestualizzazione sociologica della cultura italiana del dopoguerra cfr. D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007. Sul

rispecchiamento del sociale nella letteratura si veda M. Cimini, *Sociologia della letteratura*, Brescia, Editrice La Scuola, 2008, pp. 87-107. Sul d'Annunzio comunicatore di massa si rimanda al lavoro di G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1890)*, Liguori, Napoli 1981.

3. Sulla malinconia dannunziana cfr. G. Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007; Id., *D'Annunzio: la malinconia come elemento autobiografico*, in *Le molte vite dell'Immaginifico. Biografie, mitografia e aneddotta*, Atti del xxviii convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, Edians 2001, pp. 45-63; Id., *D'Annunzio, ovvero della malinconia*, in *Gabriele d'Annunzio: du geste au texte*, Atti del Colloque International, Caen, 10-12 janvier 2002, «Studi medievali e moderni», n. 1/2002, pp. 9-19. Per una ricostruzione delle vicende biografiche dannunziane del periodo gardonese cfr. M. Cimini, *Gli anni del Vittoriale*, in *D'Annunzio. Vita e letteratura*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2008, pp. 210-249.

4. Si deve ad Angelo Piero Cappello un attento e prezioso lavoro di scavo nella produzione memorialistica dannunziana. Si devono a lui il recupero de *Il fastello della mirra* (Vallecchi, Firenze 2004) e la ristampa de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (Piano B edizioni, Prato 2013). Per un approfondimento sul rapporto tra autobiografia e memoria in d'Annunzio si suggerisce, sempre di A. P. Cappello, il saggio *Lo specchio di Narciso*, contenuto nel volume *Le faville dell'arte, il maglio dell'artiere*, Ulisse editrice, Roma 2004, pp. 337-357.

5. Per una ricostruzione delle vicende parigine di d'Annunzio si rimanda ad A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2001, pp. 543-505. Sulla fitta rete di collaborazioni strette dal poeta in terra di Francia cfr. A. Lombardino, *D'Annunzio e la società teatrale francese: lettere "russe" a Natalia de Goloubeff*, in *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*, Atti del convegno internazionale di studi, Gardone Riviera-Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011, a cura di Maria Pia Pagani, Silvana editoriale, Milano 2012, pp. 91-101.

6. R. Serra, *Le lettere (1914). D'Annunzio*, in *Scritti letterari, morali e politici*, Einaudi, Torino 1974, p. 397. Sulla fase notturna dannunziana si rimanda al sempre fondamentale saggio di E. Cecchi, *Il "Notturmo" e l'"esplorazione d'ombra"*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, Mondadori, Milano 1968, pp. 237-244. Sul d'Annunzio collaboratore del «Corriere della Sera» cfr. F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri editore, Altino 2003.

7. Sul clima pedagogico del periodo di formazione del giovane d'Annunzio cfr. L. Pazzaglia, R. Sani (a cura di), *Scuola e società nell'Italia unita*, La Scuola, Brescia 2001; G. Bonetta, *Scuola e socializzazione fra '800 e '900*, Franco Angeli, Milano 1989; P. Treves (a cura di), *Lo studio dell'antichità classica nell'800*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962; P. Pavesio, *L'istruzione secondaria o media in Italia dal 1849 al 1922*, Tipografia Villarboito, Torino 1925; B. Lanzellotti, *Gli studi d'umanità e l'insegnamento secondario classico in Italia*, Tipografia Forzani, Roma 1884. Sul rapporto tra scienze sociali e pedagogia a cavallo tra Otto e Novecento cfr. E. Durkheim, *La sociologia e l'educazione*, Newton Compton, Roma 1971.

8. Sull'esperienza collegiale di d'Annunzio si rimanda al saggio di M. M. Cappellini, *D'Annunzio e Prato*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. La Toscana*, Atti del xxiv convegno internazionale di studi dannunziani, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997, Edians, Pescara 1998, pp. 207-256; M. Menna, *Da Pescara al Cicognini*, in *D'Annunzio. Vita e letteratura*, cit., pp. 16-49. P. Chiara, *Prato nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni del Palazzo, Prato 1985; G. Fatini, *Il Cigno e la Cicogna: Gabriele d'Annunzio collegiale*, Edizioni Aternine, Pescara 1959.

9. G. d'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. II, Mondadori, Milano 1950, p. 243. Sul classicismo dannunziano cfr. G. Pasquali, *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Terze pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1942, pp. 273-95; E. Paratore, *Il mondo classico in d'Annunzio*, in Id., *Nuovi esercizi dannunziani*, Edians, Pescara 1991, pp. 122-138.

10. G. d'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. II, cit., pp. 242-243.

11. *Ibidem*, p. 244.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*, pp. 244-245.

14. G. d'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. II, cit., pp. 505-506.

15. *Ibidem*, p. 482.

16. F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con d'Annunzio nell'ospitalità di villa Cargnacco a Gardone Riviera*, in G. d'Annunzio, *Interviste (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 615.

17. Sull'avvento del giornalismo di massa sono interessanti le riflessioni di J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 2011⁴, p. 194: «Il giornalismo di massa si fon-

da sul mutamento funzionale, in senso commerciale, di quella partecipazione di vasti strati alla sfera pubblica che derivava prevalentemente da motivi politici: l'agevolazione delle condizioni di accesso era in un primo momento, nelle condizioni culturali esistenti, soltanto il mezzo per creare come che sia alle masse un accesso alla sfera pubblica».

18. Sull'esperienza universitaria del poeta cfr. S. Comes, *D'Annunzio e l'Università*, in Id., *Capitoli dannunziani*, Mondadori, Milano 1967, pp. 43-66. Nello stesso volume si segnala l'interessante saggio dedicato all'adolescenza del poeta, contenente diversi riferimenti al soggiorno pratese (*Interpretazione dell'adolescenza*, pp. 17-39).

19. Sul soggiorno romano di d'Annunzio cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 79-174. Sull'attività giornalistica del cronista mondano si rimanda al nostro saggio dal titolo *Cronista della modernità: d'Annunzio giornalista a Roma*, in *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma Capitale d'Italia*, Atti del xxxviii convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 30 settembre-1° ottobre 2011, in «Rassegna dannunziana», n. 61-62, settembre-ottobre 2012, pp. lxxxiii-cvi. Per una disamina delle strategie comunicative del d'Annunzio giornalista a Roma si veda A. Andreoli, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, vol. I, Mondadori, Milano 1996, pp. xi-l. Sulla produzione giornalistica dannunziana fondamentali le riflessioni di G. Pampaloni, *D'Annunzio giornalista*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti del v convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 14-15 ottobre 1983, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, p. 11. Sulla collaborazione di d'Annunzio nella «Tribuna» cfr. S. Costa, *Un apprendistato estetico-letterario: d'Annunzio e «La Tribuna»*, in *D'Annunzio giornalista*, cit., pp. 199-206.

20. G. d'Annunzio, *Teneo te Africa*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. III, Mondadori, Milano 1956², p. 624.

21. Sui vari aspetti legati al soggiorno romano di d'Annunzio si rimanda agli Atti del xxxviii convegno nazionale promosso nel 2012 (30 settembre-1° ottobre) dal Centro nazionale di studi dannunziani presieduto da Edoardo Tiboni, dedicato a *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma capitale d'Italia* («Rassegna dannunziana», n. 61-62, ottobre 2012). Si segnalano, in particolare, gli interventi di Angelo Piero Cappello, *Il segno di d'Annunzio su Roma capitale (1881-1891)*, Giordano Bruno Guerri (*Gabriele d'Annunzio e i beni culturali nella Roma umbertina*), Renato Minore (*Ariel, un provinciale a Roma*); Antonio Zollino (*Sperimentalismo e tradizione dal primo "Canto novo" alle "Elegie romane"*).

22. Sui rapporti tra d'Annunzio e il «maestro avverso» di un tempo cfr. I. Ciani, *D'Annunzio e Carducci (o di una lunga infedelissima fedeltà)*, in «Rassegna dannunziana», n. 9, agosto 1986, pp. i-x, poi in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M. M. Cappellini, Edians, Pescara 2001, pp. 593-612.

23. G. d'Annunzio, *Di un maestro avverso*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. II, cit., p. 543.

24. Sul simbolismo dannunziano cfr. Ezio Raimondi, *D'Annunzio e il simbolismo*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio svolto a Gardone Riviera il 14-16 settembre 1973, a cura di Emilio Mariano, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 25-64; A. Andreoli, *Campioni simbolisti nel testo dannunziano*, in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio*, Chieti, 23-25 novembre 1988, Marietti, Genova 1991, pp. 247-261. Sul rapporto tra mito, simbolo e società nell'opera dannunziana cfr. M. T. Marabini Moevs, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche di fine secolo*, Japadre editore, L'Aquila 1976. Sugli incontri di d'Annunzio con il simbolismo francese cfr. G. Tosi, *D'Annunzio et la France*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 421-435; F. Livi, *Tra modernità e mondanità: d'Annunzio nella cultura francese*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'xi convegno internazionale di studi dannunziani, vol. II, Pescara 9-14 maggio 1988, Edians, Pescara 1989, pp. 601-618.

25. G. d'Annunzio, *Teneo te Africa*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. III, cit., p. 624.

26. La *Crestomazia italiana dei primi secoli*, curata dal Monaci, fu pubblicata inizialmente in due fascicoli separati, nel 1889 e nel 1897, data poi alle stampe in volume nel 1912, con l'aggiunta di un'Appendice e di un *Prospetto grammaticale*. Nella Biblioteca del Vittoriale (collocazione: Zambracca/Cassapanca) sono conservati il primo fascicolo dell'89 e l'edizione completa del 1912. Le annotazioni di d'Annunzio sono state pubblicate da Anna Ferrari, *La lezione del Monaci e le Origini in d'Annunzio*, in *D'Annunzio a Roma*, Atti del convegno svolto a Roma il 18-19 maggio 1989, Istituto di Studi Romani, Roma 1989, pp. 25-51. Su questo argomento cfr. anche G. Di Paola, *D'Annunzio e la poesia delle origini*, *ibidem*, pp. 53-69; A. Lombardinilo, *Dante e i poeti delle origini nel "Libro segreto"*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del xxxix convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 25-26 ottobre 2002, Edians, Pescara 2003, ora in Id., *L'Ora della chimera*, cit., pp. 355-407.

27. G. d'Annunzio, *Teneo te Africa*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. III, cit., pp. 624-625.

28. *Ibidem*, p. 625.

29. *Ibidem*.
30. G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 41.
31. M. Praz, *D'Annunzio nella cultura europea*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., 403-417.
32. Del resto non è un caso che Enrico Ferri dedichi una conferenza nel marzo 1892 ai *Delinquenti nell'arte*, in cui analizza anche il protagonista de *L'innocente*, Tullio Hermil. E non è un caso che Scipio Sighele si sia occupato ripetutamente dell'opera dannunziana sul piano strettamente sociologico (*L'opera di Gabriele d'Annunzio dinanzi alla psichiatria (Conferenza)*, in «Rivista politica e letteraria», aprile 1899; i capitoli *I tipi femminili nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, *La Nave e Gabriele d'Annunzio e la folla* nel volume *Nell'arte e nella scienza*, Treves, Milano 1911; un saggio sulla *Francesca da Rimini*, apparso sulla «Nuova Antologia» nel 1902). Del resto, come sottolinea Fabre, «il rapporto di tale critica con d'Annunzio fu particolarmente stretto perché questi aveva ampiamente attinto ai testi positivisti sia italiani che stranieri, e la sua opera era quindi facilmente usabile come oggetto di questa analisi» (*D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 211).
33. G. d'Annunzio, *Per una festa della scienza*, «La Tribuna», 4 novembre 1887, ora in Id., *Scritti giornalistici*, vol. I, cit., p. 947.
34. *Ibidem*.
35. *Ibidem*, p. 949.
36. Sull'evoluzione del ruolo sociale svolto dagli intellettuali sono sempre preziose le riflessioni di G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 2011⁹, p. 38: «L'uomo puramente intellettuale è indifferente a tutto ciò che è propriamente individuale, perché da questo conseguono relazioni e reazioni che non si possono esaurire con l'intelletto logico – esattamente come nel principio del denaro l'individualità dei fenomeni non entra. Il denaro infatti ha a che fare solo con ciò che è comune ad ogni cosa, il valore di scambio, che riduce tutte le qualità e le specificità al livello di domande che riguardano solo la quantità». Sul rapporto tra intellettuali e società cfr. A. Abruzzese, *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*, Liguori, Napoli 1979; Id., *Intellettuali e industria culturale*, in *Il Medioevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra xx e XXI secolo*, a cura di M. Morcellini, Bulzoni, Roma², pp. 113-144. Sull'evoluzione dei consumi letterari nell'era moderna cfr. G. Ragone, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Liguori, Napoli 2000², pp. 37-70.
37. G. Fabre sottolinea la distanza che intercorre tra la sociologia di Sighele e il positivismo di estrazione socialista di Ferri, che «non è in grado di reggere l'urto delle nuove teorie dannunziane. Diversa l'interpretazione di Sighele, uno studioso positivista, ma di tendenze nazionaliste, che tra i primi in Italia si fece intelligente mediatore nei propri studi di psicologia, delle analisi del pubblico di Le Bon e di Tarde. [...] Sighele scinde verità e finzione, qualità estetica e qualità sociologica, e dichiara che l'opera dello scienziato si pone solo a rilevare quest'ultimo lato dell'opera e dell'artista: a precisarne i vincoli sociali. Di qui una fiera levata di scudi contro la teoria del superuomo» (*D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 213). Sui rapporti tra Sighele e d'Annunzio si rimanda a M. Garbari, *L'età giolittiana nelle lettere di Scipio Sighele*, Società studi trentini di scienze storiche, Trento 1977, pp. 74 ss.
38. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 122.
39. G. d'Annunzio, *Preambolo*, «La Tribuna», 7 giugno 1894, ora in Id., *Scritti giornalistici*, vol. II, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-200.
40. Sul tema il riferimento obbligato è a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.; R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003. Sul rapporto tra d'Annunzio e le arti figurative cfr. *D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Mondadori, Milano 1988 (si segnala in particolare il saggio di M. Miraglia, *D'Annunzio e la fotografia*, pp. 55-99). Sul tema si veda anche il saggio di A. Andreoli, *Il clic della macchina fotografica*, in Id., *D'Annunzio innovatore*, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2000, pp. 12-25.
41. G. d'Annunzio, *Preambolo*, «La Tribuna», 7 giugno 1894, ora in Id., *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., p. 198.
42. Della copiosa bibliografia relativa al rapporto tra Nietzsche e d'Annunzio ci si limita a citare A. R. Pupino, *Sulla corrente del divenire. Incontro con Nietzsche*, in Id. *D'Annunzio letteratura e vita*, Salerno editrice, Roma 2002, pp. 92-129; G. Fabre, *Morasso, Butti e il ribaltamento del niccianesimo*, in Id., *D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., pp. 206-210; R. Barilli, *I romanzi del superuomo*, in Id., *D'Annunzio in prosa*, Mursia, Milano 1993, pp. 115-144; E. Mariano, *La genesi del "Trionfo della Morte" e Friedrich Nietzsche*, in *Trionfo della Morte*, Atti del 3° convegno nazionale di studi dannunziani, Edizars, Pescara 1981, pp. 143-93.; G. Tosi, *D'Annunzio decouvre Nietzsche*, in «Italianistica», n. 3 (1973), pp. 481-513; F. Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e d'Annunzio*, Vallecchi, Firenze 1979. Sul rapporto con Wagner si rimanda invece a G. Nicastro, *D'Annunzio e Wagner*, in *D'Annunzio e le idee*, Atti del XXXII convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 12 novembre 2005, Edizars, Pescara 2005, pp. 15-21.

43. La lunga intervista di F. Surico, *Ora luminosa*, è disponibile in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., pp. 577-627.

44. *Ibidem*, p. 610.

45. Sulla polemica con Pascoli legata al *Discorso della siepe* cfr. A. Lombardinilo, *Per un'interpretazione della società di massa: Pascoli, d'Annunzio e «lo sguardo della folla»*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, Atti del XXXIX Convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 15-17 novembre 2012, in «Rassegna dannunziana», n. 63-64, gennaio-giugno 2013, pp. 191-214.

46. Sugli intenti programmatici della rivista di De Bosis e sulla sua vicenda editoriale cfr. E. Scarano, *Dalla «Cronaca bizantina» al «Convito»*, Vallecchi, Firenze 1970. Sui rapporti tra d'Annunzio e i giornali culturali fiorentini si rimanda a G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002². Sull'influenza di Angelo Conti nella formazione estetica di d'Annunzio si rimanda a G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992, pp. 50-79; P. Gibellini, *Introduzione ad A. Conti, La beata riva. Trattato dell'oblio*, Marsilio, Venezia 2000, pp. IX-XXII.

G. d'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. I, cit., p. 465.

47. F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 610. Sull'argomento cfr. G. Donati, *Storia di «Elettra»: l'elaborazione dell'ode a Nietzsche*, in *D'Annunzio a Yale*, Atti del convegno, Yale University, 26-29 marzo 1988, «Quaderni dannunziani», n. 3-4 (1988), pp.165-189. Sempre a proposito del rapporto tra Nietzsche e d'Annunzio, negli stessi Atti si segnalano gli interventi di P. Caravetta (*Dopo Zarathustra. Temi e figure tra Nietzsche e d'Annunzio*, pp. 223-249) e G. Mazzotta (*Nietzsche e la poetica del «Fuoco»*, pp. 295-303). Dedicato al rapporto tra d'Annunzio e Schopenhauer è invece il saggio di M. T. Marabini Moevs (*Gabriele d'Annunzio e Schopenhauer*, pp. 263-282).

48. G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di N. Lorenzini, Oscar Mondadori, Milano 1995, p. 41.

49. G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, vol. II, cit., p. 90.

50. G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 41: «La puntualità, la calcolabilità e l'esattezza che le complicazioni e la vastità della vita metropolitana impongono non stanno solo nella più stretta relazione con il suo carattere economico-monetario e intellettuale, ma non possono fare a meno di colorare anche i contenuti della vita e favorire l'esclusione di tutti quei tratti ed impulsi irrazionali, istintivi e sovrani, che vorrebbero definire da sé la forma della vita anziché riceverla dall'esterno come in uno schema rigidamente prefigurato».

51. Sulla sezione sociologica della biblioteca del Vittoriale si rimanda ad A. Lombardinilo, *Per un'interpretazione della società di massa: Pascoli, d'Annunzio e lo «sguardo della folla»*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, cit., p. 214.

52. Sulla modernità di d'Annunzio si segnala il saggio di G. Oliva, *D'Annunzio futurista? Forse che sì forse che no*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, cit., pp. 35-44. Per un approfondimento sul tema si segnalano gli Atti del convegno *D'Annunzio et la modernité*, a cura di G. Oliva e M-J. Tramuta, in «Studi medievali e moderni», a. XIII, n. 2, 2009.

53. F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 611.

54. Il riferimento è naturalmente a T. W. Adorno, *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1994³; T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

55. F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 611.

56. Sull'argomento si rimanda a G. Barberi Squarotti, *Un romanzo esemplare*, in *Ennio Flaiano. Incontri critici con l'opera*, Edizars, Pescara 2003, pp. 213-218.

57. F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 612.

58. *Ibidem*, pp. 614-615.

59. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 23: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Perché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa. Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte».

60 F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 615.

61 G. d'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, vol. II, cit., p. 268.

62 *Ibidem*, p. 274.

63 F. Surico, *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste*, cit., p. 620.

64 Sul connubio indissolubile tra arte e azione in d'Annunzio si rimanda al lavoro fondamentale di P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995.

Il Vittoriale

Attilio Mazza

Da Fiume a Gardone

Gabriele d'Annunzio, abbandonata nel gennaio 1921 la città di Fiume dopo il funesto "Natale di Sangue"¹, scelse di vivere a Gardone Riviera nella bella dimora in località Cargnacco², già proprietà dello studioso tedesco Henry Thode³, sequestrata nel gennaio 1918 dal Governo italiano, al pari di tutti i beni dei cittadini tedeschi sul Garda. Il prof. Thode, docente di Storia dell'arte all'Università di Heidelberg e autore di numerosi testi critici, aveva sposato nel 1886 Daniela Senta von Bülow la cui madre, figlia del celebre compositore e pianista ungherese Franz Liszt, si era unita in seconde nozze con l'altrettanto famoso musicista Richard Wagner.

Thode, dopo essere stato sulla fine dell'Ottocento a Gardone Riviera, ospite di Villa Cargnacco⁴, si era a tal punto innamorato del luogo da acquistare la dimora nel 1910, arricchendola con memorie di famiglia: il pianoforte di Liszt (donato poi al Museo della Scala alla morte di d'Annunzio), i ritratti del celebre abate-musicista e di Wagner, gli spartiti, le raccolte di stampe e di libri dello stesso Thode⁵, studioso tedesco del Rinascimento: tutti oggetti che ancora si possono ammirare nella dannunziana Prioria⁶.

D'Annunzio giunse per la prima volta a Gardone Riviera il 28 gennaio 1921: solo poche ore, il tempo per visitare Villa Cargnacco⁷ prima di tornare a Venezia. La decisione fu immediata. Sceso in giardino si volse improvvisamente a quanti lo seguivano a rispettosa distanza esclamando: «*Hic manebimus optime!*»⁸. Rimase colpito dall'ambiente; lo scriverà alla moglie (dalla quale era separato), Maria Hardouin dei duchi di Gallese⁹: «Ho trovato qui sul Garda una vecchia villa appartenuta al defunto Dottor Thode. È piena di bei libri [...] il giardino è dolce, con le sue pergole e le sue terrazze in declivio»¹⁰.

Nel pomeriggio del 2 febbraio 1921 d'Annunzio arrivò definitivamente a Gardone Riviera. Prese alloggio al Grand Hotel Gardone con la pianista Luisa Baccara¹¹ e il personale di servizio in attesa che Villa Cargnacco fosse «stodeschizzata», affidando a Tom Antongini¹² la prima trasformazione su sua indicazione. Anche i successivi interventi riguardanti l'arredo – come ancora oggi si ammira – sono da assegnare a d'Annunzio, specchio della sua concezione simbolista e metafisica.

Maroni e la Santa fabbrica

Nell'estate di quello stesso 1921 d'Annunzio incontrò l'architetto che costruirà il Vittoriale: Giancarlo Maroni¹³. La devozione del progettista al poeta sarà totale, ricambiata dalla piena fiducia. L'architetto diventerà anche segretario, confidente del comandante (così d'Annunzio volle essere chiamato a Gardone), addirittura guida – come medium – nel mondo dell'occulto¹⁴; poi soprintendente, continuatore e difensore del Vittoriale. D'Annunzio apprezzò l'opera di Maroni e lo definì, in senso umanistico, «Magister de vivis lapidibus»¹⁵, maestro di pietre vive.

Maroni chiamò presto al Vittoriale tre congiunti: la sorella Alide¹⁶, che vi rimarrà un paio d'anni, soprattutto come sua segretaria; il fratello ing. Ruggero, prematuramente scomparso, come si dirà; Italo¹⁷ che ebbe l'incarico di occuparsi della manutenzione edile e agricola del principato. Evidentemente l'architetto desiderava circondarsi di persone fidate.

L'elenco delle proprietà degli ex nemici da porre in vendita affidate al Demanio incorporò, nel decreto del 10 aprile di quel 1921, anche Villa Cargnacco e il poeta decise di acquistarla l'11 novembre. Pagò 130 mila lire allo stesso Demanio per la villa, i rustici annessi, la casa colonica e quella del giardiniere verso lago, il parco, la serra, gli orti e gli oliveti, nonché i diritti sulle acque: complessivamente circa due ettari di terreno ai quali, in tempi successivi, ne aggiungerà altri sette, trasformando la piccola tenuta in una sorta di principato¹⁸. Sorse così il Vittoriale, l'unica dimora di proprietà di Gabriele d'Annunzio.

Nel 1922 incaricò l'architetto Giancarlo Maroni di progettare e dirigere i lavori della Santa fabbrica per creare il Vittoriale. L'anno successivo prese avvio il grande cantiere delle opere esterne con la costruzione dell'Arengo (terminato nel 1924) e nel mese di giugno, di quello stesso 1923, furono trasportati nei giardini i massi del Grappa e degli altri monti di guerra per realizzare quel sacrario di memorie eroiche che è la caratteristica di tutto il principato dannunziano. Fu costruito anche il Portale Rivano, ai confini della tenuta verso lago, dove confluiscono le Vallette dell'Acqua pazza e dell'Acqua savia.

Nel 1924 il poeta acquistò due fabbricati: l'albergo Washington e Villa Maona, in parte proprietà del conte Romanelli¹⁹. Il 24 novembre di quell'anno medesimo, in una lettera a Maroni, assegnò nuovi nomi agli edifici: «Il 'Washington' da oggi si chiama Greccio (GRECCIO). La casetta dove tu abiti: 'La Porziuncola'²⁰. La sede dell'ostruzionismo²¹ 'San Damiano'. Il Frantoio resta 'Il Frantoio' in memoria di Gethsemani»²².

In quel 1924 proseguì il cantiere della Santa fabbrica: fu innalzato il Pilo della Reggenza nella Piazzetta Dalmata e collocata nei giardini la statua di san Francesco, opera bronzea dello scultore bresciano Giacinto Bardetti²³; tra gli edifici funzionali, l'autorimessa. Si resero pure necessarie altre opere per adattare l'esterno alle abitudini di vita del poeta, fra cui la terrazza detta il Belvedere e il Frutteto. Fu anche riattata Villa Maona (Villa Mirabella per d'Annunzio²⁴), dipendenza della Prioria.

Nel 1925 furono gettate le fondamenta del portale d'ingresso a doppia arcata (completato fra il 1931 e il '32) e avviata la sistemazione del Greccio (guardiola), portato a termine l'anno successivo. Nel 1925 fu ricostruita nel parco la Nave Puglia e acquistata dal Demanio, e sistemata a lago, la torre-darsena San Marco per ospitarvi il Mas della Beffa di Buccari e gli idrovolanti, in particolare l'Alcione.

Fra il 1934 e il 1935 furono costruiti il Pilo del Piave e l'Esedra col Tempietto; si diede inizio al cantiere del Teatro tuttavia presto chiuso e riaperto e concluso circa vent'anni dopo, nel 1952²⁵.

L'antica tenuta di Cargnacco divenne, come Gabriele d'Annunzio precisò nell'atto di donazione allo Stato italiano, «reliquiario delle vittorie celesti», luogo di memorie serrato in «cerchia triplice di mura dove tradotto è già in pietre vive quel libro religioso ch'io mi pensai preposto ai riti della Patria e dai vincitori latini chiamato 'Il Vittoriale'»²⁶.

Il primo atto della donazione allo Stato fu rogato il 22 dicembre 1923 e perfezionato il 12 novembre 1937; il 28 maggio 1925, con il decreto 1050, la tenuta del Vittoriale degli Italiani e le pertinenze vennero dichiarate «monumento nazionale».

La “casa novissima”

Nel 1926 Maroni iniziò a progettare la nuova residenza chiamata Schifamondo che Gabriele d'Annunzio non fece in tempo ad abitare. Il poeta, vecchio e stanco, avrebbe voluto ritirarsi in solitudine nella “casa novissima” imitando Guittone d'Arezzo. L'antico religioso, negli ultimi decenni del 1200, propose, infatti, in una lettera a frate Rainieri: «Esso (il mondo) ne schifa, frate; schifiam lui dunque»²⁷.

Ebbe, innanzi tutto, l'esigenza di una nuova sala da pranzo²⁸, necessità probabilmente comunicata verbalmente al progettista prima del 1926. Poi l'avvio dei lavori murari sul perimetro del vecchio frantoio – documentati nelle lettere di d'Annunzio a Maroni –, cerniera tra la Prioria e la vecchia casa a sinistra sulla quale sorgerà lo Schifamondo.

Come sia maturato in d'Annunzio il bisogno di «escire» dalla Prioria è impossibile ricostruire. L'epistolario con Maroni rivela solo il crescente desiderio di lasciare quella che era stata Villa Cargnacco per abitare la dimora disegnata dall'architetto, anche nell'arredo in stile *decò*²⁹; un mutamento di gusto che stupisce, culminato col ripudio di uno stile inseguito per tutta la vita. Se ciò sia stato frutto d'interiore necessità, o dovuto all'influenza di Maroni, che il poeta sentì fortissima, soprattutto negli ultimi anni, è difficile dire.

A testimoniare il suo desiderio di vivere nella nuova dimora, rimangono molti messaggi inviati all'architetto a partire dalla fine degli anni Venti:

«Confido che lavori a tutt'uno per finire Schifamondo. Questo è il più bello augurio che a me stesso io faccio. E la denominazione risponde, oggi più che mai, al mio disagio pel “mondo folle e vile” – come si diceva in Fiume» (1 gennaio 1927)³⁰;

«Carissimo Gian Carlo, il mio silenzio è di dolore. Sono sempre torturato dal mio male intollerabilmente meschino, per giorni e notti. Avrei voluto appunto escire per ritornare a Schifamondo e disegnare le prime linee dell'addobbo. Ma non posso muovermi. Intanto però ho preso la determinazione di escludere da Schifamondo le anticaglie, anche le belle [sic!]. Desidero mettere qua e là i gessi dei più severi capolavori. Per ciò toglie quel Sebastiano dal rialzo che precede l'alcova. Ne faremo un'altra cosa. Ho già un mio disegno. Fa portare in quella stanza l'Aurora di Michelagnolo: in modo che possiamo insieme definire la collocazione» (4 novembre 1934)³¹;

«Ieri nella mia visita crebbe l'ammirazione per la tua opera di Schifamondo. E da ieri le mie immaginazioni si moltiplicano intorno alle belle linee. Ma – per intraprendere il compimento ornativo – è necessario che siamo noi due soli a meditare, a ragionare, a determinare: anzi, nella stanza della vasta tavola piena di 'segreti', desidero passare alcune ore io solo, così che il legno laborioso divenga la sostanza stessa della mia volontà d'arte futura. Intanto ti chiedo di togliere il San Sebastiano; che disturba la novissima espressione architettonica. Credo aver trovato qui, nell'asilo delle anticaglie [sic!], un luogo. E in ogni modo mi conviene provare e riprovare» (17 febbraio 1935)³².

I lavori per realizzare la nuova dimora si prolungarono oltre il previsto. E d'Annunzio continuò ad abitare, sino alla sua ultima ora, la casa delle “anticaglie”, la Prioria.

Il 1936 fu, per Gabriele d'Annunzio, l'*annus mirabilis*. Lo scrisse il primo gennaio all'architetto Giancarlo Maroni: «Caro caro Gian Carlo, passo nella sofferenza e nell'esosa tristezza questo primo giorno. Ma l'Orbo veggente ti dichiara felice il 1936: *annus mirabilis*. Santa fabbrica compiuta»³³.

In verità il poeta, pur essendo “Orbo veggente”³⁴, dotato di particolare

sensibilità, non riuscì ad ammirare il Vittoriale ultimato. Morirà poco più di un anno dopo, l'1 febbraio 1938. Il Teatro all'aperto, da lui chiamato Parlaggio, era ancora un cantiere chiuso – come accennato – e fu portato a termine circa vent'anni dopo, nel 1952. In quello stesso anno fu realizzato il Mausoleo. Nemmeno l'architetto Maroni ebbe la possibilità di vedere completate le due opere da lui progettate: morì, infatti, il 2 gennaio 1952³⁵.

Il principato dannunziano

Non è facile immaginare come sia stato il Vittoriale viventi il poeta e il suo architetto. Era un vero e proprio principato, custodito da carabinieri e da uomini di fiducia di d'Annunzio. C'erano anche aviatori e marinai alla Torre San Marco e molti ex legionari fiumani presenti in ogni circostanza. Poi, naturalmente, il personale di servizio (cameriere, guardarobiere, cuoche, giardinieri) agli ordini soprattutto di Luisa Baccara³⁶, la pianista che a Gabriele d'Annunzio sacrificò la propria giovinezza e la propria arte, vera "Signora del Vittoriale" alla quale toccò anche il compito di fare gli onori di casa nelle circostanze più diverse. L'altra "vestale" della Prioria, Aélis Mazoyer³⁷ – la donna che gli fu intima più a lungo, dal periodo francese, precisamente dal giugno 1911, sino all'ultimo giorno dell'esistenza – ebbe il ruolo di cameriera, amante "d'emergenza", e soprattutto "femme de chambre" negli anni vittoriali, reclutando e smistando le varie "badesse al passo", oltre che accudire le amanti di più o meno "lungo corso", come racconta Pietro Gibellini a proposito della giovane francese Angél Lager nell'introduzione alle *Lettere a Jouvence*³⁸.

Il quadro non sarebbe completo se non si ricordasse l'andirivieni di molti personaggi e di amici ricevuti alla Prioria con tutti gli onori; poi gli ospiti meno illustri, i visitatori ammessi al sacro dell'eroe, i curiosi. I personaggi erano accolti con un cerimoniale assai particolare nell'Oratorio Dalmata, ricordò Luigi Mometti³⁹, il "fatuttolui" di d'Annunzio, artigiano alle dipendenze del poeta e poi geloso custode della Prioria sino alla propria morte: «Questa stanza [l'Oratorio Dalmata, appunto] serviva come sala d'aspetto. Noi facevamo accomodare qui gli ospiti e gli amici. L'ordine suo, però, era di tirare questa tenda, perché quando era avvertito veniva lui ad aprirla e a dare il benvenuto, sempre da signore»⁴⁰.

Tuttavia, quando urgeva l'impegno letterario, o era in stato depressivo, sempre più intenso negli ultimissimi anni, ordinava al personale di guardia di respingere tutti, personaggi e amici compresi. Lo documenta il curioso biglietto a stampa, a lungo custodito dalla famiglia gardonese di Paolo Moretti, ex fante, guardia in servizio con altri alla portineria e uomo di fiducia del poeta⁴¹. Il testo, del giugno 1926⁴², doveva essere mostrato «agli scocciatori». Ma ecco l'ordine perentorio: «Gabriele d'Annunzio avverte gli innumerevoli suoi clienti – e non senza rammarico i tanti pazzi a bandiera e i tanti pazzi da catena attratti dall'antica sua saggezza – che dal giorno undici di questo giugno al giorno di Ognissanti resterà chiuso nella sua officina; dove il suo diurno e notturno lavoro non potrà essere interrotto se non dalla infallibilissima Congregazione dell'Indice con anticipati fulmini».

Il fedele custode

Dopo la morte di Gabriele d'Annunzio il completamento e la conservazione del Vittoriale fu l'impegno – non riconosciuto – di Giancarlo Maroni che dedicò

sostanzialmente la propria vita al servizio del poeta⁴³ ed ebbe il compito gravoso, nei suoi ultimi vent'anni, di Sovrintendente del Vittoriale, come previsto dallo Statuto della Fondazione voluto dallo stesso poeta.

L'architetto Maroni – sensitivo dotato di particolari facoltà – testimoniò a Emilio Mariano⁴⁴ che il disegno del Mastio, alla sommità del quale dare sepoltura a d'Annunzio, gli fu trasmesso mediaticamente dallo spirito stesso dello scomparso: «Un giorno il Maroni, al mio inizio del tirocinio al Vittoriale, mi fece leggere su due fogli della solita carta Fabriano uno scritto di penna dannunziesca che conteneva le disposizioni sepolcrali a lui dettate dal poeta defunto. Vivo, il d'Annunzio aveva voluto ben diversa la sepoltura propria e dei compagni di Fiume: nelle arche romane, sull'erba, sotto gli ulivi del colle (sempre una questione di stile e di gusto). Il Maroni non dubitò mai che le nuove disposizioni gli fossero giunte direttamente dal d'Annunzio, e le eseguì scrupolosamente costruendo, dopo il 1940, l'attuale montagna di marmo chiamata "Mausoleo"»⁴⁵.

Lo stesso poeta accennò nel *Libro segreto* al precedente "colle funebre": «lassù, in sommo della mia collina magnanima, lassù, in vetta del Mastio, sopra l'arca del primo fra' miei undici eroi traslatato, l'aria esprime dalla sua inanità qualcosa d'inconsolabile»⁴⁶.

Il Mausoleo fu progettato da Giancarlo Maroni nel 1939 e la prima pietra venne posta sul Colle Mastio il 1° marzo di quello stesso anno – primo anniversario della morte del poeta – là dove erano già state collocate le arche con le spoglie degli eroi di Fiume⁴⁷. I lavori furono sospesi a causa della guerra, poi ripresi nel 1952 – pochi mesi dopo la scomparsa di Maroni – e conclusi nel 1955. È formato da tre gironi di pietra dedicati alla Vittoria degli Umili, degli Artieri e degli Eroi. Al culmine vi sono a raggiera dieci arche di compagni d'armi di d'Annunzio a coronamento di quella centrale nella quale furono traslate nel 1963 le spoglie del poeta stesso a cento anni dalla nascita e a venticinque dalla morte. L'opera, tuttavia, è ancora da completare.

Quanto al Teatro, esso fu progettato dall'architetto Maroni nel 1931, ispirandosi all'anfiteatro di Pompei e al teatro greco di Taormina. Il cantiere fu aperto fra il 1934 e il 1935, ma venne presto chiuso. I lavori ripresero nel 1952 e conclusi l'anno successivo con la direzione dell'ing. Mario Moretti⁴⁸ e di Italo Maroni (Giancarlo era scomparso pochi mesi prima, come ricordato). Fu inaugurato l'8 agosto 1953 con il concerto dell'Orchestra del Teatro alla Scala, diretta da Carlo Maria Giulini⁴⁹. Le gradinate possono ospitare circa mille spettatori; 500 la platea. Il palcoscenico è lungo m 29 e profondo m 20. L'acustica è perfetta⁵⁰. È ancora da completare con il rivestimento in pietra rosa.

Giancarlo Maroni – definito da chi lo conobbe "bonario e ringhioso" per il carattere difficile – fu custode fedele del sacrario dannunziano e visse sicuramente con sofferenza il periodo della seconda guerra mondiale. E ancor più i venti mesi della Repubblica Sociale Italiana, passata alla storia come Repubblica di Salò (settembre 1943 - fine aprile 1945), durante i quali Gardone divenne una vera e propria piccola capitale tedesca, in effetti la capitale del Sud Europa⁵¹. Negli edifici di quella che fu una stazione climatica internazionale fra il 1885 e il 1915, ben nota non solo in tutta Europa⁵², ebbero sede nel periodo della R.S.I. comandi, tribunale militare, ambasciate, ospedali per ufficiali e truppe, sale stampa.

L'architetto Maroni difese il Vittoriale contro tutti: tutto per i Tedeschi⁵³. I problemi si aggravarono ancor più nel dopoguerra in cui fu oscurata la stessa figura di Gabriele d'Annunzio, considerato precursore del fascismo⁵⁴ e addirittura fascista⁵⁵, contro la sostanziale verità storica.

Trasformazioni lesive

È quasi impossibile l'analisi delle trasformazioni del principato Vittoriale, avvenute nell'arco dei 75 anni successivi alla morte di Gabriele d'Annunzio. Il Casseretto⁵⁶ – ad esempio – sede della Santa fabbrica, ufficio e abitazione dal 1934 di Giancarlo Maroni, “sacro” alla memoria del «Magister de vivis lapidibus», come lo definì lo stesso poeta, ospitò la biblioteca nei primi anni in cui fu aperta al pubblico. I presidenti della Fondazione se ne “appropriarono” successivamente, facendone la propria residenza occasionale. Il primo a occuparlo fu Giuseppe Longo (1973) che, tuttavia, lo abitò per una sola notte: impressionato dagli scricchiolii del legno preferì alloggiare all'Hotel Spiaggia d'oro⁵⁷.

Il Casseretto meriterebbe d'essere trasformato in piccolo museo con l'esposizione dei disegni e dei documenti maroniani, come forse avverrà (si spera). L'avvocato veneziano Umberto Corrado⁵⁸, amico di Maroni, tramandò una viva memoria di tale ambiente: «Un giorno, nel novembre del 1950, Giancarlo mi telefonò a Venezia: voleva vedermi subito, che corressi da lui. Arrivai al Vittoriale nelle prime ore del pomeriggio; diluviava; era ormai quasi buio, e Maroni mi accolse con il solito affettuoso abbraccio, facendomi accomodare al “Casseretto”, la piccola costruzione un po' più a valle [della Prioria] del Vittoriale, ad esso collegata da una stradina a ciottoli, incorniciata di verde. Là il Sovrintendente viveva da molti anni, vi preparava i suoi progetti, vi teneva i suoi libri e soprattutto vi conservava religiosamente il suo “tesoro”, ossia le migliaia di lettere e di biglietti a lui indirizzati da d'Annunzio in diciassette anni, e l'intero carteggio del poeta con la moglie, che la stessa Donna Maria aveva voluto donargli in segno di stima e di affetto profondo. E fu quel giorno – appoggiati alla finestra, guardando il lago in tempesta, sotto la pioggia, e la punta di Manerba ormai quasi invisibile nella foschia – che egli volle, dopo aver a lungo discusso delle questioni legali che lo preoccupavano, parlarmi di spiritismo»⁵⁹.

Statuto tradito

I meriti dell'architetto non furono riconosciuti dallo stesso commissario-presidente della Fondazione (dal maggio 1945) Eucardio Momigliano⁶⁰ il quale, nel dicembre del 1949, propose alcune modifiche allo Statuto della Fondazione voluto dallo stesso d'Annunzio⁶¹. Tali modifiche, approvate nel marzo 1950, furono mirate soprattutto a far decadere Maroni dall'incarico di Soprintendente designato dallo stesso poeta, come si è detto. A ferire ulteriormente l'architetto vi fu l'ingiusta accusa di aver distrutto documenti e di essersi appropriato di oggetti: un falso clamoroso di cui raccontarono le cronache⁶².

Per Maroni fu un colpo mortale. Il medico abruzzese Franco Di Tizio, studioso della vita e dell'opera di Gabriele d'Annunzio⁶³, ha ricostruito l'ultimissimo tempo dell'esistenza di Giancarlo Maroni. Già prima del 1950 aveva iniziato a manifestare disturbi epatici. Venne ricoverato all'Ospedale di Gardone Riviera e gli fu diagnosticato un tumore al fegato. Le condizioni fisiche purtroppo andarono sempre più peggiorando e, ai primi di settembre, fu trasportato all'Ospedale Civile di Riva del Garda⁶⁴.

Nonostante fosse curato premurosamente dai medici Cesari e Benuzzi, la sua salute si aggravò. Martedì 1 gennaio 1952 una complicazione polmonare pregiudicò in modo quasi definitivo la sua forte fibra. Il giorno dopo, quando sentì prossima la fine, chiese di essere trasportato al Vittoriale dove cessò di vivere serenamente alle ore 17 nella Villa Mirabella del Vittoriale. Al suo capezzale, ol-

tre ai familiari, vi fu anche Maria Hardouin dei duchi di Gallese, vedova di Gabriele d'Annunzio⁶⁵.

Nel volume *La Santa fabbrica*, dedicato al carteggio maroniano, Franco Di Tizio ha riportato puntualmente le cronache di quei giorni, fra cui quella pubblicata dal settimanale «L'Europeo» del 15 gennaio 1952 nel resoconto del noto giornalista e scrittore Gianfranco Fusco⁶⁶:

«Giancarlo Maroni ebbe la certezza di morire alle otto del mattino del 2 gennaio. Egli giaceva immobile nel suo lettuccio d'ospedale, sul quale stava ormai da quattro mesi, a Riva del Garda, e il suo viso, incorniciato dalla leggera barba biondo grigia, era più pallido del guanciale. Attorno al letto c'erano il fratello Italo, il nipote Renzo Maroni e la fedele amica Rina Cervis. "Sento che presto morirò", disse improvvisamente il malato, ad occhi chiusi. "Morirò certamente". Pur protestando gli altri si guardarono inquieti. Essendo convinti che il loro amico e congiunto avesse eccezionali qualità divinatorie, essi non potevano prendere alla leggera quelle parole, dette con tanta sicurezza. Per di più, la febbre, che il giorno prima era quasi completamente scomparsa, aveva ricominciato a salire. "Portatemi a Gardone", soggiunse il malato, con voce stanca ma serena. E da quel momento non parlò più. Quel giorno stesso, verso mezzogiorno, Maroni fu trasportato al Vittoriale. La Gardesana che l'autoambulanza percorreva veloce, era leggermente spruzzata di pioggia. In mezzo al lago, inquieto, s'intravedeva appena la forma allungata dell'isola Borghese. Il malato, che forse avrebbe voluto tornare nella sua stanza del Casseretto (la piccola villa ch'egli si era ricavata da un pagliaio e nella quale aveva abitato fin quasi trent'anni), fu messo in una camera al primo piano della Mirabella, la foresteria del Vittoriale; la stessa camera nella quale, nel giugno del '29, Gabriele d'Annunzio fu operato di ernia (i giornali, per volontà del poeta, scrissero allora che si trattava di appendicite). Qui, verso le tre del pomeriggio, cominciò la tranquilla agonia dell'architetto⁶⁷». E fu Maria d'Annunzio, principessa di Montenevoso, a chiudergli gli occhi con mano ferma.

La stessa principessa – unitamente ai familiari di Maroni – volle che la salma dell'architetto, dopo le esequie, fosse tumulata in una delle dieci arche del Colle Mastio⁶⁸.

Principato impoverito

Il testo autografo, firmato «Gabriele d'Annunzio di Montenevoso», nel «Settembre di Ronchi, 1930», reca il significativo titolo «Per la inviolabile integrità del Vittoriale interamente donato»⁶⁹. In esso il poeta precisò che il «22 dicembre 1923 per mano del notaio Arminio Belpietro da Rezzato», fu rogato «un atto pubblico di donazione; che fu poi registrato in Brescia addì 3 gennaio 1924, col numero 2345. E per gran ventura ebbe testi Costanzo Ciano di Cortellazzo mio maestro d'insidie notturne⁷⁰ e il mutilato Giovanni Giuriati mio destro braccio fiumano. Io donai allo Stato le case e le terre da me possedute nel comune di Gardone su Garda [...] In somma, come scrissi al mio compagno d'armi e capo di governo Benito Mussolini, fin dal dicembre 1923, io donai e dono il Vittoriale degli Italiani "considerandolo testamento d'anima e di pietra, immune per sempre da ogni manomissione e da ogni intrusione volgare" [sic!]»⁷¹.

La stessa raccomandazione si legge nel messaggio a Giancarlo Maroni del 14 aprile 1937 con cui gli affidò l'incarico, unitamente al suo procuratore avv. Leopoldo Barduzzi, di portare al Capo di governo la richiesta di erigere il Vittoriale a Fondazione, richiesta presto accolta: «chiedo l'estremo sforzo per salvare dalla

manomissione e dalla spoliazione il Vittoriale degli Italiani [sic!]»⁷².

L'«Orbo veggente» ebbe un'intuizione profetica ed espresse chiaramente la preoccupazione di «manomissione» e «spoliazione» del Vittoriale. Ma, come egli stesso prevede, «il più chiaro dei presagi non impedisce che l'evento si compia»⁷³.

Le volontà di d'Annunzio furono, infatti, completamente disattese. Nessuno, ad esempio, ha sinora compiuto l'inventario degli oggetti asportati dalla Prioria dopo la morte del poeta, molti rubati, altri trasferiti in ambienti diversi, come anticipato. Luigi Mometti dichiarò, dodici anni dopo la scomparsa del poeta, che nel Bagno blu vi erano «circa tremila oggetti, duemilaquattrocento: io ero presente all'inventario»⁷⁴; gli ultimi inventari ne hanno catalogati novecento.

Molte decisioni prese dai vari presidenti ebbero pesanti conseguenze per la conservazione del bene. Così fu nel 1975 con l'apertura al pubblico della Prioria, dimora preziosa e fragile, con spostamento di mobili per favorire il percorso. Prima dell'installazione dell'impianto di sicurezza, furono rubati dai visitatori alcuni oggetti, fra cui una catenina d'oro.

La sparizione più significativa (o l'astuta rimozione avvenuta subito dopo la scomparsa del poeta) fu quella della copia dell'almanacco "Barbanera 1938" con la pagina aperta alla data dell'1 marzo in cui era prevista la morte di un illustre personaggio, annuncio sottolineato con matita rosso-blu, come era solito fare d'Annunzio. Si può ipotizzare – come accennato – che tale pagina con l'annuncio ben evidenziato della scomparsa di un uomo illustre sia stata considerata una prova dell'avvenuto suicidio⁷⁵ e per questo fatta sparire. Ma ecco quanto riportò in proposito un quotidiano: "Nel lunario del 1938, sotto la lunazione di fine febbraio, Barbanera prevedeva un gravissimo lutto per la Nazione, annunciando la "morte di una personalità". D'Annunzio appose un segno rosso accanto a quella previsione. La copia di quel Barbanera fu poi trovata sul tavolo della Zambracca, dove il poeta morì, e rimase esposta fino a quando non venne sottratta"⁷⁶.

L'apertura al pubblico della Prioria nel 1975 suscitò reazioni da parte di alcuni studiosi. Fu negativamente accolta anche l'estensione delle visite ai locali delle cucine. La Prioria è, infatti, una casa d'arte fragilissima, priva di uscite di sicurezza. Le considerazioni sulla necessità di ridurre il numero dei visitatori sono molte, non ultime quelle relative ai furti e al degrado generale degli ambienti (si considerino solamente i danni provocati dal calpestio di migliaia di persone). Di ciò fu ben consapevole, attorno al 1997, lo stesso ministro ai Beni culturali Walter Veltroni il quale affermò che il perfezionamento degli itinerari alternativi potrebbe alleggerire l'impatto su quegli ambienti della casa di d'Annunzio oggi visitabili.

Il giornalista scrittore Alfredo Todisco, dal canto suo, confermò nel 1998, al convegno promosso a Pescara dal "Centro nazionale di studi dannunziani e della cultura in Abruzzo", fondato dal dott. Edoardo Tiboni, che la Prioria, casa di vita anche dopo la morte del poeta per alcuni decenni, era stata da tempo musealmente mummificata. Le asportazioni e le manomissioni più gravi si ebbero probabilmente alla fine della guerra, quando nella confusione delle ideologie d'Annunzio venne associato al fascismo⁷⁷ – come rilevato –, e il poeta e lo stesso Vittoriale furono ignorati, se non disprezzati, mentre il degrado ebbe inizio a metà degli anni Settanta con il pieno accesso del pubblico alla dimora⁷⁸.

Negativa fu pure l'apertura ai visitatori dei Giardini privati nel 1994. La necessità di percorsi obbligati tolse il fascino a uno degli ambiti più suggestivi del Vittoriale. L'originaria struttura settecentesca, che ancora si poteva osservare nel superstite disegno dei viali, nel gusto delle spalliere di rose, nelle siepi di bosso e di mortella, nelle serre di limoni digradanti a lago, meritò nel 1895 la citazione della celebre guida di Karl Baedeker: «... il y a des beaux jardins à la Villa Cargnacco». Evidentemente oggi ben poco rimane di uno dei giardini più impor-

tanti del Garda, ancora importante vivente d'Annunzio.

Sarebbe stato più opportuno aprirli solo in alcuni mesi dell'anno – primavera e autunno – con possibilità di visite guidate: gli stessi Giardini, il Frutteto, la Valletta dell'Acqua pazza, il Laghetto delle danze, sono stati segnati, infatti, da un costante degrado anche per la carenza di personale, e quindi per l'impossibilità di tempestivi interventi a riparazione dei danni provocati dai visitatori e dagli agenti atmosferici.

Stravolgimenti nel Duemila

Ulteriormente gravi – perché avvenuti con il consenso di chi aveva l'obbligo di tutelare la “casa dei simboli” – alcuni trasferimenti di oggetti dalla Prioria per favorire altri allestimenti. A cominciare da quello, avvenuto nel 2000, di ben 450 oggetti dalle stanze più significative della celebre dimora per allestire il “Museo della guerra” nello Schifamondo⁷⁹, senza che la stessa Soprintendenza, prontamente avvertita dal personale del Vittoriale, intervenisse a bloccare la spoliazione di ambienti unici come la Stanza del Lebbroso e la Stanza delle Reliquie, specchio della concezione simbolista decadente e metafisica di Gabriele d'Annunzio.

E che dire dell'allestimento nel 2011 del “Museo dell'Eroe” – anch'esso realizzato senza tenere conto delle indicazioni scritte dallo stesso d'Annunzio – che falsa l'itinerario della visita alla dimora dannunziana, addirittura ponendosi come proseguimento della Prioria con una grande, grandissima, caduta di stile?

Inoltre, le sculture di artisti contemporanei disseminate in questi ultimi anni in vari punti, a cominciare dal cavallo blu di Mimmo Paladino, installato nell'estate 2010 a fianco del teatro e diventato addirittura – in violazione dello Statuto⁸⁰ – uno dei simboli del Vittoriale⁸¹? Il principato dannunziano sta per essere trasformato sempre più in una vetrina dell'arte contemporanea, probabilmente in attesa che le opere siano vendute; così è accaduto per la prima “Vittoria” collocata sull'arengo del maroniano Monumento ai Caduti che cinge all'esterno la piazzetta d'ingresso al principato dannunziano.

Nell'estate 2011, inoltre, è stato addirittura annullato l'ingresso principale. I visitatori del Vittoriale devono ora accedere da un portale laterale che falsa lo storico percorso maroniano. In tal modo essi non varcano più il grandioso portale – voluto da d'Annunzio e realizzato da Maroni – con doppio cancello e la fontanella sul cui timpano si legge il celebre motto del poeta: «Io ho quel che ho donato»⁸².

Le vallette magiche

La Valletta del parco è stata in parte riaperta al pubblico in occasione del 12 marzo 2013 – 150° della nascita di Gabriele d'Annunzio⁸³ – con accesso dal Frutteto per raggiungere il Laghetto delle danze, non ancora restaurato, ma ripulito dai rovi, al pari delle vallette propiziatricie le cui scarpate sono state imbrigliate con reti metalliche per evitare movimenti franosi. Nella Valletta dell'Acqua pazza (già Valletta del Riotorto o Rivotorto⁸⁴) vi era un manufatto-simbolo del credo superstizioso di Gabriele d'Annunzio⁸⁵: il Ponte degli scongiuri, probabilmente distrutto dagli eventi naturali in anni lontani e non più ricostruito.

Il poeta ne fece cenno già nel 1925 al falegname Giacomino Scarpetta di Gardone, uno dei molti artigiani chiamati a lavorare nel cantiere della Santa fabbrica⁸⁶: «Mio caro Giacomo, ho in dono – per il mio Ponte degli Scongiuri – tante

belle corna, io che ne ho messe tante! O ironia!».

Fu ponte scaramantico reso noto anche attraverso cartoline e descritto dal giornalista e dannunzista abruzzese Raffaello Biordi⁸⁷: «Al Vittoriale sopra un piccolo corso d'acqua volle il *ponticello degli scongiuri*, ornato di corna di cervo, di alce e di speroni di gallo: chi vi passava sopra era tenuto a pagare il pedaggio perché solo così si determinava l'aura magica propizia; ma egli vi faceva passare, a ogni buon conto, tutti quelli che riteneva menagramo e la cui nefasta influenza era necessario neutralizzare»⁸⁸. Non solo: gettando una moneta in una fenditura del terreno d'Annunzio affermava che la fortuna e ogni desiderio, pensati nell'attimo dell'offerta, sarebbero stati realizzati.

Altro manufatto della Valletta che destava curiosità – e che pure non esiste più – era il Ponte delle lepri, già Ponte dei conigli. Era stato costruito in legno, ornato da quattro lepri scolpite, sempre nel legno. La credenza popolare vuole che la lepre, poiché corre veloce, sia figlia del diavolo. Per altri, invece, sarebbe animale guida nel mondo del mistero. E si può ritenere che d'Annunzio avesse assegnato questa missione alle sue lepri di legno.

È necessario rileggere alcune guide storiche del Vittoriale per comprendere tutta l'originalità del Vittoriale vivente d'Annunzio. Anton Gino Domeneghini⁸⁹ nel suo vademecum *Il Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera*, edito da Sonzogno nel 1927, quando cioè il cantiere della Santa fabbrica era stato aperto da soli cinque anni, nel capitolo intitolato *La Valletta del Riotorto*, scrisse: «Dai giardini, discendendo per tortuosi sentieri, si cala nella Valletta del Riotorto. Lo scenario pittoresco, formato dai mille alberi secolari sorgenti sul declivio dei due versanti, ha un che di fantastico con tutto il suo verde e i suoi sentieri netti e ben disegnati, col suo rivo ad acqua perenne che lo percorre e gli originali ponticelli che lo attraversano, da parer gioco irreali di colori e di suoni [...] Sugli alberi e sui numerosi pilastri decorativi posti lungo tutto il sentiero, sono centinaia di galli in ferro battuto [sic!]»⁹⁰ significanti un ammonimento agli ospiti opportuni o importuni. È la tradizione evangelica del gallo di S. Pietro che si rinnova⁹¹. Quei galli non ci sono più.

E neppure esiste (o non fu mai costruita?) la cappella votiva di San Gabriele, ricordata sempre da Domeneghini: «Il Riotorto, dopo esser penetrato nella valletta con un salto di cinque metri formando una sonante cascatella, prosegue il suo corso fino alla Chiusa Franciscana [Portale rivano] e le foresterie del Vittoriale. Qui un pregevole portale francescano⁹², di sapore settecentesco, dono degli operai di Riva, inquadra una porta massiccia. Il muro finisce in una Cappella votiva dedicata a S. Gabriele⁹³».

Un cenno merita, infine, lo smantellamento dell'arredo e il "restauro" di Villa Mirabella fra il 1988-89 – già abitazione della moglie del poeta dal 1938 al 1954 – per ospitarvi il Museo Sciltian, poi chiuso nel 1997 e in parte riattivato dieci anni dopo, nel 2008⁹⁴, allorché la storica foresteria del Vittoriale fu messa a disposizione della Comunità del Garda che ne fece la propria sede! Una gestione oculata del patrimonio storico-architettonico non trascurerebbe l'opportunità di riallestire, a Villa Mirabella, l'appartamento abitato⁹⁵, appunto, da donna Maria Hardouin dei duchi di Gallese, sepolta nell'arca oltre la Piazzetta Dalmata verso lago.

Il problema della conservazione dell'intero complesso del Vittoriale – anche dopo i recentissimi interventi – andrebbe valutato con urgenza attraverso un piano programmatico smantellando alcuni allestimenti che falsano l'immagine stessa di d'Annunzio e del Vittoriale, continuando nel contempo l'opera tardivamente avviata negli anni Ottanta con il rifacimento dei tetti degli immobili, l'installazione degli impianti di sicurezza nella Prioria, il restauro della Nave Puglia, la

recinzione di larga parte della tenuta con cancellate ispirate ai disegni maroniani. Negli anni Ottanta si progettò anche di restaurare lo Schifamondo, facciata esterna compresa, oggi in forte degrado.

La Torre San Marco

Il particolare momento storico del primo dopoguerra, in cui sull'opera poetica di d'Annunzio prevalsero soprattutto la sua azione politica e la sua errata identificazione col fascismo – come già ricordato –, nonché i molti problemi finanziari per il mantenimento del Vittoriale, indussero Eucardio Momigliano, nominato alla Liberazione commissario della Fondazione, a cedere al Comune⁹⁶, in affitto simbolico «di anno in anno», la darsena e la Torre San Marco con l'obbligo della manutenzione⁹⁷.

Il 21 settembre 1957, presso la sede dell'Ente provinciale per il turismo, fu stipulata la «concessione per un lungo periodo all'Azienda Autonoma di Soggiorno o al Comune di Gardone Riviera per mettere [la Torre San Marco] a disposizione del pubblico [sic!] e sede del Club Motonautico»⁹⁸.

Il promemoria della riunione, avvenuta presso l'E.P.T. di Brescia, informa che in cambio di tale concessione «gli enti interessati alla nuova gestione» avrebbero contribuito con due milioni e mezzo di lire alla costruzione del padiglione in cui ricoverare il MAS della Beffa di Buccari nel parco del Vittoriale⁹⁹.

Quel settembre 1957 segnò l'inizio del costante e progressivo degrado del bene, sempre più adibito a usi incompatibili con la sua natura di monumento nazionale di proprietà dello Stato, in aperta violazione della legge n. 1089 del 1939, nonché dello stesso Statuto della Fondazione; da un documento del 6 gennaio 1958, risulta che il parco stava per essere deturpato con la costruzione delle strutture per il Minigolf¹⁰⁰.

La Torre fu addirittura affittata nel 1978 a privati e trasformata in night-club. Le caratteristiche sale rivestite di boiserie – volute da Gabriele d'Annunzio – che accolsero anche i convegni d'amore di Mussolini con Claretta Petacci, furono distrutte nel dicembre 1984 dall'incendio di probabile origine dolosa per favorire, in modo definitivo, la trasformazione in discoteca delle stanze dannunziane, vicenda emblematica dell'incuria in cui si trova gran parte del patrimonio culturale italiano.

Un più ampio deterioramento ambientale si ebbe a partire dalla primavera del 1988 con la realizzazione nel parco di opere edilizie abusive per creare il grande padiglione della discoteca, fatto abbattere dalla Soprintendenza la quale non riuscì, tuttavia, ad ottenere che la Presidenza del Vittoriale si riappropriasse del bene monumentale rescindendo il contratto di locazione senza alcun onere perché «nullo di pieno diritto» in base, appunto, alla legge 1089 dell'1.6.1939.

Nemmeno l'azione intrapresa nel 1990-1991 dalla competente Soprintendenza e dall'allora Sindaco di Gardone Riviera per ripristinare la legalità, da tempo violata, riuscì a restituire la Torre San Marco alla sua integrità e al pubblico godimento culturale. L'intero Consiglio comunale si schierò, infatti, a sostegno dei forti interessi economici di chi all'epoca la sfruttava commercialmente; al Sindaco fu revocato il mandato dalla propria Giunta, venne dimissionato e ignorate rimasero le diffide del Soprintendente¹⁰¹. La svalutazione della memoria storica e l'esperato sfruttamento della Torre-darsena, con la costante entrata e uscita dei fuori bordo dal bacino, ebbero per conseguenza il degrado delle strutture; nel 1991-'92, per evitare crolli delle mura perimetrali, furono necessarie urgenti opere di consolidamento.

Tutta una serie di vicende successive alla scomparsa di Gabriele d'Annunzio¹⁰² consentirono l'uso commerciale della Torre San Marco sino a questo 2013 in violazione di quanto previsto dalla legge sui monumenti nazionali, ed anche contro la volontà testamentaria dello stesso Gabriele d'Annunzio¹⁰³, del resto pure disattesa per quanto riguarda l'integrità della sua stessa casa, la Prioria¹⁰⁴, da lui «studiosamente composta».

Nessuna Presidenza si è fatta sinora carico di risolvere il problema, nonostante il reiterato vincolo di monumento nazionale emesso dal medesimo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali con decreto del 16 novembre 1996, in applicazione della legge 1 giugno 1939 n. 1089. Il contratto di affitto a privati del bene monumentale, essendo stato stipulato contro le norme cogenti di legge (art. 11 comma 2 l. n. 1089 del 1939), è – come ricordato – nullo di pieno diritto (art. 61 l. n. 1089 del 1939), anche se le parti non hanno mai voluto rilevare tale vizio, ancorché eccepito dal Soprintendente per i Beni ambientali e architettonici con la lettera del 5.4.1991. La riappropriazione del bene non costerebbe quindi nulla alla Fondazione per le ragioni sopra dette.

Presidenze politiche

La nomina del Presidente Momigliano segnò l'ingresso della politica nella gestione del Vittoriale e il radicale cambiamento degli indirizzi gestionali rispetto all'originaria volontà dannunziana. Come nella ben nota tradizione italiana, la nomina politicizzata dei presidenti¹⁰⁵ fu determinata in genere non tanto da meriti scientifici o da capacità dirigenziali, quanto dall'appartenenza a un partito, preferibilmente quello che gestiva pro tempore il Ministero dei Beni culturali, o al relativo sottobosco politico. I presidenti di nomina politica strumentalizzarono la gestione della Fondazione al fine di aumentare il proprio prestigio personale e politico, piuttosto che valorizzare e conservare adeguatamente il principato dannunziano.

L'unico presidente che tentò di opporsi alle varie spartizioni fu il letterato-manager Giuseppe Luraghi¹⁰⁶. Venne nominato presidente della Fondazione nel 1983 e non abitò al Casseretto, essendo proprietario di una tenuta sovrastante il Vittoriale in cui aveva la propria dimora estiva. Rassegnò le dimissioni una decina di mesi dopo, allorché gli fu chiara l'impossibilità di gestire l'istituzione con criteri imprenditoriali nel rispetto delle volontà di Gabriele d'Annunzio e delle norme. A nulla valsero le sue pubbliche denunce: «Cercai anzitutto di regolarizzare questa scandalosa situazione, ma neppure il direttore del ministero dei Beni culturali mi aiutò. Mi dimisi, denunciando le ragioni in lettere e poi in articoli di giornale: non ebbero alcun esito. Nessun pretore d'assalto, come sarebbe stato doveroso, intervenne»¹⁰⁷.

Così avvenne per la darsena Torre San Marco, nel cui cantiere fu impegnato anche l'ing. Ruggero Maroni, fratello di Giancarlo. L'insigne monumento nazionale di proprietà del Vittoriale – ovviamente sottoposto a vincolo – fu creato da Giancarlo Maroni dal 1925 e addirittura trasformato nel 1990, come anticipato, in discoteca-night, locale pubblico ancora attivo nel 2013¹⁰⁸ contro legge.

L'ultimo annullamento delle volontà di Gabriele d'Annunzio, espresse nell'atto di donazione agli Italiani, fu la cosiddetta "privatizzazione", avviata nel 2001 con il decreto governativo per il riordino di alcuni enti pubblici nazionali, che istituì la gestione autonoma. Nessun esito ebbe la campagna affinché la gestione del Vittoriale fosse assegnata a un istituto culturale, in particolare all'Università di Brescia.

Il fermo dissenso alla decisione del Consiglio di amministrazione del Vittoriale di concorrere a tale assegnazione «fu espresso dal presidente dell’Azienda di promozione turistica di Brescia, Maurizio Banzola (all’epoca membro del Cda della Fondazione), il quale chiese che il problema fosse esaminato alla luce dei benefici che l’assegnazione all’Università avrebbe apportato sia al Vittoriale sia all’intera comunità gardesana»; e il prof. Banzola fu l’unico a guardare lontano. Sostennero l’assegnazione allo stesso Cda in carica [sic!], «oltre al sindaco di Gardone Riviera, Sandro Bazzani, i presidenti dell’Amministrazione provinciale Cavalli e della Camera di commercio Bettoni, mentre il sindaco di Salò si riservò di approfondire la questione»¹⁰⁹.

Fu così che a decorrere dal 1° gennaio 2010, con l’approvazione del nuovo Statuto¹¹⁰, la gestione della Fondazione, diventata di diritto privato, venne assegnata al medesimo Cda del Vittoriale¹¹¹!

Parco della Grande Guerra

La stessa immagine del Vittoriale, come sacrario della Grande Guerra, ha perso di significato. Il parco del Vittoriale fu proclamato nel settembre 2012 «il più bello d’Italia», contro la realtà (si pensi ad esempio al Parco Sigurtà di Valeggio sul Mincio¹¹²) in un concorso patrocinato dai ministeri dei Beni culturali e del Turismo, dal Touring club e dal Fondo per l’ambiente italiano. E naturalmente il riconoscimento fu celebrato con grande pompa¹¹³.

Il “premio” sarebbe stato comprensibile se almeno si fosse fatto cenno alla reale caratteristica di “Parco a tema della Grande Guerra”, come voluto da Gabriele d’Annunzio e come continua a essere, di particolare importanza storica in questa vigilia del centenario della tragedia bellica.

Il poeta scrisse nel 1923 all’ammiraglio Thaon Di Revel, in ringraziamento per il dono della Nave Puglia: «Rustico è questo mio eremo. Rozzo è questo asceterio che da oggi per tutto il Benàco di Virgilio e di Dante si chiama Vittoriale. Ma io ho ed avrò qui colonne per tutti gli eroi e per tutti gli eroismi, a gara coi tronchi dei lauri e degli oleastri»¹¹⁴.

I giardini entrarono nell’immaginario «stellare» del poeta, trasformati, appunto, in sacrario. Già nel giugno 1923 vi fece trasportare i massi del Grappa e degli altri monti di guerra – 15 in tutto a ricordo di altrettante battaglie – realizzazione di quel sacello che caratterizza tutto il Vittoriale¹¹⁵. Innalzò poi l’Arenco in cui celebrò i riti patriottici e marinari; 27 colonne grigie a ricordo delle 27 vittorie della Grande Guerra e di Fiume e una di pietra più scura, la colonna della “Dodicesima vittoria” di Caporetto. Inoltre, nel 1925, fu allestita nel parco la Nave Puglia e la Marina Italiana fece dono a d’Annunzio anche del Mas della Beffa di Buccari ospitato nella Torre San Marco e dal 1958 conservato nell’apposito padiglione realizzato nel parco del Vittoriale, come accennato.

Quanto ai riti celebrati nell’Arenco, l’ex legionario Renato Barilli testimoniò: in esso «sovente, la notte, adunato un piccolo numero di fedeli, alla rossastra luce fantastica di torce resinose, [d’Annunzio] parla della nostra terra e della nostra stirpe, della nostra guerra e dei nostri Morti, dei nostri mari e delle nostre glorie; qui i compagni lo ritrovano, lo rivedono e lo risentono, come in trincea e come a Fiume».¹¹⁶

Ecco un Vittoriale sempre più dimenticato. Chiedersi, quindi, quale sarà il suo futuro non è retorico: luogo di cultura o “succursale” di Gardaland?

NOTE

1. Gabriele d'Annunzio. Fiume 1920: «Il delitto è consumato. Le truppe regie hanno dato a Fiume il Natale funebre. Nella notte trasportiamo sulle barelle i nostri feriti e i nostri morti» (da *Natale di Sangue*).

2. Cargnacco (*Cargnàch*), m 126, dal nome personale latino *Carinius*; località della zona est di Gardone Sopra, in cui oggi si sviluppa la tenuta del Vittoriale degli Italiani.

3. Henry Thode, Dresda 1857 – Copenaghen 1920.

4. All'epoca di proprietà della famiglia tedesca Wimmer, dalla quale poi Thode l'acquistò.

5. VALERIO TERRAROLI, *Gabriele d'Annunzio e le biblioteche d'arte presenti a Gardone Riviera negli anni Venti*. I, «Artes», 2, 1994, p. 166. Id., *Gabriele d'Annunzio e le biblioteche d'arte presenti a Gardone Riviera negli anni Venti*. II. *La biblioteca di Gabriele d'Annunzio*, in «Artes», 3, 1995; nel secondo saggio Terraroli descrive la biblioteca Thode con ricchezza di particolari.

6. Va smentita l'affermazione che l'arredo di Villa Cargnacco fosse modesto. Walter Rothes, già allievo di Thode ad Heidelberg, nell'articolo *Sogni sul lago di Garda*, pubblicato dal settimanale tedesco «Der Bote vom Gardasee» nell'edizione del 14 gennaio 1912, così descrive l'interno della dimora: «Dalla chiesetta [di Gardone Sopra], proseguiamo per due minuti fino al borgo di Cargnacco, ed ecco che una maestosa proprietà terriera ci apre le sue porte. All'ingresso si leggono le parole "Somnii Explanatio"; immediatamente notiamo anche una targhetta con il nome di Henry Thode, l'"interprete di sogni rinascimentali" [...] Tutto ciò a cui dà vita l'incanto della deliziosa vegetazione mediterranea – alberi, piante, frutti e fiori deliziosi – sboccia e profuma negli splendidi giardini di Thode, che si estendono, dal borgo, fino [quasi] alla riva del lago [...] Mi affascina poi lo studio del padrone di casa: qui, come in tutte le altre stanze, l'arredamento rivela buon gusto, stile e senso artistico. La biblioteca è una sfarzosa sala formata da tre grandi stanze comunicanti; lungo le pareti sono disposti ventimila volumi! E che dire del salotto? Uno spettacolo che ricorda una stanza delle fate da *Le mille e una notte*. Le pareti sono interamente ricoperte di finissimo damasco rosso, sulle quali spiccano circa quaranta tra i più bei dipinti del pittore Hans Thoma, carissimo e intimo amico di Thode. Essi vanno a formare uno stupendo effetto visivo: lo splendido blu dei quadri di Thoma [...] La struttura della villa nella sua forma attuale, così come dei maestosi giardini da cui è circondata, è da attribuirsi fino al più piccolo dettaglio al gusto elegante della raffinata coppia che possiede questa residenza, così ricca di poetica ispirazione».

7. Sulla prima visita di d'Annunzio a Villa Cargnacco sopravvive una piccola storia controversa. Francesca Di Stani ci raccontò l'episodio, più volte narrato a lei e alla sorella, dalla zia Maria Bazzani Cobelli, governante dei Thode e custode della proprietà. La Cobelli alla richiesta del poeta di entrare nella casa gli fece osservare che sulle porte vi erano i sigilli. Al che egli replicò: «Per d'Annunzio non vi sono sigilli», rompendoli di sua mano. Il fatto venne riportato dalla stampa straniera nella polemica avviata da Hertha Tegner vedova Thode, che tentò di rientrare in possesso delle proprietà di Cargnacco, come si riferisce in altra parte. L'episodio fu da altri negato. Si può notare che se vi fossero stati sigilli, nemmeno Tom Antongini avrebbe potuto visitare la dimora senza romperli. Nel libro *Vita segreta di G. d'Annunzio*, egli scrisse che nel primo sopralluogo s'inoltrò «nella casa vera e propria», senza accennare ai sigilli.

8. MARIO BERNARDI, *D'Annunzio da Fiume a Cargnacco*, «Quaderni dannunziani», fascicolo XXVI-XXVII, 1963, p. 1522. La fama del motto è dovuta in parte al fatto che fu ripreso da Quintino Sella a proposito di Roma capitale del regno d'Italia, ma soprattutto al suo riutilizzo da parte di d'Annunzio riguardo all'affare di Fiume: di d'Annunzio è la traduzione *Qui molto bene resteremo*, e la frase si trova sia su un francobollo disegnato da Marussig con l'effigie del poeta, sia su una medaglia coniatata a commemorazione dell'impresa di Fiume.

9. Gabriele d'Annunzio sposò a Roma il 28 luglio 1883 Maria Hardouin dei Duchi di Gallese (1864 - 1954), dalla quale ebbe tre figli: Mario (1884 - 1964), Gabriellino (1886 - 1945), Veniero (1887 - 1945). Il poeta abbandonò per sempre il tetto coniugale attorno al 1892 quando incontrò la principessa siciliana Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, relazione durata cinque anni e da cui nacque Renata (1893 - 1976) alla quale diede il proprio cognome. A Renata fu sempre legato, mentre non riconobbe Dante Gabriele, nato nel 1897. Pur essendosi separato consensualmente il 18 maggio 1899, d'Annunzio mantenne sempre buoni rapporti con la moglie, assai affettuosi negli ultimi anni, mettendole a disposizione Villa Mirabella, dépendance del Vittoriale.

10. V. FIOCCA, *Gabriele d'Annunzio e Maria Hardouin di Gallese*, Milano, L'Archetipografia, 1966, pp. 14-15.

11. Luisa Baccara (Venezia 1892 - 1985) conobbe Gabriele d'Annunzio a Palazzo Vidal sul Canal Grande la sera del 18 aprile 1919. Diplomatasi in pianoforte al Conservatorio di Milano si perfezionò a Vienna; incontrò il poeta all'età di 27 anni, già avviata ad una brillante carriera

concertistica. Lo seguì a Fiume e quindi a Gardone Riviera. Alla morte di d'Annunzio, avvenuta la sera del 1° marzo 1938, lasciò il Vittoriale e tornò a Venezia alla sua casa di Rio Terrà dei Nomboli.

12. Tom Antongini (Premeno 1877 – Milano 1967) fu avvocato, editore, giornalista, scrittore e biografo di Gabriele d'Annunzio che conobbe nella primavera del 1897 e del quale fu segretario nel periodo francese.

13. Giancarlo Maroni (Arco 1893 – Gardone R. 1952), fu di profondissimi sentimenti italiani e si batté per la liberazione di Trento e di Trieste, arruolandosi volontario nel Sesto Alpini (27 maggio 1915). Al termine della guerra riprese gli studi all'Accademia di Brera e nel 1919 conseguì il titolo di "professore di disegno architettonico". Fu particolarmente attivo anche a Riva. Nella seconda metà del 1921 si trasferì a Gardone Riviera presso d'Annunzio, conosciuto l'anno precedente all'età di 28 anni.

14. ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio e l'Aldilà*, Pescara, Ianieri Editore, 2011: si veda in particolare il capitolo *Lettere medianiche di Maroni*.

15. Gabriele d'Annunzio nel messaggio agli abitanti di Riva del Garda in occasione dei funerali dell'ing. Ruggero Maroni, fratello dell'architetto, così scrisse il 12 gennaio 1928: «"Maestro di pietre vive" soleva chiamarlo, come chiamavo e chiamo il suo fratello superstite [Giancarlo]. "Magister de vivis lapidibus", come fu chiamato alcuno edificatore del Duomo». (Cfr., FRANCO DI TIZIO, *La Santa fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri, 2009, p. 301). E "Magister de vivis lapidibus" si legge nella lunetta della Stanza del Lebbroso della Prioria dipinta da Guido Cadorin raffigurante il volto di Giancarlo Maroni. Con tale locuzione il poeta identificò, oltre che se stesso, anche l'ing. Riccardo Cozzaglio, podestà di Gardone (1923-34) e sindaco (1960-64).

16. RUGGERO MORGHEN – ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio e Riva del Garda. Carteggio inedito d'Annunzio- Alide Maroni e familiari*, Pescara, Ianieri, 2012.

17. Italo Maroni (Arco 1891 – Gardone Riviera 1978), quando la famiglia si trasferì a Trento, si segnalò con i fratelli nella Società alpinistica tridentina e nei gruppi irredentistici. Nel 1915 con il fratello Giancarlo, Cesare Battisti, Fabio Filzi e altri, sconfinò in Italia. Condannato a morte in contumacia dall'Imperial Regio governo, si arruolò nel 6° Alpini, fu ferito e meritò la croce di guerra. Fece inoltre parte del gruppo promotore della Legione Trentina, costituita a Firenze nel 1917 per iniziativa di alcuni fuorusciti che intendevano unire i volontari trentini arruolatisi nell'esercito italiano. Nel 1919 fu, a Milano, socio fondatore dell'Associazione nazionale alpini. Tecnico di valore, alla fine del conflitto rimase a Riva per tredici anni, collaborando alla ricostruzione della città; lavorò quindi alla centrale elettrica del Ponale. Si trasferì a Gardone Riviera, chiamato al Vittoriale dal fratello Giancarlo, nel 1931. Sposò a Gardone, il 5 aprile 1934, Ida Erculiani (o Ercoliani), sorella di Caterina, assai legata a Giancarlo. Dal 1956 al 1960 fu sindaco di Gardone, località in cui morì all'età di 87 anni.

18. MARIO BERNARDI, *D'Annunzio da Fiume a Cargnacco*, cit.; cfr anche ID, *Come d'Annunzio comprò la villa di Cargnacco*, "Quaderni del Vittoriale", marzo-aprile 1980, n. 20.

19. Villa Romanelli fu all'origine Villa de Cranach o Villa Olga (poi appunto con d'Annunzio Villa Maona, quindi Villa Mirabella), come risulta al mappale 2800 del primo atto stipulato con il barone Ermando Romanelli, all'epoca domiciliato a Gardone Riviera, ma residente a Gorizia. In tale atto, rogato dal notaio Francesco Zane di Salò il 13 gennaio 1923, risulta che il barone cedette il terzo indiviso a lui spettante dell'immobile comprendendo nella cessione «i mobili nello stato qualità e numero in cui si trovavano al momento della rimozione dei sigilli e dell'erezione dell'inventario giudiziale del 28 dicembre 1915». Pochi mesi dopo, il 14 maggio 1923, d'Annunzio firmò la procura a Umberto Poggi per acquistare l'ulteriore parte della villa (due terzi) e delle pertinenze con ulteriore atto sempre rogato dal notaio Zane l'11 ottobre 1924 delle quote de Cranach, «già appartenenti a de Cranach Anna e Warda fu Carlo e Hiltrop Natalia ved. Cranach». La vicenda risulta quindi complessa e merita approfondimento per quanto riguarda l'epoca in cui fu costruita la villa – forse nel periodo gardonese detto mitteleuropeo – e il primo proprietario, Carlo de Cranach. Sono grato per le notizie a Mariangela Calubini già archivista del Vittoriale.

20. La Porziuncola, demolita, era la piccola casa, antistante la Prioria, abitata dal Maroni, prima sede della Santa fabbrica, cioè degli uffici tecnici.

21. Vi si riunì la Federazione Italiana Lavoratori del Mare, della quale fece parte lo stesso d'Annunzio; il comandante non gradì la discussione sul "Patto marino" da lui scritto, pubblicato nel 1923 dalla Società Alfieri Lacroix con il titolo: *Il testo del nuovo Patto marino*.

22. Vittoriale, A.P., inv. 32492. Il Greccio, già albergo Washington, è l'edificio sulla cinta nord ovest sistemato dal Maroni ad abitazione dei dipendenti del Vittoriale; nella primavera 2014 venne riaperto come "Albergo diffuso", sempre con il nome di "Washington". San Damiano, già Maona, è l'attuale Villa Mirabella. Il Frantoio delle olive sorgeva dove si trova oggi lo Schifamondo.

23. Lo scultore Giacinto Bardetti nacque a Quinzano d'Oglio il 19 febbraio 1879 e morì a Roma l'1 ottobre 1972.

24. Già Villa Romanelli, poi Maona, come già precisato; d'Annunzio le avrebbe dato l'ultimo nome in onore della moglie, Maria Bella, da cui Mirabella.

25. Alcuni riferimenti in *La fabbrica del Vittoriale*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Dalla Pozza, Vittoriale 18 luglio 1980.

26. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro Segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935, p. 14. Successivamente sarà citato solo come Libro segreto.

27. *Le lettere di frate Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Meriano, Bologna, 1922. Il libro è conservato nella Stanza dell'Apollino della Prioria e presenta segni di lettura con pagine piegate.

28. La nuova sala da pranzo, nel carteggio con Maroni, è chiamata con vari nomi: Stanza dell'Angelo (forse perché il Poeta pensava di collocarvi un angelo), Cenacolo della tartaruga, poi il definitivo Stanza della Cheli. In precedenza fu adibita a Sala da pranzo l'attuale Stanza delle Reliquie.

29. L'eccezionale dimora meriterebbe d'essere conservata e visitata come casa-museo, fra le pochissime in Italia in stile decò, togliendo le sovrastrutture del Museo della guerra che non consentono di ammirarla nei particolari.

30. G. d'Annunzio a G. C. Maroni, 1 gennaio 1927, Vittoriale, A.P., inv. 32762.

31. Idem 33084.

32. Idem 33092.

33. G. d'Annunzio a G. C. Maroni, 1 gennaio 1936, Vittoriale, A.P., inv. 33200.

34. ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio Orbo veggente*, Pescara, Ianieri, 2008.

35. Il teatro fu inaugurato l'8 agosto 1953, come si dirà.

36. Luisa Baccara (Venezia 1892 – ivi 1985), pianista diplomata al Conservatorio di Milano e perfezionatasi a Vienna. Conobbe d'Annunzio all'età di 27 anni a Palazzo Giustiniani in San Vidal sul Canal Grande, la sera del 18 giugno 1919 in casa dell'amante del poeta, Olga Brunner Levi, pure musicista. Lo seguì a Fiume e poi a Gardone. Alla morte di d'Annunzio ritornò a Venezia. Ha lasciato alla Fondazione del Vittoriale un ricco carteggio dannunziano.

37. Emilie o Emélie Mazoyer (Etoutteville 1887 - Salornay-sur-Guy 1963), figlia di contadini, fu cameriera, amante e confidente di Gabriele d'Annunzio dal giugno 1911, e cioè dall'epoca di Parigi e di Arcachon, poi a Venezia, quindi a Gardone Riviera, *entremetteuse* o *femme de chambre* al Vittoriale. Visse con il poeta – che le diede il nome di Aélis – dal 1911 al 1938, cioè per circa ventisette anni. ATTILIO MAZZA, *Notti dannunziane nella testimonianza di Aélis Mazoyer*, Pescara, Ianieri, 2013.

38. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Jouvence*, a cura di Elena Broseghini, prefazione di Pietro Gibellini, traduzione di Silvia Donati, Milano, Rosellina Archinto, 1987.

39. Luigi Mometti (Salò 1894 - Gardone R.1976) lavorò come tappezziere nel nascente Vittoriale per la ditta Giuseppe Tranquilli di Salò dal 1921 al 1928. In quell'anno d'Annunzio lo volle al proprio servizio. A Mometti si devono molti lavori, quali le tappezzerie della Stanza della Musica (sotto la direzione di d'Annunzio, s'intende) o la collocazione delle preziose mattonelle nel Bagno blu. Il suo ruolo si deduce anche dai biglietti augurali al poeta, fra cui quello del 31 dicembre 1936: «Il personale di casa sempre fedele e affettuoso al suo buon Comandante, invia di cuore il buon Anno con tanti sinceri auguri - Clarisse e Gigi»; Vittoriale, A.G. "Personale addetto al Vittoriale", LXXXIX, 4. Significativa la motivazione della medaglia d'oro di benemerita conferita a Mometti dal presidente della Fondazione, Umberto Zanatta, il 23 settembre 1963: «Ha partecipato alla guerra 1915/1918 quale sergente di artiglieria "servendo la Patria con fedeltà ed onore", come è scritto nel foglio di congedo. Dal 1921 è al Vittoriale e cioè dall'anno in cui Gabriele d'Annunzio stabilì la sua dimora a Gardone Riviera. Luigi Mometti lavorò qui in un primo tempo quale dipendente della ditta Tranquilli di Salò provvedendo alla tappezzeria della casa di Cargnacco che il Poeta andava sistemando trasformandola nel Vittoriale degli Italiani. Il giovane Mometti fu preso a ben volere dal Comandante che lo volle alle sue dipendenze in un primo tempo attraverso l'Ufficio Lavori diretto dal Sovrintendente Architetto Gian Carlo Maroni e poi, per lunghi anni, direttamente con il Poeta. Luigi Mometti è stato quindi praticamente con Gabriele d'Annunzio dal 1921 al 1° marzo 1938, data della morte. E ogni oggetto, delle migliaia che arricchiscono l'ultima dimora del Poeta, fu collocato inchiodato appeso da questo bravo artigiano che fu di volta in volta tappezziere, pittore, falegname, assecondando ogni desiderio e interpretando ogni idea del Poeta stesso. Dopo la morte di Gabriele d'Annunzio, Luigi Mometti è stato guida nel Vittoriale, custode del Museo dannunziano e dal 20 agosto 1963 il Presidente della Fondazione ha voluto premiare la sua assidua e fedele opera, la sua devozione a Gabriele d'Annunzio affidandogli la custodia della casa del Poeta. E' stato così interpretata la benevolenza di Gabriele d'Annunzio a GIGI al quale egli ebbe un giorno a donare una sua fotografia con una dedica che dimostra quanto gli

fosse caro: "All'artiere esemplare, al più ingegnoso dei miei discepoli, Gabriele d'Annunzio / 1921-1933».

40. ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio re dei tappezzieri*, «Giornale di Brescia», 31 maggio 1988.

41. ID., *Paolo Moretti custode del «principato» Vittoriale*, «Bresciaoggi», 3.9.2010.

42. La data si ricava dalla lettera del poeta a Ugo Ojetti del 13 giugno 1926 in cui scrisse: «Ti accludo anche un modesto avvertimento ieri divulgato fra gli sciocciatori rivieraschi. Alludo, nel sorriso finale, a quell'Indice che – dopo quindici anni – ha colpito il mio divino Sebastiano. Tu sai che, con l'età, m'è divenuto più fiero il gusto di sfottere, non senza piacermi tuttavia, a quando a quando, di omettere l'esse». Nel messaggio d'Annunzio allude al suo poema *Le Martyre de Saint Sébastien*, musicato da Debussy, la cui prima rappresentazione fu data al Teatro Châtelet di Parigi, la sera del 12 maggio 1911.

43. Scrisse Gian Carlo Maroni a un conoscente: «Vuole saperlo perché ho dedicato la mia vita a d'Annunzio? Servivo d'Annunzio qui perché sentivo di servire la Patria». La sua esistenza fu una vera donazione: tutto sacrificò al poeta, anche la famiglia, rinunciando al matrimonio.

44. Emilio Mariano (Milano 1914 – Salò 2010), personaggio fra i più noti del mondo dannunziano anche per aver sposato, a metà degli anni Cinquanta, una pronipote di Gabriele d'Annunzio. Era stato Bibliotecario del Vittoriale degli Italiani dal 1949, quindi Soprintendente dal 1955 sino al pensionamento avvenuto nel 1979. Era stato pure docente di Letteratura italiana a Ca' Foscari di Venezia. Da Soprintendente organizzò alcuni convegni internazionali fra i quali è almeno da ricordare quello del settembre 1973, *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, di cui curò anche gli atti editi dal Saggiatore nel 1976. In quello stesso anno videro la luce i due volumi – di cui fu il curatore – del *Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, stampati dalla Fondazione.

45. D'ANNUNZIO, *Carteggio inedito con Gian Carlo Maroni*, «Quaderni del Vittoriale», luglio-agosto 1979, n. 16, p. 14.

46. ID., *Libro Segreto*, cit.

47. Le arche accolgono i resti di dieci legionari fiumani, secondo il volere di Gabriele d'Annunzio e precisamente (da destra): Itala Conci (1893-1920), Guido Keller (1892-1928), Luigi Siviero (1899-1919) con Antonio Gottardo (1896-1920, sepoltura simbolica), Gian Carlo Maroni (1893-1952), Giuseppe Piffer (1894-1930), Antonio Locatelli (1895-1936, sepoltura simbolica), Ernesto Cabrana (1889-1960), Riccardo Gigante (1881-1945, simbolica), Adriano Bacula (1894-1938), Mario Asso (1899-1920).

48. Mario Moretti (Brescia 1909 - 1974), laureato in ingegneria al Politecnico di Milano, progettò numerosi edifici pubblici e privati in città; fu attivo anche sul Garda, dove le ville da lui realizzate si distinguono per stile semplice e funzionale. Fu presente anche nella vita pubblica come rappresentante del Partito Liberale Italiano nel Consiglio comunale di Brescia e in quello dell'Amministrazione provinciale.

49. Il concerto inaugurale avvenne nell'ambito di un ciclo di manifestazioni che comprese anche il recital dannunziano di Elena Zareschi, Memo Benassi e Riccardo Picozzi.

50. Il Sottoteatro fu sistemato e adattato a sala espositiva nel 1998.

51. *I luoghi della Repubblica di Salò*, a cura di GIAN MARIO CIPANI, Consorzio Alberghi Riviera del Garda Gardone Riviera - Salò, aprile 1994.

52. ATTILIO MAZZA *Gardone Mitteleuropea* (con saggio in lingua tedesca di HERFRIED SCHLUDE, *Gardone in Mitteleuropa*), Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2005.

53. Si racconta che il comando tedesco avrebbe voluto utilizzare il Vittoriale per ospitare ufficiali e lo stesso Mussolini. A tale ipotesi Giancarlo Maroni si sarebbe decisamente opposto.

54. Il ruolo di precursore del regime gli fu attribuito dalla *Mostra della rivoluzione fascista*, aperta a Roma il 28 ottobre 1932 nel quadro delle grandi celebrazioni del decennale. «Tutti i personaggi della storia italiana che il visitatore aveva incontrato nelle sale precedenti, da Garibaldi a Battisti, a d'Annunzio – osserva in proposito Emilio Gentile –, gli erano stati presentati come precursori, profeti, annunciatori e apostoli del verbo mussoliniano, inseriti in una epopea dominata dalla intuizione divinatrice di Mussolini il determinatore», la cui sala era «il centro mistico della mostra, il *sancta sanctorum* della religione fascista»; EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1994. In realtà fu il fascismo ad appropriarsi delle ritualità dannunziane, a cominciare dal ben noto "EIA EIA ALALA" (oppure "eja eja alalà"), grido di guerra dell'antica Grecia che si vuole pronunciato, nell'ambito dell'epos, da Achille; così si legge, infatti, nella dannunziana «Canzone del Carnaro». Cfr. anche: ATTILIO MAZZA, *Lettere bresciane: salvare il Garda*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2008. Nel volume, che raccoglie vari interventi apparsi sul quotidiano "Bresciaoggi", l'autore si sofferma sul supposto fascismo di d'Annunzio, rilevando che il poeta «non fu mai fascista» e che «non bisogna confondere le ritualità dannunziane, di cui si appropriò il fascismo, con la sostanza dei fatti».

55. Sono molte le interpretazioni dei rapporti di Gabriele d'Annunzio con Benito Mussolini e con il fascismo. Si può affermare che negli anni Venti la presenza del comandante di Fiume a Gardone Riviera rappresentò una preoccupazione per il duce. Successivamente si rovesciò la situazione con d'Annunzio sempre più dipendente da Mussolini al quale continuò a chiedere favori, anche se al momento non risulta abbia aderito formalmente al fascismo, pur chiamandolo «il mio Duce» in una delle ultime lettere; ma era ormai sfinito anche dalla cocaina. Alcuni studiosi segnalano, comunque, una distanza fra i due, preferendo definire d'Annunzio un «fascista eretico e rivoluzionario»; GUGLIELMO COLOMBO, *Intellettuali e gerarchi fascisti anomali*, «Direfarescrivere», n. 62, febbraio 2011. Quanto a Maroni, non fu fascista. Secondo Silvio Bertoldi fu convocato da Mussolini, dopo l'8 settembre, che gli propose di diventare suo segretario, con diniego di Maroni; SILVIO BERTOLDI, *E' morto l'architetto del Vittoriale – L'ultima sentinella del poeta comandante*, «La Settimana Incom», Roma, 19 gennaio 1952.

56. Casseretto: «Sulle navi mercantili con cassero centrale, cassero di poppa generalmente destinato ad alloggi per il personale di bordo» (Zingarelli). L'ufficio di Gian Carlo Maroni era ubicato in precedenza nella Porziuncola, piccolo edificio rustico, quasi di fronte alla Prioria, abbattuto per creare la Piazzetta Dalmata.

57. Testimonianza di Mariangela Calubini.

58. Umberto Corrado, avvocato e organizzatore dei Comitati irredentistici per la Dalmazia, ben conosceva le persone e la vita del principato Vittoriale. Affermò che Maroni era «assolutamente intransigente nell'ammettere, non solo la sopravvivenza, ma la costante rivelazione a noi degli spiriti dei trapassati [e fu] il fraterno amico e collaboratore del poeta negli anni di Gardone». L'avv. Corrado, al quale si deve anche la donazione dei manoscritti di Luisa Baccara alla Fondazione del Vittoriale, fu assai vicino a Maroni negli ultimi anni di vita dell'architetto, come amico e come legale; NINO REGARD, *D'Annunzio post mortem.*, Pescara, Solfanelli & Vecchioni, 1965, p. 233.

59. Rivelsi all'amico di essere rimasto costantemente in contatto con d'Annunzio anche dopo la sua scomparsa e di ricevere da lui le disposizioni e i consigli per l'andamento del Vittoriale. Su Maroni e l'esoterismo, cfr. anche: RUGGERO MORGHEN, *L'esploratore del mistero. Immagini di Gian Carlo Maroni al Vittoriale*, "Il Sommelago", n. 2, agosto 2009.

60. Eucardio Momigliano (Monesiglio 1888 – Milano 1970), di famiglia ebraica, si laureò in Legge a Milano. Esordì ventenne nel giornalismo milanese e nel giugno 1914 fu iniziato nella Massoneria nella Loggia milanese "Giovane Battista Prandina". Al termine della prima guerra mondiale si staccò dal fascismo fondando l'*Unione Democratica Antifascista*. Fu perseguitato dal regime, carcerato e deportato, dopo il 1940, nel campo di internamento di Urbisaglia. Alla Liberazione divenne uno dei dirigenti del *Partito della Democrazia del Lavoro*. Collaborò attivamente a parecchi giornali e riviste e scrisse una decina di libri su personaggi storici.

61. Il legionario fiumano Umberto Foscanelli pubblicò nel 1951 il volumetto anonimo *La Fondazione del Vittoriale e il suo presidente*, dedicato alla discussa presidenza di Eucardio Momigliano in rapporto anche alla vicenda Maroni. Significativo, già nel titolo, pure l'articolo di Amleto Ballarini, *Il Vittoriale di D'Annunzio e il Vittoriale dei partiti* («Fiume: rivista di studi fiumani», n. 26, 1993), che invitava a «salvare il Vittoriale dalle grinfie degli incompetenti» e, a tal fine, riportava una lettera-denuncia, del giugno 1990, dell'ing. Ettore Moccia dell'Associazione "Amici del Vittoriale".

62. Il 5 luglio 1952 si concluse presso il Tribunale di Brescia il processo per l'occultamento del carteggio Petacci-Mussolini e l'appropriazione di alcuni beni di Claretta che, come è noto, il 28 aprile 1945 aveva seguito a Giulino di Mezzegra la tragica sorte del duce, con lo straziante epilogo di Piazzale Loreto. Tra i chiamati a giudizio dai magistrati per concorso in appropriazione indebita di oggetti della Petacci, vi fu l'architetto Giancarlo Maroni che purtroppo morì sette mesi prima della sentenza, senza quindi il conforto del verdetto che lo assolse pienamente dalle accuse ingiuste. Nel dibattimento si levarono molte voci in sua difesa. Nell'udienza del 27 giugno ne rievocò la figura, con commozione, l'industriale bresciano del mobile Ettore Canali, dal 1930 legato da vincoli di amicizia e di lavoro all'artefice del principato dannunziano, poi suo severo custode. Canali esaltò la vita di francescana povertà di Maroni, sottolineando come non avesse mai approfittato delle situazioni per arricchirsi. Dalle colonne del "Giornale di Brescia", il quotidiano locale, anche Antonio Valenti, indimenticabile autore di acute note di costume, si schierò in difesa di Giancarlo Maroni richiamando la sua personalità di generoso e fedele amico di Gabriele d'Annunzio, addirittura suo sostegno morale negli ultimi anni di vita e successivamente tutore della sua memoria; ATTILIO MAZZA, *Gardone Riviera cronaca e storia*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2011, pp. 110-116.

63. Franco Di Tizio è anche direttore della collana "Saggi e carteggi dannunziani", edita a Pescara da Ianieri, che già conta una ventina di titoli.

64. FRANCO DI TIZIO, *La Santa fabbrica del Vittoriale.*, cit.

65. Un esemplare dell'annuncio funebre di Gian Carlo Maroni è conservato presso l'Ar-

chivio storico del Comune di Riva del Garda. Il manifesto, stampato dalla Tipografia Devoti di Salò, è caratterizzato iconograficamente dalla presenza di tre croci e recita: «Nel pomeriggio di ieri, munito dei conforti religiosi, decedeva l'Architetto Gian Carlo Maroni accademico di S. Luca, legionario trentino, medaglia d'argento al valor militare, maggiore di complemento degli Alpini, Sovrintendente e conservatore a vita del Vittoriale degli Italiani, esecutore testamentario di Gabriele d'Annunzio. Ne danno il triste annuncio i familiari, la Principessa di Montenevoso, il coesecutore testamentario Avv. Leopoldo Barduzzi, i parenti e gli amici tutti. I funerali avranno luogo domenica 6 corrente, alle ore 11, partendo dalla Villa Mirabella. La salma sarà tumulata nel Mausoleo del Vittoriale. Gardone del Garda, 3 gennaio 1952».

66. Giancarlo Fusco (La Spezia 1915 – Roma 1984), giornalista, sceneggiatore e autore di best seller; nel 1935 il suo primo libro, *Biancheria*, fu bloccato dalla censura fascista.

67. GIANCARLO FUSCO, *L'uomo che riceveva i biglietti notturni di d'Annunzio*, "L'Europeo", 15 gennaio 1952. Cenni al Vittoriale si riscontrano anche in: ID., *Le rose del ventennio*, Torino, 1958.

68. La salma di Maroni riposa in una delle arche alla sommità del *Mausoleo*, architettura monumentale del parco del Vittoriale ispirata ai tumuli romani.

69. La convenzione venne stipulata il 4 ottobre 1930 e il Regio decreto-legge 6 novembre 1930, n. 1518 fu pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» n. 282. L'articolo 1 confermò il Vittoriale «monumento nazionale» in base al regio decreto 28 maggio 1925 n. 1050 con tutto quanto «in esso esiste». La citata «Gazzetta Ufficiale» pubblicò integralmente alle pp. 202-203 il testo di Gabriele d'Annunzio *Per la inviolabile integrità del Vittoriale interamente donato*.

70. Allusione alla Beffa di Buccari.

71. G. d'Annunzio, Vittoriale, A. P., lemma 2816, inv. 33250/33258.

72. FRANCO DI TIZIO, *La Santa del Vittoriale*., cit., pp. 618-619. La Fondazione del Vittoriale degli Italiani fu costituita con decreto regio del 27 dicembre 1937.

73. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Libro Segreto*, p. 157.

74. ATTILIO MAZZA, *D'Annunzio re dei tappezzieri*, cit.

75. Sull'ipotesi che d'Annunzio si sia suicidato si veda il capitolo *Un enigma, la morte*, nel libro di ATTILIO MAZZA – ANTONIO BORTOLOTTI, *Le medicine di d'Annunzio nella farmacia del Vittoriale*, Pescara, Ianieri, 2013.

76. IL FILOSOFO ERRANTE, *Persino D'Annunzio amava il Barbanera e le sue profezie*, «Corriere dell'Umbria», n. 35, 5 febbraio 1994.

77. A quanto già accennato sul tema si può aggiungere che molti studiosi sostengono che d'Annunzio non aderì mai al fascismo. Il suo rapporto con il capo del Governo fu sicuramente ambiguo. Inizialmente il Duce (Presidente per d'Annunzio, appropriatamente citato nelle lettere nel suo ruolo di Presidente del Consiglio dei ministri) lo considerò un possibile rivale.

78. Alfredo Todisco, *Il Vittoriale dall'interno, prima della manomissione*, intervento al 25° Convegno nazionale di studio "Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio" promosso dal "Centro nazionale di studi dannunziani e della cultura in Abruzzo", Pescara - Francavilla al mare, 22-23 maggio 1998.

79. Emilio Mariano e Arrigo Minerbi crearono nel 1953 nello Schifamondo il Museo dannunziano, rispettando, tuttavia, l'ambiente decò. Fra le sale, successivamente sopresse, quella dedicata nel 1973 a Luisa Baccara con suoi cimeli, fra cui la bacchetta di direttore d'orchestra a lei donata da Toscanini e nel 1980 quella intitolata a Giancarlo Maroni con fotografie e disegni delle progettazioni dell'architetto, trasferiti nell'Auditorium. Il Museo dannunziano fu trasformato in Museo della guerra con la presidenza Andreoli, diventato successivamente Museo dell'Eroe con la presidenza Guerri.

80. Il Consiglio di amministrazione della Fondazione decise d'istituire, infatti, il "Premio Vittoriale" e l'11 luglio 2011 una miniatura in alluminio del cavallo blu di Mimmo fu consegnata al regista Ermanno Olmi per la straordinaria carriera. Far assurgere il cavallo blu a simbolo del Vittoriale è vietato dall'articolo 14 dello Statuto che recita: «La denominazione della fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", o anche solo "Il Vittoriale", costituisce il marchio della Fondazione tutelato e regolamentato dalle disposizioni civili. La Fondazione cura la valorizzazione e la diffusione del marchio "Il Vittoriale degli Italiani", in via diretta e indiretta, anche disponendo dei proventi derivanti dall'uso di tale segno distintivo. Lo stesso è riportato in qualsiasi segno distintivo utilizzato per lo svolgimento dell'attività e in qualunque comunicazione rivolta al pubblico».

81. PIETRO GIBELLINI, *Quel "Libro di pietre" è un patrimonio che va rispettato*, «Corriere della Sera – Brescia», 30 novembre 2011.

82. Risibile la giustificazione del provvedimento: troppi visitatori. Anche se numericamente inferiori annualmente ai circa trecentomila degli anni Ottanta.

83. Fra gli eventi celebrativi del 150° non è stata considerata l'opportunità, da parte della Fondazione del Vittoriale, di riappropriarsi della Torre-darsena San Marco – monumento na-

zionale –, aprendola come luogo museale. Da decenni è in affitto a privati e utilizzata come night-club; ATTILIO MAZZA, *La Torre San Marco da tedesca a veneziana*, Ateneo di Brescia, 2010.

84. D'Annunzio chiamò Rivotorto il corso d'acqua delle due vallette del parco del Vittoriale poi denominate dell'Acquapazza e dell'Acquasavia, concluse dal Laghetto delle danze. Prima che Gabriele d'Annunzio acquistasse la proprietà nell'autunno del 1921, erano note come Vallette Wimmer, dal cognome del precedente proprietario di origine austriaca, ing. Luigi Wimmer; ID., *Cargnacco prima di d'Annunzio*, Brescia, Ecoedizioni, 1985.

85. Scrisse di aver ereditato dagli «avi d'Abruzzi» il «senso del mistero quotidiano, la superstizione assidua e minuziosa»; G. d'Annunzio, senza data, Vittoriale, A. P., c. n. 11464.

86. I falegnami gardonesi fratelli Scarpetta, Giacomino (Gardone R. 1871 - 1936) e Isaia (Gardone R. 1873 - 1943) lavorarono al Vittoriale dal 1922 al 1934. La lettera di d'Annunzio a Giacomino del 4 marzo 1931 documenta l'apprezzamento del poeta: «Tu sai che mi eri necessario per i miei piccoli lavori decorativi, nel mio appartamento. E tu eseguivi ogni cosa con comprensione e attenzione ...»; A.P., inv. 29556.

87. Raffaello Biorci cessò di vivere nella sua villa di Paganica, il 2 ottobre 1993, all'età di 96 anni. Fu poeta, giornalista e saggista profondo conoscitore e studioso dei principali personaggi della terra abruzzese.

88. RAFFAELLO BIORCI, *Gabriele d'Annunzio e la terra d'Abruzzo*, Roma, Fratelli Palombi, 1967.

89. Anton Gino Domeneghini (Darfo 1897 - Milano 1966), tenente della II squadriglia Autoblindo fiumana, mutilato di guerra, quindi redattore capo de «La Provincia di Brescia». Nel febbraio 1924 ideò la "Pro Gardone Riviera" alla quale fecero seguito l'Ente autonomo per la Stazione climatica e poi l'Azienda di soggiorno.

90. In tempo di guerra Gabriele d'Annunzio donò agli ufficiali della propria squadriglia un ciondolo raffigurante un galletto. Affermò di averlo disegnato personalmente e ammonì: «Portate questo talismano tenue ma virtuosissimo, toccatelo quando occorre» (RAFFAELLO BIORCI, *D'Annunzio era molto superstizioso*, in «Gazzetta dell'Emilia», 23 marzo 1967). Nel 1930 commissionò all'orafo Renato Brozzi un certo numero di spille da uomo sormontate da galletti dorati per fregiare i Cavalieri del Gal d'Oro, Ordine da lui scherzosamente inventato, e costituito non solo da «fessi e fessacchioni» (cfr., *Renato Brozzi animali e orafo di d'Annunzio*, mostra antologica a Villa Mirabella del Vittoriale, luglio-ottobre 1979). La superstizione popolare assegna al gallo capacità ambivalenti: di portafortuna, se canta al mattino, e di annunciatore di disgrazie nelle visioni oniriche.

91. Pietro rinnegò il Maestro tre volte (due volte secondo il Vangelo di Marco). La terza volta, avendo sentito nello stesso istante il canto del gallo e ricordandosi le predizioni di Gesù riguardo al suo tradimento, l'apostolo fuggì piangendo amaramente; l'episodio è testimoniato allo stesso modo nei tre vangeli sinottici.

92. Portale rivano.

93. Gabriele d'Annunzio attribuì al suo nome alte interpretazioni, creando giochi di parole: «Se io porto il nome dell'Arcangelo, ho nella mia mente il suggello sovrano dell'Arcangelo. Platone direbbe di me che sono una natura regale»; G. d'Annunzio, senza data, Vittoriale, A. P., c. n. 11226. Cfr., ATTILIO MAZZA, *Il sigillo dell'Arcangelo in D'Annunzio e l'occulto*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995.

94. L'importante dono della Collezione Sciltian – all'epoca del valore di alcuni miliardi di lire – venne accettata sulla fine degli anni Ottanta dal Consiglio di amministrazione del Vittoriale, retto dal sen. Egidio Ariosto, unitamente alla decisione di allestire il Museo Sciltian nel salone a piano terra di Villa Mirabella. Il prof. Pietro Gibellini, all'epoca membro del Consiglio, obiettò che le opere e il Museo non erano pertinenti al mondo dannunziano. Era stato argomentato, tuttavia, che la Collezione veniva accolta solamente per non farla approdare altrove, a Roma ad esempio, come era nelle intenzioni della vedova Sciltian, nell'eventualità della mancata accettazione. Si auspicò che in tempi successivi la Collezione potesse trovare sede in altro ambito, entrando a far parte del patrimonio della comunità gardonese, come del resto nelle intenzioni della stessa donatrice. Il trasferimento del Museo Sciltian a Villa Alba, ad esempio, potrebbe costituire un primo nucleo della pubblica Pinacoteca del Garda, nuova opportunità per il turismo culturale, da una parte, e valorizzazione di un edificio monumentale sostanzialmente escluso dal circuito turistico, dall'altra. Alcune importanti opere antiche dell'ignorata Collezione Sciltian furono invece addirittura date in comodato alla Pinacoteca di Brescia e altre sono al momento arredo del salone di Villa Mirabella diventata sede della Comunità del Garda.

95. Alcuni mobili antichi dell'appartamento della vedova di d'Annunzio, di grande valore anche commerciale, sono ancora a Villa Mirabella, altri sono nei depositi.

96. La decisione fu presa nella seduta del Consiglio di Amministrazione della Fondazione del Vittoriale l'11 giugno 1953.

97. Per quanto attiene le vicende della Torre San Marco, si veda ATTILIO MAZZA, *La Torre*

San Marco da tedesca a veneziana, cit.

98. "Pro memoria", 21.9.1957, Archivio Maroni, regesto 60.

99. Id. La costruzione del padiglione fu approvata dal Consiglio di Amministrazione del Vittoriale il 24.12.1957 e il trasporto del MAS avvenne a fine marzo del 1958.

100. Vittoriale, A. G., XCII, 5.

101. *Il Vate in discoteca*, «Panorama», 28 maggio 1991, anno XXIX, n. 1310; *Italia Nostra è solidale con l'ex sindaco di Gardone*, «Giornale di Brescia», 1 giugno 1991.

102. Questa la cronologia di quanto accaduto alla Torre San Marco dall'inizio degli anni Novanta: 14 novembre 1991: all'ultimo piano della Torre San Marco viene arrestato uno spacciatore di droga veronese attivamente ricercato dalle forze dell'ordine per detenzione e spaccio di 11 kg di eroina, poi condannato a 18 anni di reclusione dal Tribunale di Verona. / 12 giugno 1993: nella discoteca Torre San Marco, a causa di una rissa, si accerta la presenza di circa duemila persone, contro le norme di pubblica sicurezza. / 16 novembre 1996: il Ministero per i Beni culturali e ambientali conferma con decreto il vincolo monumentale sulla Torre San Marco. / 22 luglio 2001: la Procura della Repubblica di Brescia chiede e ottiene il sequestro preventivo della Torre nell'ambito di un procedimento penale avente ad oggetto la violazione delle leggi di tutela monumentale; il Tribunale del riesame di Brescia limita il sequestro ai soli impianti di diffusione sonora, confermando l'illegittimità dell'uso a discoteca-piano bar del bene monumentale. / 25 settembre 2001: fra i 29 arrestati accusati dai magistrati bresciani della Direzione distrettuale antimafia di far parte della Nuova Camorra Organizzata, attiva nel riciclaggio del denaro sporco e nel traffico di cocaina, vi sono il gestore della Torre San Marco (fino al luglio del 1996) e il suo commercialista di Salò che dall'estate-autunno 1990 si erano strenuamente battuti, attraverso i quotidiani e la televisione locale, affinché fosse dimissionato il sindaco (come poi avvenne il 18 maggio 1991) il quale si era rifiutato di rilasciare la licenza di pubblico esercizio. / 23 maggio 2003: la Procura della Repubblica di Brescia chiede e ottiene per la seconda volta il sequestro preventivo della Torre. / 24 giugno 2005: assolto il gestore della discoteca nella Torre San Marco "perché il fatto non costituisce reato" in quanto, anche per il Tribunale di Brescia, sezione distaccata di Salò, il fatto sussiste, ossia la Torre è un monumento nazionale e non può essere adibita a discoteca, ma il gestore non è responsabile penalmente, essendo inconsapevole dei vincoli ed avendo ottenuto la locazione del bene per un uso commerciale dalla Fondazione proprietaria. I difensori, intesi come avvocati, hanno sostenuto una tesi diversa, ossia che la Torre non era (e non è) una discoteca, contro ogni evidenza. Tesi rigettata dal Tribunale che invece è partito nel suo ragionamento proprio dal presupposto che la destinazione del bene fosse (così come è tutt'ora) incompatibile con la natura monumentale, ossia discoteca, e dunque vietata. Salvo poi escludere il dolo in forza della locazione decisa dalla Fondazione proprio per usi commerciali vietati. Viene da chiedersi chi è, dunque, il vero responsabile della permanente commissione di un grave reato contro il patrimonio artistico quale l'uso di un monumento nazionale per finalità improprie e non consentite. A questa domanda, tuttavia, la magistratura bresciana non ha finora ritenuto opportuno fornire risposta.

103. Non è certo possibile affermare a quale uso d'Annunzio avrebbe destinato il monumentale sbocco a lago del principato Vittoriale. Sicuramente avrebbe voluto fosse conservato per celebrare la sua memoria, innanzi tutto. E forse che diventasse anche luogo di cultura. Nel novembre 1929 scrisse, infatti, a Giancarlo Maroni: «mostra i lavori della torre, nella darsena, a Salvatore Lauro promotore raccoglitore e ordinatore degli oggetti d'Arte popolare che formeranno la nostra Prima Esposizione [sic!]».

104. La volontà di d'Annunzio che la dimora fosse mantenuta integra, ben documentata nell'atto di donazione, si deduce pure dalla lettera scritta a Maroni già nei primi anni gardonesi, il 17 febbraio 1925: «entrato per caso nella Zambra del Misello [Stanza del Lebbroso], vidi che il fotografo aveva disordinato tutta la stanza. Non permetto che sia mutato di luogo – pur di un millimetro – alcun mobile, alcuna stoffa, alcun oggetto [...] Se non è possibile sottomettersi a questo divieto rinunzio alle fotografie. Parlo chiaro?»; FRANCO DI TIZIO, *La Santa fabbrica del Vittoriale*, p. 115.

105. Questi i presidenti della Fondazione del Vittoriale dal 1937: Arrigo Solmi (1937-1940), Ugo Ojetti (1940-1942), Domenico Bartolini (1942-1943), Francesco Ercole (1943-1945), Eucardio Momigliano (1945-1960), Umberto Zanatta (1960-1964), Aleardo Sacchetto (1964-1974), Giuseppe Longo (1975-1982), Giuseppe Luraghi (1983), Egidio Ariosto (1983-1988), Ruggero Puletti (1988-1991), Egidio Ariosto (1991-1993), Francesco Perfetti (1993-1997), Annamaria Andreoli (1997-2008), Giordano Bruno Guerri (dal 2008).

106. Giuseppe Luraghi (Milano 1905 - ivi 1991) entrò nel 1950 nel gruppo IRI come consigliere e vicedirettore della Società idroelettrica piemontese e come consigliere di altre società del gruppo. Nel 1951, sempre nel gruppo IRI, assunse la carica di direttore generale della Finmeccanica e al tempo stesso varie vicepresidenze (Alfa Romeo, Ansaldo, Navalmeccanica,

Cantieri Riuniti dell'Adriatico e altre). Successivamente fu presidente della Lanerossi (1956-60), dell'Alfa Romeo (1960-74), della Necchi (1974-77) e della Mondadori Editore S.p.A. (1977-83), Cavaliere del lavoro (1967). Pubblicò romanzi, saggi e poesie, fra cui, di particolare successo, *Due milanesi alle piramidi* (Mondadori, 1966), *Miracolo a Porta Ticinese* (Mondadori, 1976), *Pepp Girella ai fanghi* (Mondadori, 1977). Entrò nel gruppo dei poeti già negli anni Quaranta con *Presentimento*, pubblicato con Garzanti. E subito dopo un altro libro con Guanda, *Gli angeli* (1941). Tra le amicizie più care, quelle con Vittorio Sereni, Sergio Solmi e Leonardo Sinisgalli. Fu per amore della poesia che si fece anche editore nel primo dopoguerra, fondando le "Edizioni della Meridiana".

107. RINALDO GIANOLA, *Luraghi l'uomo che inventò la Giulietta*, Baldini e Castoldi, 2000.

108. ATTILIO MAZZA, *La Torre San Marco da tedesca a veneziana*, cit.

109. ID., *Vittoriale, risveglio a primavera*, «Bresciaoggi», 4 aprile 2006.

110. Contro il degrado del Vittoriale trenta studiosi sottoscrissero la petizione inviata il 7 settembre 2011 al Presidente della Repubblica e al Ministro per i Beni culturali; cfr.: STEFANO BUCCI, *Ingresso sbagliato e night nella Torre. Le accuse al Vittoriale*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 2011; RUGGERO MORGHEN, *L'appello degli studiosi per salvare il Vittoriale*, «L'Adige», 10 ottobre 2011; ATTILIO MAZZA, *Vittoriale, nuovo corso e petizione dei trenta*, «Bresciaoggi», 2 gennaio 2012.

111. Più ampie notizie in ID., *Quale futuro per il Vittoriale?*, «Civiltà Bresciana», nn. 1-2, 2012.

112. Il Parco Sigurtà ottenne l'anno successivo, proprio in questo 2013, il riconoscimento di "Parco più bello d'Italia" (atto di riparazione?).

113. *Il Vittoriale festeggia il Gran premio dei giardini*, «Bresciaoggi», 23.9.2012.

114. G. d'Annunzio all'ammiraglio P. Thaon Di Revel, 17 marzo 1923, in *Gabriele d'Annunzio marinaio e navigatore navale* (a cura di S. LAREDO DE MENDOZA), Milano, I.E.I., 1936.

115. Il progetto di collocare una teleferica, dono del Ministero della Guerra, accennato da Gabriele d'Annunzio al Maroni nella lettera del 22 marzo 1926, non fu realizzato. (Vittoriale, A.P., inv. 32689).

116. Manlio Barilli, detto Beato Barile, fu legionario fiumano e autore del libro *Al Vittoriale con d'Annunzio*, edito da Bemporand nel 1930.

D'Annunzio: le prefazioni

Mirko Menna

Io sono nemico acerrimo delle prefazioni; e, continuamente richiesto da ogni specie di scrittori vecchi e giovani, buoni e cattivi, ho sempre rifiutato. Questa mia ostinata avversione – del resto – è nota¹.

Un'avversione, dunque, che tra i biografi, rimase un giudizio ripetuto, se prestiamo fede anche a quanto sostiene Antongini:

D'Annunzio fu afflitto per tutta la vita dalle prefazioni. Cioè da quelle che egli promise sistematicamente a tutti gli scrittori italiani e francesi che si azzardano a chiedergliene, e da quelle altrettanto numerose che egli decise di scrivere ad alcune sue opere.

Dalle centinaia di prefazioni promesse a colleghi o pseudocolleghi, egli non ne scrisse che due importanti: una in italiano, per il volume di Hans Barth (*Itinerario bacchico*), l'altra in francese per un volume di Robert de Montesquiou².

Non per questo, però, rinunciamo *a priori* ad avviare un'indagine, che sicuramente necessiterà di aggiustamenti nel corso del tempo (specie in vista di un lavoro enciclopedico), ma che riserva da subito qualche sorpresa.

Tralasciando, in questa sede, il capitolo lunghissimo dell'opera del D'Annunzio prefatore di se stesso su cui la critica lontana e recente ha già esaminato il valore teorico, poetico, programmatico nei romanzi³, nel teatro (la prefazione a *Più che l'amore*, 1906)⁴ al *prologue* alla *Pisanelle* (1913) e al *Dell'amore e della morte* di Parisina (1921), nelle prose, il *Proemio* alla *Vita di Cola* (1913), nel cinema (la "quasi prefazione" a *Cabiria*⁵) e nell'altre opere successive, dalla lunghissima *Licenza*, postfazione alla *Leda* (1916), fino all'*Annotazione* del *Notturmo* (1921) e all'*Avvertimento* al *Libro Segreto* (1935), ciò che proveremo appunto a mettere in luce riguarda, invece, il D'Annunzio prefatore di opere altrui, quando, una volta cristallizzato il mito del Vate scrittore, iniziarono ad intrecciarsi le vite degli autori con l'illustre 'introduttore', a partire da una richiesta amichevole e/o professionale, mirata, talvolta costruita, pianificata, per aumentare la stima dell'opera e conseguentemente sfruttare il *brand* dell'autografo dannunziano in termini pubblicitari. Prima che lettere, frammenti, memorie, spezzoni di taccuino, esemplari di prosa sparsi, questi testi, con duplice, triplice addirittura, destinazione d'uso, – come vedremo – svolsero la funzione di essere testi introduttivi ad un volume per scelta di Gabriele, a titolo gratuito, d'amicizia o per puro piacere o su costante e ripetuto invito, magari dietro lauto compenso, sempre avvertito però come un'opprimente, asfissiante richiesta.

La carriera di D'Annunzio prefatore 'allogro' – proprio in virtù di quanto sopra – deve farsi risalire al periodo massimo dell'apice della sua fama di scrittore e poeta, anche se la prima che inaugura la lista delle lettere prefatorie appare del tutto occasionale, pegno amoroso di diletto del D'Annunzio archivista filologo.

Nel 1898, durante il soggiorno di Francavilla, giunge al Poeta il manoscritto del notaio abruzzese Pasquale Trivelli con la preghiera di una pagina introduttiva al suo volume *Discipline degli Archivi – Diplomi e carte antiche*⁶, che sarà dato alle stampe a breve dall'editore Carabba di Lanciano, corredato anche di otto tavole

di cui una di Michetti. Ne segue una pagina trasognata e 'imaginifica', che anticipava nel tono, nelle scelte linguistiche e nell'atmosfera di ricercatezza lessicale e formale, la lunga lettera *Proemio alla Vita di Cola Di Rienzo* del 1913: scrive, *die 21 aprilis 1898*, l'epistola che prenderà il titolo di *La rosa per man di notaro*, "col pensiero volto all'antichissimo volgarizzamento dell'*ars notaria* di Rainero da Perugia" che lo induce a "guardar curioso a tergo" i fogli stessi di quel manoscritto per avere il magico sussulto d'individuare in calce una "canzone o una ballatella" o a latere "una cobola o una serventesa": e il sogno prosegue, immaginando di avere al suo cospetto Giacomo Da Lentini, Guglielmo Beroardi, Brunetto Latini, Bonaggiunta degli Orbicciani e altri nomati da Dante che all'improvviso, il "salamandrato Notaro" avesse intonato *dir ve voio – come l'amor m'â preso* rapendo a tal punto l'uditorio da interrompere con la soavità di musica e parole la lettura del manoscritto e far porre una rosa tra le pagine che Giacomo aveva fatto scivolare.

E per questo, o amico, vi rimando il libro senza averlo letto fino in fondo; ma là dove sono giunto troverete per segno la rosa che il vostro antecessore siciliano offerse quando terminò il suo dire. State sano; e stipulate magnifici strumenti [...] Ma lasciate a me il desiderio e l'augurio del sesto verso, o candido amico; e io vi prometto che mi starò sano come la salamanda del salamandrato Notaro Giacomo.

Prefazioni critico-letterarie

Con *Il Fuoco* (1900) da Treves esce in contemporanea quello che è stato consacrato dallo studio di Gibellini come la seconda parte di un'opera unica: *La Beata Riva* di Angelo Conti. Elemento ponte è rappresentato da il *Ragionamento* che fa da introduzione, in cui D'Annunzio, al di là delle perfette consonanze con il testo contiano, offre il più ampio saggio di teoria critica ed estetica della sua produzione. Sorto sulle preesistenti note di studio su Giorgione e De Sanctis, pubblicate rispettivamente nel 1895 ("Il Convito", primo numero) e nel 1893 ("Tribuna", 28 giugno), il D'Annunzio saggista, con la complicità di Treves e dell'amico Angelo, fa la sua dichiarazione esplicita sul senso e significato della critica, la "voce del mistero" della letteratura, che è alla base al principio di "illuminazione" per dare valore aggiunto all'opera d'arte:

Ecco un libro di fede, ecco un trattato d'amore, composto da un candido e fervidissimo spirito, da un esegete entusiastico a cui l'opera d'arte non appare se non come la religione fatta sensibile sotto una forma vivente.

Verso quei pochi i quali ancora dedicano in Italia alle pure cose dell'intelletto un culto costante, io vorrei accompagnare con la mia mano il fratello pensoso che prediligo perché in nessun altro fino ad oggi ho sentito più profonda e più sincera la credenza nella realtà del mondo poetico e perché in lui spesso io ritrovo una specie di coscienza rivelatrice e nel commento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della mia opera⁷.

Rimanendo nel campo della esegesi letteraria, la prefazione al commento in preziosa edizione di Olschki della *Commedia* (1911) curata dal celebre dantista il conte Giuseppe Lando Passerini da Cortona, rappresenta al contempo una mitobiografia, una pagina d'arte e un saggio di critica dantesca, visto che potremmo considerarla, a buon diritto, un abbozzo, un'appendice o una nota in prosa, presa da spunti originali di Passerini stesso che inviò al Vittoriale, della progettata e mai realizzata *Vita di Dante* in terzine rimate e che avrebbe dovuto inaugurare il ciclo *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*⁸.

Autore qualche anno dopo dei vocabolari dannunziani⁹, Passerini, «il più grazioso dei linguai», «il più serviziato degli amici» faceva parte di quella nobile schiera di «fratellevoli soccorritori» e «regi bibliotecari» di ambiente fiorentino

che appartenevano alla Biblioteca Mediceo Laurenziana insieme a Guido Biagi, Francesco Novati, Corrado Ricci e Annibale Tenneroni, e con cui D'Annunzio mantenne nel corso della vita contatti per il procacciamento di libri, aiuto economico, disbrigo di faccende pubbliche e private. Il carteggio ci permette di ricostruire anche la vicenda della *Divina Commedia* del Cinquantenario dell'Unità d'Italia: pensata per la casa Hoepli, anche a causa del ritardo consueto con cui D'Annunzio mandò il suo lavoro, l'opera finì per esser stampata da Olschki: un'edizione pregiata in duecentocinquanta esemplari con riproduzioni di antiche silografie e lettere iniziali miniate, che contemplava un nuovo apparato compilato dal Passerini in onore del Re e che doveva prevedere una breve *vita Dantis* a firma di D'Annunzio, per un compenso pari a «un migliaio di lire» oltre che un «esemplare del libro». Il Poeta accetta e sottoscrive l'impegno con un anticipo. Ma la lettera tarda ad arrivare, mesi e mesi di attesa, rincalzi, lamentele e minacce da parte dell'autore («Il volume è fermo: l'editore mi minaccia i danni: il tipografo si lamenta», lettera 2 gennaio 1911¹⁰). Arriviamo a giugno e la disperazione porta a una soluzione di ripiego suggerita da un accordo fra editori, *La Laude di Dante*, pubblicato sul secondo volume ristampato da Treves, come prefazione, e una *Vita di Dante* a cura del Passerini a seguire. Sembrava tutto perduto, quando con grande sorpresa, gratitudine e commozione dell'autore, giunge, due mesi dopo, l'agognato «miracoloso» *Proemio* di cui si fanno addirittura privatissime letture nei salotti fiorentini prima della pubblicazione del volume fino alle celebrazioni in presenza del Parlamento e del Re, quando fu inaugurata la manifestazione a Roma: esposta in una teca nelle parole degli oratori *l'editio* veniva consacrata così «all'infrangibile unità d'Italia»¹¹.

Le raffinate annotazioni iniziali da bibliofilo sul «Libro novamente impresso nel modo giuntino» del «bibliopòla» su ornamenti e «glose della recente sapienza», filigrana ed effigie, margini e «distanze tra linea e linea», «disposizione dei fregi, collocazione dei segni»¹² sullo stesso tenore del *Proemio* alla *Vita di Cola*, che seguirà di lì a pochi anni, aprono a una dissertazione dotta sull'arte della stampa e sull'edizione lussuosa prima che celebrativa. Il successivo racconto del bestiaio di Maremma, lettore occasionale di Dante – che «senza aver letto la suprema Cantica, or egli conosceva in luce e in suono l'arte del *Paradiso*» – vuol esser anch'essa una lezione di critica ai critici chiosatori:

Non altrimenti è da conoscer tutto Dante. Il bestiaio di Maremma me l'insegnò; che meglio di me sapeva riceverlo sotto la specie del canto eterno, col medesimo orecchio prendendo gioia dal trillo dell'allodola e dalla terza rima. Non si gravava di chiose il suo selvaggio codice, né egli dimandò mai ad alcuno che le oscurità gli fossero chiarite; ma il suo puro sentimento lo induceva a inchinar l'anima verso il poema sacro come verso una 'musica imperscrutabile'¹³.

Perciò auguro che fra cinquant'anni, per Centenario della Nazione costituita, alfine il Libro sia offerto agli Italiani nella sua nudità come s'addice a creatura tutta quanta viva ed immortale; se non giovi sperare che ciascuno di suo pugno lo trascriva, come per averlo in possessione di corpo e di spirito.

La terza ed ultima parte della prefazione si chiude con le pagine sul mito di Dante e sulla progettata o solo immaginata biografia: puntellata da una serie infinita di interrogativi, la prosa scorre sulle vicende note della vita dell'Alighieri, dai luoghi della nascita all'innamoramento di Beatrice, dalle prime opere alla battaglia di Campaldino, dalla magistratura a Firenze all'esilio, unica data «da ritenere e da celebrare...addì ventisette di gennaio del'anno mille trecento due», e poi l'errar per le corti d'Italia, e l'*Inferno* con i suoi personaggi, Filippo Argenti, Farinata, Pier della Vigna, Vanni Fucci, Ulisse, etc. e infine la sua figura con «un che di sacerdotale e di regale», «un che del resuscitato Lazaro, un che dell'uomo sollevato dal miracolo sopra l'ombra della morte»¹⁴.

Come rimase consacrata in un mito nuovo, nel 1913, grazie a una presunta prefazione d'autore, *La Divine Comtesse*, al secolo Virginia Oldoini, di Robert de Montesquiou, celebre biografia redatta dal romanziere francese sulla figura della Contessa Castiglioni, l'amante spia di Napoleone III¹⁵. È un incontro-scontro fra titani, come hanno ricostruito Pierre de Montera e Guy Tosi¹⁶: il soggetto aveva già ispirato poeti e romanzieri ma in quest'occasione i protagonisti dell'*accordo perfetto* – dopo essersi già precedentemente occupato del personaggio rispettivamente nel *Fuoco* e in *Professionelles Beautés* oltre che in precedenti lavori – uniscono le forze in un «livre musical, consacré à la gloire d'une beauté morte» per commentare le vicende storiche di questa donna dell'Ottocento di famigerata bellezza¹⁷.

L'amicizia di D'Annunzio con Montesquiou subisce gli alti e bassi d'umore di entrambi gli artisti, prova ne è l'anno 1913, quando in occasione di questa prefazione – propiziata dalla pittrice Romain Brooks già dal 1911 – superati i primi impedimenti dovuti alle consuete proroghe da parte di D'Annunzio, si arrivò ad agosto del '13 per correggere le prime bozze e Montesquiou sottolineando tra l'entusiasmo alcune *ripetizioni forse volute*, alcune maiuscole di troppo, ne dà notizia al Poeta che sdegnato prontamente replica:

A propos de la divine, gardez-vous bien de me rendre responsable du coté Gorgonzola de votre ponctuation modifiée. Cette imprimerie est très autoritaire!

La *quaestio* della punteggiatura e revisione – su cui D'Annunzio mostra mai di transigere – durerà fino a fine novembre quando, finalmente, venne pubblicata la sontuosa edizione illustrata in tiratura limitata su carta imperiale giapponese con l'altrettanto preziosa prefazione. Ma cosa aveva provocato la decisiva svolta? D'Annunzio, secondo il principio dell'autorilettura, pensò bene di rifondere e tradurre nell'amata lingua di Montesquiou parti intere dell'incompiuta *Violante dalla bella voce*, una *favilla* impressa in più puntate sul "Corriere della Sera" tra il febbraio e il marzo 1912, giudicando alla pari, così, di passo in passo, la bellezza della Bella Violante al fascino della Contessa di Castiglione. Ecco trovato il modo di onorare quella biografia del «magnifico artista del miglior sangue di Francia che resta fedele al suo giusto orgoglio e al culto difficile della Bellezza»:

Les hommes ont inventé un dieu statuaire qui forme d'argile le corps humain, et puis en abandonne le moule au hasard. Michel-Ange dans la voute de la Sistine, ne pouvant faire des os et des muscles que la contrainte visible d'eson angosse héroïque... [Prefazione a *La Divine Comtesse*]

Altre parole trovo sotto la medesima rubrica; fra le quali queste: "Gli uomini hanno inventato un dio statuario che foggia d'argilla il corpo dell'uomo e abbandona la forma. Michelangelo, nella volta della Sistina, come quegli che delle ossa e dei muscoli faceva la sforzata prigione dell'angoscia sua eroica. [Favilla del Maglio, Memoranda IX, 3 marzo 1912].

Elle avait en suite une manière étrange de prendre le silence et sa beauté comme un modeleur prendrait de l'eau pour repétrir sa glaise et pour en faire une image nouvelle. [Prefazione a *La Divine Comtesse*].

Poi aveva una maniera tutta sua di prendere il silenzio e la sua bellezza come un modellatore che prenda l'acqua per rimpasti la creta e per farne una figura novella [Favilla del Maglio, Memoranda X, 17 marzo 1912].

Le prefazioni 'giocose'

Di tutt'altro spessore e con diverso spirito e intento, dopo una «lettura gioconda», D'Annunzio scrive nel 1909, *I vini e il lurco*, che su sollecitazione del direttore del "Corriere", Luigi Albertini¹⁸, finirà come prefazione all'*Osteria* di Hans Barth (1897-1956): scrittore e giornalista tedesco, nativo di Stoccarda, che

conobbe l'Italia stabilendosi a Roma come corrispondente del giornale "Berliner Tageblatt", si guadagnò la fama oraziana di 'bibace' come lo ribattezzò Emilio Cecchi su "La Tribuna". *Un Itinerario bacchico* (così nel titolo) occupò le prime pagine di *Guida spirituale alle osterie italiane da Verona a Capri* uscita in tedesco, a Costanza¹⁹ e in seconda battuta quello stesso anno in traduzione italiana per Giovanni Bistolfi. Fu un vero successo in termini editoriali²⁰. Una guida enoturistica di 68 pagine che l'autore intraprende con un amico vignettista per un resoconto-reportage di un viaggio per cantine, bettole, taverne, mescite e spacci della Penisola, senza nessuna pretesa di fare una rassegna classificatrice ma con l'obbligo irrinunciabile di vagliare con l'assaggio di mezzo litro in ogni tappa – in media una decina al giorno! – dei migliori vini italiani. L'edizione italiana quindi si pregiava dell'etichetta di Gabriele D'Annunzio, che notoriamente e pubblicamente era conosciuto come l'*orgiaste astemio* fautore delle preziose virtù dell'acqua, convertitosi solo dopo il soggiorno francese, quando alcuni viticoltori transalpini l'avevano invitato all'assaggio come rimedio per alcuni malanni e, cedendo all'alcol, solo con l'avanzare dell'età e in sporadiche e del tutto occasionali situazioni di solitudine, tristezza e abbandono²¹. In ogni caso più che celebrare la ligure Vernaccia di Corniglia e il sardo Nepente di Oliena, indugia nella memoria del 'sobrio ebbo' Angelo Conti, del «granello d'incenso» bruciato «nella taverna», in difesa delle sue tragedie cattolicissime contro i detrattori della sua opera, i «litteratissimi sacrestani», e nel famoso viaggio in Sardegna dell'82; tant'è che così Emilio Cecchi riduce a giudizio questa prefazione in un suo articolo del '22:

La prefazione del D'Annunzio, con, fra altre cose, il racconto d'una quattridua sbornia di Pascarella a Oliena, è disertissima e ormai notissima; e si richiama a quel tipo di maestrevoli esercitazioni di stile che ebbe il suo capolavoro nella *Vita di Cola Di Rienzo*. Non vi mancano tratti vivaci, come quando lo scrittore ricorda, nella defunta bettola degli Svizzeri sotto la Torre Borgia, «entro il vano della finestra un'amorosa tavolina fra due sedili di pietra, così che le ginocchia dell'affrontata coppia conviene si tocchino e s'intramettano». Ma in generale è scrittura, più che di vita, di artificio²².

Nel 1921 uscì appunto una nuova edizione, il *tour* del giornalista tedesco ricomincia e si estende: la lettera di D'Annunzio, *l'Epistola vinosa*, come la ribatterà, inclusa nella prefazione, invece sancisce successo e prestigio per una seconda volta oltre che un rinnovato legame e un ambivalente rapporto con il nettare di Bacco sull'onda della moda enogastronomica, in connubio con la letteratura, che da allora a tutt'oggi sembra perdurare e ad avere il suo seguito.

In questa come in altre circostanze abbiamo visto come la lettera resti il genere prediletto e lo strumento stilistico *princeps* a cui Gabriele s'affidi per la scrittura prefatoria: siamo appunto nel 1902, quando fa la sua comparsa alla terza edizione di *XIV leggende della Campagna romana* (Milano, Treves) dell'amico poeta in romanesco Augusto Sindici (1839-1921)²³, raccolta già uscita nel 1895 e nel 1901 senza l'epistola introduttiva del Poeta. In altri termini la lettera era stata inviata all'autore da Anzio nel marzo del 1900 ma l'autorizzazione alla pubblicazione – come spesso avveniva – tardò quasi due anni.

Pregevoli i passi in cui D'Annunzio, dopo la nostalgica commemorazione del 'tempo trascorso insieme', («Tra un sonetto e l'altro, nella pausa, udivo quella del mare neroniano ove sembra propagarsi la malinconia possente della Campagna che ti ha fatto poeta. E le acque morte e le macchie e i casali e i fontanili e i branchi di cavalle e le grandi trebbie strepitose, passando nelle tue rime, mi davano una nostalgia accorata. E t'invidiavo, o cacciatore infaticabile») accondiscende in romanesco alla bellezza dei versi di Sindici sui segreti dell'Agro, *li servaggi canti der tajatore*, e i suoi protagonisti *l'eterna canterina ruzzarella*, *le monichelle* e *Li pecorari co' 'na fiacca lenta che finito il mugne' intoneno li canti*.

In nome di un'antica amicizia e ben conscio del valore aggiunto all'opera D'Annunzio espone il suo nome. Anche quando, invece, la richiesta appare più forzata, per interposta persona amica e verso cui mostra sì affabilità, riconoscenza, ma, con la solita abilità e *savoir faire*, Gabriele declina e tende ad uscirne immacolato: nel 1904 Vincenzo Vicoli, avvocato e direttore della "Provincia di Chieti", giornale storico abruzzese, e sostenitore della campagna politica del Vate nel Collegio di Ortona nel 1897, si fa portavoce per la più giovane compagna, la poetessa Lalla Vicoli Nada. Il Poeta invia la lettera con tanto di scuse per la sua avversione contro le prefazioni di ogni genere, come abbiamo letto, e aggiunge:

Perdonami dunque, e fammi perdonare dalla dolce rimatrice. [...] La tua gentile Lalla Nada può facilmente consolarsi, perché in verità la mia prefazione non potrebbe aggiungere pregio ai suoi versi, e non potrebbe essere se non un ingombro greve al limitare di un fresco giardino²⁴.

In poche parole, niente prefazione; ciò nonostante la lettera finisce così com'è a capo dell'edizione di *Versi* (1905) di Lalla Nada per la tipografia capitolina "Roma" di Piazza della Pigna che non perde occasione di sottotitolare e pubblicizzarla naturalmente: *con lettera di prefazione di Gabriele D'Annunzio*.

Per il giovane Eugenio Coselschi, figlio dell'amico avvocato Francesco e autore della raccolta di poesia *L'Inno al Sole* (Torino, Società Tip. Ed. Nazionale, 1909)²⁵, invece, spende parole buone e saggi consigli ma non risparmia critiche sull'acerbità del lavoro:

Veramente questo tuo poema, nella sua potenza, ha qualcosa di quell'Archian rubesto che ingrossato dalla pioggia voltolò il corpo di Buonconte. Ma io son certo che un giorno le tue acque correranno con più limpida forza, e che con più ferme dita riuscirai a sciogliere quel nodo ritmico che ogni poeta porta nel centro dell'anima sua. Ascóltati, nel silenzio che scende dalla Giogana; ascóltati, e poi ripeti con voce pura quel che udisti entro di te. È ottimo segno che primieramente, come gli aquilotti del tuo Appennino, tu abbia guardato fiso il Sole. L'ebrezza della luce è in te così forte che si trasfonde nelle parole salienti e le fa «fulvide di fulgore». INVICTO SOLI. T'auguro che in ogni tua futura strofe tu possa inscrivere questa dedicazione, come nella medaglia imperatoria.

Di Ugo Ojetti ricordiamo sicuramente l'opera più importante del 1895, *Alla scoperta dei letterati*, che si propone come un libro di genere a metà tra reportage e critica che poneva al centro una generazione intera di scrittori come Carducci, Fogazzaro, Pirandello, Serao e D'Annunzio; ma non possiamo dimenticare i sei volumi che costituiscono la raccolta *Cose viste* degli articoli scritti con lo pseudonimo di Tantalò per il "Corriere della Sera" dal 1921 al 1943: un resoconto a episodi dell'Italia di Primo Novecento con l'occhio attento del critico letterato di costume e società che passa in rassegna autori, opere, aneddoti e eventi salienti. Proprio quest'opera, tradotta in inglese per un editore londinese dal legionario fiumano Henry Furst col titolo *As they seemed to me* vedeva partecipare D'Annunzio nei panni del prefatore-amico, con lodi sia per il traduttore, a lui caro sin dai tempi della Reggenza, sia per l'autore dell'opera «tutt'occhi e tutt'orecchi», «il cronachista» che «sa cogliere gli aspetti e gli accenti del suo tempo innumerevoli», l'«Ymagier», come lo chiama²⁶:

Molte di queste «cose viste» non soltanto sono rispecchiate ma interpretate. Il veditore è comprensore, il novellatore è intenditore.

A parte ciò, la prima parte, dedicata a Henry Furst, che sarà il traduttore in inglese delle prime recensioni di Montale, risulta più interessante, soprattutto quando, riannodando i fili della memoria sulle adunate fiumane, si mette in evidenza il linguaggio della comunicazione di massa in relazione con il potere:

Singolarmente mi piace che alcune tra le più sciolte e fresche pagine italiane d'oggi sieno tradotte nella prosa dell'investigatore Thomas Browne e dell'immaginario Walter Pater da uno dei miei legionari stranieri: da voi, mio caro Henry Furst, che servendo la Causa bella apprendevate il linguaggio d'Italia nel più inconsueto dei modi. Ogni giorno l'azione era creata e condotta dalla parola in un disegno determinato e certo, contro ogni influsso e impulso o cecità di interni ed esterni eventi. Ogni giorno il medesimo uomo sapeva parlare di quel che aveva saputo operare, imprimendo all'azione lo stile; che non è se non la necessità divenuta luminosa e inviolata. Il linguaggio non era la vanagloria dell'istoria ma la sostanza stessa dei fatti, la forza meditata ordinata e musicata della volontà. [...] Spesso l'atto si ritorce contro chi lo compie, più spesso anche si distorce dal proposto fine. Spesso lo sforzo abbuia la volontà che vi tende. [...] io sempre serbai libera e pronta la mia mano di scrittore; e quel che avevo operato sopra gli uomini, e quel che con la mia parola avevo suscitato negli uomini e strappato all'ignoto, io scrivevo ogni notte, io riducevo ogni notte a figure da non potersi disfigurare. Sì che dalla vigilante azione lo scrittore notturno derivava due benefizii, inestimabili: una certa durezza propria all'incisione della materia dura, e la giustezza dei movimenti metrici nella prosa ferma esperimentati già con la voce «vana ne'lievi venti». [...]

Le prefazioni a opere di guerra

Di una vera e propria pagina d'autore può fregiarsi anche Giannino Omero Gallo (1883-1945), poeta, scrittore novelliere, veneziano, ufficio stampa del Comune e della Zanichelli e capo redattore di "L'Adriatico" nel 1912: fu uno dei primi epistolografi di Gabriele, pubblicando articoli di lettere con vari corrispondenti (da quelle a Guido Cadorin a Olga Brunner Levi, a Giacomo Acerbo, alle lettere di guerra e quelle a se stesso²⁷) su testate nazionali per ricostruire in diversi periodi la biografia del Vate. In pieno clima di guerra e nella stagione veneziana di D'Annunzio avvenne l'incontro con il battesimo della sua prima opera in poesia, *L'Oasi del dolore* (in tre volumi) e per cui scrive Il Poeta da La Comina nel settembre del 1917:

Questo è un libro di guerra. Il divoto autore un giorno mi domandò di tenerlo a battesimo e d'intitolarlo in grazia e in gloria. Gli proposi di chiamarlo "Il Vittoriale". Ma tanto questo nome mi piacque che volli poi serbarlo per me, se oggi io viva il mio CREDO.

L'opera è dedicata *ai soldati in armi* e si offre come rifugio dal dolore della atrocità della guerra. «Non una collezione di documenti statici sulla vita necessariamente effimera degli ospedali della Croce Rossa» – scriverà l'autore – [...] ma «una cronaca spirituale, al di là della trincea, oltre gl'insanguinati campi di battaglia»²⁸

Inseguendo così la 'mistica del sangue', al di là della retorica nazionalista di *Signemus fidei sanguine*, D'Annunzio scrive una delle pagine più belle dedicate alla letteratura della trincea, rifondendo ciò che sembra appuntare su fogli e taccuini di quei giorni e che riproporrà nel *Compagno degli occhi senza cigli*.

Di fronte alla violenza della guerra «le arti ristanno, perplesse e immobili. Sembrano aver perduto la misura» e intanto:

I costruttori nuovi, mentre attendono che le rovine cessino di fumigare, vedono forse in sogno la faccia della città futura?... Tutto quello che sorgeva ora giace. Quel ch'era innalzato verso il cielo, è agguagliato dalla terra. L'architettura s'inabissa, si piega verso il mondo di giù, come la nera fatica degli schiavi etruschi. Il cemento afforza la tana, la carneficina ingombra il laberinto. Gli uomini non esciranno di sotterra, al soffio della pace, con una volontà folle di scagliare torri e cupole e guglie verso l'azzurro: *In sublimi quiescant*.

E ancora:

La tavolozza è rasa, la pagina è bianca. Che valgono le mestiche e gli inchiostri davanti allo splendore perpetuo del sangue? Nessuno interpreterà le figure misteriose che il sangue disegna sprizzando contro la roccia, spargendosi al suolo, tingendo le fasce?²⁹

Sarà lui ovviamente a proporsi come primo cantore della religione del sangue, oscurando così il poeta dell'*Oasi del dolore*, e ricordando una notte di maggio, la prima della battaglia sul Timavo, in un «ipogeo tetro e afoso», scavato nella roccia carsica e utilizzato come ricovero per feriti. «V'era l'afa del Venerdì santo»³⁰ e l'odore del sepolcro faceva per i moribondi da richiamo alla battaglia sul campo; tra sofferenze e lamenti anche chi era in fin di vita, vedendo gli altri lottare con la vita, si strappava le bende, pronto per ricominciare.

D'Annunzio aveva già affrontato il tema della scrittura col sangue e di quella notte del Timavo in un'altra prefazione di guerra, in forma epistolare e pubblicata in autografo, per Camillo Marabini, marchigiano di Camerino, morto a Parigi nel 1965, autore de *La rossa avanguardia dell'Argonna: un diario di un garibaldino alla guerra franco tedesca del 1914-15* (1915)³¹, come recita il sottotitolo, uscita per l'Anonima Tipo Editoriale Libreria di Roma. Tenente della settima compagnia, secondo battaglione, Marabini, aveva messo in cronaca i tragici giorni dell'impresa della legione garibaldina presso le Argonne in Francia prima che l'Italia entrasse in guerra a fianco dell'Intesa. Guidati da Peppino Garibaldi, nipote dell'Eroe dei Due Mondi, e dai suoi cinque fratelli, circa cinquemila uomini con indosso un uniforme a coprire la camicia rossa, nel dicembre del 1914, raggiunsero le Foreste dell'Argonne per affiancare le truppe francesi in guerra sul fronte tedesco: con estrema generosità e coraggio i garibaldini si buttarono all'assalto in baionetta senza paura, ma a Belle Etoile, il 26 dicembre, in un combattimento iniziato al suono di fanfara, dopo la conquista di posizioni nemiche, sotto il fuoco delle mitragliatrici, cadde Bruno Garibaldi e qualche giorno dopo, anche il fratello Costante e con lui tanti altri giovani, fino al 6 marzo, quando, nonostante la resistenza opposta, la legione venne sciolta tra le onoreficenze al merito concesse dal ministro della guerra francese. In quello stesso giorno, a Roma, gli interventisti italiani fecero pressione sul Parlamento con l'appoggio di Peppino e dei suoi fratelli, riuscendo così a strappare il fatidico sì alla guerra.

La lettera del Poeta del maggio radioso è dunque l'occasione giusta per rimarcare le sue posizioni politiche intuendo la portata storica di quell'evento³² e ponendo l'accento su come il «caldo sangue» possa «avanzare di molto il pregio dei migliori inchiostri»:

Questo libro, scritto col sangue come ogni libro di vita, viene in luce mentre gli Italiani fanno la più grande Italia, meraviglia del mondo novello, riacceso splendore di Roma. In qual sera di giugno furono dunque veduti Bruno e Costante Garibaldi, con aspetto di Dioscuri, lavarsi della strage e abbeverare i cavalli nel Timavo dalle sette fonti riconsacrato per sempre latino?³³

La scrittura ha già ormai in sé i caratteri di bellicità ed epico spirito guerresco, che D'Annunzio riserverà ai suoi scritti e discorsi in quegli anni per sancire il «patto latino»:

Ma il fango dell'Argonna era quello vero, il fango nerastro, tenece, molle o spesso, bruttura e tristizia della terra. I Garibaldini, i "figli della cicala e dell'olivo", i piè veloci che quando gridano o ansano assalendo immaginiamo nell'atto di masticare l'oro del sole e di bere l'azzurro, i Garibaldini dovettero vivere nel fango, combattere nel fango, portare un'armatura di fango che il calore del corpo disseccava e che fendevano i grandi respiri o i gridi di vittoria e di riscossa. Il fango ristagnava le ferite, il fango riempiva la bocca convulsa del morente, il

fango fasciava il cadavere. [...] Chi vide un dì que' giovani eroi balzare dalla trincea, coperto d'argilla, con la faccia simile a una informe armata d'occhi e di denti, non potè non ricordarsi della parola iniziatrice: "Giacente insieme come il figliuolo e la madre, tu e la terra?". Saziata di carne, la terra ha già reso in ispirito l'umano nutrimento. Dove il carnaio si dissolve quivi nascono i fermenti sublimi. Dove si sprofonda il peso mortale, quivi la libertà dell'anima si leva. Quanto più larga è l'offesa, tanto più alta è la grazia. Nessun sacrificio è vano³⁴.

All'edizione del '34 di quest'opera si aggiungeranno gli autografi di Benito Mussolini e di Peppino Garibaldi oltre che documenti e fotografie inedite. Eventi e nomi illustri che la Storia consacrerà, insieme a quello del suo prefatore e a dispetto dell'autore e della sua opera di sopravvissuto caduta, ciò nonostante, nell'oblio³⁵.

Sempre in quegli anni, nel 17', D'Annunzio scrive – su commissione – *Preludio* alla *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane*, affidatagli dal musicista Gian Francesco Malipiero, che l'aveva nominato direttore onorario di un'associazione formata con Pizzetti, Balilla Pratella e Perinello in difesa dei maestri della musica italiana del Sei e Settecento. Avendo già rifiutato Arrigo Boito e, scartata l'ipotesi della Regina Margherita, si scelse come candidato forte Gabriele D'Annunzio. L'edizione sarebbe stata curata dall'editore bolognese Notari che incontrò D'Annunzio a Milano e come ci raccontò anni dopo la morte del Poeta. Ci fu subito l'accordo e il 14 marzo 1917, rimandando a Malipiero le correzioni sulla sua nota introduttiva, precisa di aver pronta la sua di prefazione, avendo puntato più sul «carattere particolare dell'opera e del compositore: cioè la qualità della musica», soprattutto italiana o latina, più in generale, considerando Debussy e Pizzetti. Come nelle altre prefazioni di guerra, la parte più d'interesse resta nell'*incipit* quando D'Annunzio mette in campo visioni profetiche, messaggi di pacificazione e assegna utopisticamente un valore palinogenetico alla musica, «la sola fra le arti attiva» nella distruzione totale della guerra:

Non s'arresta, non si sperde, non si degrada, non si imbarbarisce. Segue pur sempre la rapidità del suo divenire. Quando il nostro orecchio di guerrieri abbia riacquisito la delicatezza e l'attenzione, noi la ritroveremo a un tratto precipitata nello spirito di un artista sconosciuto la cui gloria ci parrà levarsi dal fondo dell'orizzonte lontano e dell'anima prossima. Ella avrà così trapassato ogni segno, avrà superato le invenzioni dei più generosi novatori. [...] E si pensa che l'espressione convulsa del mondo non debba essere ricomposta se non dall'onnipossente Sinfonia. Non sembra che anche oggi ella accompagni i moti veloci o tardi delle profonde masse periture, la vacillazione immensa delle forze che si spostano e si mettono in cammino, l'apparizione vittoriosa dei grandi temi ideali sopra il furore e il fragore della barbarie? Nell'uomo che oggi porta una somma di doglia e di eroismo più vasta di quella accumulata da tutti i secoli umani, ella cercherà troverà rivelerà i frammenti superstiti del passato e i nascimenti dell'avvenire. Come v'è una decima Musa, v'è pure una decima Sinfonia di là dall'ultima del fiammingo Beethoven³⁶.

Le prefazioni memorialistiche e celebrative di imprese

Tra i tributi pagati in termine d'amarezza col fallimento del progetto di Fiume e con il doloroso ricordo del Natale di Sangue D'Annunzio convisse sempre fino alla fine, soprattutto quando aveva occasione di ospitare al Vittoriale alcuni legionari nostalgici: tuttavia non si tirò mai indietro nell'accontentare una loro richiesta, com'è il caso di Giuseppe Moscati, autore de *Le cinque giornate di Fiume* nel 1931 per la Casa editrice Carnaro di Milano, a cui non fece mancare un breve cenno d'approvazione al suo 'compagno' insieme a un duro *reprimenda* sull'«uso vittoriale» che vieta di giungere all'improvviso e che il legionario ubbidiente non mancò di ripubblicare in forma di lettera autografa³⁷:

Il tuo libro è bello e caldo. Davanti a una così schietta rappresentazione di quella nostra inimitabile vita io più volte mi son vergognato di questa. E m'è caro avere sotto gli occhi – sotto l'occhio superstite – il catalogo de' miei motti, de' miei feriti, de' miei fedeli, esatto.

Non mancano, poi, le epistole prefatorie che D'Annunzio volle scrivere con intento celebrativo per imprese gloriose e ardue, frutto dell'umano ingegno e giusto tributo agli Ulissidi che di queste gesta si resero protagonisti: consideriamo tali la lettera ad Adone Nosari per il volume *Icaro! Avventure aviatorie* (Bernardo Lux, Roma, 1913) o come opera di propaganda della mitizzazione del corpo militare italiano il testo per il volume *L'aeronautica italiana nel 1918 con prefazione di Gabriele D'Annunzio con tanto di fotografie apparso sulla rivista quindicinale della forza, dell'audacia e dell'energia umana*³⁸. Segue nella Pasqua del 1919 la prefazione dal titolo *Ricordo d'acqua e d'anima* a Harukici Shimoi, il Samurai di Fiume, poeta traduttore dell'opera dannunziana in Estremo Oriente, che da osservatore esterno aveva raccontato *La guerra italiana (impressioni di un giapponese)* per la Libreria della Diana di Napoli (1919)³⁹. La lettera che l'accompagna menziona il progetto della trasvolata dall'Europa al Giappone progettata con Palli e sfumata per la morte del pilota:

Non so. I miei giovani fratelli scomparendo portano la mia illusione di giovinezza. Io debbo di continuo ricrearla, rifoggiarla, ahimè!
Mi stanco.

Ricordo d'acqua e d'anima è una paginetta veloce come il "battello rombante" veneziano che sfrecciava sulla "laguna grigia per approdare al campo di S. Nicolò" dove parlarono "dell'Italia dolorosa", "del nostro sacrificio, del nostro sangue, dei giorni disperati e delle speranze invitte":

Vidi a un tratto due lacrime vive sgorgare dai tuoi sconosciuti occhi di straniero. E subitamente ti riconobbi fratello; e il cuore mi si aperse.
Ora ti dico – in questo giorno di primavera ansiosa – ti dico che nessun poeta della tua stirpe compose mai strofa su rugiada più celeste di quel tuo pianto.

Diversi anni dopo, nel dicembre del 1927, l'esaltazione dell'impresa dell'aviatore Francesco De Pinedo, altro fratello spirituale, «minore e maggiore», riprendendo le parole di Pascoli, che attraversò l'Atlantico e le due Americhe, venne salutata come un evento epocale. A suo modo, mitopoieticamente, D'Annunzio ricostruisce con frammenti e spezzoni di ricordi quella giornata dell'incontro al Vittoriale tra lui e Francesco e del momento in cui proprio nella Loggia del Parente:

...io chiesi l'onore di porre in principio del tuo libro eroico una mia interpretazione della tua gesta.⁴⁰

Tra le righe di celebrazione dell'impresa, però, Gabriele fa intravedere nella fratellanza d'aria con l'aviatore il comune destino di eroi martirizzati da incontri ufficiali, discorsi di commemorazione e manifestazioni festive:

Ma certo sovviene alla tua indulgenza la tua stessa condizione in Guaiarà Mirim, quando fradicio di pioggia, sfiancato di fame, bisognoso di lavarti e di riposarti, dovesti udire la discorsa cerimoniale coprendo le tue miserie col gran guarnascone impermeabile della spietatissima Autorità. Né bastò la discorsa; ché fosti costretto a udire e patire nella baracca teatrale la pungente musica delle zanzare, o compagno di quotidiani supplizii⁴¹.

Anche qui, in realtà, la vicenda tipografica segue un *cliché*: come d'abitudine, D'Annunzio tarda nell'invio del manoscritto e l'uscita del libro, preventivata al 5 dicembre, viene rimandata così il 13 giunge al Vittoriale una lettera dell'editore Ulrico Hoepli, scritta dal nipote Carlo, in tono disperato:

Oggi tredici dicembre mi trovo tuttora senza l'implorato Proemio e non posso varare il volume: se il Generale De Pinedo è desolato, io mi trovo in una situazione più che imbarazzante perché non posso mantenere gli impegni solennemente assunti in Italia ed all'estero e sento già salire il coro di proteste... Ma Ella, Comandante, può ancora salvare tutto: in mancanza del lungo Proemio che seguirà e si pubblicherà a parte, mi dia, La prego, alcune cartelle, alcune parole propiziatorie da anteporre al volume. *Ma per amore e per pietà* del Libro di Pinedo, lo faccia *oggi oggi oggi*⁴².

Appena due giorni dopo presso le officine tipografiche di Hoepli erano già «incise le 27 lastre» da cui la «primissima copia» con dediche dell'autore per il Comandante. L'angoscia di Ulrico, «esempio annoso della più sagace costanza» – come scriverà nella Prefazione – era stata ripagata a dovere, a D'Annunzio spettarono, invece, tra anticipi e compenso finale, la cifra di 50 mila lire e, come sempre, l'ultima parola: «Non a te, non al paziente Ulrico io chiedo perdono. D'essere imperdonabile mi glorio».

Da un aviatore all'altro, Saverio Laredo de Mendoza racconta di *Gabriele D'Annunzio aviatore di guerra* – questo il titolo uscito a Milano per Impresa Editoriale Italiana nel 1930⁴³ – e così il Vate si sente quasi forzato e costretto a concedere la parola d'apertura, non senza qualche manifesta lamentela nell'epistola allegata del 7 febbraio:

Caro Saverio,
anche tu sei uno dei miei martirizzatori! Io ti avevo fatto dire che la mia licenza di pubblicare *tutto quel che ho scritto* dell'aviazione ti è concessa *intiera*. Non basta? Ti consiglio di aggiungere alcune pagine del *Forse che sì forse che no*: pagine di precursore. Il *lieutenant Bague* aveva seco il mio libro quando tentò di emulare Paolo Tarsis nel Tirreno. Il mio libro sul suo petto discese nell'abisso, presso la Gorgona; e fu maravigliosamente consacrato.

Licenza intiera a Saverio Laredo de Mendoza.

Una sola raccomandazione: la scrupolosa *correzione* dei testi.

L'epistola autografa *Aux mains d'Auguste Piccard* del 19 agosto 1932 campeggiava subito dopo una pagina introduttiva di Italo Balbo ed era ispirata dall'impresa portata a termine e raccontata dal fisico svizzero in *A 16.000 metri - I viaggi nella stratosfera*. Con un pallone aerostatico Piccard si era avventurato oltre la barriera atmosferica dei sedicimila di altezza nel 1930. D'Annunzio, da par suo, con lo stile tipico della prosa di motti e citazioni (*Più alto e Più oltre, Quies in sublimi*, e rovesciamento della massima di Rochefoucauld: *que l'on peut regarder fixement le soleil et la mort*) racconta del primo pensiero rivolto a lui come «fratello segreto» che l'ingegnere aviatore ebbe al risveglio il mattino dopo l'impresa, provando a contraccambiare questa gentilezza con un suo scritto venato allo stesso tempo da una malinconia profonda, segnata dagli anni e dal ricordo del passato ormai irripetibile di Icaro:

Descendu de la stratosphère hostile en vue de ce lac soumis, pourquoi avez-vous soudain pensé à moi comme à un frère secret?

Sans doute, parce que vous avez senti battre contre votre coeur si vast le coeur d'un homme qui entre la vie et la mort avait incessamment aspiré à être plus qu'un homme mais en vain. [...]

Puisque je suis certain que vous irez prochainement "plus hault" veuillez – en souvenir de cette merveilleuse visite amenée par je ne sais quel obscur destin – veuillez me prendre come un sac de lest à jeter la premier ou la dernier.

Veuillez m'empêcher de mourir entre deux draps honteux, dans la miasme qui sert d'esprit et dans la méphite qui sert d'âme à tous les bipèdes humains⁴⁴.

Allegoria dell'Autunno, nel 1934, certamente «il libro più eteroclitico»⁴⁵, sarà il volume dell'*Opera Omnia* preposto alla raccolta di molte di queste pagine che

non potevano sfuggire a chi della propria vita aveva fatto un'opera in versi e prosa e che mostrò sempre una predilezione particolare per lo scritto breve, a respiro corto e frammentato e nonostante si dichiarasse *nemico acerrimo delle prefazioni*. Scrisse sempre Antongini in quell'aneddoto *D'Annunzio e le prefazioni*

Un'ultima prefazione che il Poeta ideò e che non scrisse, fu quella che egli ebbe in animo di comporre nel 1911, mentre stava ultimando il *Martyre de Saint Sébastien*.

Mi disse infatti in quei giorni, in cui era più che mai sdegnato del contegno degli Italiani a suo riguardo:

«Scriverò una prefazione al *San Sebastiano* assai più forte e violenta di quella che precede il *Più che l'amore*. Vi sarà un brano sull'esilio e sull'intensità che esso apporta alla facoltà creatrice degli artisti. E ve ne sarà un altro, più lungo, dedicato agli Italiani. Se lo meritano»⁴⁶.

In realtà, la storia di D'Annunzio e le prefazioni è per natura stessa dell'autore costellata da occasioni mancate: ricordiamo l'insistenza vana di anni da parte di Giuseppe Sangiorgi, antiquario romano, con lui e con altri intermediari per ottenere la tanto agognata lettera di prefazione che mai arrivò ad una sua raccolta di pensieri intitolata *Tal'è qual'è* (Firenze-Roma, Bemporad, 1920): per lui si spese in particolar modo Annibale Tenneroni che dopo il tacito rifiuto arrivò a girare invano la richiesta persino a Pascoli; o quella promessa e mai mantenuta per l'avvocato Salvatore Lauro o l'altra, progettata da Lauro De Bosis per una nuova edizione del Belli ma anch'essa mai portata a termine; senza contare le prefazioni da lui battezzate come imminenti ma mai arrivate sotto i torchi come quella del '21 per un'edizione dei *Fioretti* di San Francesco⁴⁷. Un'ultima curiosità che sembra un caso più unico che raro e dice più di quanto noi possiamo aggiungere: va annoverata tra le altre una prefazione *in absentia*, anch'essa promessa e non mantenuta, un vuoto difficilmente colmabile, che l'autore, il poeta Umberto Toschi – immaginiamo profondamente offeso – non mancò di rimarcare e sottolineare nel titolo dell'opera quandò uscì nel 1917 l'edizione per Cappelli di Bologna di *Zona guerra poesia: liriche: con l'aggiunta di altre da Mattutino e senza prefazione di Gabriele D'Annunzio*.

NOTE

1. In L. Vicoli Nada, *Versi – con lettera prefazione di G.D'Annunzio. Le Canzoni dell'Aprile velato. Le Canzoni dei vent'anni*, Roma, Tip. Roma, 1905, p. 6.

2. T. Antongini, *D'Annunzio aneddotico*, Milano, Mondadori, 1953, p.272 s.

3. G. Tosi, *D'Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del Trionfo della Morte e le sue fonti francesi*, "Quaderni del Vittoriale", 29, 1981, pp.5-32; A.Lombardinio, *Teoria e poiesi narrativa nelle prefazioni dei primi romanzi dannunziani*, "Sincronie", 12, 2002, pp. 205-222.

4. A. Stifani, *Più che l'amore: moneta falsa di D'Annunzio*, "Rassegna dannunziana", 2005, n.48, pp.40-48.

5. G. D'Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, "Corriere della sera", 28 febbraio 1914.

6. P. Trivelli, *Discipline degli archivi – Diplomi e carte antiche. Con una epistola di Gabriele D'Annunzio e con VIII tavole di cui una disegnata da Francesco Paolo Michetti*, Lanciano, Carabba, 1898. Come quello per *L'osteria Hans Bart* e per la *Divin comtesse* di Montesquiou (v.dopo), anche questo testo sarebbe dovuto essere incluso nelle *Faville del Maglio* come si evince dagli elenchi preparatori del 1924 (*Note e notizie ai testi* in G.D'Annunzio, *Prose di ricerca*, vol.II, a c. di A. Andreoli e G.Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, p.3329 e 3754).

7. G. D'Annunzio, *Dell'arte, della critica e del fervore – "Ragionamento"* in A. Conti, *La Beata Riva – Trattato dell'oblio* (1900), a c. di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 137.

8. Cfr P.Croci, *Una visita a Gabriele D'Annunzio*, "Corriere della Sera", 11 aprile 1911 in *Interviste a D'Annunzio*, a c. di G.Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, p.198. D'Annunzio riproporrà lo scritto per le *Faville del Maglio. Il compagno dagli occhisenza cigli* in *Prose di ricerca*, vol.I, cit., p. 1623-34 e vol. II, 3439 s. con il titolo *Dante, gli stampatori e il Bestiaio* e in un articolo sul "Corriere della Sera", *Comoedia Dantis*, 27 agosto 1911.

9. Giuseppe Fortunato Maria Passerini (Firenze, 1858-1932), bibliotecario, dantista e scrit-

tore. La sua carriera iniziò nel 1886 presso la Biblioteca nazionale di Firenze; successivamente ha lavorato a Roma presso la Biblioteca Casanatense e la Biblioteca nazionale, infine tornato a Firenze, presso la Biblioteca Medicea Laurenziana dal 1896, dove è rimasto fino alla morte come bibliotecario capo. Membro dell'Accademia della Crusca, socio della Società bibliografica italiana dal 1897 al 1903, socio fondatore (1930) dell'Associazione dei bibliotecari, Passerini dedicò tutta la vita agli studi letterari, diventando un dantista internazionalmente stimato, come dimostra la gran parte delle sue pubblicazioni; tra l'altro, fondò e diresse dal 1894 al 1915 "Il Giornale Dantesco", con l'editore Olschki e dopo la soppressione di questo, fondò nel 1917 e diresse fino al 1919 "Il Nuovo Giornale Dantesco" e della "Strenna Dantesca". Cominciò la pubblicazione di una "Bibliografia dantesca" nelle ultime annate della "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi"; avviò uno schedario dantesco e costituì una Sezione dantesca alla Biblioteca Medicea Laurenziana; da cofondatore diresse per alcuni anni una "Biblioteca storico-critica della letteratura dantesca" per Zanichelli. Tra le opere più importanti si annovera questa monumentale edizione illustrata pubblicata da Olschki in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia: *La Comedia del Divino Dante Alighieri* (1911). Di interesse dannunziano sono i due vocabolari di prosa e poesia, pubblicati nel 1912 e 1913, per Sansoni di Firenze. Recentemente è stato dato alla luce da archivi pubblici e privati il carteggio D'Annunzio -Passerini a cura di Franco Cristelli, *Giuseppe Lando Passerini: un «aretino ritrovato» amico di D'Annunzio* in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, arti e scienze. Nuova serie", vol. LXXII-LXXIII, anno 2010-2011, pp. 108-146.

10. Ivi, p.121.

11. Ivi, v. lettere del 22 e del 28 agosto 1911, p.122 ss. V. anche M. Fanfani, *Un vocabolarista dannunziano* in Atti della giornata di studio (Arezzo, 5 giugno, 2007), *Giuseppe Lando Passerini e l'Accademia Petrarca*, Atti e Memorie Accademia Petrarca Arezzo, 69, 2007, pp.393-451.

12. Introduzione a *La Comedia del Divino Dante Alighieri da Firenze con la esposizione di Giuseppe Lando Passerini. Con prefazione di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1912, p. V.

13. Ivi, p.IX.

14. Ivi, p. X e s.

15. *La Divine Comtesse: Étude d'après Madame de Castiglione (La Castiglione). Préface par Gabriele d'Annunzio*, Paris, Goupil e Cie, 1913. Uscito anche sul quotidiano "Gil Blas" il 12 novembre 1913 col titolo *À la gloire d'une beauté morte*.

16. *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao. Documents inédits*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, p. 63 ss. V. anche M. Vecchioni, *La contessa di Castiglione in una prosa di D'Annunzio*, Pescara, Tontodonati, 1974 e *Prose sparse di Gabriele D'Annunzio* (Rieti, Il Velino, 1977, pp. 121-126): ora in *Prose di ricerca*, vol. II, cit., pp. 2877-2905 e in particolare qui p.2894, 2896 e *passim* (per le *Faville*) per la prefazione in francese, pp. 2942-46.

17. A. Beverini, *La Divina Contessa: così nasce un mito* in *Virginia Oldoini contessa di Castiglione: i giorni, le passioni, il mito*, Luna, La Spezia, 1999, pp.145-183.

18. Dove fu pubblicato come anticipazione il 15 febbraio 1910.

19. Il titolo originale è *Osteria: kulturgeschichte durch Italiens Schenken von Verona bis Capri*. In Italia il volume fu pubblicata per Voghera di Roma con la prefazione (pp. V - XVIII) che, stando alla data in calce, fu scritta a *Marina di Pisa, ottobre 1909*. Il testo sarebbe stato incluso, secondo una prima intenzione, ma senza esito, anche nel progetto delle *Faville* con il titolo *Di un itinerario bacchico* o *Di due itinerari bacchici* (cfr C. Martignoni, Sull'elaborazione delle *Faville del Maglio* in "Quaderni del Vittoriale", 5-6, 1977, pp. 308 - 353.) Poi, nel 1934, apparve in *Allegoria dell'Autunno*.

20. L. Clerici, *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714 -1996)*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p.247.

21. Sul rapporto D'Annunzio e il vino v. P. Gibellini, *Il Calamaio di Dioniso*, 2002, pp.151-172 ed E. Di Carlo, *Gabriele D'Annunzio e l'enogastronomia della memoria*, Castelli (Teramo),Verdone, 2013.

22. E. Cecchi, *I Tarli* (1921-1923), a c. di S.Betocchi. Introduzione di E. Siciliano, Roma, Fazi, 1999, p.100.

23. Patriota, prese parte alle campagne del '59, '66 e '70. Entrò a Roma travestito la vigilia della Breccia di Porta Pia per agevolare l'opera delle truppe italiane. Nel 1895 cominciò a dare alle stampe le sue poesie in romanesco. Ingegno prismatico fu ritenuto «brillante e valoroso ufficiale di cavalleria, bollente duellista, elegante viveur». Le «leggende» uscirono in fascicoli nel 1895, poi nel 1901 e con i tipi di Treves nel 1902. Venne chiamato «il poeta della Campagna romana» in quanto conoscitore di persone, personaggi e luoghi di tutto l'agro. Muore a Roma a 85 anni il 19 settembre 1921. (Cfr. E. Veo, *I poeti romaneschi*, Roma 1927, pp. 181-183). V. *Prose di ricerca*, vol. II, cit., p.2936 ss.

24. *Versi*, con lettera-prefazione, cit. p. 6 s.

25. *Prose di ricerca*, cit., p. 2940 s.

26. Anche in "Corriere della Sera", 12 gennaio 1928 e poi in U. Ojetti, *As they seemed to me* ;

translated by Henry Furst ; with an introduction by Gabriele D'Annunzio, London, Methuen &co., 1928, conflui in *Allegoria dell'Autunno* (1934) e ora in *Prose di ricerca* cit., vol. II, p.2335 ss.

27. V. G. Ravegnani, *D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano, Quaderni dell'Osservatore, 1971, p.106.

28. G. Omero Gallo, *Le Oasi del dolore*, Bologna, Zanichelli, 1917, vol. I, p.1 ora in Appendice a *Il ascetico della giovane italia*, *Prose di Ricerca*, cit., p. 2801 ss.

29. Ivi p. 2802 s. Anche in *Faville del maglio*, *Il Compagno dagli occhi senza cigli* in *Prose di Ricerca*, cit, vol. I, p.1606 ss.

30. Ivi, p. 2804.

31. Ora in *Appendice a Per la più grande Italia – Prose di ricerca*, cit. p. 2711 ss.

32. Un giovanissimo Curzio Malaparte, appena quindicenne, raggiunse a Parigi per arruolarsi in ciò che rimaneva della Legione combattente, quando ormai le operazioni belliche erano concluse, ma prezioso è ricordo a distanza di molti anni di quei giorni: "Se dovessi giudicarla oggi con l'esperienza storica e politica di questi ultimi anni, direi che la Legione Garibaldina era composta di fascisti: essa fu per me l'anticamera del fascismo. Vi predominavano tutti quegli elementi politici e sociali che dovevo poi ritrovare nel fascismo. Non si capirebbero le ragioni della mia adesione al fascismo se non si tenesse conto di quella mia esperienza garibaldina." *Opere Scelte*. Cronologia curata da L. Martellini, Milano, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, 1997, pag. LXXXI-s.

33. *La rossa avanguardia dell'Argonna : un diario di un garibaldino alla guerra franco tedesca del 1914-15*, Roma, Anonima Tipo Editoriale, 1934, p. XVI s.

34. Ivi, p.XIV s.

35. L'opera fu anche tradotta in francese col titolo *Les Garibaldiens de l'Argonne*, traduction de G. Reybaz, préface de G. D'Annunzio, Paris, Payot, 1917.

36. G. D'Annunzio, *Preludio a una raccolta di "Classici della musica italiana"* (Villasanta, Notari, 1917) e poi in *Della decima musa e della Sinfonia decima nel Compagno dagli occhi senza ciglia*, in *Allegoria dell'Autunno* (1934) e "Scenario", aprile 1938: ora in *Prose di ricerca*, cit., p. 2328 ss: cfr anche C. Santoli, *Gabriele D'Annunzio – La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 399.

37. Con un alettera datata 26 dicembre 1930 e pubblicata nel volume del 1931, in forma autografa con due fotografie, dopo il frontespizio.

38. *L' aeronautica italiana nel 1918 con prefazione di Gabriele D'Annunzio. Fotografie eseguite dalla direzione del Servizio fotografico del comando d'aeronautica*, Milano, Il Secolo Illustrato, 1919.

39. *Prose di ricerca*, cit., p. pp 2947-s.

40. *A Francesco De Pinedo in Il mio volo attraverso l'Atlantico e le due Americhe. Con un proemio di Gabriele D' Annunzio*, Milano, Ulrico Hoepli, 1928 poi in *Allegoria dell'Autunno* (1934) e ora in *Prose di Ricerca*, cit., vol. II, p.2340 ss. Il volume uscì nello stesso anno a Parigi nella traduzione francese di Suzanne Spezzafumo per Flammarion.

41. L'episodio a cui si riferisce D'Annunzio è meglio spiegato dal racconto lungo di De Pinedo che fa nel libro: "Come arrivammo nella casa del direttore, dove erano anche gli uffici centrali della linea, si riunì in essa un discreto numero di persone, anche del gentil sesso, che rappresentavano le notabilità di Guaiarà. Io ero fradicio di pioggia ed avevo fretta di fare un bagno e di cambiarmi. Mentre ero intento a quella funzione, che è stata sempre una delle più piacevoli, durante il viaggio, per il sollievo che mi procurava, venni chiamato di urgenza. Si erano dimenticati di farmi un discorso di saluto, al quale tenevano moltissimo. Mostrai al direttore come fossi in condizioni poco presentabili, ma egli trovò uno tsratagemma, che salvava tutto. Mi dette un suo impermeabile, che mi arrivava fino alle caviglie e con questo addosso, calzate un paio di pantofole, mi recai nella sala principale, dove erano tutti riuniti per ascoltare il discorso di benvenuto. Risposi con poche parole, che soddisfecero tutti e così la seduta fu sciolta ed io restai libero di completare, in pace, il mio abbigliamento. La sera, dovetti fare atto di presenza al teatro del paese, che era poi una baracca di legno, dove si girava una pellicola cinematografica, corrosa e stravecchia. Le zanzare infestavano maledettamente il locale, l'umido ed il caldo erano insopportabili in quello spazio angusto e con tutta la gente che vi era agglomerata" (F. De Pinedo, *Il mio volo*, cit.).

42. Le due lettere conservate all'Archivio del Vittoriale (AVG, AG, LIX,2) sono riportate in E. Decleva, *Ulrico Hoepli, 1847-1935 editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001, p. 138.

43. *Prose di ricerca*, vol. II, cit.,pp.2955 s.

44. In A. Piccard, *A 16.000 metri - I viaggi nella stratosfera*; con il facsimile di un autografo di Gabriele D'Annunzio, prefazione di Italo Balbo, Milano, Mondadori, 1933; in *Prose di ricerca*, vol. II, 2959 s.

45. G. Zanetti, *Prose di ricerca*, cit., vol. II, p. 3839.

46. T. Antongini, *D'Annunzio aneddótico* cit., p.272 s.

47. Cfr. varie lettere di e a Tenneroni in *Al Candido fratello*, a c. di M. Menna, Lanciano, Carabba, 2007, pp. 455, 478, 480, 500, 502, 607.

Malinconia

Gianni Oliva

La malinconia è l'insoddisfazione per come va il mondo, la coscienza della sua imperfezione, la reazione amara, accompagnata dal riso o dal pianto, dinanzi all'impossibilità di realizzare l'umana aspirazione all'eterno; essa può dirsi altrimenti la condizione dello spirito che ha il pensiero nell'infinito e il corpo nella finitezza.

Può essere questa una definizione calzante, esaustivamente riassuntiva, del concetto che pur ha molteplici implicazioni? Forse. Certo è che la modernità e il frenetico dinamismo dei tempi hanno accentuato come non mai lo *status* precario dell'essere (D'Annunzio dice che "la mancanza di equilibrio è il principal carattere dell'uomo moderno"¹), elevandolo a cifra incontestabile della sua identità. A guardar bene però tale malinconia *storica* non è se non l'espressione di una ferita *perenne* per nulla cicatrizzata. Si può dire allora, correggendo il tiro, che la malinconia è una condizione che nasce con l'uomo, con Adamo che si vede negato, dopo il peccato, il bene supremo e l'immortalità. Malattia dell'assoluto, dunque, che si annida nella costituzione della collettività accompagnando il cieco destino degli uomini e il loro inevitabile tramonto.

Il tipo malinconico

Se alle caratteristiche fisiologiche ritenute indispensabili nell'antichità (l'equilibrio tra sangue, flemma, bile gialla e bile nera) si associano le capacità artistiche e scientifiche, al tipo malinconico sono riconosciuti senza esitazione talento e doti intellettuali. Aristotele nei *Problemata XXX* aveva già scritto che "Tutti gli uomini straordinari, eccellenti nella filosofia, nella politica, nella poesia, nelle arti sono palesemente malinconici", inaugurando così il legame indissolubile tra genio e malinconia.²

La teoria aristotelica ebbe grande fortuna e, se si esclude l'età medievale che interpretò la malinconia come disordine psichico, prossimo al vizio, già il Quattrocento con Marsilio Ficino ripristinò la connessione fra capacità creativa e umore malinconico, e così tutto il Rinascimento, che considerò addirittura un dono divino il temperamento malinconico dei nati sotto Saturno³.

Nello stesso periodo si colloca l'intervento di Timothy Bright⁴ e soprattutto, nel 1621, appare il volume *The anatomy of melancholy* di Robert Burton, ampio repertorio sul tema che alla fine dei conti si prefigge la demolizione della malinconia come stato patologico, secondo la teoria aristotelico-ficiniana, per affermare lo stato di follia, cioè la malinconia come male che nidifica facilmente negli eccessi dell'uomo e nella sua mancanza di controllo⁵.

* * *

Fin dall'antichità Democrito ed Eraclito rappresentano due modi diversi di reagire dinanzi alla constatazione dei mali del mondo: al riso dell'uno fa da contraltare il pianto dell'altro. Due atteggiamenti psicologici contrapposti, due modi di guardare e meditare sulla vita.

Il riso di Democrito non trae origine dal non saper riconoscere il bene dal male, ma ha radici nel profondo dell'uomo che ride nella consapevolezza della vacuità dell'esistenza e per la sua stoltezza diffusa nel rincorrere chimere. D'altro canto Eraclito, dopo una lunga e meditata riflessione sulla vita, commosso e impietosito, prorompe in un pianto ininterrotto e lamenta la condizione di miseria, di follia e di insensatezza in cui versa l'uomo.

* * *

La coscienza afflitta per la disarmonia universale, per lo squilibrio tra spirito e materia, tra trascendenza e immanenza, porta alla disperazione e, tra l'altro, ad un'esasperata tendenza all'Eros che, come in D'Annunzio, nasce dall'impossibilità di abbracciare il tutto. In lui (ma questo è solo un aspetto della sua malinconia) l'attività erotica scatena il disordine interiore ed è motivata dall'insoddisfazione di raggiungere l'irraggiungibile e dal proposito di possedere ciò che è inafferrabile.

Il *labirinto sublunare*, come lo chiamava Burton, è nel corso dei tempi fatto di disarmonie, corruzione, disordine e instabilità, di affanni per il non-senso delle umane attività. Da sentimento a malattia, tra piacere e depressione, dall'oscurità seicentesca alla forza incerta dei lumi settecenteschi, si arriva persino alla "moda di malinconia" di estrazione romantica che predilige l'emozione malinconica tra soavità e misticismo⁶, la malattia dell'anima e la felicità di sentirsi tristi, allorché ogni godimento muta aspetto e diviene nausea non appena raggiunto, e quando ogni bellezza svanisce, così ogni fortuna. Più tardi le scienze della vita procederanno ad un tentativo di normalizzazione della devianza riconoscendola come disturbo concreto e clinicamente abordabile, ma pensieri e sentimenti appartenenti alla cultura e alla storia comuni sfuggiranno ad ogni catalogazione nella letteratura che riflette il mondo sofferente, che sarà specchio dell'età del Nulla e della morte di Dio, nella società tecnologica addormentata e degenerata dall'opulenza e dal benessere. Il tedio, l'accidia, l'indolenza, la noia saranno i mali del secolo che scaturiscono dal fondo oscuro delle cose, dal vuoto abissale che ci circonda.⁷ Sarà, per dirla con un'espressione, *il male di vivere* dei poeti, da cui D'Annunzio non sarà esente.

In lui il sentimento malinconico coinvolge la sostanza dell'essere penetrando nell'oscurità del magma interiore e svelando ciò che si nasconde oltre l'apparenza di una vita a mille giri. Il sentimento del tempo, poi, non è tanto la scansione monotona e ripetitiva di momenti uguali, quanto il ritorno ciclico dell'emotività. Se il tempo della quotidianità è veloce e fuggevole, quello della malinconia, che investe la memoria, è immobile, allargato e allungato, esasperante nella sua staticità e inconsistenza. Tuttavia, all'interno della tragica sofferenza che esso procura, può materializzarsi un dato positivo nell'attività e nell'impegno, non esclusa la creatività artistica. Il che vuol dire che la malinconia, pur aprendo le porte al vuoto, sollecita l'individuo a dare spazio alle forze che si agitano dentro di lui. D'Annunzio in particolare è travolto dall'ansia di dare senso e forma al nulla. Sicché creare per lui è un modo per esorcizzare il dolore dell'abbandono dando espressione alle sollecitazioni del profondo, le quali, da linguaggio privato, diventano materializzazioni socializzate. Si realizza, attraverso questo meccanismo, l'unione tra psiche nascosta e mondo, al fine di soddisfare la necessità di procreare per lasciare ai posteri testimonianza di sé, per stabilire un filo rosso tra passato e futuro. La nausea del vivere dannunziano scaturisce dal suo delirio di onnipotenza, di chi non accetta la prigionia dei limiti umani e brama di assaporare il gusto dell'infinito crogiolandosi nell'autoinganno.

D'Annunzio, dunque, come Baudelaire, a sua volta vittima dell'insuperabile

tensione tra realtà e idealità, tra carcere e libertà⁸. Lo *spleen*, la milza sede della bile nera, è un mostro delicato e sensibile, una lacerazione dello spirito orfano dei propri ideali. Di qui il ricorso ai paradisi artificiali, all'estasi e alla redenzione poetica densa di allegorie, cartine di tornasole della malinconia; di qui i ricordi, come sarà in D'Annunzio, il fascino dei luoghi, i frammenti della memoria e dell'infanzia, espressioni di una realtà trascorsa ma impressa e pietrificata nello spirito, rimpianti di un'armonia perduta. E' la stessa *stimmung* malinconica di Leopardi, per intenderci, della sua malattia dell'anima che si rifugia nello studio come penitenza accettata per combattere la *morte-in vita*.⁹ Anche in lui si corrobora la sintesi tra genio creativo e malinconia, rappresentando la scrittura una valvola di salvezza davanti al deterioramento della vita presente. La poesia così si nutre di quella malinconia che spesso si scioglie nella dolce e indefinita rimembranza che cerca di catturare ciò che fugge, oppure esita nel riso democriteo, talora violento e irriverente che smaschera il patimento della disillusione.

Oltre alla vita pubblicamente esposta, spettacolarizzata mediante una gestualità eccentrica, c'è dunque un D'Annunzio addolorato, geloso custode della propria interiorità, che rigetta ogni rivelazione di sé, o per lo meno affida la sua riservatezza a pagine intime, riflessive, in cui scava dentro il proprio io "a chiarezza di sé".

Il vate, l'eroe, l'istrione e tutte le immagini che egli dispensa di se stesso diventano ingranaggi di una macchina che a tratti s'inceppa per lasciare intravedere nuovi orizzonti. Ricercando la propria identità, ora con i suoi personaggi, ora con la memoria e l'autobiografia, D'Annunzio sperimenta la conoscenza dei campi inusitati della persona, ove risiede la malinconia, perché "Le profondità dell'oceano sono note; ma quelle della malinconia sono incommensurabili" (a Giancarlo Maroni, 21 gennaio 1924)¹⁰.

La malinconia è una componente della sua natura e gli siede accanto, non lo abbandona, convive con lui, se si vuole, fin dai giorni dell'infanzia e dell'adolescenza tormentata ("vivo in un'atmosfera di tempeste interiori ed ondeggio in una perpetua vicenda di estasi e di martirii, di dubbi e di lacrime, di abbattimenti tragici e di ilarità convulse ed amare"¹¹), spesso, com'è noto, rivissuti in chiave mitografica nelle pagine intime della maturità. Il sentimento malinconico dell'uomo di genio, secondo la tradizione aristotelica, non gli è dunque estraneo; anzi si insinua nei meandri del pensiero e della riflessione che indaga sul fondo oscuro dell'esistenza alimentandone il mistero e il percorso verso il nulla. Insomma, la celebre "vita inimitabile" finisce, da questa prospettiva, per diventare una grande scena teatrale che lo stesso D'Annunzio aziona con l'abilità dell'esperto manovratore. Da una parte quindi le tante vite dell'Immaginifico, dall'altra la vita di cui egli è testimone solitario.

Di questo passo è possibile intraprendere un itinerario conoscitivo nella testualità dannunziana che forse non sarebbe stato neppure sospettabile per quell'indirizzo di studi che ha sempre privilegiato il *cliché* indiscusso dell'uomo d'eccezione. Un modello di certo alimentato dal personaggio stesso e da lui difeso al di là di ogni limite, ma che si può tentare di smontare, almeno in parte, appellandosi ad una scrittura che fa leva sulle ragioni d'una vocazione complessa, spesso ripiegata su se stessa più di quanto non sembri, sorprendendola magari nell'attitudine a liberarsi della maschera per mostrare il vero volto dell'uomo alle prese con il proprio tormento.

La malinconia diventa così il risultato ultimo di un'indagine non convenzionale, la cifra caratterizzante di una personalità non sospettabile, che anzi si esprime in un crescendo drammatico sia nei documenti di natura diaristica, com'è logico, sia nelle pagine creative, ove il morbo è sotteso perché oggettivamente

riflesso nelle situazioni poetiche e narrative.

In D'Annunzio, com'è noto, le impressioni, le associazioni e le visioni sono affidate all'arte della parola che tutto manipola e trasfigura, ma che non sempre riesce ad occultare quel fondo di tristezza che qua e là permette alla scrittura di raggiungere vertici d'incantata bellezza e di toccante sensibilità. La sua vicenda biografica scorre come un torrente in piena e le stagioni della vita si affastellano; nel tessuto narrativo il presente diviene passato e il futuro sbiadisce in lontananza, sicché la rimembranza, sotto forma di rimpianto, costituisce uno dei suoi temi conduttori. Il ricordo, la malattia fisica e morale, la vecchiaia e la contemplazione della morte sono i parametri di raccordo di un processo che ha come denominatore comune la maschera del genio malinconico, dapprima celata sotto mentite spoglie, poi coraggiosamente sempre più manifestata in prima persona, figurando ora un novello Democrito *ridens*, ora un novello Eraclito *flens*.

Intriso di quell'umore, insomma, D'Annunzio si fa conscio della caducità dell'essere e accetta la sfida contro il tempo e la vecchiaia impietosa, contro la morte crudele e il nulla imperante.¹²

Questa visione delle cose non si può non ricondurre ad un contesto culturale di crisi che rispondeva pienamente alle esigenze dell'uomo contemporaneo, a certi impulsi del pensiero occidentale. Da questo processo non è esente la nuova diffusione di Schopenhauer nell'ambito della cultura romana degli anni Ottanta, documentabile proprio presso il gruppo di riferimento di D'Annunzio, in particolare testimoniata dalla lettura "estetica" che ne fece Angelo Conti in un clima in cui la mancanza di fiducia nella scienza positiva poneva l'esigenza di non accontentarsi della realtà superficiale ma di penetrare all'interno delle più segrete facoltà dello spirito.¹³ L'attenzione rivolta all'idealità naturale che regola il meccanismo della vita, il suo porsi come "forma dell'infinito", mentre apriva la strada al raggiungimento della "contemplazione pura della eterna verità", spiagnava la conoscenza del pensiero tragico schopenhaueriano che rifletteva in pieno la sensibilità dei tempi, il disequilibrio esistenziale della nuova generazione. Schopenhauer, insomma, finiva per costituire un modello inalienabile a cui guardavano i giovani intellettuali assettati di verità. Solo più tardi Nietzsche rafforzerà la diagnosi del concetto di vita come dolore e lotta vana, del divenire cosmico come necessità.

Aveva colto senza riserve, tra l'altro, questa condizione un critico molto vicino a D'Annunzio in un coscienzioso esame della tendenza verso l'artificio. Parlando di Des Esseintes in rapporto all'Andrea Sperelli del *Piacere*, Giuseppe Saverio Gargano annotava sulle pagine della "Vita Nuova": "chi di noi può sottrarsi a quell'immenso sentimento pessimistico che ha per noi tutta l'esistenza? Quanti di noi hanno ancora la potenza di godere serenamente, quanti di noi, che pur lo credono, non s'accorgono degli artifici che mettono in opera nella ricerca del piacere? E se non sono arrivati alle sottili elaborazioni spirituali, sanno essi quanto ciò più che da loro sia dipeso dalla eredità e dalle condizioni esteriori? Togliete queste due cause, datemi un essere assetato del bello e con un organismo affievolito; dategli la libertà di potersi sottrarre a certe fatali necessità della propria conservazione, e mettetelo pure nella società nostra; e vedrete come s'avvierà anch'egli presto sulla via nella quale è Andrea Sperelli, nella quale è innanzi ancora Giovanni Des Esseintes"¹⁴. Indirettamente, dunque, è affermata la modernità di D'Annunzio come interprete di un'età complessa, di una generazione di deboli o di finti forti, destinata alla sconfitta. La tragica *weltanschauung* di Schopenhauer basata su un concetto della vita come lotta perenne nel tentativo di soddisfare i bisogni dell'uomo, di concretizzare le sue aspirazioni, è un dato di fatto acquisito presso l'individuo di fine secolo. La sua volontà di vita e di piacere è strettamen-

te legato all'eventualità di appagare il desiderio, ma ogni ricerca in questo senso è destinata al fallimento, dato che le ambizioni riemergono naturalmente con tutta la loro fisionomia angosciante. Sicché la felicità diventa una mèta irraggiungibile nel momento in cui la vita dell'uomo è preda dell'eterno ritorno dell'identico. Schopenhauer trasmetterà a Nietzsche la fede nell'identità sostanziale dell'uomo e del mondo e dei suoi meccanismi, ma quell'andare di aspirazione in aspirazione alla rincorsa di un appagamento che mai soddisfa, determina per ora il carattere illusorio del piacere che si trasforma in sofferenza, in nausea, in malinconia:

Tra il volere e il conseguire trascorre intera ogni vita umana- afferma Schopenhauer. Il desiderio è per sua natura dolore: il conseguimento genera tosto sazietà: la mèta era solo apparente: il possesso disperde l'attrazione: in nuova forma si ripresenta il desiderio, il dolore: altrimenti segue monotonia, vuoto, noia, contro cui la battaglia è altrettanto tormentosa quanto contro il bisogno¹⁵.

Una troppo facile soddisfazione, quindi, conduce ad una nuova infelicità, a tal punto che l'esistenza tutta diventa preda dell'*horror vacui*, della fatica di essere uomini, dell'anelito disperato all'annullamento. La consapevolezza della negatività radicale, dello scorrere inarrestabile e rapido della vita verso la morte, genera il male del secolo, quella malinconia a cui D'Annunzio, come tanti altri, non può sottrarsi, perché la morte "è il termine ultimo del faticoso viaggio"¹⁶.

Certo, l'uomo fa di tutto per porre rimedio al destino ineluttabile e inventa sempre nuove esperienze per distrarsi, alimenta cioè quello che Kierkegaard chiamava "l'interessante". Nel *Piacere*, ma anche negli altri romanzi della "Rosa", così nella vita privata dello stesso scrittore, il gesto di qualsiasi tipologia (erotico, militare, ecc:), assume i connotati dell'apparente esorcizzazione del male di fondo. D'Annunzio è portato a rievocare attraverso la parola la gestualità perché rievocarla è godere della situazione vissuta e di se stesso in *quella* situazione. Purtroppo le esperienze di qualsiasi tipo, comprese quelle sentimentali del seduttore incallito, somigliano in qualche modo a quelle descritte dal filosofo danese, per cui la dedizione al godimento assoluto di carattere erotico-estetico (la dannunziana vita inimitabile, per intenderci) rivela prima o poi il suo lato oscuro e incontrollabile e il tutto si trasforma in *vanitas vanitatum*, ridando forza alla noia e alla malinconia. Il "demoniaco desiderio di vivere", in conclusione, nasconde l'angoscia e corre sull'orlo dell'abisso. Sogni, illusioni, utopie costellano l'esistenza umana, mentre la mèta si allontana sempre più divenendo irraggiungibile. Come voleva Baudelaire, essa "è da per tutto" e in nessun luogo, perché "in eterno si sposta"¹⁷ (*Il viaggio*, II, 6).

NOTE

1. G. D'Annunzio, *La morale di Emile Zola*, in "Le Cronache della Tribuna", 10 luglio 1893.

2. Per il testo di Aristotele cfr. *La "Melanconia" dell'uomo di genio*, Genova, Il Melangolo, 1981; un'attenzione particolare alla teoria del filosofo greco dedica M. G. Ciani, *Psicosi e creatività nel mondo antico*, Venezia, Marsilio, 1983.

3. Cfr. R. e M. Wittkover, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968, p. 116.

4. Cfr. T. Bright, *Della melanconia*, a cura di F. Bugliani, Milano, Giuffrè, 1990.

5. Il testo di Burton è del 1621. Vedi ora la rist. dell'*Introduzione* a cura di J. Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983.

6. Cfr. L. Badini Confalonieri, "Cristianesimo poetico" e "moda di malinconia" nella Francia del primo Ottocento: la testimonianza di una lettera bottiana del 1836, in *Il cammino di Madonna Oretta*.

Studi di letteratura italiana dal Due al Novecento, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp.181-193.

7. Cfr. per questi aspetti R. Garaventa, *La noia. Esperienza del male metafisico o patologia dell'età del nichilismo?*, Roma, Bulzoni, 1997

8. Cfr. J. Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, Garzanti, 1990 e G. Cacciavillani, *La malinconia di Baudelaire*, Napoli, Liguori, 2000.

9. Per Leopardi cfr. E. Gioanola, *Leopardi. La malinconia*, Milano, Jaka Book, 1995.

10. Per un'ampia selezione delle lettere dannunziane a Giancarlo Maroni cfr. l'art. di E. Mariano in "Quaderni del Vittoriale", n.16, luglio-agosto 1979.

11. Così scriveva a Giselda Zucconi in uno sfogo del 12 maggio 1881: G. D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1985, p.35.

12. A parte i testi già ricordati nelle note precedenti, molto vasta è la bibliografia sulla "malinconia", un tema divenuto negli ultimi tempi persino insistente. Naturalmente non è qui il caso di ripercorrere in dettaglio l'indirizzo di quegli studi. Sarà sufficiente avvertire che nei molteplici lavori di cui oggi si dispone l'aspetto rigorosamente "clinico" della patologia è una parte preponderante, ma non di nostro interesse specifico, mentre quello, per così dire, culturale e letterario costituisce una zona a sé. Tuttavia, non si possono non rilevare naturali interferenze tra le due correnti, sicché non sarà fuori luogo rinviare ad alcuni dei testi più calibrati e rigorosi, anche se va evidenziata l'insufficienza dei tentativi sul versante delle indagini su D'Annunzio.

Per un primo approccio cfr. R. Guardini [1931], *Ritratto della malinconia*, Brescia, Morcelliana, 1999; H. Tellenbach, *Melanconia. Storia del problema*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1975; G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 e 1993; A. Brillì, Prefazione a R. Burton, *Malinconia d'amore* (terza parte di *The anatomy of melancholy*), Milano, Rizzoli, 1981, pp. 7-25; M. Galzigna, *L'enigma della malinconia. Materiali per una storia*, in "Aut Aut", 195/196, 1983, pp. 75-97; importante è R. Klibansky- E. Panofsky - F. Saxl, *Saturno e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1983; W. Jackson Stanley, *Melancholia and depression. From Hippocratic time to modern times*, New Haven-London, Yale University Press, 1986; M. Galzigna, *La malattia morale*, Venezia, Marsilio, 1988; *Malinconia, malattia malinconia e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991; E. Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 1992; M. Riva, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992; *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, ivi, 1993; J. Starobinsky, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Milano, Guerini e Associati, 1990; E. Mosele, *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Fasano, Schena, 1994; S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1994; M. E. De Caroli, *Una briglia all'emozione. Creatività e psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 1996; G. Gozzetti, *La tristezza vitale. Psicopatologia e fenomenologia della melanconia*, Venezia, Marsilio, 1996; A. Mancini, "Un dì si venne a me malinconia". *L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, Milano, Franco Angeli, 1998; A. Ehrenberg, *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Torino, Einaudi, 1999; *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di B. Frabotta, Roma, Donzelli, 2001.

13. Cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002 (II ed.), p.74.

14. G.S. Gargàno, *Giovanni Des Esseintes*, in "La Vita Nuova", n.32, 25 agosto 1889.

15. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad.it di P. Savj Lopez e G. Di Lorenzo, Bari, Laterza, 1972, p. 414.

16. *Ibid*, p. 413.

17. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di T. Furlan, Novara, Edipem, 1974, p. 217.

Tradizione*

Antonio Zollino

Gabriele d'Annunzio intrattiene un rapporto di particolare intensità con la tradizione letteraria (e, a rigore, non solo letteraria): ultimo dei classici e primo dei moderni, la sua opera funziona come una cerniera fra antico e nuovo, ovvero fra categorie che appaiono costantemente in primo piano nella sostanza e nello sviluppo della propria produzione. Riflettere sulla tradizione in d'Annunzio dà pertanto luogo, semplificando, ad almeno due argomenti principali, entrambi dotati di una mole impressionante e tale da scoraggiare un approccio sistematico, almeno in sede di relazione convegnoistica (è chiaro, anzi, che volendo approfondire nei dettagli un simile argomento, lo stesso potrebbe occupare lo spazio di diversi volumi). Distingueremo allora una tradizione in entrata, ovvero tutto il materiale che d'Annunzio tiene presente nella concezione e nella composizione, e le relative procedure adottate, da una tradizione in uscita, intendendo così la tradizione del Novecento e del ventunesimo secolo in cui viviamo, ovvero la varia fortuna e tradizione dell'opera dannunziana presso i posteri. È possibile pensare, inoltre, a un altro filone di tradizione in uscita, riguardante non tanto l'opera di d'Annunzio ma la sua figura, che nel Novecento e sino ai giorni nostri è stata oggetto di moltissime versioni e di variegate reinvenzioni: il che può dare un'idea, se non altro, della penetrazione nella nostra cultura di un autore che alcuni si ostinano ancora oggi a voler considerare come secondario se non addirittura come irrilevante. Ma, per tentare di mettere ordine in una materia tanto vasta e complicata, mi limiterò soprattutto ai primi due filoni, rimandando, per il terzo, alla ricerca dedicata all'argomento ho di recente dato alle stampe¹.

* * *

Per quanto riguarda la tradizione in uscita, è quasi scontato qui ricordare le acquisizioni di Pier Vincenzo Mengaldo appunto sulla *Tradizione del Novecento*, con un imponente apparato di riscontri testuali che dimostrano la consistenza della trafila fra l'opera dannunziana e quella di Montale², e l'affermazione dello stesso Montale (del 1951) sulla necessità di «*attraversare d'Annunzio*» per chiunque sia venuto dopo di lui³; a supporto dell'osservazione montaliana è ancora oggi utile l'ampia rassegna (del 1968) di Aldo Rossi, *D'Annunzio e il Novecento*⁴. Ma ben al di là dell'ambito italiano, tale tradizione assume addirittura un carattere globale con le numerose ricezioni sudamericane e giapponesi⁵, e che all'interno dei confini europei può vantare non poche trafile dell'opera⁶ e diverse rese letterarie del personaggio⁷. Nonostante ciò, ci troviamo dinanzi a una tradizione spesso artificiosamente ignorata o negata, e a volte tramite vere e proprie falsità e variegati errori che denunciano non tanto l'insipienza dei singoli relati critici, quanto uno stato di pregiudizio, quando non proprio di perdurante malanimo, nei confronti del Nostro⁸. È ad esempio legittimo ipotizzare, come si fa pressoché regolarmente, che fra i famigerati «*poeti laureati*» dei *Limoni* montaliani sia compreso anche d'Annunzio, a patto però di ricordare, per equità, che quello stesso componimento è nel contempo intessuto di riferimenti dannunziani⁹ fra cui spicca, nella chiusa:

ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità;

la rimodulazione della sinestesia al v. 3 di *Canto novo*, X: «canta la nota verde un bel limone in fiore»; senza contare la notevole frequenza, come si accennava, di riferimenti dannunziani in tutta l'opera di Montale, che dovrebbe rendere più prudenti i fautori di un Montale antiretorico e dunque, *ipso facto*, antidannunziano.

Non è peraltro raro che la voglia di accreditare a tutti i costi una personale avversione al Vate finisca per condurre a curiosi risultati: un'altra spia della facilità con cui è possibile negare la tradizione di d'Annunzio nel Novecento fa capolino, ad esempio, fra le righe della *Prefazione a Veneto felice* di Comisso, laddove Nico Naldini sostiene con eccessiva – e sospetta – sicurezza che

Comisso aveva avuto dei maestri lontani e tra essi non c'era D'Annunzio, col quale aveva pur vissuto un anno di vita «sublime» a Fiume, né altri eminenti della borghesia italiana, ché infatti non lesse mai una riga dei suoi libri¹⁰

senza accorgersi che, a non dire d'altro, nel medesimo volume è proprio Comisso a evocare un celebre brano del *Fuoco*, ambientato nella villa Pisani di Strà:

Gabriele D'Annunzio ideò nel labirinto di bosso, che verdeggia ancora, un episodio d'amore dei protagonisti del suo romanzo *Il Fuoco*.¹¹

Lungi dal negare l'oggetto interessato, invece, sono le parodie, da considerare fra le tradizioni in uscita, per quanto *sui generis*, magari sulla scorta del parere di Giosue Carducci che ringraziava il proprio parodizzatore Giulio Padovani «ben contento che Ella abbia *tradito* la mia opera», poiché la parodia «è riconoscimento della poesia»¹². Tale particolare riconoscimento non è mai mancato all'opera dannunziana, risultando praticamente connaturato alla ricezione della stessa ed esprimendosi con innumerevoli esemplari, fra cui ricorderemo almeno i *Quattro sonetti del Cav. Marco Balossardi* (ovvero Corrado Ricci e Olindo Guerrini) che concludono le polemiche di *Alla ricerca della verecondia*¹³, la *Laus vitae* «di Don Nunzio» – bisogna dire ben esilarante – che Francesco Enotrio Ladenarda pone a suggello della sua polemicissima *Superfemmina abruzzese*¹⁴, la *Pioggia sul cappello* di Luciano Folgore¹⁵, fino al più recente *Hortus apertus* di Paolo Vita Finzi¹⁶ e alle scherzose riscritture de *I pastori* di Giuseppe Rosato¹⁷.

Concludendo questa sommaria trattazione sulla tradizione in uscita, credo sia il caso tuttavia di segnalare come manchi a tutt'oggi una ricognizione che prosegua il panorama a suo tempo tratteggiato da Aldo Rossi, ovvero che renda conto dei debiti complessivamente contratti nella seconda metà del novecento e nel nuovo millennio nei confronti dell'opera dannunziana¹⁸.

* * *

Per quanto invece attiene alla tradizione in entrata¹⁹, una volta detto che possono risultare utili anche i vecchi studi polemici di Thovez e Lucini se emendati dalla pregiudiziale sui cosiddetti plagi, ridimensionabili appunto a fisiologici fenomeni di tradizione, la ricerca si può sviluppare anche qui in moltissime direzioni. Stupisce, in un autore che Natalino Sapegno definiva come il maggior responsabile del provincialismo italiano d'inizio secolo²⁰, l'ampissima gamma, diacronica e sincronica, di questa tradizione in entrata. Scherzosamente, ma nemmeno troppo, d'Annunzio, in un'intervista incentrata sulla sperimentazione (anche in questo caso, attenta alla tradizione) del *Martyre de Saint Sebastien*, dichiarò nel 1911: «Può anche essere che io scriva una tragedia nella lingua monosillabica di Ma-Tsien e di Li-Tai- Pé. Il buon Fogazzaro soleva dire, con un sorridente orrore, che io sono capace di tutto»²¹. Già, verrebbe da dire: capace di tutto perché capace di tutte le tradizioni. Naturalmente a monte della sua opera c'è il complesso del patrimonio umanistico italiano, di cui d'Annunzio, nel *Libro segreto*, si propone come *summa*:

io sono il supremo degli umanisti, ch'ebbi la pazienza ed ebbi la costanza di vivere in comunione di spirito con l'intera somma dell'umana esperienza, con la Somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesche²².

Ma d'Annunzio, nutritosi fin dagli esordi di dantismo²³ e di massicce dosi di classicità²⁴, capace di ripercorrere tutto l'arco della tradizione italiana e di rimodulare persino modi e stilemi di un autore che sembrerebbe un suo antipodo come Leopardi²⁵, è altrettanto abile, come sappiamo, nell'assorbire anche dai contemporanei, da Carducci²⁶ a Severino Ferrari a Giulio Salvadori, e da Verga (anche il giovane Verga), Fogazzaro, De Marchi, Mario Pratesi²⁷, fino a Matilde Serao, Luigi Gualdo²⁸ e, naturalmente, Pascoli²⁹. Una simile tradizione del contemporaneo è tutt'altro da sottovalutare e oggi è sicuramente fra le direzioni di indagine che ancora attendono di essere adeguatamente sviluppate. Gualdo, in particolare, potrà essere stato, inizialmente, il tramite privilegiato per attingere ai francesi contemporanei³⁰ (senza trascurare quelli antichi), ma l'opera dannunziana si nutre, com'è noto, anche di vari e versatili riferimenti a inglesi, americani³¹, tedeschi³², russi³³, giapponesi³⁴. Oltre a ciò, d'Annunzio appare assai interessato a testi provenienti dalla tradizione meno aulica (si pensi ad esempio al poema de *L'Intelligenza*) ovvero da una tradizione vicina a quella popolare antica, certo sulla scorta di analoghe operazioni condotte, nell'Ottocento, da Niccolò Tommaseo e Severino Ferrari, ma con l'occhio al recupero del primitivismo così caro ai simbolisti. L'attenzione rivolta anche ai modi diretti e non solo a quelli letterari³⁵ è peraltro testimoniata dalla recente pubblicazione, a cura di Ermanno Paccagnini, di un libello che riproduce un inedito quaderno sul quale il giovanissimo d'Annunzio appuntava usi quotidiani del parlato toscano³⁶. Fra le direzioni di ricerca, in un consimile ambito, che ancora richiedono di essere approfondite, c'è quella che potrebbe far luce su un d'Annunzio attento alla tradizione del popolare contemporaneo rappresentata dal melodramma: mi chiedo ad esempio se un'aria celeberrima come «Casta diva che inargenti / queste sacre antiche piante»³⁷ sia totalmente irrelata dal «casto ulivo» che occorre due volte (vv. 23 e 46) appunto ne *L'ulivo* di *Alcyone* e dal «fusto che s'inargenta» al v. 6 della *Sera fiesolana*.

Quanto ai contenuti della tradizione in entrata nell'opera di d'Annunzio, non andrà infine trascurata la notevole capacità di riferirsi alla tradizione filosofica³⁸ (a cui presiede Angelo Conti con il suo Schopenhauer) e religiosa³⁹, nonché l'assidua rievocazione dell'antico recuperato attraverso l'archeologia⁴⁰, così come appare eclatante, da parte di d'Annunzio, un'attenzione simbolisticamente attenta alle arti⁴¹ e alla musica⁴², che si esplica per via di menzioni di autori e opere e, soprattutto, per *ekphrasis*⁴³ di quest'ultime. Se poi badassimo ai contenitori di tale tradizione (atlanti, memorie storiche e geografiche, opere di varia erudizione, trattati e dizionari, ecc.) è chiaro che la nostra ricerca finirebbe per collimare – o collidere – con quella, affine, delle fonti dannunziane.

* * *

Ho parlato di tradizioni negate riguardo a d'Annunzio, ma non si può ignorare che lo stesso concetto di tradizione è esso stesso oggetto di frequente denegazione e rimozione nella società di pretto stampo mercantile in cui viviamo, che tenta in ogni modo di propagare diffusamente una retorica del nuovo ben indirizzata ai propri esclusivi fini commerciali. Si può consentire, allora, con le considerazioni di Peter Szondi, il quale rileva, nelle pagine finali della sua *Teoria del dramma moderno* (1956) che «un'epoca per cui l'originalità è tutto, non conosce, al posto della tradizione, che la copia»: e in effetti abbiamo avuto modo di considerare come la nozione di plagio tenda a sovrapporsi completamente, presso alcuni, a quella di tradizione. Ma ciò implica anche che si parli con sospetto, ormai, della tradizione, e quasi mai ci si azzardi a farlo con i giovani, ovvero

nelle nostre scuole dove troppo spesso, ormai, la diffusione della retorica del nuovo si accompagna alla parallela pratica dell'ignoranza. C'è in effetti un testo che esemplifica particolarmente, traducendolo in versi, ciò che d'Annunzio pensava della tradizione: si tratta peraltro di uno dei componimenti più letti e antologizzati di d'Annunzio, secondo, in quest'ultima fattispecie, solo alla *Pioggia nel pineto*. Sto parlando de *I pastori*: una poesia che è anzitutto un testo sulla tradizione, ma che, per i motivi sopra accennati, scorrendo i commenti che sin qui se ne sono fatti, viene costantemente additata come espressione di nostalgia per la terra natale (con davvero scarsa fantasia, visto che il componimento inaugura la sezione alcionia dei *Sogni di terre lontane*), sorvolando appunto sul concetto di tradizione che costituisce il cuore dell'argomento: ovvio che in tal modo ci si allontani non poco dal senso delle operazioni poste in essere da d'Annunzio. L'abbiamo letta tante volte, rileggiamola ora cercando di trovarvi qualcosa di nuovo, anzi d'antico, come direbbe Pascoli, che come vedremo non è probabilmente estraneo alla concezione del componimento:

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.

Han bevuto profondamente ai fonti
alpestri, che sapor d'acqua natia
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 lung'h'esso il litoral cammina
la greggia. Senza mutamento è l'aria.
Il sole imbionda sì la viva lana
che quasi dalla sabbia non divaria.
Isciacquò, calpestiò, dolci romori.

Ah perché non son io co' miei pastori?

Come è ben noto, nel testo di d'Annunzio viene vistosamente evocato Dante, anzitutto con l'allusione al primo canto del *Purgatorio*, v. 117: «conobbi il tremolar della marina» (già evidenziata, certo fra gli altri, da Francesco Flora⁴⁴ e da Enzo Palmieri⁴⁵) e quindi con un secondo richiamo, meno vistoso ma non per questo meno riconoscibile, che si trova in punta del v. 17: «Senza mutamento è l'aria» e che ricalca abbastanza fedelmente ancora il *Purgatorio*, XXVIII, v. 7: «Un'aura dolce, senza mutamento». Molti altri studiosi si sono quindi soffermati, in saggi o commenti, a rilevare la presenza delle evocazioni della poesia dantesca,⁴⁶ ma quasi nessuno⁴⁷ ha notato un fatto importantissimo, in grado di orientare la presenza di tali prestiti in un ambito ermeneutico ben preciso. Andiamo a verificare, allora, la dislocazione degli ipotesti che d'Annunzio ha voluto sì esibire – ma con la precisa intenzione farli riconoscere – nei suoi *Pastori*. Nel primo canto del *Purgatorio*, quando Dante scrive «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, senza mutamento», siamo sulla cima di questa stessa montagna, nel paradiso terrestre, dove s'è finalmente com-

piuta l'ascesa di Dante. Questo implica, nel riuoso 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, considerando, come previsto dal protocollo della transumanza, che al sopraggiungere del primo caldo dovranno compiere il tragitto inverso, riportando il gregge dalle coste pugliesi ai monti d'Abruzzo. Le due allusioni, in definitiva, marcano il tragitto dei pastori paragonandolo a quello esperito dal sommo poeta nel *Purgatorio* e l'espedito 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 avviare 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 anche quella di apporre un sigillo d'*auctoritas* – risultano in realtà perfettamente organiche a uno dei temi portanti del primo dei *Sogni* dannunziani: la tradizione, appunto, che come s'è detto affianca i poeti ai pastori, entrambi in cammino nell'oggi, ma sempre sulle orme «degli antichi padri». Come i pastori fanno ogni anno quello che facevano i loro antenati, così fanno continuamente i poeti rievocando la voce dei classici nella propria poesia, e così fa appunto d'Annunzio nei *Pastori* per il tramite di Dante.

L'esatta data di composizione dei *Pastori* non è finora nota, ma io credo sia posteriore al 20 luglio 1903, giorno in cui Pascoli invia a d'Annunzio una lettera di questo tenore:

Mio Gabriele, non vedo l'ora di stringerti quella mano che scrive cose tanto alte per tutti e così dolci per me che tu hai segnalato quando era nell'oscurità, e sollevato (mi ricordo) quando era nel dolore. Se te la potrò stringere qui, in questa casa mezzo diroccata e mal fornita, bene: sono certo io, sebbene la mia sorella già tremi, che tu mi compatirai.. Oh! Che bel giorno sarà quello, in cospetto della Pania sublime che per un pezzo abbiamo contemplata tutti e due, sebbene da una parte e tu dall'altra; ma nel medesimo tempo, con lo stesso cuore! In tanto sgorghi di vena la tua tragedia pastorale. Io, leggendo certe tue grande ecloghe, penso al poeta primitivo (appunto, *δὲς ἡβήσας*) che sapeva la sacra generazione di tutti gli dei e pasceva gli agnelli sotto il divino Elicone. Abbi tu da quelle donde egli l'ebbe, il medesimo scettro che è un ramo di lauro, e la medesima voce che canta il futuro e il passato⁴⁸.

La lettera è abbastanza famosa, poiché com'è noto in essa Pascoli suggerisce l'argomento che d'Annunzio svilupperà nella seconda parte del *Commiato* alcionio, dove i due s'incontrano appunto, non sulla Pania della Croce, ma sulla cima di un «Monte invisibile» che entrambi hanno risalito da versanti diversi, ovvero «per l'opposta balza». Ma che monte è questo, che d'Annunzio scrive con la maiuscola, sapendo bene che Pascoli saprà prontamente individuarlo? È senza ombra di dubbio un parente stretto del «santo monte» di *Gloria*, un importante testo pascoliano, poiché era quello che apriva le prime due edizioni di *Myricae* (e in questa posizione la lesse d'Annunzio, tempestivo recensore della prima raccolta del poeta romagnolo⁴⁹):

– 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!

Belacqua non vuole salire alla cima della «Gloria», ovvero ascendere la montagna del *Purgatorio* dove Dante situa il Paradiso terrestre. Pochi anni dopo, in una lettera del 26 settembre 1896, d'Annunzio scriveva 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!»⁵⁰. A cui Pascoli sembrerebbe replicare, nel 1900⁵¹, con il «salgo» de *La piccozza* (vv. 33 e 37)⁵²; si tratta ancora una volta di un testo costruito avvalendosi del riferimento dantesco, come suggeriscono 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*.⁵³ 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*.

Ma nella lettera di Pascoli del 1903 era anche menzionato Esiodo «*δὶς ἠβήσας*», ovvero «due volte giovane, vigoroso» (in convergenza dunque con «ed ei sarà giovine ancora» de *La tregua*, v. 9⁵⁴). Come viene esplicitamente dichiarato nel proemio della *Teogonia*, Esiodo, allorchè fu chiamato dalle Muse a cantare, faceva il 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 egioico:
«O 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».

Anche Dante, nel canto XXVIII evocato da d'Annunzio con la sua allusione all' «aura dolce, senza mutamento», richiama a sua volta un altro monte classico, vicino all'Elicona e anch'esso sacro alle Muse: sulla cima del *Purgatorio*, infatti, 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).

L'equivalenza fra Parnaso poetico e paradiso terrestre stabilita da Dante sulla cima della montagna purgatoriale e in un contesto di sogno si può mettere in parallelo con quella, operata da Pascoli in *Sotto il velame* (1902), fra Matelda e l'arte⁵⁵. Per arrivare al *Commiato*, insomma, si passa necessariamente da *I pastori*, in cui – lo ribadiamo – le vistose allusioni purgatoriali si pongono in funzione propedeutica rispetto al finale di *Alcyone*. La smaterializzazione della Pania della Croce nel «Monte invisibile» del *Commiato*, non si rivelerà così 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 bene ricordarlo, il Parnaso non rimane un semplice richiamo culturale negli ultimo canti del *Purgatorio*: avvi-

cinandosi 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'ì 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 il paragone con 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 canto successivo, il XXVII, allorché si descrive il ricovero di Dante e dei suoi illustri accompagnatori, Stazio e Virgilio, è ancora più interessante:

Quali si stanno ruminando manse
le capre, state rapide e proterve
sopra 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 mandrian 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).

Benchè non sia specificata «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, dopo la vacanza o tregua lirica di *Alcyone*, con i suoi simili, e *in primis* di riconciliarsi con Pascoli, come poi avverrà nel *Commiato* e come era da poco avvenuto nella realtà. 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 poesia garantito dalla tradizione in opposizione alla precarietà dei tempi e della vita umana⁵⁶; tema peraltro di cui è tramata tutta l'ultima parte di *Alcyone*. Attraverso un simile argomento, ritenuto condivisibile da entrambi dopo che Pascoli aveva sconfessato, con *La piccozza*, il Belacqua che impersonava se stesso in *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 all'amico-rivale Pascoli) di gloria non effimera, di poesia e di tradizione: ancora avvertite quali uniche modalità di persistenza, o di eternità, tutta terrena⁵⁷.

NOTE

*Stante la mole impressionante della bibliografia sulla tradizione in d'Annunzio, nella presente

relazione ci si è limitati a indicare in nota le ultime proposte critiche sui singoli argomenti e qualche non trascurabile relato critico del passato meno recente.

1. Antonio ZOLLINO, *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*, Agorà & co., Lugano 2014.

2. Lo studio mengaldiano venne pubblicato dapprima nel volume collettivo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* (Padova, Liviana 1966) quindi in Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale* (Milano, Feltrinelli 1975), e infine, *ne varietur*, per i tipi di Bollati Boringhieri (Torino, 1996). Si vedano inoltre, sui rapporti fra Montale e d'Annunzio, Milva Maria CAPPELLINI, *Presenze dannunziane nel paesaggio di Eugenio Montale*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale, a c. di Paola POLITO e Antonio ZOLLINO, Olschki, Firenze 2011 e Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Dalla Versilia a Porto Venere: il Tritone di d'Annunzio e Montale*, «Nuova rivista di letteratura italiana», nn. 1-2, 2013. Anche diversi saggi del mio volume *I paradisi ambigui* (Piombino, Il Foglio, 2009²) sono specificamente dedicati al rapporto fra d'Annunzio e Montale, e precisamente: *Su Vecchi versi: un'Occasione fra il tempo degli Ossi e i luoghi di Alcyone; D'Annunzio nei Tempi di Belosguardo; Riscontri dannunziani nella Bufera e altro di Montale; Il riferimento dannunziano da Satura ad Altri versi; Montale paradisiaco*.

3. *Gozzano, dopo trent'anni*, ora raccolto in Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori 1996, tomo I, p. 1279.

4. «Paragone», nn. 222 e 226, 1968.

5. Cfr. Marisa DI RUSSO, *Il «Trionfo della Morte» continua in un dramma giapponese*, «Rassegna dannunziana», n. 40, 2001, articolo che riferisce del dramma *Kage* di Mori Ōgai, la cui vicenda comincia là dove termina quella del romanzo dannunziano.

6. Si veda ad esempio quanto afferma autorevolmente Giorgio Barberi Squarotti secondo cui d'Annunzio è «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 rappresentati dal solo punto di vista dell'io che coincide con la sua coscienza del tempo» (Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Il compagno falsario: d'Annunzio e il romanzo della memoria*, «Sinestesia», 2008-2009, p. 380).

7. Si va dalla prestigiosa evocazione nella *Recherche* di Proust (in *Sodome et Gomorre*; per cui si veda ancora Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Il compagno falsario*, cit., p. 380) fino a quelle più vicine a noi nel tempo di Alain Gerber e Klaus Stiller, solo per citare alcune occorrenze. Si leggano per ciò gli interventi di Filippo FONIO, *Mitografia del personaggio d'Annunzio nella narrativa francese contemporanea, fra libertà riconquistata e residui pregiudizi*, e, sia pure in chiave piuttosto polemica, di Thomas STAUDER, *Il personaggio d'Annunzio in Germania, Austria e nella Svizzera tedesca. Lo smascheramento di un megalomane sessista*, in *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano e europeo (1938-2008) Una mappa*, a c. di Luciano CURRERI, Bruxelles, Peter Lang 2008. Ma si vedano anche Gabriele MORELLI, *D'Annunzio in Spagna*, in AA.VV., *Itinerari dannunziani*. Atti della giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia. Bergamo, Sede dell'Ateneo 24 ottobre 1998, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo 1999, e Giuseppe Carlo ROSSI, *Gabriele d'Annunzio e i paesi di lingua portoghese*, «l'Italia che scrive», nn. 9-10, 1964.

8. Si veda per ciò Antonio ZOLLINO, *Su un Processo a d'Annunzio del 1963 e altri abbagli antidannunziani*, in AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*, a c. di Luciano CURRERI e Giuseppe TRAINA, Cuneo, Nerosubianco 2013.

9. Cfr. Carla ANGELERI – Edoardo ERBA, *L'influenza dell'Alcyone nei Limoni di Montale*, «Quaderni del Vittoriale», n. 15, 1979; ma si veda anche, sempre nei *Limoni*, il riferimento alla paradisiaca *Estate dei morti*, che ho segnalato nel volume *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, cit., pp. 226-7.

10. Nico NALDINI, *Vita felice di Giovanni Comisso*, Prefazione a Giovanni COMISSO, *Veneto felice*, a c. di Nico NALDINI, Milano, Longanesi 1984, p. VIII.

11. Giovanni COMISSO, *Veneto felice*, cit., p. 74. Il Pescarese, sempre all'interno di *Veneto felice*, viene inoltre ricordato senza antipatia da Comisso fra gli autori messi all'indice e pertanto letti «furtivamente» dalle signore trevigiane (p. 246).

12. Cito da Giosue CARDUCCI, *Ceneri e faville, Serie terza e ultima 1877-1901*, Bologna, Zanichelli 1902, pp. 401-2.

13. In Giuseppe CHIARINI, Luigi LODI, Enrico NENCIONI, Enrico PANZACCHI, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga 1884, pp.137-42

14. In Francesco Enotrio LADENARDA, *La superfemmina abruzzese*, Palermo, Pedone Lauriel 1914, pp. 304-8.

15. In Luciano FOLGORE, *Poeti contro luce*, Foligno, Campitelli 1922, pp. 41-8.

16. In Paolo VITA-FINZI, *Antologia apocriфа*, Milano, Bompiani 1978, pp. 38-41.

17. Si vedano *Dannunziana e Ancora D'Annunzio* in Giuseppe ROSATO, *Minime della notte, «Oggi e domani»* n. 12, 1990, p. 44. Vale la pena, credo, di riportare almeno il breve testo di

Dannunziana: «Ora, lunghe il litorale, benzina: / la greggia. Senza affidamento è l'aria. / Al sole immonda è sì l'opaca rena / che quasi da una scabbia non divaria. // E ronzio, bulichio, perfidi odori: / ah perché non fuggii sul Ruwenzori?».

18. Si vedano ad esempio Luigi SURDICH, *La presenza di «Alcione» in alcuni poeti del Novecento: dalla morte di d'Annunzio in poi*, in Atti del 27° Convegno di studio del Centro nazionale di studi dannunziani, *Da Foscara a Ermione. Alcione: prodromi, officina, poesia, fortuna*, Pescara, Ediers 2000; Daniele PICCINI, *Di una possibile filigrana dannunziana in Erba*, «Testo» n. 64, 2012 e Adele DEI, *Un refrain per il Novecento. Ancora sulla fortuna della «Pioggia nel pineto»* «Paragone» nn.51-52-53, 2004.

19. Su cui si può vedere, anche per i problemi di teoria della letteratura sollevati, Nicoletta DE VECCHI PELLATI, *Trans-ducere come tradire: d'Annunzio e la ricognizione antagonistica della tradizione*, in: AA. VV., *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, XI Congresso dell'ADI, Napoli 26-29 Settembre 2007, Graduus, Grottole 2008.

20. Natalino SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III: *Dal Foscolo ai moderni*, Firenze, La Nuova Italia 1975, p. 350.

21. *Un colloquio di Gabriele d'Annunzio. L'ortodossia del «Mistero di San Sebastiano»*, «Corriere della Sera» 21 aprile 1911; si legge ora in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, vol. II: 1889-1938, a c. e con una *Introduzione* di Annamaria ANDREOLI. Testi raccolti e trascritti da Giorgio ZANETTI, Milano, Mondadori 2003, dalla cui p. 1442 ho citato.

22. Gabriele D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento pagine del libro segreto...*, in *Prose di ricerca*, vol. II, Mondadori, Milano 1968, p. 880.

23. Cfr. Annamaria ANDREOLI, *Il dantismo di d'Annunzio*, «Sinestesie» 2010.

24. Luigi TORRACA, *Le «conche virenti» di Colono: d'Annunzio e Sofocle*, «Sinestesie», 2008-2009; Giulio Antonio BORGATTI, *Citazioni, calchi e allusioni pindariche in «Maia» e «Alcione»*, «Poetiche», n.1-2, 2012; Francesca NASSI, *Pascoli, d'Annunzio e i classici: tappe di un confronto*, «Sinestesie», 2013.

25. Cfr. Antonio ZOLLINO, *D'Annunzio fra Nietzsche e Leopardi. Evocazioni testuali e pause del tempo in Meriggio e L'infinito*, «Nuova rivista di letteratura italiana», n. 1-2, 2013.

26. Cfr. Ivanos CIANI, *D'Annunzio e Carducci*, in *Esercizi dannunziani*, a c. di Giuseppe PAPPONETTI e Milva Maria CAPPELLINI, Prefazione di Pietro GIBELLINI, Pescara, Ediers 2001, p. 34; Pietro Paolo TROMPEO, *Carducci e d'Annunzio*, Roma, Tumminelli 1943 e Guido CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia barbara*, Modena, Mucchi 2006.

27. Cfr. Antonio ZOLLINO, *Letteratura di fine Ottocento nell'officina dannunziana: Verga, Fogazzaro, Pratesi e De Marchi*, «Nuova rivista di letteratura italiana» n. 1, 2006.

28. Cfr. Antonio ZOLLINO, *D'Annunzio e l'innamorato di Venezia di Luigi Gualdo*, «Otto/Novecento» n. 3, 2011.

29. Cfr. Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *La grande gara: Pascoli e d'Annunzio*, in Atti del 39° Convegno nazionale di studi dannunziani *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, «Rassegna dannunziana» nn. 63-64, 2013.

30. Cfr. per ciò, e fra gli altri, Ivanos CIANI, *I rapporti con la cultura francese*, in AA.VV., *Itinerari dannunziani*. cit.(volume notevole anche per focalizzare e sintetizzare la complessiva tradizione in uscita); Maria Rosa GIACON, *Alla scuola del Taine, in I voli dell'arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia e altro*, Piombino, Il Foglio 2009 e *Appendice delle fonti realiste*, in Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente*, Prefazione di Pietro GIBELLINI, Introduzione e note di Maria Rosa GIACON, Milano, Rizzoli 2012.

31. Patrizia NEROZZI, *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*, in *Itinerari dannunziani*, cit.; AA.VV., *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, a c. di Patrizia NEROZZI BELLMAN, Atti del convegno –Pescara 12-13 dicembre 1988, Chieti, Solfanelli 1990.

32. Elena AGAZZI, *I rapporti di d'Annunzio con la cultura tedesca*, in AA.VV., *Itinerari dannunziani*, cit.

33. Rossana CASARI, *I rapporti con la cultura russa*, in AA.VV., *Itinerari dannunziani*. cit.

34. Cfr. Mariko MURAMATSU, *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*, Milano, Archinto 1996.

35. Giuseppe PAPPONETTI, *Il cigno e la ranocchia: d'Annunzio e De Nino*, «Rassegna dannunziana» n. 40, 2001.

36. Gabriele D'ANNUNZIO, *In Toscana. Appunti*, a c. di Ermanno PACCAGNINI, Milano, Otto/Novecento 2013.

37. Il libretto della *Norma* di Vincenzo Bellini è di Felice Romani. Nel prosieguo dell'aria, il verso «Spargi in terra quella pace» potrebbe poi trovare una risonanza al v. 13 della stessa *Sera fiesolana*:« e da lei beva la sperata pace».

38. Cfr., per ciò, gli atti del XXXIII° Convegno del Centro nazionale di studi dannunziani

D'Annunzio e le idee, Pescara, Edians 2005.

39. Si veda ad esempio lo studio di Milva Maria CAPPELLINI, *La Bibbia di Diodati nella Figlia di Iorio*, «Rassegna dannunziana» n. 48, 2005.

40. Si vedano, per ciò, Giuseppe PAPPONETTI, *Gabriele d'Annunzio e la passione per l'antico*, «Sinestesi», IX, 2008-2009 e Maria Giovanna SANJUST, *Una crociera archeologica dannunziana. «Il mare è la mia passione più profonda, m'attira veramente «come una patria», «Otto/Novecento»*, n. 2, 2011.

41. Si veda per ciò il classico Bianca TAMASSIA MARAZZOTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca 1949.

42. Cfr. Adriana GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne: la musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, il Mulino 1990.

43. Si veda ad esempio Cecilia GIBELLINI, *Una novella di d'Annunzio e un dipinto di Michetti*, «Letteratura e arte» n. 2, 2004.

44. Cfr. Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fiore delle Laudi*, con introduzione e note di Francesco FLORA, Mondadori, Milano 1934, pp. 101-2.

45. Cfr. Gabriele D'ANNUNZIO, *Alcyone*, con interpretazione e commento di Enzo PALMIERI, Zanichelli, Bologna 1941, pp. 428-9.

46. Si vedano ad esempio: Bruno PORCELLI, *Echi purgatoriali nei «Pastori» di «Alcyone»*, «Italianistica», XXVII, n.3, 1998, e il commento al testo dei *Pastori* in: Gabriele D'ANNUNZIO, *Poesie Teatro Prose*, a c. di Mario PRAZ e Ferdinando GERRA, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, p. 368. Ho inoltre consultato le seguenti edizioni di *Alcyone* con la curatela di: Federico RONCORONI per Mondadori, Milano 1982 e successive, pp. 679-83; Annamaria ANDREOLI, in: Gabriele D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano ANCeschi, vol. II, Mondadori, Milano 1984, pp. 1272-3; Maria BELPONER, introduzione e prefazione di Pietro GIBELLINI, Garzanti, Milano 1995, pp. 352-4; Elisa Maria BERTINOTTI, introduzione di Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, Mursia, Milano 1995, pp.401-402.

47. Che mi risulti, il solo Paolo 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 Francesco GUARDIANI e Emilio SPECIALE, Longo, 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).

48. Cito dal *Carteggio Pascoli-d'Annunzio*, a cura di Emilio TORCHIO, p. 148. E' Pindaro, come segnala Torchio, che in un epigramma definisce Esiodo «due volte giovane» (*ibidem*).

49. 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», 30-31 dicembre 1892. Ma già nel 1888, nell'articolo *Sonetti e sonettatori*, («La Tribuna», 7 aprile 1888) d'Annunzio aveva lodato le qualità del poeta, allora sconosciuto ai più, apprezzato nell'opuscolo per le *Nozze Quadri - Pascoli* (Giusti, Livorno 1887).

50. Cfr. in proposito Antonio ZOLLINO, *Pascoli, d'Annunzio e dintorni*, in AA.VV., *D'Annunzio epistolografo*, XXXI Convegno internazionale del Centro nazionale di Studi dannunziani, Edians, Pescara 2004, p.236.

51. Si veda per ciò l'interessante libello Giovanni PASCOLI, *La piccozza*, a c. di Raffaella CASTAGNOLA ROSSINI, Prefazione di Giuseppe NAVA, Tararà, Verbania 2004. Il componimento venne pubblicato originariamente sul «Marzocco» del 9 settembre 1900.

52. Ma naturalmente tutto il componimento è incentrato sulla metafora dell'ascesa al monte della gloria duratura, contrapposta alla discesa per raccogliere effimeri applausi.

53. Palinodia già in qualche modo preannunciata dallo spostamento dalla posizione proemiale di *Gloria*, a vantaggio de *Il giorno dei morti*.

54. A sua volta riferibile all'epigrafe apposta al *Libro primo di Canto novo*: «*I shall be young again, be young*» tratta dall'*Endymion* di Keats.

55. Cfr. G. 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».

56. Tema che fra l'altro Pascoli aveva denegato nel 'poemetto' *L'immortalità*: cfr., per ciò, Francesca NASSI, «*Io vivo altrove*». *Lettura dei Primi Poemetti di Giovanni Pascoli*, ETS, Pisa 2005, pp. 255-60.

57. Per quanto attiene alla trattazione sui *Pastori*, ho sin qui riassunto, integrandolo tuttavia con nuovi dati, il contenuto del mio articolo *Dante, Pascoli e l'idea di tradizione nei Pastori*, «Sinestesi», 2008-2009.

«Esprimere è vivere»

La lettera come rito quotidiano in d'Annunzio

Maria Giovanna Sanjust

Dando alle stampe nel 1956 la biografia di d'Annunzio Guglielmo Gatti individuava nei carteggi del Vate lo strumento ineludibile per colmare lacune e correggere inesattezze presenti nelle pagine dei biografi che avevano operato prima di lui col convincimento che «la vera vita di Gabriele d'Annunzio non [si sarebbe potuta scrivere] se non quando le sue lettere, indirizzate ai parenti, agli amici della giovinezza, agli amici del tempo successivo, alle amanti, alle amiche, ai letterati, agli artisti, agli uomini politici» non fossero state rese note in edizioni complete, non soltanto in estratti o scelte come fino ad allora era accaduto¹. Coglieva infatti lo stretto legame tra la vita e la produzione artistica del Poeta («la conoscenza della vita serve a spiegare, a interpretare ed a far meglio apprezzare la sua produzione artistica»)², per poi segnalare in una silloge da lui pubblicata,³ la difficoltà di reperire negli archivi pubblici e privati e presso i collezionisti questi documenti, molto numerosi, vari ed eterogenei, e i tempi lunghi («dai trenta ai cinquant'anni») che l'auspicata edizione di tutto il *corpus* avrebbe richiesto. Cosciente della difficoltà, anzi forse della impossibilità, di realizzarne una pubblicazione integrale, individuava correttamente nella consultazione quanto più possibile ampia delle lettere allora disponibili la via più idonea a rilevare quanto lo scrittore «si rispecchia[sse] tutto nelle lettere» e quanto ampio fosse il registro delle sue creazioni linguistiche. I carteggi dannunziani fermano la vita sulla carta, come ha confermato di recente Pietro Gibellini rilevando che «Tra gli scrittori del nostro Ottocento solo Foscolo, prima di D'Annunzio (ma non al pari di lui), ha posto tanta meticolosa cura nel coltivare l'immagine di sé attraverso le sue lettere: l'epistolario vive in una zona intermedia fra il testo e il gesto, è un intrico fra la creazione del proprio stile e la vita»⁴. Frenetico nella scrittura e animato dall'impulso «di non lasciare zone d'ombra nella sua autobiografia o buchi nel suo diario infinito» definisce il Vate Giacomo d'Angelo⁵; tanto grafomane che «è difficile farsi un'idea di quante lettere abbia scritte nella sua vita» lo aveva detto il Gatti facendo propria la valutazione di «più di centomila» del bibliotecario Bruers che offre forse un autorevole avvallo a quanto scritto da Tom Antongini nello stesso anno della morte del Poeta circa le abitudini epistolari di quest'ultimo:

Dall'età di 25 anni d'Annunzio ha sempre ricevuto ogni giorno, come media, dalle 10 alle 60 lettere, dai 20 ai 30 telegrammi, una diecina di pacchi postali, una ventina di cartoline, una quindicina di giornali (oltre a quelli ai quali è abbonato) e una dozzina tra libri con dedica e manoscritti in esame. [...] posso quindi affermare che, dalla sua nascita, d'Annunzio deve aver ricevuto, secondo i miei più modesti calcoli, circa 500 mila telegrammi, non meno di 1.500.000 lettere, 45 mila pacchi postali, 250 mila cartoline, 2 milioni e mezzo di giornali, e 100 mila tra manoscritti in esame e volumi in omaggio.⁶

Selezionata la corrispondenza, il Poeta rispondeva interloquendo con quanti avevano avuto con lui un qualsiasi rapporto non episodico. Varietà ed eterogeneità di corrispondenti (familiari, collaboratori, amanti, editori, commilitoni, musicisti, umili persone, etc.) con conseguente dispiegarsi amplissimo di registri linguistici e stilistici: dallo stile immediato e non artefatto e dal tono pacato caratterizzato da semplicità formale, a scelte lessicali tipiche del suo prezioso stile letterario volte a trasporre con sensibilità lirica esperienze di vita in una dimen-

sione poetica. Anche la corrispondenza è dunque un momento di creazione artistica, realizzata in stile immaginifico tra realtà e finzione, e pertanto tale da rendere possibile, senza interventi di rilievo, la trasposizione epistolare con quella letteraria, ossia dalla vita all'arte o, viceversa, idonea a ricevere quanto già elaborato per l'opera letteraria sia in versi che in prosa.

Pur se disuguali per ampiezza e importanza, tutti i carteggi sono preziosi per datare le opere del Poeta, per seguirne l'iter creativo e la stampa. Offrono una ricca messe di notizie sulla sua attività culturale, anche su progetti poi non realizzati, di idee e di spunti critici; lo mostrano «operaio della parola» inventore di una vasta gamma di registri, severo giudice dei critici, superstizioso e incline a credere di possedere facoltà divinatorie e taumaturgiche e capace di sinceri sentimenti amicali; ne rivelano l'aspetto psicologico più intimo quando toccano momenti di vita familiare o di particolare intimità; o ancora fanno semplicemente affiorare una domestica quotidianità. Eppure, per la difficoltà, anzi per l'impossibilità di pubblicare un epistolario completo di d'Annunzio si è da molti creduto più opportuno privilegiare l'edizione di quelli più corposi e rivolti a personaggi di rilievo utilizzando le lettere custodite al Vittoriale⁷, quelle della Biblioteca Nazionale di Roma, quelle del Fondo Gentili e di altre collezioni private.

Numerose sono comunque anche le scelte antologiche dovute a dannunzisti di rango. Basti citare quella a cura di Angelo Raffaele Pupino, *Lettere da Napoli (1891-1893)*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1988, quella a cura di Annamaria Andreoli, *Lettere d'amore*, Milano, Mondadori (Oscar), 2001 e quella a cura di Elena Ledda con introduzione di Marziano Guglielminetti, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004⁸.

Il primo censimento dei carteggi di d'Annunzio è stato quello di Giuseppe Ravegnani compiuto con l'intento di realizzare un primo contributo per la compilazione di una bibliografia ragionata «delle lettere [...] pubblicate in libri e in giornali»⁹, quindi senza pretesa di completezza ma al fine di contribuire a fugare i numerosi ripetuti «luoghi comuni» sul letterato e sull'uomo.

Una fitta bibliografia delle lettere dannunziane si deve a Elena Ledda (*Lettere di Gabriele d'Annunzio edite in periodici dal 1880 al 1938*, in «Levia Gravia», n. 3, pp. 437 sgg.) nel 2001.

Nel 2003 Enrico Albertelli ha recensito «quanto pubblicato della corrispondenza dannunziana, soffermandosi sui carteggi più significativi per la comprensione della vita e dell'opera di Gabriele d'Annunzio»¹⁰ e ne ha raggruppato le lettere in grandi filoni in relazione all'argomento ed agli interlocutori: famiglia, amici intimi, arte, musica e letteratura, editori e traduttori, lettere d'amore, Eleonora Duse, diario di un grande seduttore, guerra e pace. Una ricca bibliografia è inoltre dedicata in nota a numerosi epistolari dalle tematiche più svariate con interlocutori meno celebri.

Prezioso strumento di lavoro il contributo di Vito Moretti, *Per una bibliografia degli epistolari e dei carteggi dannunziani*, edito dal Centro Nazionale di studi dannunziani di Pescara nel 2004. Col Centro è in stretta collaborazione l'Ateneo di Chieti-Pescara tramite un "laboratorio" della cui intensa e proficua attività ha dato notizia Gianni Oliva nel suo saggio, *Carteggi dannunziani: edizioni recenti e lavori in corso nel "laboratorio" di Chieti*, presentato al Convegno di studio *D'Annunzio epistolografo* (27-29 maggio 2004) edito nello stesso anno dal Centro Nazionale di studi dannunziani di Pescara, pp. 125-136. A un componente il detto "laboratorio", Enrico Di Carlo, si deve l'edizione delle lettere a Pasquale Masciantonio, provenienti dal Fondo Gentili e comprese nell'arco di tempo 1891-1922 (*Caro Pascal*, Casoli, Ianieri, 2001)¹¹ ad un altro, Vito Moretti, numerosi importanti volumi: *D'Annunzio pubblico e privato* (Venezia, Marsilio, 2001) in cui sono comprese lettere a Ettore Janni, ai familiari, ad Adolfo De Bosis¹²; *La terra dei ricordi. D'Annunzio e i corrispondenti abruzzesi* (in *D'Annunzio epistolografo*, Pescara,

Ediars, 2004, pp. 137-156, ora in *I labirinti del Vate – Gabriele d'Annunzio e le mediazioni della scrittura*, Roma, Edizioni Studium, 2006, pp. 149-187; il saggio *Storia di un'amicizia nel carteggio inedito Janni-d'Annunzio*¹³, *Lettere inedite ai figli Mario e Gabriellino*, (L'Aquila, Textus, 2004) inviate in un arco di tempo abbastanza lungo (dal 1901 a circa la metà degli anni Trenta). La scelta antologica offre «notizie utili alla migliore comprensione delle scritture del poeta» e rende noti documenti umani preziosi per lo studio della personalità degli scriventi e per delineare finalmente con obiettività ed equilibrio il rapporto, ora teso e conflittuale o accorato ora confidenziale e affettuosamente disponibile o quasi complice, fra d'Annunzio e i figli Mario e Gabriellino. Fra il 2005 e il 2006 l'intero complesso delle missive fra d'Annunzio e Mario è stato edito a cura di Franco Di Tizio nella «Rassegna dannunziana» suddiviso in quattro sezioni: la prima (1895-1910) è relativa agli anni di formazione del giovane e al suo deludente *iter* scolastico; la seconda (1911-1915) mette in luce il carattere emotivo ed instabile di Mario e il suo sistematico tentativo di attingere alle risorse finanziarie paterne e di giovare del suo illustre e famoso genitore per ottenere autorevoli raccomandazioni; la terza (1916-1923) illustra il periodo di alcuni mesi di vita comune dei due soprattutto a Venezia nella Casetta rossa ma anche a Fiume ed a Gardone quando ormai Mario, dopo aver ricoperto incarichi prestigiosi, era stato eletto deputato; la quarta (1924-1938) mostra un figlio che, dopo un rapporto spesso conflittuale, riesce nella maturità a raggiungere quell'equilibrio interiore che gli fa scoprire in modo nuovo il rapporto col padre¹⁴. Allo stesso curatore, infaticabile studioso divulgatore di documenti dannunziani, si deve nel 2010 la pubblicazione del volume *La tormentata vita di Gabriellino d'Annunzio nel carteggio inedito con il padre*, per i tipi della casa editrice Ianieri, contenente tutte le missive finora reperite. Vi si colgono due personalità opposte e una radicale difformità nel concepire il senso dell'esistenza, nonostante innegabili interessi comuni e un forte legame affettivo rinforzato dalla sconfinata ammirazione del figlio per l'Artista, modello certo inarrivabile ma col quale voleva entrare in sintonia: per il Poeta il vivere inimitabile, per l'altro un fardello non sempre agevolmente tollerabile, ma sopportato con rassegnazione, di umiliazioni e dolori solo poche volte attenuato da speranze illusorie o da effimeri trionfi. Queste lettere familiari scritte per informare e per trasmettere messaggi contingenti, quasi un colloquio tra assenti per scambiare idee e notizie con finalità di pratica utilità, sono documenti umani funzionali allo studio della personalità di entrambi gli scriventi ma valgono soprattutto a ricavare notizie utili a una migliore comprensione del progetto dannunziano di un teatro di poesia e dello specifico interesse del Vate per l'arte cinematografica intesa quale «strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di raffinamento estetico, d'istruzione».

L'uomo d'azione, eroe nel primo conflitto mondiale, e la sua passione per il volo sono invece il tema guida dell'epistolario con Veniero già edito nel 1994¹⁵, che vede padre e figlio coinvolti nelle azioni belliche e nell'impresa fiumana, consapevoli entrambi del ruolo decisivo della nuova «arma alata». Il giovane ingegnere meccanico diede inoltre utile supporto al padre, fautore dell'impiego di velivoli su larga scala, quando fu richiesto dal generale Cadorna della relazione *Dell'uso delle squadriglie da bombardamento nelle prossime operazioni*.

La più genuina ed immediata espressione dell'anima del Poeta si può cogliere nelle lettere dell'adolescente Gabriele ai genitori, alle sorelle e al fratello, a Ciccuzza bambina e alla fedele Marietta Camerlengo perché pagine scritte di getto e senza pretese letterarie. La pubblicazione di questi preziosi documenti con la rettifica di inesattezze testuali e bibliografiche precedenti si deve, come è noto, a Raffaele Tiboni che, dopo un primo contributo nel 1939 (*Gabriele d'Annunzio – I giorni della "chiusa adolescenza" - Lettere giovanili al padre, alla madre e alle sorelle*, in "Nuova Antologia", 16 settembre 1939, pp. 121-130), ha dato alle stam-

pe *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio alla famiglia di origine - Con bibliografia dell'epistolario*, Pescara, Edizioni di Oggi e Domani, 1984. Di recente il forte legame affettivo di d'Annunzio per la madre si è arricchito di nuove sfumature con l'edizione, a cura di Franco Di Tizio, della copiosa e assidua corrispondenza con la fedele Marietta, quasi del tutto ignorata dagli studiosi pur se presente nell'animo riconoscente del Poeta: *Il Camarlingo e la Camerlengo - Carteggio inedito Gabriele d'Annunzio- Marietta Camerlengo*, Pescara, Edizars, 2000.

Il quadro dei rapporti fra d'Annunzio e i suoi familiari acquisisce un ulteriore tassello con l'edizione, sempre a cura di Franco Di Tizio, del carteggio con l'affermato, autorevole ingegnere Antonino Liberi prima amico, poi cognato, amato con affetto fraterno anche perché, nel corso degli anni dell'«esilio» francese e del conflitto mondiale, fu tramite fra il Poeta e la madre. Le missive pubblicate riguardano però un arco di tempo che va dal 1921 al 1933, cioè dalla presa di possesso di Villa Cargnacco alla morte del Liberi. A quest'ultimo venne affidato l'incarico, poi revocato in favore dell'architetto Maroni, di compiere i «restauri radicali» di cui necessitava la «vecchia Casa» natale. A turbare la serenità del rapporto, le precarie condizioni di salute del Liberi e le sue disagiate condizioni economiche coinvolgenti anche la moglie Ernesta e la figlia Nada, i contrasti con la cognata Elvira e con altri congiunti.: *Antonino Liberi e d'Annunzio - Carteggio inedito (1921-1927)*, in "Rassegna dannunziana", a. 2001, n. 40, pp. XI-XXIV e gli anni 1927-1933 in *ivi*, a. 2002, n. 42, pp. III-XVIII. Nel 2007 lo stesso studioso ha dato alle stampe il carteggio inedito *D'Annunzio e la sorella Elvira* (in "Rassegna dannunziana", n. 51, pp. I-XXIV).

Forti tensioni e un insanabile contrasto turbano invece il rapporto fra d'Annunzio ed il fratello Antonio come si evince dalle poche missive scambiate fra i due quando Antonio, costretto a trasferirsi negli Stati Uniti per evitare le conseguenze di una condanna penale, esaspera il fratello con continue richieste di denaro, prima evase poi respinte con fermezza o col silenzio. Le lettere, concentrate nel periodo 1930-1934, sono state pubblicate, sempre a cura del benemerito Franco Di Tizio, nella "Rassegna dannunziana", a. 2001, n.39, pp. I-XVI.

In queste pagine non solo dati puramente biografici ma anche indizi che, se criticamente letti, possono contribuire ad un ampliamento delle conoscenze relative alla genesi delle opere dannunziane.

Testimonianza della vita culturale, artistica e politica italiana tra fine Ottocento ed inizio del Novecento sono gli epistolari che, ampliando l'orizzonte circoscritto della dimensione intima e privata, aprono più ampi scenari e mostrano d'Annunzio dialogare con corrispondenti a lui legati da vincoli amicali spesso vivi per un arco di tempo assai lungo, e da comuni interessi artistici e letterari siano essi giornalisti (*Carteggio d'Annunzio-Ojetti 1894-1937*, a cura di Cosimo Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979; Cristina Benussi-Giancarlo Lancellotti (*Benco-d'Annunzio. Epistole d'irredentismo e letteratura*, Trieste, Lint, 1998¹⁶), impresari teatrali (Eugenio Antonio Salvatore, *Le lettere di d'Annunzio a Re Riccardi*, in [HYPERLINK http://www.archiviodannunzio.it](http://www.archiviodannunzio.it), 24 settembre 2010), musicisti (*Debussy et d'Annunzio - correspondance inédite présentée par Guy Tosi*, Paris, Denoel, 1948; Gabriele d'Annunzio-C. Debussy, *Mon cher ami. Epistolario 1910-1917*, a cura di C. Mazzonis, Firenze, Passigli, 1993; alcune lettere anche nel saggio di Stefania Filippi, *Il carteggio fra d'Annunzio e Debussy*, in «Bollettino'900», n. 2, 2001; *Il carteggio fra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, a cura di Chiara Bianchi, Clusone, Ferrari, 1997; Gabriele d'Annunzio-Giacomo Puccini, *Il carteggio recuperato (1894-1922)*, a cura di Aldo Simeone, Lanciano, Carabba, 2009; S. Cellucci Marcone, *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Francesco Paolo Tosti*, L'Aquila, Japadre, 1977), pittori (Gabriele d'Annunzio, *Lettere inedite al pittore Adolfo De Carolis*, in «Abruzzo», sett.-dic. 1964; *Lettere di d'Annunzio a Paolo De Cecco*, a cura di Franco Di Tizio, in «Quaderni del Vittoriale», genn.-febb. 1983, n. 37, pp.

57-75), sodali del cenacolo artistico francavillese (Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*, Chieti, Ianieri, 2002), studiosi del folklore d'Abruzzo (Giuseppe Papponetti, *Il cigno e la ranocchia: d'Annunzio e De Nino*, in "Rassegna dannunziana", a. 2001, pp. I-X) ma anche umili corrispondenti (Vito Moretti, *Gabriele d'Annunzio ed Enrico Seccia. Con lettere inedite*, in Giuseppe Papponetti, Vito Moretti, *D'Annunzio e la sua terra*, Gruppo Archeologico Superequano, Castelvecchio Subequo (Aq.), 2005; Gabriele d'Annunzio, *Lettere a una donna* [Maria Testa], introduzione di Cesare Angelini, Bologna, Boni, 1975; Gabriele d'Annunzio, *Lettere a Jouvence*, a cura di Elena Broseghini, prefazione di Pietro Gibellini, Milano, Archinto, 1988), eroi della Grande Guerra o commilitoni a Fiume (*Epistolario inedito d'Annunzio-Ciano*, a cura di Elena Ledda, in «Quaderni del Vittoriale», maggio-giugno 1981, n. 27, pp. 15-77; *Carteggio inedito d'Annunzio-Cabrana*, a cura di Elena Ledda, in «Quaderni del Vittoriale», novembredicembre 1981, n. 30, pp. 5-51; *L'attendente e il Vate. Carteggio d'Annunzio-Rossignoli*, a cura di Franco Di Tizio, Chieti, Ianieri, 2001; Giancarlo Rati, *Il carteggio inedito d'Annunzio-Rossi Passavanti*, in AA.VV., *Elia Rossi Passavanti nell'Italia del Novecento*, Terni, Centro di Studi storici, 2004), confidenti e collaboratori (*Carteggio con Benigno Palmerio* [1896-1936], a cura di Milva Maria Cappellini e Raffaella Castagnola con nota di Giordano Castellani, Torino, Aragno, 2003; *Al "candido fratello" - Carteggio Gabriele d'Annunzio-Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2007), fornitori compiacenti ("*Caro Mario*". *Gabriele d'Annunzio al suo gioielliere*, a cura di Graziella Buccellati – introduzione di Pietro Gibellini, Milano, Scheiwiller, 1999). Forse sarebbe ora auspicabile rivolgere più attenzione ai molteplici contatti tra un epistolario e l'altro per poter arricchire e più esaurientemente interpretare tali frequentazioni al fine prioritario di una sempre migliore esegesi dell'opera letteraria del Vate. Mi limito semplicemente a citare questi importanti contributi, curati sempre con rigore critico e filologico impeccabile e che pur offrono un vasto panorama del mondo letterario, artistico, culturale e politico in cui i corrispondenti, interpreti e testimoni di un'intera epoca, hanno svolto un ruolo di primo piano, per far convergere l'attenzione su quegli scambi epistolari di maggiore consistenza e di innegabile centralità, già utilizzati ampiamente dagli studiosi per dar vita a esemplari contributi critici, ma solo in tempi recenti editi in modo organico e, nei limiti del possibile, completo. Quindi i rapporti di d'Annunzio con i suoi editori, con l'erudito artefice della sua fortuna in Francia, con l'avvocato e giornalista Luigi Albertini, con la musa indispensabile alla creazione artistica forse più nota dei suoi grandi amori.

Relazione di lavoro e di amicizia quella che ha legato d'Annunzio a Emilio, Giuseppe e Guido Treves, nel corso della quale ha mostrato di adeguarsi alle regole del mercato e di non perdere mai il contatto col pubblico. Nel 1999 per i tipi della casa editrice Garzanti è stata pubblicata a cura di Gianni Oliva l'edizione di tutte le *Lettere ai Treves* finora disponibili, pertanto forse non integrale e definitiva, come rimarca lo stesso studioso «nella consapevolezza che raggiungere la completezza in lavori di questo genere è a dir poco illusorio». Utilizzate in larga misura dai dannunzisti, ma citate quasi sempre da copie dattiloscritte non dagli originali quindi talvolta scorrette nella trascrizione o mutili, il testo delle missive è ora proposto con assoluto rigore filologico e con un ricco e documentato commento. Ai documenti del fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma si sono aggiunti quelli della "Raccolta dannunziana Gentili", della «Raccolta D'Annunzio-Treves», degli Archivi del Vittoriale e di collezionisti privati. Li si è suddivisi in tre sezioni: lettere a Emilio (1885-1915), lettere a Giuseppe (1896-1904), lettere a Guido (1908-1932). A completamento un'appendice contenente un resoconto delle più significative lettere di Emilio al Poeta, una tavola sinottica dei fondi archivistici e un glossario dei nomi più frequentemente ri-

correnti nei carteggi. È stata invece esclusa la corrispondenza di d'Annunzio con altri esponenti della famiglia Treves¹⁷. Il volume contiene 884 tra lettere, cartoline e telegrammi che documentano la vita e l'attività letteraria di d'Annunzio dal primo incontro col «principe degli editori» al progetto dell'*Opera omnia* che egli non volle affidare a una casa editrice rimasta, a suo avviso, troppo legata ad un modello editoriale ottocentesco prevalentemente rivolto al mercato nazionale, preferendogli l'emergente stampatore veronese Mondadori. Il curatore fa rilevare che anche le missive che sembrano porre in primo piano questioni economiche e contrattuali offrono racconti di vicende private, dichiarazioni d'intenti e argomentazioni letterarie. È così possibile seguire il processo creativo dei romanzi della «trilogia della Rosa», delle *Vergini delle rocce*, dei libri delle *Laudi* fino alle pagine di *Per la più grande Italia*, la loro storia editoriale, le strategie per il lancio pubblicitario; è possibile anche constatare l'attenzione con la quale l'autore si impegnava nella scelta della veste grafica di ogni sua opera, dei caratteri di stampa, della bontà della carta, dei fregi proposti dagli illustratori, e nella puntuale segnalazione degli errori di stampa. Se stima e rispetto reciproci caratterizzano questo rapporto di lavoro non mancano tuttavia duri scontri che sfociano in temporanee interruzioni poi superate per l'amicizia e l'affetto via via maturati nel tempo e per il reciproco interesse: da una parte l'imprenditore accorto e prudente restio a cedere alle continue richieste di denaro e prodigo di consigli, capace di affrontare con equilibrio delicate questioni come quelle dei diritti di traduzione e dei plagii, dall'altra un Autore «prezioso... non solamente nello stile!», uno «scrittore singolare» che bisogna «prendere o lasciare», ben deciso a non cedere a imposizioni, ma che non può che esortare: «Restiamo amici, poiché non soltanto la nostra amicizia può vivere con sincera cordialità di là dai nostri interessi ma i nostri stessi interessi ci legano e ci legheranno ancora per lungo tempo». Le lettere al comprensivo e disponibile amico Giuseppe Treves concorrono a delineare il quadro d'insieme affrontando in modo più libero e confidenziale aspetti artistici e di poetica. Trovano documentazione nelle lettere a Guido delusioni e rimostranze di d'Annunzio per gli errori tipografici, per l'insufficienza delle copie stampate e per la lentezza nella loro distribuzione che lo convinsero ad interrompere il rapporto contrattuale ma non il sincero e profondo legame d'amicizia con l'editore.

Il carteggio fra d'Annunzio e il suo secondo grande editore riguarda gli anni della dorata prigionia del Poeta al Vittoriale (1921-1937), quelli cioè del velleitario tentativo di riprendere l'attività politica, del ritorno alle precedenti abitudini di vita raffinate e costose, dell'impegno a reperire i fondi necessari a realizzare la sua «opera di pietra», dell'inizio di una nuova fase di creazione artistica e soprattutto dell'intento di realizzare l'edizione di tutto il *corpus* delle sue opere. Il complesso delle lettere (*D'Annunzio e Mondadori - carteggio inedito*), pubblicato a cura di Franco Di Tizio nel 2006 per i tipi dell'editore Ianieri, consta di 700 documenti: oltre alle lettere tra il Poeta e l'editore, anche corrispondenza con Remo Mondadori, Angelo Sodini e Hans Mardersteig per il ruolo fondamentale da essi svolto nella stampa dell'*Opera omnia*. Si tratta di una ricca fonte di informazioni non solo per seguire le vicissitudini di questa grandiosa impresa editoriale ma, per il suo intrecciarsi col carteggio con Sodini e, almeno parzialmente, con quelli con Mussolini, con Ojetti e con Gian Carlo Maroni, anche per ricostruire tre lustri di attività letteraria e culturale del Vate. Il curatore «per rendere più agevole la lettura del carteggio e far meglio comprendere i risvolti del sodalizio» ha riportato gli eventi in ordine cronologico e ha integrato il testo con notizie biografiche dei due corrispondenti e con un quadro ampio e circostanziato degli eventi storici, delle vicende politiche e delle imprese eroiche del Poeta che si intrecciano o fanno da sfondo alle trattative editoriali e lo ha arricchito con ampia documentazione iconografica e con una Nota conclusiva che sintetizza le vicende e l'ascesa della casa editrice Mondadori. Il carteggio documenta puntualmente, per quan-

to concerne l'*Opera omnia*, la composizione tipografica delle varie opere, la loro impaginazione, le fasi di correzione delle bozze, la concessione dell'*imprimatur*; consente di seguire lo stato di grazia e l'intenso fervore creativo dai quali sorge e si realizza una nuova fase artistica. Nascono infatti opere, poi accolte nell'edizione nazionale e di cui si dice ampiamente nel carteggio, quali il *Libro segreto*, *Le dit du sourd et muet*, il *Teneo te Africa* e, ispirato dall'ultima grande passione del vecchio Poeta, il *Carmen votivum*, poemetto dedicato a Maria Antonietta Bartoli Avveduti, attrice cinematografica col nome di Elena Sangro. Questa febbrile attività intellettuale appare spesso turbata dal bisogno di denaro con le conseguenti richieste, avanzate ripetutamente e con tono più o meno perentorio, di anticipi sul dovuto per contratto o di prestiti veri e propri. Negli ultimi anni risente anche dei rapporti non sempre sereni con l'editore e della malinconia di d'Annunzio legata alla consapevolezza del proprio senile decadimento, alle conseguenze della «turpe vecchiezza» che lo ossessiona.

La ricostruzione integrale del *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)* è stata realizzata solo nel 2004 a cura di Mario Cimini e edita dalla casa editrice Carabba. Prima ancora che nel nostro paese una parte di queste lettere era stata pubblicata, tradotta in francese, da Guy Tosi (*D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondances, présentée par Guy Tosi*, Paris, Denoel, 1946) e ampiamente utilizzata dagli studiosi pur se carente per affidabilità filologica e integrità testuale. L'attuale edizione comprende 359 fra lettere, cartoline e telegrammi di d'Annunzio, 98 documenti di Hérelle, lettere con esponenti di primo piano dell'editoria e del mondo culturale francese quali il direttore della «Revue de Paris» Louis Ganderax, il direttore della «Revue des deux mondes» Ferdinand Brunetière, il direttore della «Illustration» René Baschet, oltre ad allegati relativi a prove di traduzione o alla veste tipografica di opere tradotte destinate al mercato francese. Sono materiali provenienti dalla Bibliothèque Municipale de Troyes, dall'Archivio del Vittoriale, dalla Bibliothèque Nationale de France di Parigi, da collezionisti privati. Dal dialogo con Hérelle, quasi suo *alter ego*, col quale era nata una alleanza intellettuale fondata su una «profonda fiducia» e un sentimento «d'intimità fraterna», possono cogliersi aspetti della personalità e meccanismi dell'officina del Poeta, strategie messe in atto per affermarsi nel mondo culturale francese, volontà di proporre a critici e lettori un'immagine ideale di sé col profilo autobiografico celebrativo delle sue doti e della sua attività artistica spedito il 14 novembre 1892. Tema centrale del carteggio è la traduzione e il differente modo di intenderla da parte dei due interlocutori: d'Annunzio difende l'integrità dei suoi testi e la sua ricerca di musicalità in prosa e in poesia, pretende una traduzione letterale insistendo per la scelta della «parola che più si avvicina per suono, per ortografia, per etimologia alla parola originale italiana», esige che non si smorzino «certe arditezze» con perifrasi o sinonimi e che non si sostituiscano «epiteti rari» con frasi fatte «scadenti nel pedestre»; Hérelle, invitato a «dannunzianeggiare» di più e a non sovrapporre la propria personalità a quella dell'autore tradotto, con l'andare del tempo appare sempre meno disposto ad accettarne passivamente le direttive per l'esigenza di evitare «phrases gauches», «impropriétés», «barbarismes», arcaismi incomprensibili o anche ridicoli per un lettore contemporaneo ritenendo inevitabile il rispetto di ritmi, sonorità e struttura del periodare francese, al fine di realizzare con le sue riscritture altrettanti capolavori vendibili sul mercato. Il sodalizio e l'intesa fra i due possono considerarsi conclusi nel 1905, minati dalle radicali divergenze emerse nel corso della traduzione della *Figlia di Iorio*, ma anche dal mutato ed ora severo giudizio di Hérelle sulla produzione dannunziana.

Nel 1907 quando giunge l'invito di Luigi Albertini a collaborare al «Corriere della Sera» d'Annunzio era l'esponente più noto e autorevole della cultura italiana, celebrato per la sua poesia, per i romanzi, per le opere teatrali, tradotto in tutte le lingue, personaggio pubblico di primo piano che pure colse questa occa-

sione intuendone l'utilità per raggiungere un pubblico ancora più vasto e per migliorare la sua difficile situazione finanziaria. Dopo l'esordio con la canzone *Per la tomba di Giosue Carducci*, pochi gli articoli fino al 1910 per poi infittirsi con le «Faville», le *Canzoni della gesta d'Oltremare*, le poesie e i discorsi degli anni della guerra mondiale. È quindi un rapporto epistolare importante questo fra il Poeta e il direttore del quotidiano non solo per ricostruire caratteri e fasi della collaborazione al «Corriere della Sera» ma anche per il rapporto di amicizia instauratosi fra i due corrispondenti, funzionale ad arricchire il profilo biografico dannunziano. Nel 2003 l'edizione del cospicuo carteggio (600 documenti fra lettere e telegrammi) si deve ancora una volta a Franco Di Tizio: *D'Annunzio e Albertini vent'anni di sodalizio*, Altino (Chieti), Ianieri. Come negli altri suoi contributi il curatore ha presentato le fasi di questo sodalizio in ordine cronologico ambientandole in un quadro storico circostanziato, completato con notizie biografiche, documentazione iconografica e lettere inedite, riguardanti il Poeta, di Leopoldo Barduzzi e Francesco Coselschi ad Albertini¹⁸. Più frequenti negli anni 1911-1918, quando la collaborazione di d'Annunzio al «Corriere» divenne fitta e regolare, gli scambi epistolari diradano poi per dissensi politici pur protraendosi fino al 1925. Dopo la rottura avvenuta nel gennaio 1919 d'Annunzio abbandona il «Corriere» per il «Popolo d'Italia» di Mussolini e mette a dura prova il rapporto di amicizia con un quasi «tutore» che lo aveva sostenuto economicamente, tacitato la folla di creditori, tutelato nella vendita all'asta dei beni della Capponcina, esortato, ma vanamente, a frenare prodigalità e spese dissennate. Forse le missive più interessanti sono quelle che consentono di seguire le fasi di elaborazione e di edizione di scritti di narrativa e di teatro frutto dell'attività di d'Annunzio fino agli anni del Vittoriale curati con il consueto impegno nella loro veste tipografica.

Colma una lacuna negli studi dannunziani la pubblicazione delle *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, Lanciano, Carabba, 2008 a cura di Vito Salierno. Il carteggio, certo ancora incompleto, comprende 1064 tra lettere, biglietti e telegrammi in gran parte finora inediti inviati da d'Annunzio a Elvira Fraternali Leoni, ribattezzata Barbara, e poche lettere della donna al Poeta¹⁹. Bianca Borletti, dopo l'anticipazione in «Epoca», 8 e 15 marzo 1952, ha dato alle stampe a sua cura una scelta di 276 lettere (*Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, Sansoni, 1954) privilegiando quelle di più stretta attinenza con l'opera letteraria. Poche altre sono state edite «con malizia» a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni: *Quattordici lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Barbara Leoni*, Milano, Mondadori, 1976. Segue il contributo di Milena Libutti, *Lettere inedite a Barbara Leoni*, in «Quaderni del Vittoriale», nuova serie, n. 1, 2002, pp.24-49²⁰. La presente edizione nasce dalla collazione della copia della raccolta Guabello, passata ai Borletti, con la copia dattiloscritta fatta eseguire negli anni Sessanta dal presidente del Vittoriale Umberto Zanatta, per l'impossibilità di operare, se non in un numero limitato di casi, sugli originali dispersi in mani private e solo in minima parte custoditi in istituzioni pubbliche. Epistolario amoroso ma soprattutto pagine d'arte. In esse l'autore interpreta con sensibilità artistica più per se stesso che per la Leoni un'esperienza che ha sullo sfondo una componente indiscutibilmente autobiografica ma che è essenzialmente letteraria e poetica. I ricordi degli incontri con la donna sono spunti biografici e sollecitazioni nostalgiche per la successiva elaborazione letteraria del tema della passione amorosa. Altamente intonate ed elaborate, frutto di quello stesso faticoso capolavorare richiestosi dalla creazione artistica sono considerate dallo scrivente degne di essere lette da tutti una volta trasposte nella cornice dell'opera letteraria e pertanto insistentemente, pur se inutilmente, richieste indietro quando la relazione volgeva al termine. Al centro dell'interesse non è la destinataria della lettera, ma colui che la scrive. Il Poeta lo rivela scrivendo alla donna da Napoli il

3 dicembre 1891: «Tu non desideri molto le mie lettere lunghe; ti rassegni ad averle anche brevi. Ma io scrivo per me.» offrendo al lettore la corretta chiave di lettura dell'epistolario. Il curatore documenta esaustivamente come le missive, quasi un taccuino da cui lo scrittore può attingere, vengano riciclate nell'opera letteraria con un passaggio, inconscio o voluto che sia, dalla vita all'arte. Il caso più macroscopico è quello del gruppo di lettere riportate pari pari prima nell'*Invincibile* poi nel *Trionfo della Morte*. Così viene composto un lungo capitolo del romanzo sfruttando materiale già elaborato, cioè proprio quelle pagine testimoni della stessa storia d'amore vissuta con Barbara. A ulteriore conferma che la stesura di queste lettere inviate alla donna sia per d'Annunzio attività letteraria basti rilevare come la malinconia, presente nel Poeta dall'adolescenza alla morte così come nei protagonisti dei primi due suoi romanzi, sia il motivo ricorrente in tutto l'epistolario, e anche ricordare che riflessioni o quadri d'ambiente presenti in lettere rivolte alla Leoni ritornano molto simili quando scrive ad altre muse ispiratrici o ancora la presenza di autocitazioni, di citazioni da altri scrittori o l'armonico inserimento di quanto elaborato per opere già edite. Col fascino della parola sapientemente scritta, persuasiva e passionale il seduttore artista si prefigge di soggiogare l'amante, oggetto del desiderio ma insieme musa indispensabile alla elaborazione artistica, dato che in lui eros e creatività coincidono. Per datazione, tempi di stesura, accordi e scontri con l'editore, delle opere ispirate dalla relazione (*Il piacere*, *L'Innocente*, le *Elegie romane*, *L'Invincibile* poi *Trionfo della Morte*, prose giornalistiche) il carteggio è fonte inesauribile di notizie.

Si attende ancora di conoscere il consistente *corpus* epistolare d'Annunzio - Maria Hardouin di Gallese a cura di Elena Ledda. Certo rilevante per dati biografici e per quelli relativi all'attività artistica dannunziana, il carteggio è fondamentale per porre in luce, attraverso i rapporti del Poeta con la moglie, il ruolo avuto da quest'ultima e l'intimo aspetto psicologico dei due coniugi. «Le lettere – ha affermato infatti la studiosa intervistata da Attilio Mazza²¹ – essendo l'unico tramite di avvicinamento della coppia [...] sono la più diretta espressione di esperienze non condivise, di piccoli o grandi avvenimenti del quotidiano, di momenti di vita familiare, di ricordi comunque legati ad attimi di particolare intimità». Cita poi una lettera, quella che pare «esprimere al meglio il loro rapporto di complicità ed affetto, il loro sentirsi uniti – seppur divisi – sia nella vita d'ogni giorno che nella passione per l'arte e per gli incontri d'alcova», che permette, almeno a mio avviso, di individuare nella malinconia il tono dominante di questo come del carteggio con la donna che, per prima, aveva incrinato il matrimonio con la sua «buona e sicura compagna», «esempio di straordinaria fedeltà all'Amore, all'Arte e all'Amicizia». Una felicità che il Poeta dice di non aver saputo custodire.

Un gran numero di carteggi, di varia consistenza e importanza, sono ancora inediti²². Sarebbe invece auspicabile che, nei limiti del possibile, tutto il vasto epistolario dannunziano, «vere e proprie carte segrete ad uso dei posteri», venisse pubblicato al fine di una più completa conoscenza dell'uomo e dello scrittore. Forse anche per la convinzione che esso rappresenti un'opera parallela e artisticamente autonoma, anche se minore, rispetto a quella letteraria, molti studiosi hanno di recente rivolto la loro attenzione a scambi epistolari intercorsi fra d'Annunzio e innumerevoli sue muse ispiratrici²³.

Provengono dalla Collezione Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma e dagli Archivi del Vittoriale le lettere fra Gabriele d'Annunzio e Sarah Bernhardt trascritte, tradotte e corredate da materiale iconografico da Franca Minnucci: *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio – La poesia del teatro – Carteggio inedito 1896-1919*, Presentazione di Annamaria Andreoli, Altino (Chieti), Ianieri, 2005. «Si tratta di documenti preziosi per chi voglia ricostruire la storia di quel teatro in cui il gran-

de attore è impresario e regista oltre che interprete».

La recente acquisizione da parte del Vittoriale delle lettere scambiate fra Nike e Ariel in un arco di tempo che va dal 1903 al 1909 ne ha consentito l'edizione a cura di Cristiana Dobner, studiosa carmelitana del monastero di Santa Maria del Monte Carmelo, quello stesso nel quale, conclusasi la burrascosa e sofferta relazione amorosa con d'Annunzio, la Di Rudinì Carlotti prese i voti col nome di suor Maria di Gesù (*Gabriele d'Annunzio e Alessandra Di Rudinì - carteggio*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2013).

Nel "laboratorio" di Chieti, diretto da Gianni Oliva, è stata conclusa l'edizione, a cura di Andrea Lombardinio, delle 325 lettere alla musa ispiratrice e dedicataria della *Fedra* che è stata accanto a d'Annunzio negli anni del soggiorno in Francia: la russa Natalia De Goloubeff, donna colta, raffinata, poliglotta, amante dell'arte e della musica, conosciuta a Roma in occasione della prima rappresentazione della *Nave*. (*Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, Lanciano Carabba, 2005²⁴). Le lettere trasmettono notizie oltre che sulle fasi della relazione amorosa anche sull'elaborazione delle numerose opere di d'Annunzio ispirate dall'amante (il *Forse che si forse che no* tradotto in francese da Donatella²⁵, le *Faville*, lavori teatrali), su nuovi progetti, sulle relazioni con scenografi, attori e musicisti. Durante il soggiorno in Francia, caratterizzato dallo stesso stile di vita da principe rinascimentale condotto in Versilia, la relazione si trascina con alterne vicende culminanti nel tentativo di suicidio di quella «dolce e noiosa creatura» – sono le parole di d'Annunzio ormai disamorato – ostinata «a tener senza fine» una passione esanime²⁶. Filo conduttore delle lettere sono ora la malinconia e la tristezza per il decadimento fisico, per la vecchiaia sopportata «come malattia impietosa». Ma si è ormai alla vigilia della guerra, da alcuni temuta, da lui «invocata con tutte le forze dell'anima», ed è giunto il momento del ritorno in patria per nuove gloriose imprese come esplicita l'ultima lettera spedita da Roma il 4 luglio 1915: «Io ho dovuto occuparmi dei preparativi di guerra: lunghi e noiosi. Sono ormai pronto. E l'uniforme di lanciere bianco mi ringiovanisce. Ma non ne profitto. Il mio cuore è già al fronte, e non posso sopportare le solite oche».

Le 1780 lettere inviate da d'Annunzio all'artista che dal 1919 al 1938 gli è stata accanto nella "prigione" dorata del Vittoriale sacrificando per lui una brillante carriera di concertista, riflettono accanto alla consueta immagine del seduttore, ora costretto a ricorrere alla cocaina, e del creatore di nuove pagine d'arte quella dell'uomo che vive la vita quotidiana intristito dalla malinconia e tormentato dal bisogno di trovare nell'eros un antidoto a thànatos. La curatrice dell'edizione, Paola Sorge, (*Il befano alla befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, Milano, Garzanti, 2003) registra le reazioni emotive della figura drammatica di Smikra che, divenuta consapevole «di essere per l'uomo amato solo un oggetto insignificante», è tormentata da sentimenti contrastanti. Si alternano in lei amore e odio, l'intento di appagare ogni desiderio dell'amato e insieme la volontà di allontanarsi da quel luogo teatro di un incessante andirivieni di «belle di notte». Tormentata dalla gelosia, ma rassegnata, dolce e forse vendicativa, protagonista nell'oscuro episodio del «volo dell'Arcangelo», forse Luisa Baccara è anche la spia messa da Mussolini a controllare intenzioni e condotta del Poeta.

Aprono scenari nuovi nell'opera e nella biografia dannunziana anche carteggi, più o meno corposi, ma ricchi di fascino, che documentano amori, ignorati o dimenticati, vissuti negli anni dell'impresa fiumana e poi del Vittoriale. Soffermandosi su amanti, amiche, femmine in genere che, più o meno fuggacemente, sono state accanto al Vate, anche se non dirette ispiratrici di pagine letterarie, è utile a meglio delineare la complessa personalità e l'intimità dell'artista. Due le raccolte curate in modo esemplare da Vito Salierno. La prima relativa alle lettere a Margherita Keller Besozzi di Castelbarco ribattezzata Margot e Fiammadoro, scritte dal 1921 al 1935 (*Lettere a Fiammadoro*, Roma, Salerno, 2001). Il rapporto, caratte-

rizzato da «un'alternanza di amicizia affettuosa e amore a sprazzi da parte di Gabriele», consapevole del suo decadimento fisico e da «una costante dedizione e lunga infatuazione da parte di Margherita», si intreccia con le imprese civili dello scrittore, con la composizione e le vicende editoriali del volume *Per l'Italia degli Italiani*, del secondo tomo delle *Faville del maglio*, del *Teneo te Africa*, del *Libro segreto* e con la tensione generata dal disappunto per la mancata pubblicazione del messaggio richiestogli per propiziare la creazione di un fronte unico Italia, Francia, Gran Bretagna in funzione anti-germanica. Anche in questo, come negli altri epistolari con donne da lui amate, sono presenti pensieri, idee, espressioni che si trovano nelle opere. Le lettere di d'Annunzio infatti sono caratterizzate dal suo tipico «stile immaginifico tra realtà e finzione», che in alcuni casi diventa vera e propria prosa d'arte; quelle di Fiammadoro, ricercate e raffinate, non sfigurano al confronto risentendo l'influsso dello stile del suo «Mago dolce». La seconda raccolta *Lettere a Nietta negli anni del tramonto* non è priva di elementi nuovi, assenti negli altri carteggi: la droga e la ricerca del bello e del prezioso nell'arredamento del Vittoriale. Sono oltre 200 documenti in un arco temporale dal 1926 al 1937; pagine sapientemente elaborate che fanno emergere anche temi costanti: il tema romantico della malinconia e la constatazione di un graduale declino fisico.

Il rapporto con l'eccentrica, scandalosa e ricchissima marchesa Luisa Casati Stampa, la Coré de *La figure de cire* ricordata nel *Notturmo* e nel *Libro segreto*, è stato esaurientemente illustrato da Raffaella Castagnola (*Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, Milano, Archinto, 2001). Un lungo rapporto (1908-1930), forse anomalo e ambiguo, con una bella donna colta che attrae e respinge al tempo stesso il Poeta incutendo un timore quasi reverenziale e che ha avuto un ruolo significativo nella sua opera. Motivi ricorrenti in queste lettere sono l'alternanza fra vita e morte, tra luce e lutto, tra bianco e nero, la malinconia della sensualità e «l'interesse nei confronti della magia e delle scienze occulte in generale [che] era uno degli aspetti della personalità della marchesa e che sicuramente affascinò d'Annunzio».

La componente esoterica emerge anche nella corrispondenza con Maria Bellini Gritti Lombardi, una *medium* pranoterapista e guaritrice che il curatore, Filippo Caburlotto, accosta alla marchesa Casati Stampa (*Gabriele d'Annunzio - inediti 1922-1936 - Carteggio con Maria Lombardi e altri scritti*, Prefazione di Pietro Gibellini, Firenze, Olschki, MMXI). Il culto del paranormale, dell'occulto e del magico s'intreccia in questo carteggio, come in quelli coevi del maturo scrittore, con frequenti malinconici riferimenti alla vecchiaia e alla morte e con un senso di profonda solitudine.

Una «malinconia oscura», legata allo spettacolo di morte del primo conflitto mondiale, può suggerire lo stile paratattico a tratti presente nelle lettere fra d'Annunzio e Olga Brunner Levi, note per pochi stralci fino alla pubblicazione dell'ampia antologia a cura di Lucia Vivian («*La rosa della mia guerra*» - *Lettere a Venturina*, prefazione di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio - Fondazione Olga e Ugo Levi, 2005). Concentrate nel periodo fra il 1916 e il 1919, mostrano un poeta-soldato sensibile e vicino ai suoi compagni, capace di dividerne amichevolmente la sorte, un uomo, come ha scritto Gibellini, «con le sue paure ed incertezze che lo spingono a sentirsi uomo fra gli uomini»²⁷. La funzione precipua attribuita alla «rosa» della sua guerra è quella di consolatrice, di premio dopo l'impresa eroica, la passione contrapposta al «viso orrido» della guerra. Sullo sfondo di molte pagine, Venezia e i luoghi della città frequentati dall'alta società, scenario di una «sensualità rapita fuor da' sensi».

Insieme con Venturina una folta schiera di donne è stata protagonista dell'avventura amorosa, artistica ed eroica del Poeta negli anni della grande guerra quando dimora, tra una missione bellica e l'altra nella casetta rossa sul Canal

Grande. Del tutto ignorato dagli studiosi il rapporto, prima amoroso poi di tenera amicizia, con Clelia Cesare Antici Mattei, conosciuta a Venezia in occasione dei funerali del suo compagno. Se non diretta ispiratrice di pagine letterarie, la marchesa è capace di accendere la fantasia del Vate che la trasfigura con l'incantesimo di un nuovo nome, Atalanta, per la provocante bellezza e le forme statuarie, per il suo collaborativo impegno «guerriero» nel corso dell'impresa fiumana. Come l'eroina del mito, Atalanta è soprattutto una combattente, sempre pronta, se chiamata dal suo Meleagro, a prendere arco e frecce e ad accorrere, in un primo momento animata da passione amorosa e da grande generosità, poi per devozione e nostalgica amicizia. La corrispondenza è saltuaria, intervallata da lunghi periodi di silenzio; più frequente durante l'impresa di Fiume, dirada poi per riprendere quando d'Annunzio è ormai al Vittoriale. Nel primo gruppo di lettere emerge ancora una volta la sensibilità del poeta-soldato nei confronti dei suoi commilitoni, nelle ultime una malinconia nostalgica del passato. Questi documenti mostrano i due protagonisti legati anche dall'interesse per la «musa» cinematografica; «Costruite per me una luminosa finzione», chiede Clelia, divenuta il nuovo astro di quel mondo con l'interpretazione come protagonista di tre film muti in bianco e nero (Maria Giovanna Sanjust, *Atalanta dall'omero perfetto*).

Finora dimenticate anche le lettere alla contessa Luciana Valmarin con la quale d'Annunzio intreccia un rapporto più immaginato che vissuto nell'arco di circa sei mesi dal novembre 1927 all'aprile 1928. Un giuoco intellettuale ed erotico le cui alterne vicende appaiono simboleggiate dall'invio o meno della macchina rossa al Grand Hôtel di Gardone dove soggiornava la dama dalle sembianze che gli avevano evocato il volto della Duse (Caterina Papalia-Marcello Minasi, *La macchina rossa – Un'insolita storia d'amore di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Archinto, 1998).

Si deve a Vito Moretti la recente edizione del carteggio con Letizia Giupponi De Felici (*Ariel a Mèlitta – Carteggio inedito d'Annunzio-De Felici*, Lanciano, Carabba, 2007) che testimonia una relazione amorosa, oltre che di tenera amicizia, vissuta dal maggio 1922 al giugno 1935, dalla quale emergono tanti frammenti di vita vissuta, differenti stati d'animo del Poeta tipici dell'ultima fase della sua vita e quindi preziosi per meglio indagarla. La giovane donna entra nell'orbita dell'«irresistibile» Comandante per le relazioni commerciali tra d'Annunzio e la ditta fondata dal marito di lei, Mario, e si rende subito disponibile a ricercare per l'illustre committente le preziose merci richieste. Ribattezzata Mèlitta in ricordo della ninfa figlia del re di Creta Melisso che per prima aveva scoperto l'uso delle api e del miele ed era stata nutrice di Zeus, ma anche in ricordo dell'appellativo dato alle sacerdotesse di Demetra, «regina delle messi e simbolo [...] della forza generatrice della terra», la donna affida le sue ardite smanie amorose alle lettere (ben 484) mentre d'Annunzio le invia 253 messaggi in cui riversa, forse anche sotto l'effetto della cocaina, «il completo repertorio del suo voluttuoso sensualismo». A relazione conclusa ed esauritosi il fuoco della passione, travolgente ma come sempre sostanzialmente non appagante, resta solo una certezza: «credo agli inganni dei sensi!».

La lenta e complessa elaborazione dell'ultima opera di d'Annunzio, un'opera questa volta di pietra, donata agli italiani tutti, può essere seguita attraverso la lettura delle 1146 lettere con l'architetto Gian Carlo Maroni raccolte e commentate da Franco Di Tizio (*La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Altino (Chieti), Ianieri, 2009). Il curatore ne ha pubblicato un piccolo gruppo, che non ha ritenuto d'inserire nel libro citato per l'impossibilità di proporre una datazione attendibile, nell'articolo *Gian Carlo Maroni e d'Annunzio-Novità sugli anni del Vittoriale* apparso nella «Rassegna dannunziana» n. 54 del 2008. La professionalità, la costante disponibilità e la sincera devozione dell'architetto sono il filo conduttore del carteggio che inizia nel 1921 e termina nel 1938, ma

altri temi si aggiungono a render noti o a valutare correttamente aspetti dell'ultima fase della vita di d'Annunzio. In particolare il suo atteggiamento nei confronti di Mussolini e del regime fascista, l'adesione all'impresa etiopica, la non condivisione sull'alleanza con la Germania nazista.

Tutto questo fiorire di studi, che si auspica abbia ulteriori sviluppi, è stato reso possibile, o quanto meno favorito, dagli studi di Renzo De Felice che nel 1966 ha pubblicato *Sindacalismo rivoluzionario e fiumanesimo nel carteggio De Ambrisd'Annunzio (1919-1922)*, per i tipi della Morcelliana di Brescia. Si è fatta così nuova luce sulle vicende fiumane, sui rapporti d'Annunzio-fascismo e la migliore conoscenza delle vicende ha consentito una loro valutazione corretta. La successiva edizione del *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, a cura di Renzo De Felice e Emilio Mariano (Milano, Mondadori, 1971) chiarisce fasi ed evoluzione di questo rapporto, fondato su una «cordiale inimicizia», impostando il problema su basi storico-critiche e suscitando negli studiosi un rinnovato interesse, scevro da pregiudizi o preconcetti, per uno dei più validi esponenti della nostra letteratura.

NOTE

1. Nello stesso anno della morte del Poeta, ad esempio, erano state edite *Lettere di Gabriele D'Annunzio raccolte da Giulio Mele*, Torino, Stab. Grafico Lorenzo Rattero, 1938, XVI. Ma anche sillogi meno ampie dedicate ad un solo interlocutore: SCARTABELLO, *D'Annunzio e la "Nuova Antologia"*, in «Nuova Antologia», marzo 1938, pp. 179-185 [a Tenneroni]; LUIGI DONGIOVANNI, *Gabriele d'Annunzio aviatore di guerra*, ivi, marzo 1938; *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Ermindo Campana, ivi, 1° gennaio 1939; *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, a cura di Roberto Forcella, ivi, 1° maggio 1939; *Due carteggi dannunziani*, a cura di Alberto Cappelletti, Napoli, Ricciardi, 1939 [al Bideri e all'Albertotti]; *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio ai genitori alla sorella Anna ed al fratello*, a cura di Mario Vecchioni, Pescara MCMLIII; *Quattro lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Tom Antongini*, in «Quaderni dannunziani», 1956, fasc. III, pp. 7-11; a cura dello stesso Gatti *Alessandra di Rudini e Gabriele d'Annunzio – da carteggi inediti*, Roma, Pinto, 1956. Pochi anni dopo si devono, sempre al Gatti, *Ultime lettere d'amore di Gabriele d'Annunzio*, in «L'Osservatore politico letterario», a. VIII, marzo 1962, n. 3, ed a GIUSEPPE FATINI le seguenti sillogi *D'Annunzio e Nencioni (tredici lettere inedite di Gabriele d'Annunzio)*, in «Quaderni dannunziani», 1960-61, pp. 645-704; *Confidenze dannunziane al "candido fratello" (dal carteggio inedito con Annibale Tenneroni)*, ivi, 1962, XXII-XXIII, pp. 1029-1387, XXIV-XXV, pp.1260-1330.

2. GUGLIELMO GATTI, *Presentazione a Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. IX.

3. ID., *Lettere sincere*, in «L'Osservatore politico letterario», a. IX, marzo 1963, n. 3, p. 62. La scelta contiene una lettera per ciascuno dei seguenti corrispondenti: l'avvocato Nicola d'Annunzio, il parrucchiere Enrico Bedeschi, Maria Gravina, Luciano del Gallo di Roccagiovine, l'avvocato Cesare Riccioni, Pietro Bastogi, marchesa di Roccagiovine, Ciccuzza, Enrico di San Martino e Valperga, Giulio Piccini, Jean Finot, avvocato Edoardo Della Valle, Luigi Bertelli, Giacomo Suardo, Man marchese di Casafuerte a cui d'Annunzio avrebbe voluto affidare la traduzione delle *Elegie romane*, nove a Beatrice di Casafuerte, tre al dottor Mario Bioglio.

4. PIETRO GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 171.

5. GIACOMO D'ANGELO, *Catasto, capriccio e mania di epistolari interminabili*, in «Rassegna dannunziana», a. XXII, n. 48, 2005, p. XLIX.

6. TOM ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938, p. 502.

7. La pubblicazione del *Catalogo delle Lettere di Gabriele d'Annunzio* conservate negli Archivi e nelle Biblioteche del Vittoriale, programmata dal presidente Aleardo Sacchetto nel 1969, ha visto la luce, con la gestione del presidente Giuseppe Longo, nel 1976 nei «Quaderni dannunziani», fasc. XLII-XLIII, voll. 2.

8. Il recente contributo di FRANCO CELENZA, *Femmine e muse – epistolari e carteggi d'amore di Gabriele d'Annunzio*, Pescara, Ianieri, 2011 si sofferma su muse dannunziane ben note e studiate.

9. GIUSEPPE RAVEGNANI, *Prefazione a D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano, Quaderni dell'Osservatore, 1971, p. 29

10. ENRICO ALBERTELLI, *Le lettere di Ariel. Rassegna critica dei carteggi dannunziani*, in «Otto/ Novecento», XXVII, maggio-agosto 2003, 2, pp. 17-52.

11. Il carteggio consente di cogliere e meglio comprendere le reazioni emotive e i risvolti psicologici del Poeta in un periodo di forti tensioni causate dalla morte del padre, dal processo

per adulterio e dalla “splendida miseria” degli anni napoletani.

12. Ricorda i principali lavori sistematici sulla corrispondenza privata fra il Poeta e la famiglia RAFFAELLA CASTAGNOLA, *D’Annunzio e i figli. Con una lettera inedita al figlio Gabriellino – Note a margine dell’edizione Moretti*, in «Rassegna dannunziana», marzo-aprile 2005, n. 3-4, pp. LIV-LVI.

13. Le lettere, sapientemente annotate e postillate, illustrano il rapporto, dapprima teso e polemico poi di amichevole solidarietà, fra il Poeta e il giornalista Ettore Janni dai mesi della candidatura elettorale e dall’elezione di d’Annunzio a deputato del Collegio di Ortona a Mare agli anni della collaborazione del giornalista al «Corriere della Sera». Consentono una conoscenza più precisa degli interessi culturali dei due corrispondenti soprattutto in relazione al *Martyre* e alla *Pisanelle*, offrono notizie preziose sul “periodo francese” di d’Annunzio e sulle sue amicizie nella redazione del «Corriere della Sera».

14. Rispettivamente in «Rassegna dannunziana», a. 2005, n. 47, pp. 1-24; a. 2005, n. 48, pp. 1-23; a. 2006, n. 49, pp. 1-22; a. 2006, n. 50, pp. 1-16.

15. GABRIELE d’ANNUNZIO, *Carteggio inedito con il figlio Veniero (1917-1937)*, a cura di Maria Grazia Di Paolo, Milano, Mursia, 1994.

16. «Il Benco è uno dei pochi scrittori nuovi sui quali si possa mettere sicuramente una speranza ambiziosa» scrive d’Annunzio a Emilio Treves il 18 giugno 1902 elogiandone il manoscritto della *Fiamma fredda*.

17. Le lettere con la moglie di Guido Treves, Antonietta Pesenti, sono state pubblicate a cura di Franco Di Tizio: *Antonietta Treves e d’Annunzio – Carteggio inedito 1909-1938*, Chieti, Ianieri, 2005.

18. Si precisa: «In questo lavoro abbiamo riportato tutte le missive, sinora conosciute, intercorse tra d’Annunzio ed Albertini, indicando nelle note dove si trovano, se sono edite o inedite, dove e quando furono pubblicate, le eventuali divergenze tra le minute e gli originali» (p. 7).

19. Cfr. NINO REGARD, *Sei lettere d’amore di “Barbarella” e l’ultima dimora della “bella romana”*, in AA.VV., *D’Annunzio a Roma*, Roma, Palombi, s. d., pp. 77-100. Le lettere sono tutte degli anni 1891 e 1892.

20. La prima notizia del carteggio, con il regesto delle lettere e la trascrizione di alcune, si deve al Guabello (*Barbarala bella romana – Il grande amore di Gabriele d’Annunzio*, Biella 1935); subito dopo, il saggio di Luigi Trompeo, “*I più belli occhi di Roma*” - *Ippolita dannunziana*, in *Ricordi romani di Gabriele d’Annunzio*, Roma, Palombi, 1938, pp. 43-119.

21. ATTILIO MAZZA, «Maria Hardouin, colomba senza fiele», in «Rassegna dannunziana», n. 47, a. XXIII, n. 3-4, marzo-aprile 2005, p. LVIII.

22. È sufficiente ricordare quello con Eleonora Duse che, dopo la parziale pubblicazione a cura del Nardi (*Carteggio d’Annunzio-Duse*. Prefazione di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1975), non ha avuto un’edizione complessiva.

23. Per gli anni giovanili di d’Annunzio non possono tralasciarsi i contributi seguenti: GUGLIELMO GATTI, *Lettere di Gabriele d’Annunzio a Febea e a Luigi Lodi*, in «L’Osservatore politico letterario», a. VIII, luglio 1962, n. 7, pp. 55-82; GABRIELE d’ANNUNZIO, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985.

24. In precedenza solo la seguente edizione: *Le livre secret de Gabriele d’Annunzio et de Donatella Cross, sauvé de la destruction et commenté par Pierre Pascal*, Padova, Il Pellicano, 1947.

25. È questo il nome attribuitole da d’Annunzio con esplicito riferimento al personaggio di Donatella Arvale del *Fuoco*. A sua volta, firma alcune lettere col nome di Stelio.

26. Numerose le presenze femminili che hanno suscitato la gelosia di Donatella fra il 1914 e il 1915, un biennio ricco di aspettative per il Poeta e che segna una svolta nella sua esistenza. Degna di memoria, ma finora ignorata, la relazione amorosa con la spregiudicata Marie de Régnier degli anni 1914-1921. Le lettere consentono di conoscere fatti di vita intima di d’Annunzio nell’ultimo periodo della sua permanenza in Francia. Il suo stato d’animo, subito dopo il ritorno in Italia, è formulato con chiarezza nel telegramma spedito a Marie: «*Nous vivons des jours tragiques, je donne tout moi même, chaque jour. Je veux vaincre*». Edite nel 2000 a cura di Luciano Triglia (*Lettere d’amore a Sora Notte*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi) le lettere sono state pubblicate l’anno successivo a cura di Nicola Muschitiello (*Buona sera, cara Notte – Lettere, messaggi e una fotografia a Marie de Régnier*, Napoli, Filema Edizioni).

27. La quotidianità della vita militare dannunziana è il tema delle comunicazioni immediate delle lettere scritte dal 1915 al 1924 al giovane tenente di vascello Manfredi Gravina : ANTONELLA ERCOLANI, *Carteggio d’Annunzio-Gravina (1915-1924)*, Roma, Bonacci, 1993.

Debussy e d'Annunzio "fratelli"

Walter Tortoreto

Nella sterminata bibliografia dannunziana, punto di riferimento essenziale per gli studi sul *Martirio di san Sebastiano* è il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e il musicista francese Claude Debussy, prezioso soprattutto dal momento in cui essi avviarono la reciproca collaborazione, e oggi raccolto in varie pubblicazioni¹. Come si sa, d'Annunzio ebbe fin dalle sue prime opere un rapporto privilegiato con la musica, e poi una lunga vicenda di collaborazioni con i musicisti. Il *Martirio* rappresenta la sua esperienza più impegnativa nella produzione per le scene e per il teatro musicale, ed è un episodio artistico decisivo non soltanto nell'attività creativa dell'esilio francese. È anche un'esperienza sostanzialmente unica e irripetibile, frutto di un lavoro concorde con un altro artista diverso per lingua, nazione, poetica. Come succede di rado nella creazione artistica, Debussy e d'Annunzio furono coautori di un testo che si sviluppò in un'elaborazione a tratti parallela e a tratti comune. In alcune lettere d'Annunzio arriva a firmarsi "fratello" del musicista. L'epistolario tra i due artisti è, oltre che fonte preziosa di notizie, una specie di obolo sulla loro fantasia creatrice e, almeno limitatamente al *Martirio*, la testimonianza della modernità e della statura di un compositore che alla società del tempo appariva meno brillante di d'Annunzio, malgrado i suoi numerosi e importanti successi, anche internazionali. Oggi la deperibilità del testo letterario del *Martirio* è più manifesta che all'apparizione dell'opera (Teatro Municipale dello Châtelet il 22 maggio 1911). Il poeta scrisse il testo in una lingua che agli scrittori francesi, anche dell'autorevolezza di Proust, apparve sorprendente per la sua esattezza connotativa e la forza evocativa; ma l'opulenza letteraria è spinta a una sorta di bulimia e il testo che ne risulta è sconfinato nel suo accumulo di oltre 4000 versi. Per questo suo aspetto incontenente, l'opera è teatralmente irrepresentabile e per portarla sulle scene occorrono versioni ampiamente sforbicate. Tuttavia, con le sue acrobazie poetiche d'Annunzio creò un inedito apparato celebrativo, celebrando san Sebastiano attraverso la parola e, nello stesso tempo, celebrando la parola grazie al santo².

Il testo poetico rappresenta un repertorio dei motivi della religiosità di fine Ottocento e, nel leggerlo, s'incontrano argomenti e movenze di esplicito gusto morbosodecadente: dall'efebo delicato e ardente d'amore alla carne che desidera di essere piagata, dalla pelle latteata appena maculata da stille di sangue "divino" all'arco che è arma del Santo e strumento del suo supplizio, alle cupole invase dall'incenso e dai cori di cherubini. Tuttavia l'esattezza connotativa dell'ottonario francese di d'Annunzio (giudicato eccellente dalla critica francese) sottrae ogni ovvietà al corredo della *décadence*, facendo quasi scomparire Sebastiano in un gioco di specchi. Per il poeta il "mistero" è, in filigrana, una sorta di interiore dibattito teologico; nel gioco di rinvii, la parola, chiamata al protagonismo, è cristallo, vetrata istoriata delle antiche cattedrali gotiche.

Da parte sua, il musicista manda in soffitta il melodramma e il suo stesso *Pelléas* con un procedimento di *sottrazione*, come si è detto per indicare un Debussy che nasconde se stesso dietro un linguaggio che spesso allude a codici non propri, e mediante un apparato nel quale il suono viene dissolto con una scrittura del tutto diversa, per esempio, da quella di *Pelléas et Mélisande* (1893-1902), opera costruita sulla ricchezza dei melismi e sull'ampiezza degli intervalli melodici.

Anche le recensioni dei giornali parigini e delle riviste dell'epoca (Le Rappel, Le Temps, Le Matin, Le Figaro, Comœdia, ecc.) sono preziose, tanto più che i saggi sul *Martirio* non sono numerosi quanto farebbe supporre il rilievo dell'opera. Forse la necessità di sfruttare adeguatamente il doppio binario dell'indagine musicale e di quella letteraria scoraggia gli studiosi non esperti di musica. Tuttavia, non mancano studi interessanti (Gabriella Albertini, Guy Tosi, Carlo Santoli ecc.) e testi caratterizzati da finezza critica anche sul ruolo vitale della musica (Lisciani-Petrini, Jankélévitch e altri). In questi studi, l'esame del rapporto tra letteratura e musica è generalmente circoscritto al *Martirio*: ne risulta perciò un'analisi incompleta, anche se rigorosa. Infatti l'opera va inquadrata nella concezione che lo scrittore ha della musica e il musicista della letteratura, problema critico perlopiù sottovalutato negli studi su poesia e musica nel *Martirio* che fu opera del tutto nuova perché scritta, non soltanto metaforicamente, a quattro mani.

Grazie alla loro collaborazione, i due grandi artisti aprirono un capitolo inedito nella storia della letteratura per musica o, se si vuole, della musica composta per testi letterari; e lo studio dei loro comportamenti con precedenti collaboratori (musicisti per l'uno e scrittori per l'altro) permette di evitare una curiosa distorsione critica, che diminuisce in una certa misura il valore e il significato di una collaborazione unica nella storia dei rapporti tra musicisti e letterati. In ciò *Il Martirio di San Sebastiano* segna una svolta radicale nella lunga storia dei rapporti tra testo letterario e testo musicale, correlazione che dal canto gregoriano prosegue ininterrottamente, con momenti di sfavillante magnificenza, ai trovatori, ai minnesänger, al Rinascimento, alla civiltà dell'oratorio e dell'opera seicentesca fino all'arco melodrammatico ottonevicesco. Un capitolo a sé rimane il caso della produzione firmata da un autore insieme poeta e musicista, per esempio Wagner o Boito.

Nei testi scritti per essere musicati, i diritti della musica, in particolare della vocalità, condizionano la forma letteraria; più raramente è la letteratura a condizionare la frase musicale. Non mancano esempi che sfiorano il grottesco, come il celeberrimo "*sento l'orma dei passi spietati*" del buon friulano Antonio Somma (secondo atto del *Ballo in maschera*), dove l'aspirazione all'essenzialità incide, secondo una linea che si apre già con il "recitar cantando", sul testo letterario fino a insidiarne il significato. Nel secondo atto dell'*Ernani*, Francesco Maria Piave sintetizza in modo sciagurato la frase di Victor Hugo "Per qual motivo, dunque, cugino mio, oggi la tua porta è così ben serrata?", scrivendo "*Cugino, a che munito il tuo castel ritrovo?*"³.

Come poi Rossini, Verdi, Puccini abbiano saputo bruciare nel ritmo musicale la mediocrità di testi talvolta perfino imbarazzanti, è la storia della capacità che ha la musica di redimere, grazie alla sua misteriosa virtù mimetica, anche le espressioni più torpide e inverosimili. D'altra parte, l'atmosfera culturale respirata a Parigi all'alba del Novecento da Debussy e da d'Annunzio non è quella romantica dei tempi di Hugo o Verdi, ma è frufurà e frizzante oltre che colta. Parigi è la capitale cosmopolita dell'arte, della musica, del balletto, del cancan in anni folli ma d'una vitalità impressionante, con i linguaggi artistici indissolubilmente fusi come specchio dell'intreccio tra vita e arte⁴.

Tra il 1910 e il 1911, in questa Parigi scintillante e frenetica, le strade di d'Annunzio e di Debussy s'incrociarono sull'onda dei successi che nella capitale coglievano i Balletti Russi, la compagnia di Djaghilev nata nel 1909, nella quale erano confluiti i migliori ballerini dei due teatri russi più importanti, il Bolshoi di Mosca e il Mariinskij di Pietroburgo. Alla base del travolgente successo della compagnia c'era la genialità di Djaghilev cui si univano la direzione artistica del pittore, scenografo e costumista Léon Bakst e le coreografie di Fokine. Gli allestimenti e i costumi di Bakst, smaglianti anche nei particolari trascurabili,

decoravano puntigliosamente le musiche concorrendo in misura decisiva al successo dei balletti.

Fitta e nota, ma non sempre criticamente affidabile, è la letteratura fiorita sul primo incontro di d'Annunzio con una stella dei Balletti Russi, Ida Rubinstein, impegnata sulle scene dell'Opéra in *Cléopâtre*, balletto in un atto di Fokine con musiche di Anton Arensky, Taneev, Rimskij-Korsakov, Glinka, Glazunov, Musorgskij e Čerepnin; scenografie e costumi di Léon Bakst. Lo spettacolo, dato il 2 giugno 1909, era per molti versi innovativo, con l'abbandono delle scarpette da punta, gli abiti dalle linee morbide sul corpo dei danzatori, la sensualità di ornamenti e gioielli, l'esotismo di inusuali musiche cromatiche, tutto sfruttato magistralmente da Bakst che mascherava la nudità dei corpi danzanti con calzemaglie e parti d'abito color carne. Il costume di Cleopatra/Rubinstein era sensualissimo, come se il corpo della protagonista fosse nudo. Fokine, che cercava l'espressività, aveva scelto come protagoniste non due ballerine ma due attrici, allieve del Teatro Imperiale d'arte drammatica, e abbondava in gesti suggeriti dalle pitture egizie. Il balletto, costruito sulla novella *Notti egiziane* di Puskin, racconta la vicenda di Cleopatra che sfida i suoi ammiratori ad affrontare la morte passando una notte con lei. Pare che d'Annunzio, sedotto dalla grazia inusuale e dalla bravura della protagonista, al suo primo incontro con lei l'abbia chiamata "Saint Sébastien!" E il personaggio più rappresentativo dell'aristocrazia intellettuale parigina del tempo, il conte di Montesquiou, ricorda nelle sue *Memorie* che lo scrittore era stato turbato dal fascino della ballerina. In effetti d'Annunzio, che aveva visto la danzatrice nei ruoli di Cleopatra e di Shéhérazade, scrive a Montesquiou: "Ho appena visto *Cléopâtre* e non riesco a controllare il mio turbamento. Che fare?"⁵

All'impressione di questo incontro abbagliante e rivelatore è collegata la decisione del poeta di scrivere "un lavoro capace di mettere in evidenza, in modo eccezionale, le qualità uniche di una simile interprete". Così, l'idea di un "mistero" scritto in ottonari, tenendo conto delle tecniche versificatorie di Mallarmé e di Verlaine, si polarizzò sulla figura di san Sebastiano, ricorrente da lungo tempo nell'immaginario fantastico del poeta. Infatti un'identica esclamazione appare già ai tempi della relazione con Olga Ossani, collega ai tempi del "Capitan Fracassa" nota con lo pseudonimo di Febea. D'Annunzio scrive: «A diciannove anni [ricordo esatto?] quando Febea, vedendomi nudo addossato al tronco d'un albero, nella selvetta pensile della Villa Medici, fra la terrazza e il belvedere esclamò: "San Sebastiano!"»⁶. La fantasia del poeta può essersi accesa non soltanto grazie alla plausibilità della relazione tra il fascino androgino della Rubinstein e san Sebastiano, ma anche perché d'Annunzio era convinto che la nudità costituisca una sorta di *medium* della composizione poetica.

Nella scintillante e a tratti pirotecnica dedica del *Martirio* all'influente scrittore cattolico Maurice Barrès, uno degli intellettuali europei più interessati all'Italia e alla sua civiltà tra Otto e Novecento, d'Annunzio apre con un ricordo nostalgico della terra dei Marsi e dei suoi incantatori di serpenti, come se volesse concentrare in sé le forze delle montagne abruzzesi accingendosi all'impresa rischiosa di scrivere in una lingua non sua e, in più, ringiovanita interrogandone le origini romanze (potremmo perfino congetturare un disegno autocelebrativo, quasi che lo scrittore volesse confezionare un lavoro capace di mettere in evidenza, in modo eccezionale, le sue "qualità uniche" di scrittore): "Un jour d'été, au pays des Marses, en ma terre d'Abruzzes, j'écoutais sous le portail d'une église un charmeur de serpente jouer son air magique sur un os de cerf à cinq trous qu'un ancêtre avait retrouvé, parmi des cendres, des verroteries et des orges, dans un de ces sauvages sépulcres qui sont les milliaires de la route romaine... Et il me semblait de rentrer dans ma patrie primitive, avec un âme plus vaste que toutes mes pensées... Je retrouvai quelques couleurs de ma rêverie, plus tard,

sous le voûtes impériales de Castel del Monte...”⁷.

Nella dedica d’Annunzio rivela anche di essersi ispirato al Pollaiuolo (“Mon Sébastien - que j’ai dessiné ayant sous les yeux cette plaquette d’Antonio del Pollaiuolo, où un svelte centaure domine du poitrail les archers à deux pieds...”). Lo sfoggio della cultura artistica circolante nella dedica con la fantasmagoria dei giochi pirotecnici, sembra una sottile gara di bravura con il collega francese, giacché i loro rapporti non furono sempre sereni; e di certo ravviva l’impressione della forza creatrice e accattivante che lo scrittore vorrebbe imporre con il suo “mistero”; e la sua lettura ci apre uno spiraglio verosimile sulle travolgenti conversazioni ‘salottiere’ dello scrittore⁸.

Perché san Sebastiano? La figura del martire cristiano trafitto dagli arcieri di Diocleziano è, come sostiene Thomas Mann, l’incarnazione dell’umanità sofferente, emblema della resistenza di fronte al dolore. Si è autorevolmente detto che san Sebastiano è l’eroismo della debolezza e, grazie a quelle sue ferite che non sanguinano, rappresenta il fascino della sofferenza e della contraddizione. In questo senso, egli può essere considerato un santo sempre “contemporaneo”; e forse per questa ragione è una fonte inesauribile d’ispirazione anche per l’arte⁹. E lo scrittore abruzzese, educato alla pittura da Francesco Paolo Michetti fin dall’adolescenza, durante l’esilio parigino ampliava i suoi gusti e la sua curiosità per le arti figurative grazie alle assidue conversazioni con i numerosi pittori e scultori della capitale parigina. Nell’agosto del 1910 (anno in cui Parigi fu funestata da una drammatica alluvione)¹⁰, d’Annunzio, che viveva tra la capitale e la campagna, si trasferì a Moulleau, in Guascogna, in prossimità dell’Oceano Atlantico, nella villa che gli aveva affittato Adolphe Bermond. Era immerso negli studi sulla civiltà romana francese, secondo un costume appreso da Ernesto Monaci e dalla lettura della *Crestomazia italiana dei primi secoli* del 1889. Lo scrittore indirizzava la sua effervescenza letteraria alla florida letteratura medievale anche attraverso gli studi di importanti filologi romanzi e con la lettura di testi originali¹¹.

Qualche settimana dopo la prima di *Cléopâtre* all’Opéra, i giornali parigini annunciavano un *Saint Sébastien* di d’Annunzio per l’anno successivo, probabilmente un “mistero” da affidare a una grande compagnia per un balletto, con una parte musicale importante. Secondo gli annunci dei giornali, il lavoro avrebbe inaugurato il progettato (e mai costruito) Théâtre de Fête e, secondo le intenzioni del poeta italiano, avrebbe dovuto “vendicare il sesso femminile” poiché restituiva a una donna i personaggi che nei misteri medievali erano affidati agli uomini. D’Annunzio non crea la figura di un atleta virile, come suggerirebbe l’idea di un arciere romano, o quella di un santo secondo la tradizione religiosa e il Martirologio: la sua immaginazione vive in una realtà fantastica. Gustav Aschenbach, protagonista di *Morte a Venezia* (1913), vede nella figura di san Sebastiano il supremo esempio della bellezza apollinea, di quel fascino virile cantato nel 1909 dallo scrittore omosessuale Georges Eekhoud (un francofono fiammingo di nascita, come Maurice Maeterlinck) nel saggio *Saint-Sébastien dans la peinture*. Per Mann, tutto ciò che esiste al mondo è una manifestazione di resistenza, è sorto nonostante il dolore e la sofferenza; e secondo Eekhoud, san Sebastiano è un eroe del nostro tempo, incarnazione di “una virilità intellettuale e giovanile che stringe i denti” mentre gli trafiggono il corpo. Ma è anche l’immagine di un efebo o di un androgino: non per capriccio pruriginoso il San Sebastiano di Guido Reni è stato accostato spesso all’omosessualità.

L’identificazione san Sebastiano/Rubinstein fu certamente evocata nella fantasia dannunziana dal numero impressionante di quadri che ritraggono un san Sebastiano sessualmente ambiguo; e d’Annunzio aveva abituato da tempo il pubblico alla confusione tra piano della vita quotidiana e travestimento teatrale. Per lui, dunque, non c’era interprete migliore della nuova conquista: “Alta, snella, senza seno, è perfetta per questa parte. Dove mai potrei trovare un attore dal

corpo tanto etereo?¹²”

È naturale che d'Annunzio pensasse, mentre scriveva il suo “mistero” destinato a farsi balletto, anche a una forma musicale adeguata, ma egli non aveva in mente un musicista particolare. Quando Ida Rubinstein vide il manoscritto del lavoro, per la musica pensò e si rivolse a Jean-Jules Roger-Ducasse, il quale rifiutò dopo matura riflessione, forse non pienamente convinto dal progetto, e avvertì personalmente d'Annunzio della sua decisione. Si pensò allora a Florent Schmitt, ma il poeta telegrafò alla Rubinstein perché s'informasse anche su Henry Février. Come si vede, i compositori ipotizzati erano abbastanza modesti: quindi la musica non avrebbe dovuto rappresentare il punto di forza del lavoro, ma l'indispensabile corredo per allestire un balletto, vale a dire uno spettacolo che – fin dal suo apparire nel primo Rinascimento – ha sempre sedotto in virtù della rappresentazione coreografica costruita sulla danza o sulla pantomima. Un musicista ordinario sarebbe stato più malleabile e disposto a correggere secondo le esigenze del testo e della messinscena. Pare sia stato Robert de Montesquiou a consigliare al poeta di rivolgersi direttamente a Debussy; d'Annunzio ricorda però nella *Dedica* l'amico critico d'arte Gabriel Mourey che sulla collina di Settignano gli parla di Tristano e di Debussy¹³.

Due pubblicazioni di Gabriel Mourey e il drammaturgo

Il poeta spedì a Debussy una lettera affettuosa e colma di ammirazione e lusinga non di circostanza. Il musicista, risvegliato grazie alla lettera dello scrittore italiano da una forma di torpore che si trascinava da tempo, il 30 novembre rispose immediatamente dall'Hotel Krantz di Vienna. Anche Debussy manifestava la sua ammirazione e affermava di amare la poesia di d'Annunzio, spingendosi a confidargli che il pensiero di lavorare con lui gli dava “in anticipo una specie di febbre” (“Aussi bien la pensée de travailler avec vous me donne à l'avance une sorte de fièvre”: ultime parole sottolineate da d'Annunzio; v. *Mon cher ami*, p.24). Dal suo canto la danzatrice Ida Rubinstein, “commossa dall'inaudita bellezza dei testi” che d'Annunzio le mandava e conquistata fin dai primi abbozzi, sosteneva che il progetto si sarebbe dovuto concludere entro la primavera successiva “a costo di muovere cielo e terra”; e volle prepararsi alla parte di protagonista in forma smagliante, tra l'altro leggendo tutto quello che poteva su san Sebastiano.

In realtà, Debussy era interiormente riluttante a imbarcarsi in questa avventura; infatti scrisse a sua moglie Emma: “questa storia non mi dice niente che abbia valore; e poi avrei l'aria di specializzarmi in danzatrici”; in più aveva l'assillo di scrivere il balletto *Kamma* da tempo commissionato da miss Maud Allan. Le vere entusiaste del progetto erano la danzatrice russa e la moglie del musicista, Emma, la quale cercò di concludere velocemente ogni intesa. Non soltanto per galanteria, a lei più volte si rivolge direttamente lo scrittore (“Vogliate permettermi, Signora, di ringraziarvi, ancora una volta con il massimo fervore, in questa sera augurale di attesa e di speranza”: *Mon cher ami*, cit.), e non senza ragione l'impresario Gabriel Astruc le esprime gioia e gratitudine perché è stata “all'origine delle grandi cose che si preparano”, tra l'altro incutendo in tutti grande fiducia nel successo finale. La proposta di d'Annunzio e l'immediata risposta di Debussy, che accettava di scrivere la musica per *Le martyre de Saint Sébastien*, erano una sfida non soltanto artistica perché il *mystère* sarebbe dovuto andare in scena di lì a poco e, di conseguenza, i tempi di scrittura erano assai ridotti, tempi forse consonanti con le tradizioni musicali italiane ma non con la pignoleria di Debussy, il quale però riuscì a ultimare la sua partitura in poche settimane!

Forse a causa di questo particolare, c'è chi ha sostenuto che Debussy accettò

la proposta di d'Annunzio per desiderio di soldi. Se la circostanza fosse vera, non sarebbe scandalosa. Chi non conosce la pignoleria di Verdi nel fissare le clausole economiche dei suoi contratti? Ma l'asserzione è infondata e gratuita, e riduce a un accordo commerciale un capolavoro nuovo – audace perfino nella Parigi sperimentale del primo Novecento – al quale avevano deciso di lavorare in forme inedite due artisti di straordinario rilievo culturale. Se Debussy aveva sempre bisogno di denaro perché aveva le mani bucate, come il poeta abruzzese, e dilapidava tutto quello che guadagnava; dall'altro lato, secondo alcuni biografi d'Annunzio guadagnò e spese in Francia somme da capogiro. Si è anche scritto che Debussy avrebbe lavorato contro voglia perché l'arte di d'Annunzio era lontana dalla sua sensibilità, e in più aveva dovuto comporre la partitura in pochissimi mesi. Anche questa opinione non è plausibile. Debussy era in effetti abituato a lavorare lentamente e riflettendo a lungo anche sui particolari poco vistosi; perciò la ristrettezza dei tempi dovette rappresentare per lui una costrizione mal tollerata, ma le testimonianze sul suo entusiasmo sono innegabili. Lo stress fisico e mentale fu tale che alla fine del lavoro il suo medico curante dovette ordinarli alcuni mesi di riposo assoluto. Tuttavia, qualche tempo dopo aver terminato il lavoro, il musicista scrisse al 'coautore': "Je ne demande qu'à revivre ce temps d'ardente animation". Benché le indoli dei due autori fossero assai diverse, l'intesa artistica fu subito eccellente e dopo tanti anni da quell'avventurosa esperienza, lo scrittore ripensava con emozione all'arte dell'amico e scriveva che quando si ascolta la musica di Debussy, "ecco che le vene sono prese da suoni avvolti a spira come i viticci che nascono dal tralcio della vite e c'è chi passando li coglie teneri come sono e quanto più ne assapora l'asprezza più gli piace"¹⁴. La metafora esprime sia lo stupore d'una musica continuamente sospesa grazie al rinvio delle cadenze e all'uso di tonalità lontane e di scale per toni interi, sia lo stato d'incertezza e di libertà dell'orecchio quando ascolta la musica come una realtà che è dappertutto ("... ma soprattutto non è sulla carta", come scrive il musicista). La mente dell'ascoltatore è colma d'immagini diverse perché ogni strumento fa sentire la sua voce e, di conseguenza, i timbri condizionano in larga misura i valori formali¹⁵.

Erano ovviamente note le novità lessicali e strutturali sulle quali s'innerva la produzione musicale dell'uno e letteraria dell'altro, essendo ognuno di essi nel proprio settore un modello riconosciuto di professionalità nutrita da straordinaria cultura e caratterizzata dalla determinazione d'innovare. D'Annunzio conosceva le innovazioni di Debussy nel teatro musicale poiché l'opera *Pelléas et Mélisande* era stato un evento senza precedenti e un capolavoro che non avrebbe avuto imitatori. In essa lo sviluppo delle situazioni narrative e musicali è sostituito dalla sovrapposizione di emozioni isolate, e al posto delle arie o dei pezzi chiusi, il musicista crea un declamato melodico sostenuto da un'orchestra d'inconsueta ricchezza timbrica. Più che rifarsi a una drammaturgia tradizionale, Debussy s'ispira qui a esperienze remote: "recitar cantando", melodramma di Monteverdi, opere di Lully e Rameau, teorie di J.J. Rousseau. D'altro canto, l'opera di Maeterlinck allude ai cinque atti tradizionali della tragedia in versi di Corneille e Racine e gli episodi appartengono a una stessa vicenda in modo frammentario e in momenti non congiunti in una catena narrativa. Ne risulta una vicenda immobile, ricca di atmosfere ma priva di svolgimento, con personaggi che parlano con i propri ricordi. Di conseguenza, allo sviluppo delle situazioni drammatiche del teatro musicale sancito dalla tradizione, si sostituiscono gesti e silenzi, figure dissolte, personaggi che ricercano un destino ignoto, atmosfere brumose. Maeterlinck è una fonte ideale per Debussy, il quale afferma che non potrebbe rinchiudere la sua musica in uno stampo troppo preciso. "Amerò sempre più una cosa in cui, in un modo o nell'altro, l'azione sarà sacrificata all'espressione lungamente perseguita dei sentimenti dell'anima. Mi sembra che

in questo caso la musica possa divenire più umana, più vissuta, e che si possano approfondire e raffinare i mezzi d'espressione.¹⁶

Nelle sue penetranti note su Debussy, Vladimir Jankélévitch si sofferma spesso sull'uso simbolico del silenzio, come allusione all'inesprimibile, alle voci del mistero universale. Per il musicista francese, infatti, la musica sorge dal silenzio, come a volerlo provvisoriamente interrompere o sospendere: "la musica inizia là dove la parola è incapace di esprimere, la musica è destinata all'inesprimibile; vorrei che uscisse dall'ombra e che, in certi momenti, vi rientrasse, che fosse sempre discreta"; e ancora, a sottolineare una scelta che diventa ideale estetico: "Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose de plus épars, de plus divisé, de plus délié, de plus impalpable, quelque chose d'inorganique et pourtant d'ordonné dans le fond"¹⁷. Entro questa cornice vanno esaminate luce, sonorità, espressione dell'anima, brivido del mistero, colore... caratteri che non potevano sfuggire al poeta abruzzese alla ricerca di un musicista come un raddomante, ma finalmente giunto a destinazione.

È d'Annunzio a raccontarci questo incontro. "L'incontro con Claudio Debussy, dopo aver cercato per la selva parigina le fonti della musica giovine, come un "sourcier" (termine che non ha equivalenti in italiano: chi sa scoprire una sorgente d'acqua). In che modo la sua altera diffidenza e la sua difensiva ironia furono da me subito vinte. L'alleanza spirituale suggellata fin dalle prime note. Il suo stupore della ininterrotta attenzione e della costante infallibilità di questo orecchio, che certo aiutò Saffo ad accordare la sua cetra e Riccardo Wagner a scatenare e a contenere le procelle della sua Orchestra non classicamente domata come dal solingo Orfeo il bestiame sanguinario [...]. [...] Claudio di Francia, al mio primo modo di leggergli le parti del poema ansiose di compirsi nella musica, comprese: e non si meravigliò se non per amarmi, se non per donarsi intiero e puro, egli che pareva tuttora offeso dalla prosuntuosa ottusità di un altro poeta affascinato in ogni stagione dal merlo melenso e inemendabile [M. Maeterlinck]"¹⁸.

Benché meno alate di quelle dannunziane, le lettere di Debussy esprimono subito un'emozione spirituale profonda. L'accettazione immediata dimostra l'entusiasmo sincero del musicista. Il tono della risposta positiva non giustifica l'ipotesi di eventuali opportunità concrete – del resto incomprensibili in un artista dalla vita dispendiosa ma che selezionava ogni progetto con la raffinatezza di un'indole esteticamente aristocratica – e piuttosto suggerisce un verosimile desiderio di rimettere in gioco la propria vena teatrale con un testo offerto da uno scrittore (anche di teatro) di collaudata rinomanza internazionale e ammirato perfino nella capitale del rigoglio artistico, nei salotti e tra gli artisti, ove si escluda qualche resistenza isolata perlopiù legata ad atteggiamenti eccentrici dell'italiano.

Benché lontano dai gusti, dai modi, dal temperamento di d'Annunzio, il musicista francese doveva essere attratto dalla fama, non soltanto mondana, del poeta italiano; ed è schietta in misura disarmante l'affermazione già ricordata: "Aussi bien la pensée de travailler avec vous me donne à l'avance une sorte de fièvre: l'idea di lavorare con voi, anzi, mi dà in anticipo una sorta di febbre"¹⁹.

In realtà, sfuggono le vere ragioni che spinsero il musicista ad accettare una proposta in sé allettante, ma non priva di pericoli, tanto più che egli si sentiva, come Méliande, felice ma triste persino all'indomani del trionfo dell'*Après-midi d'un faune*. "Questa afflizione è senza ragione!". "La mia anima, scrive in *De Fleurs*, muore di troppo sole"; e in una lettera a Pierre Louÿs, citata da Landormy: "... Mi sento solo e sconsolato. Nulla era mutato nel cielo oscuro che costituisce il fondo della mia vita", ma dopo avere appena terminato le *Trois Ballades de Villon*, il compositore era inquieto, indeciso, piuttosto svogliato, e non sapeva se riprendere il vecchio progetto *Chûte de la maison Usher* da Poe o se scrivere *Khamma*, il balletto destinato alla danzatrice inglese d'origine sudafricana Maud Allan. In una lettera del 25 settembre 1910, egli confida al suo editore di sentirsi come un

viaggiatore in attesa nella buia sala d'una stazione ferroviaria, perfino insofferente di se stesso: "Je suis dans une période d'inquiétude, un peu comme quelqu'un qui attendrait un train dans une salle d'attente sans soleil. J'ai, en même temps, l'envie de m'en aller n'importe où, et la peur de partir. Enfin, il me faut beaucoup de patience pour me supporter moi-même". In queste condizioni psicologiche, l'irruzione epistolare del poeta italiano, così allettante, amabile e piena di sincera ammirazione, gli trasmette un misterioso flusso d'energia ed egli comincia a pensare alla musica del *Martyre* nell'istante in cui accetta la proposta. Tra la saggezza e l'umanità dei vecchi poeti e l'angoscia di Poe, *Le Martyre* sembra porsi in una condizione intermedia, per quel misto di sogno e realtà, tragedia e poesia, sacro e profano in continua tensione nella storia di un arciere androgino: la stessa condizione psicologica del musicista poteva trasformarsi osservandosi in un testo sospeso tra medievalismo ed erotismo, misticismo e violenza.

Debussy aveva con la poesia una lunga confidenza, maturata fin dall'adolescenza grazie all'amicizia con Verlaine e in seguito accresciuta dalla lettura o dalla frequentazione di poeti che si chiamavano Gautier, Baudelaire, Louÿs, Mallarmé (nel cui salotto egli poteva incontrare ogni martedì artisti legati all'impressionismo e al simbolismo), Lecomte de Lisle... una schiera di autori postromantici che sbirciavano ancora i miti parnassiani e il *Piccolo trattato di poesia francese* di Banville. Debussy conosceva indubbiamente anche la poesia italiana sia per la sua permanenza a Roma durante il biennio del *Prix de Rome*, sia perché tra il 1887 e il 1888 aveva composto un poema lirico, *La damoiselle élue*, su testo di Dante Gabriele Rossetti (traduzione di Gabriel Sarrazin), poema che aveva rielaborato nel 1902 per soprano, coro femminile e orchestra. Nel programma di sala del concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, tenuto il 1 dicembre 1996, Paolo Cecchi scrive che il musicista fu attratto certamente "dalla strana commistione (ampiamente in linea con gli stilemi anti realistici e morbosamente estetizzanti dei preraffaelliti, che non poca influenza ebbero sulla concezione artistica del simbolismo), di elementi trascendenti, di estatica attesa e di desiderio carnale occulto, attraverso i quali si dispiega il commosso anelito all'amore oltre la vita invocato dalla fanciulla per il proprio amato": l'intonazione debussiana si articola in una specie di trittico "che rispecchia fedelmente la tripartizione" del poema", alle cui atmosfere aderisce perfettamente. Nella *Damoiselle* c'è già un po' di *Martyre*: diatonismo reso etereo dal timbro, andamento quasi modale, libertà morfologica, una memoria carezzevole dell'orchestra wagneriana, rarissime increspature "drammatizzanti" e altro. Debussy scrive: "Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia diventata caduca e buona solo per i deboli. Non ascoltare i consigli di nessuno, se non quelli del vento che passa e ci racconta la storia del mondo"²⁰.

Durante il decennio che precede *Le Martyre*, e in particolare dopo il *Pelléas*, Debussy abbandona gradualmente i poeti prediletti per le sue liriche e amplia il panorama delle letture poetiche volgendosi ad autori meno propensi a quell'ordito prezioso tanto adatto alle sue sottili trame musicali. L'interesse si orienta verso altri poeti e altre poesie: Dante Gabriele Rossetti nella traduzione di Pierre Louÿs, vecchi poeti e vecchie poesie di Francia: *Trois chansons de France* (due *Rondels* di Charles d'Orléans e la *Grotte* di Tristan Lhermite), *Trois chansons de Charles d'Orléans*, *Trois ballades* di François Villon e *Le promenoir de deux amants* di Tristan Lhermite. Inoltre egli s'interessa alle novelle di Poe, i cui protagonisti lanciano "una sfida alle difficoltà più irte", e al *Tristano e Isotta* colmo d'amore e già vibrante di musica (*La reine chante doucement, la voix s'accorde à l'instrument, les mains sont belles, le lais est bon, Douce la voix et bas le ton...*). C'è pure una parentesi shakespeariana dedicata al *Re Lear*. Ma non è agevole il trapasso dalle nebbie crepuscolari dei versi abitualmente intonati alla nuova maniera; ed è forse qui una delle ragioni profonde che spinsero il musicista ad accettare la proposta di

d'Annunzio che lo spingeva verso nuove sponde come i trapassati di Virgilio che "tendebantque manus ripae ulterioris amore".

La letteratura vocale di Debussy è quasi tutta intonata su versi di qualità, dai *Cinq poèmes de Baudelaire* del 1887-89 alle *Fêtes galantes* del 1892 su versi di Verlaine, dalle *Chansons de Bilitis* del 1897 alle *Trois Ballades de François Villon* di poco anteriori all'incontro con lo scrittore italiano. C'è dunque un'indubbia parentela della sua musica con la grande poesia di qualità del suo tempo. La stessa armonia che si avverte fra musica e poema in *Pelléas et Mélisande* prova che Debussy corrispondeva con la sua musica perfino alla concezione della vita esposta da Maeterlinck nel dramma.

Si sa che il musicista lasciò tre opere incompiute: *Histoire de Tristan*, *Le Diable dans le beffroi*, *La chute de la maison Usher*, le due ultime ricavate dai *Racconti straordinari* di Poe²¹. Debussy aveva preannunciato che esse avrebbero dovuto esprimere una nuova maniera della sua arte. Ha quindi senso il paragone, talvolta tentato, tra la musica di Debussy e la pittura di Monet, che raggiunge una sorta di totalità dipingendo frammenti di spazio e di tempo. Monet decompone progressivamente la forma della materia, pietrificata dal tempo di Eraclito, con la passione di un esploratore e il desiderio di penetrare nell'essenza dei fenomeni; egli polverizza la forma in serie di immagini che trasformano la sostanza in energia, come afferma Jarocinski: "un'energia lirica il cui effetto è quasi musicale, viene come chiusa in un simbolo universale: l'acqua dello stagno delle *Nymphéas* è lo specchio magico del mondo, "cielo sotterraneo", sostanza delle sostanze di cui tutte le altre non sono che attributi, ed annuncio profetico del *tachisme*"²². In definitiva, quindi, l'opera di Debussy riveste un'importanza decisiva non soltanto sotto il profilo storico e nazionale, ma anche come arte che interpreta le tendenze spirituali della civiltà del primo Novecento.

L'esperienza musicale di d'Annunzio, al contrario, se si prescinde dall'influenza che la musica ebbe sulla formazione – anche del carattere – dello scrittore e in tutta la sua opera, si presenta più frastagliata e non sempre d'immacolato valore artistico. Se infatti si esclude la frequentazione con Puccini, in particolare dal 1906, quando si avviarono le trattative per *La Rosa di Cipro* abbandonate dopo un fitto carteggio, i musicisti con i quali d'Annunzio ebbe rapporti di lavoro non hanno lasciato un segno rilevante nella storia della musica. I maggiori che si siano interessati al suo teatro, dopo *Il Martirio*, sono Pizzetti (*La Pisanella*) e Mascagni (*Parisina*) nel 1913, Zandonai (*Francesca da Rimini*) l'anno seguente, Montemezzi (*La Nave*) nel 1918. Per la verità Pizzetti aveva anche scritto già nel 1908 le musiche di scena per *La Nave* e Franchetti aveva musicato *La figlia di Jorio* anche prima, nel 1906. Il poeta si legò in seguito d'amicizia con autori come Casella e Malipiero; ma già con Pizzetti, tra i più dotati della cosiddetta "generazione dell'Ottanta", aveva avuto un atteggiamento condiscendente ai tempi delle musiche per *La nave*, esordio nel mondo musicale del giovane musicista di Parma²³. Gabriele d'Annunzio conosceva naturalmente la produzione musicale di Debussy e ne apprezzava la qualità, anche se non risulta che si spingesse a considerarlo, come oggi molti ritengono, il primo musicista d'avanguardia del Novecento. L'ammirazione della critica per la musica di Debussy è cresciuta nel tempo. Soltanto con Pierre Boulez si comincia a pensare che l'opera di Debussy abbia per la musica moderna la stessa importanza che l'opera di Baudelaire ha per la poesia. Il teorico dell'ineffabilità nella filosofia della musica, il già ricordato Vladimir Jankélévitch, anche musicologo di straordinaria finezza esegetica che rende la sua filosofia della musica un modello di profonda analisi etica e teoretica del reale, ha scritto che "nessun musicista è andato più a fondo di Claude-Achille nella suggestione e nella trascrizione delle cose misteriose. L'inesprimibile che Debussy esprime assomiglia a quell'insolubile... fatto per essere venerato, non per essere risolto". Per Jankélévitch la staticità, l'istantaneismo, la presenza incombente dell'idea della

morte e il mistero costituiscono lo specifico della musica di Debussy: d'Annunzio avrebbe certamente condiviso questo giudizio. Attentissimo alla produzione artistica di Parigi, egli conosceva anche il Debussy critico musicale, amato o temuto, noto con lo pseudonimo di Monsieur Croche, e forse spesso si sarà trovato d'accordo con i taglienti giudizi del critico²⁴. Di conseguenza, la scelta dell'autore del *Pelléas et Mélisande* non poteva non sembrargli ideale per il suo *Saint Sébastien*.

L'avvio della comune avventura artistica del poeta e del musicista lueggia le condizioni psicologiche, il momento creativo e le intenzioni dei due artisti in un momento critico della loro evoluzione nonché lo spirito con il quale essi si avvicinano. D'Annunzio avvia il nuovo legame con apparente trepidazione e racconta un po' della sua storia con l'evidente speranza di conquistare il musicista senza allarmarlo. Le esperienze precedenti (come, per la verità, le successive) lo avevano avvicinato a compositori indubitabilmente meno dotati e meno noti di Debussy; egli è quindi consapevole del nuovo e inedito rapporto con un vero artista che non conosce perfettamente ma che sinceramente stima. Debussy si risveglia dalla sua svogliatezza e intuisce subito che la collaborazione con d'Annunzio non può che essere per lui stimolante e preziosa.

Allorché i rapporti apparvero definiti e fruttuosi, Gabriel Astruc, l'impresario dello spettacolo, invitò a "una cenetta intima" Claude con la moglie Emma, d'Annunzio e la Rubinstein: così *Le Martyre* cominciava a camminare!

I due si misero subito a lavorare insieme e il procedimento compositivo fu vorticoso sia per lo scrittore, che aveva il vantaggio dell'ideazione e che aveva in mente uno schema ben definito, sia per il musicista. D'Annunzio inviava i suoi versi a foglio a foglio, a brandelli di parte e senza ordine. All'inizio di gennaio Debussy ricevette il terzo atto ("musicalement le plus important dans sa forme complète et définitive"); qualche giorno dopo lo scrittore si lamentava perché alcune parti corali erano "vedove di musica"²⁵. Le lettere sono colme di osservazioni, giudizi, richieste. Il poeta scrive: "Assunzione di San Sebastiano: bisognerà impiegare una forma più ampia. La ripetizione troppo insistita delle stesse sonorità musicali provocate dagli stessi ritmi poetici potrebbe diventare un pericolo"; "13 febbraio primo atto completo. Credo che vi compiacerete al "mistero" del secondo atto. Quando si apre l'ampia porta della Camera magica, l'aria è già carica d'incanto e di quello che si potrebbe chiamare "il ricordo memorabile", il ricordo di cui non ci si ricorda". E così, grazie a questa fitta corrispondenza, tuttora fioriscono sotto i nostri occhi la danza dei carboni ardenti, il Coro dei serafini, parti consistenti del lavoro, il cui impegno ci si svela nella corrispondenza quasi giorno per giorno. L'editore Jacques Durand scrive nelle sue memorie che Debussy "conquistato dal soggetto di San Sebastiano... scrisse questa meravigliosa partitura in uno stato di esaltazione"²⁶. I protagonisti del complesso progetto entrarono in uno stato febbrile dopo che i giornali parigini rivelarono la collaborazione tra Debussy e d'Annunzio, nonché la presenza di Ida Rubinstein e di Léon Bakst all'imminente allestimento, e scrissero che il debutto del *mystère* era previsto nella stagione primaverile di Gabriel Astruc, maggio 1911, allo Châtelet. Le giornate del musicista furono anche più massacranti. Egli avrebbe dovuto scrivere il balletto *Khamma* e d'Annunzio gli mandava parti staccate del testo senza alcun ordine. A dispetto delle condizioni proibitive, però, il musicista si diceva entusiasta e scrisse all'amico Robert Godet che il testo era "indiscutibilmente bellissimo e, in effetti, se mi si desse il tempo necessario, ci sarebbero tante idee da trovare"²⁷. All'invio del primo atto completo, Debussy lo giudica "alto e distante" fino a temere per sé e per la sua musica ("è terribilmente difficile trovarne la musica") e si vede costretto a suggerire al poeta di calmare le pretese della Rubinstein ("In ogni modo è impossibile fare quello che chiede la signora Rubinstein, cioè staccare le danze dal resto perché lei possa regolare i suoi gesti! Questo dipende profondamente da quello che si è detto o si dirà in

seguito. Proteggetemi”.

I primi episodi del *Martirio* erano stati scritti tanto rapidamente da dare l'impressione di un'ispirazione immediata e inevitabile. Gli appunti presentano una forma schematica ma già definitiva. Manca ogni segno di fatica, ad eccezione del *Preludio d'apertura*, una pagina spesso definita “estatica”, scritta in do minore, con accordi di quinta e ottava, con l'indicazione di movimento “Allegro agitato” anziché in mi bemolle minore e in tempo lento. Ma non si direbbe che nella composizione ci sia stata una fatica o una ricerca affannosa per trovare qualcosa che il poema non riusciva a dare. Bisogna quindi ammettere che gli elogi espressi nelle lettere al poeta erano sinceri, sentiti. Gli schizzi autografi ci consegnano un musicista conquistato dai versi del poeta e che tenta di adeguare al testo letterario la sua musica, il suo stile nel quale confluivano, come in altri lavori ma con più chiara evidenza, il melodismo francese, la concezione armonica nella quale si intravede Wagner, la sensibilità timbrica suggerita dal pianismo di Chopin e dalla musica strumentale di Musorgskij, echi dell'estremo oriente. Ha ragione Pierre Boulez allorché paragona la musica moderna che si sveglia nell'*Après-midi d'un faune* con la poesia moderna che ha le radici in certi poemi di Baudelaire²⁸.

Per guadagnare tempo, nelle ultime settimane Debussy affidò l'incarico di strumentare alcune parti del *Martyre*, per le quali dava indicazioni precise e particolareggiate, al suo collaboratore abituale André Caplet, compositore e direttore d'orchestra anch'egli vincitore del Prix de Rome, per il quale d'Annunzio nutriva una calda simpatia. Debussy aveva una tale fiducia in questo suo allievo da giustificarsi con lui di musicare il “mistero”: “... Ugualmente ho accettato: prima di tutto perché bisogna pur compromettersi con qualche cosa; poi perché forse è ancora il tempo di fare una follia, e persino di ingannarsi. Fra i buoni piccoli amici che voi conoscete, mi si fa l'onore di organizzare delle scommesse sulla mia pelle per vedere se riesco in un'impresa così pericolosa”. Talvolta nel fitto colloquio s'inserisce la Rubinstein: “Ditemi se posso rimanere a lungo quanto basta perché ogni parola sia come voi la udite e ogni gesto come voi lo vedete” (15 febbraio); oppure: “Posso dire che mi ha dato la voce. Mi ha rivelato completamente a me stessa, ha svelato di me tutto ciò che non sapevo” (*Correspondance*, p.20). E ancora lo scrittore: “Le parti corali sono sviluppate in vista del libro, ahimè, vedovo di musica. Potete scegliere le strofe che preferite”.

Mentre i due artisti creano insieme il *Martyre*, se ne definisce sempre meglio la *mise en scène*; perciò nelle lettere compaiono indicazioni pratiche sull'elaborazione dei cinque atti, come documenta Stefania Filippi. E d'Annunzio: “In mezzo a tutti questi traffici, mi attraversano improvvise ondate di musica. Escono dalla vostra stanza ogni volta che Chouchou apre la porta socchiusa”. Nella concitazione della creazione artistica, la scrittura dell'opera si fa mimeticamente vita concreta! Anche il poeta dedica ampio spazio, non meno del musicista, a questioni di estetica musicale e le sue considerazioni “rivelano la conoscenza delle fonti storiografiche e critiche sulla tradizione del melodramma italiano” (Stefania Filippi, cit.). L'approssimarsi del debutto esalta lo scrittore, il quale scrive: «Comme Sébastien cloué à la Cithare, la Musique et le Drame crient: “Nous sommes Un!”» (*Mon cher ami*, p.70). È una solida intesa di qualità, difficile da raggiungere tra letterati e musicisti. Lo stesso Debussy, infatti, scrive all'amico qualche tempo dopo, (ha appena visto *La Pisanelle*): “Voi fate uso di una materia troppo bella, se posso dir così: per la bocca degli attori, per le orecchie del pubblico ancora una volta sconvolte dal variopinto tumulto della messa in scena. Secondo me non è proprio quella che andrebbe adoperata. Per qual motivo tenere tanto occupati gli occhi quando le orecchie hanno tanto da trattenere? Da qualche anno obbediamo alle influenze di un Nord d'accordo con Bisanzio per soffocare il nostro genio latino fatto di grazia e di limpidezza”²⁹.

Disperato per l'imminenza della “prima”, il musicista lavorava come mai in

passato, abituato a scrivere lentamente e a soffermarsi su ogni sequenza melodica, su ogni accordo. Ma era realmente entusiasta del testo e in più considerava la collaborazione con il poeta un'occasione preziosa, tanto che si spinse a scrivergli: "toute musique me semble inutile à côté de la splendeur sans cesse renouvelée de votre imagination", frase nella quale non manca un presentimento di sorriso, secondo lo stile lievemente canzonatorio del musicista³⁰.

Non si dimentichi che, a dispetto della sua notorietà debordante a Parigi, o forse proprio per questa ragione, d'Annunzio era talvolta giudicato con malignità dagli artisti e nella vita mondana e culturale di quella bella società della quale era un protagonista di talento. André Gide doveva rappresentare più d'un artista quando, dopo un incontro a pranzo, scrisse molto crudamente e con ruvidezza che d'Annunzio si presentava "più rattappito, controllato, raggrinzito, più rimpicciolito e vivace che mai", con lo sguardo senza bontà e senza tenerezza, la voce più adulatrice che carezzevole, la bocca più crudele che golosa. "Mai in lui il dono naturale cede il passo al genio. Più calcolo che volontà, poca passione e tutt'al più fredda"; e Gide si spinse a interpretare come inganno la capacità seduttrice del poeta su chi lo ascoltava: "... qui se sont pris (c'est-à-dire: mépris) à son oeuvre". Non meno pungenti erano i giudizi del poeta d'origine aristocratica Henri de Régnier. Le baruffe tra artisti sono i colori del loro mondo.

Spesso Debussy e d'Annunzio lavoravano uno a fianco all'altro, con il poeta seduto accanto al musicista davanti alla tastiera del pianoforte: il poeta correggeva qualcosa del suo scritto come il musicista rivedeva qualche accordo. Questa forma di collaborazione creativa e del tutto nuova, ribadita in numerosissimi passi del carteggio tra i due artisti, dove sono frequenti i passi nei quali i due autori concordano soluzioni particolari nel corredo musicale o nel testo letterario, è un *unicum* nella storia della musica per teatro. Il musicista non si allontana di un'unghia dalla sua poetica e in diverse occasioni riafferma la sua visione musicale, una vera estetica sostenuta da convinzioni teoriche maturate nel tempo. Egli, tuttavia, lavora in perfetto accordo con il suo coautore.

Ma il poeta sorvegliava anche la scelta degli attori occupandosi della messa in scena e sostituendosi perfino all'impresario Gabriel Astruc, che perlopiù lasciava fare. Tra gli altri protagonisti, Léon Bakst concepiva il teatro come un fenomeno collettivo: linea-colore-luce dovevano armonizzarsi in un effetto scenico straordinario; in più egli tendeva a far corrispondere la sua individualità creativa alla realtà della folla destinataria che è una realtà collettiva non unitaria. Mediante l'armonizzazione tra i personaggi e le scenografie e distribuendo razionalmente gli spazi, Bakst otteneva quasi sempre un eccezionale effetto estetico sostenuto anche dall'unità di colori-luce-linea, dall'unità dello stile, dal linguaggio espressivo. I décors bakstiani presentavano luminiscenze cubofuturiste con magici colori orientali e, al di fuori di rigide distinzioni teoriche, la sua scenografia si presentava composita non per impostazioni intellettualistiche, ma in virtù degli impulsi emotivi di uno spirito tanto raffinato quanto colto. Sembra di cogliere, perciò, in questa *unitaria varietà d'intenti*, il germe di una nuova concezione dello spettacolo e il preludio alla nascita dello spettacolo cinematografico, entrambi costruiti dal "regista", snodo essenziale della storia del teatro che fa del Novecento una delle età d'oro delle arti sceniche e che appare come un'inevitabile premessa per qualsiasi riflessione attuale. È evidente che qui, come poi in altre occasioni, d'Annunzio percorre la figura e il ruolo di una nuova figura del mondo dello spettacolo, il regista³¹.

Debussy era conquistato dal poeta che gli leggeva "le parti del poema ansiose di compirsi nella musica". L'editore Jacques Durand afferma che il musicista, "conquistato dal soggetto del San Sebastiano" espose idee di "profonda originalità" e terminò rapidamente la composizione: "Debussy scrisse questa meravigliosa partitura in uno stato di esaltazione". Ma la fatica stordiva il musicista che

scrisse, tra l'altro, al suo editore: "Come già vi ho detto più volte, non ne posso più"³².

L'ammirazione del compositore, sempre restio ad abbandonarsi, non era priva di qualche riserva manifestata alla moglie senza lenocini e allo scrittore con qualche espressione ridondante e amplificata, come quando gli scrive che ha ricevuto una lettera "terribile e affascinante dove si odono come i suoni trionfanti di una marcia verso la gloria. Ed ecco ora che tutta la musica mi sembra inutile di fronte allo splendore sempre rinnovato della vostra immaginazione..."; oppure: "Le vostre annotazioni per il pittore e il musicista sembrano una foresta incantata piena d'immagini nella quale qualche volta io sono come Pollicino"³³.

Debussy aveva misurato le sue forze prima di accettare definitivamente l'impegno e di iniziare il lavoro; il suo parere sul primo atto, "alto e distante" al punto che era per lui "terribilmente difficile trovarne la musica", è una spia dei suoi timori. Com'era sua abitudine, leniva il malumore rifugiandosi nell'ironia. Per d'Annunzio non esistevano problemi: esorcizzava le circostanze con il suo abituale stile mimetico: «Amico e fratello, ho finito ora di ascoltare la musica del primo atto. Come Sebastiano inchiodato alla Cetra, la Musica e il Dramma gridano: "Siamo Uno!"»³⁴

Il testo poetico, completato il 2 marzo, è letto agli interpreti principali una settimana dopo in casa di Astruc (Pavillon de Hanovre). Lo scrittore si ferma ormai quasi sempre a Parigi, nel suo abituale, lussuosissimo albergo, per puntolare Debussy, il quale continua a lavorare strenuamente sentendosi "come un direttore d'orchestra che teme lo sciopero". Alle prime prove allo Châtelet la musica arriva pagina per pagina; quando poi si prova in teatro, non mancano problemi d'intesa tra le scene e la musica, tanto che il musicista chiede spiegazioni ad Astruc con il suo consueto stile beffardo. Dei costumi disegnati da Bakst si ammira il richiamo alla pittura di Botticelli e Filippo Lippi. La Rubinsteijn ha un forte accento slavo e la voce roca (come poi sottolineeranno i recensori), ma è affascinante. Una prova all'italiana è fissata nel ridotto del teatro ai primi di maggio; e lì si compie il miracolo. Orchestra e coro, che avevano provato separatamente nella fossa orchestrale e nella sala prove dell'ultimo piano del teatro municipale, si uniscono. L'esito è entusiasmante: stupore ed emozione indimenticabili! "Bisogna aver ascoltato quel giorno la partitura completa del *Martyre de Saint-Sébastien* – ricorda il maestro del coro Vuillermoz – per sapere tutto quello che contiene di magico e soprannaturale". Il musicista, il pudico e sarcastico Debussy, non riesce a trattenere le lacrime e piange nascondendo il viso! Nel 1889, a Bayreuth aveva pianto di commozione ascoltando *Parsifal*, *Tristano e Isotta*, *I Maestri cantori*. Anche questa sua musica dovette apparirgli magica e soprannaturale.

Purtroppo un avvenimento del tutto imprevisto, una scomunica, guastò l'immediata vigilia del debutto. L'arcivescovo di Parigi si disse scandalizzato dallo spettacolo. Un san Sebastiano efebo sospeso tra sensualità pagana e spiritualità cristiana, in parte Adone e in parte Cristo, incarnato sulla scena da una "donna, in più danzatrice, e perfino ebrea", spinse il prelado a minacciare la scomunica a tutti i cattolici che fossero andati a vedere lo scandaloso spettacolo. Debussy e d'Annunzio reagirono con una dignitosa e ferma protesta pubblica contro l'arcivescovo che "con il suo recente decreto, ha colpito in modo assai poco avveduto un'opera a lui ancora sconosciuta, creata da due artisti che, nel corso dei loro numerosi anni di fatica, hanno se non altro dato prova della loro costante aspirazione alle forme più severe dell'arte. Affermiamo... che quest'opera, profondamente religiosa, è la glorificazione lirica non soltanto del meraviglioso Atleta del Cristo, ma di tutto l'eroismo cristiano (*ivi*, p.32). La scomunica ebbe un effetto pesante anche sulla stampa: Le Gaulois si rifiutò di recensire il lavoro nella sua integrità e si limitò a criticare la Rubinsteijn (protagonista che recitava e danzava) per la voce roca e l'accento slavo; sul testo dannunziano si abbattè un giudi-

zio severo fino alla brutalità. Ma la musica veniva giudicata generalmente con favore, specialmente nelle parti corali.

Qualche critico richiamava Massenet o i compositori russi e orientali, *Parsifal*, e si scriveva "orchestrazione bella, ricca e altamente virtuosistica. L'autore sfrutta bene gli strumenti a sua disposizione". In genere si ritrovavano gli stimoli armonici di Debussy già noti al pubblico e "le meravigliose quanto rare sonorità orchestrali di cui Debussy ha il segreto e che sembrano la fioritura di sonorità pianistiche". In realtà, ogni intervento musicale ha, nel dramma, un valore reale, bene strutturato nell'opera, non decorativo; e vi sono cori, canti lontani e misteriosi di grande fascino. Anche allorché aderisce all'impostazione ideale di d'Annunzio, il musicista è sempre se stesso: lavora dissolvendo il suono nell'apparato celebrativo. Mentre il poeta accumula e moltiplica il lessico, Debussy perviene a un risultato analogo liquidando il "melodramma" nelle sue architetture di teatro musicale con un procedimento inverso: celando se stesso dietro un linguaggio che in gran parte allude a codici non propri nella condotta vocale e nello sviluppo orchestrale. Il Debussy che ci aspetteremmo dopo il *Pelléas* di Maeterlinck e il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Mallarmé, rispunta in alcune atmosfere liquescenti; ma l'orchestra, benché opulenta, è assottigliata in timbri puri, perlopiù combinati in una disposizione distesa e quasi irradiata, in armonie che isolano i momenti sacrificali nella vicenda del Santo e sembrano venire in effetti dal Wagner del *Parsifal*. Il connubio parola/verso/musica e il fluire sonoro avvengono con sorprendente naturalezza; non c'è sforzo e si arguisce la familiarità del musicista con la poesia, una familiarità del resto acquisita già a Roma e avvertibile in tutte le opere precedenti: sei opere teatrali tra compiute, abbozzate, non ultimate; composizioni corali; musica da camera con le affascinanti *Chansons de Bilitis* per due flauti, due arpe e celesta; la cinquantina di titoli per melodie singole o raccolte in album di tre, cinque, sei composizioni per ogni raccolta (e versi di Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, de Musset, François Villon...). La familiarità con una poesia di qualità, costante e impegnata, traspare anche in tantissimi titoli personali delle opere di Debussy!

Se il coro dei critici applaudiva il Debussy completamente nuovo e felice, un Debussy "deciso a non imitare più i suoi imitatori", qualche critico scrisse al contrario che la musica di Debussy avvalorava un testo nato morto e che sarebbe stato più conveniente trasformare il lavoro in una suite da concerto oppure in una specie di oratorio. D'altra parte, benché in molti infierissero sul testo dannunziano, non mancò chi sottolineava il lirismo sovrano del poeta. A dispetto di una magniloquenza a tratti opprimente, il poeta indulge a quella sua musicalità, che fu dono di natura accuratamente educato. L'orchestra pensata da Debussy è, come spesso nelle sue composizioni (e in quelle coeve di altri musicisti), sontuosa in tutte le famiglie strumentali: legni e ottoni, gruppo degli archi e sezione delle percussioni.

Più che in tutti gli altri lavori apparentati con la musica, d'Annunzio è qui attentissimo alle parole, alle assonanze, ai ritmi di frase che dovranno essere intonati. Diversamente da Debussy, abituato alla poesia di ricerca dei suoi amici, d'Annunzio aveva accostato musicisti perlopiù ordinari sotto il profilo della ricerca e il suo atteggiamento di rispetto si è rivolto quasi sempre più alla musica in astratto che ai compositori in carne e ossa. Rubens Tedeschi ha scritto che se d'Annunzio non fosse nato poeta, "avrebbe voluto essere musicista e si accontentò di fare scrivere ad altri le musiche che avrebbe voluto comporre egli stesso. Raramente ne fu soddisfatto. In compenso si servì senza risparmio dell'arte sorella, evocata in tutti i romanzi"³⁵.

La "prima" non fu trionfale; anzi, sorprendentemente fu un vero insuccesso e Gabriel Astruc, il brillante impresario, non riusciva a capire perché il gruppo di nomi astrali che aveva riunito sul palcoscenico (d'Annunzio, Debussy, Léon Bakst,

Fokine, Ida Rubinstejn) non riscuotesse il successo che egli sperava. Tra poeta, musicista, scenografo, coreografo e danzatrice, *Le Martyre* radunava e presentava al pubblico parigino un concentrato della futura storia della letteratura, della musica e del teatro; eppure non piacque! La "Semaine catholique" offre una delle possibili chiavi d'interpretazione quando, dopo la première, scrive: "Une femme! une danseuse!! et une danseuse juive!!!". Una donna nella parte del santo non sembrò riverente al perbenismo cattolico, perfino in una metropoli disincantata come Parigi. Anche l'aspetto artistico non fu giudicato inappuntabile. La Rubinstejn, chiamata in causa come attrice perché voce recitante oltre che ballerina, non sfuggì alle critiche per la sua voce roca e una pronunzia francese non ortodossa. Il pubblico cominciò a uscire durante lo spettacolo e soltanto un gruppetto rimase impavidamente fino all'ultimo accordo. Anche in seguito, l'opera – un capolavoro per la maggior parte degli storici della musica e della letteratura, amata da una schiera di direttori insigni e per qualche musicomane oggetto di un culto goloso – non è mai entrata stabilmente nel repertorio. Le cause? Lo spettacolo è indubbiamente troppo lungo (circa cinque ore delle quali soltanto una in musica) e la versificazione, più da leggere che da ascoltare nel suo francese anticheggiante, sembra indirizzata a un'esagerata e caparbia corsa allo stupore.

La scomunica minacciata dall'arcivescovo di Parigi per chi fosse andato allo spettacolo oggi non avrebbe senso, ma non fu del tutto inascoltata. Un giovane sessualmente ambiguo trafitto dalle frecce non era e non è uno spettacolo repellente ma nemmeno sembra adatto a richiamare le folle. Nulla di disdicevole poteva essere scovato nella scenografia del balletto; e la danza della protagonista non è mai stata giudicata volgare e scandalosa, anche se già nell'idea è ambigua o audace. Probabilmente il tonfo del debutto, poi riflesso nelle pochissime repliche (vera chiave di lettura per capire la popolarità di un'opera teatrale), fu condizionato da qualche circostanza non felice e, soprattutto, dalla struttura del *mystère*. Infatti l'opera mostra in sé un limite che, stranamente, corrisponde anche a una delle sue ragioni di bellezza e di unicità: lo straripare dei codici accumulati dallo scrittore. Anche uno spettatore odierno vedrebbe che la vicenda del santo arciere non riesce a forare la cortina degli elementi culturali e simbolici che l'avvolge in un tourbillon non dissimile da un sudario. Si potrebbe pensare che questo capolavoro del Novecento, per molti versi unico e inimitabile, sia stato scritto per non piacere, come affermò Debussy del suo *Pelléas*! Può apparire più una tappa straordinaria nell'evoluzione storica e stilistica del genere che uno spettacolo seducente. Fin dal suo problematico debutto, *Le Mystère* si rivelò una tappa importante nell'evoluzione stilistica e, in genere, nella ricerca del compositore (come si è ricordato, il musicista scrisse: "ci sarebbero tante idee da trovare") e nell'evoluzione stilistica del poeta. Ma sembra scritta (se non ideata) per non piacere.

L'insuccesso fece rumore ma va storicizzato nella Parigi di quegli anni frementi.

La stampa del tempo racconta la vertigine d'una capitale al culmine del suo sviluppo economico, sociale e culturale; l'industria del piacere invade l'intera città; il culto della bellezza non è confinato alle sole feste aristocratiche ma è uno stile di vita riflesso in tutte le manifestazioni d'arte, non escluso il nascente cinematografo. Djaghilev e Léon Bakst, teorici del balletto come arte totale, hanno scelto la città come propria dimora. Il "mito di Parigi", che altre capitali covavano come il sogno più gratificante, è in realtà un "immenso atelier a cielo aperto in cui una moltitudine di artisti e intellettuali lavora alla costruzione di ciò che oggi chiamiamo modernità". "In questo popoloso deserto che appellano Parigi", come canta Violetta Valéry, in questa "scuola del mondo", l'arte corre impavidamente i suoi rischi e allo Châtelet come agli Champs-Élysées il giovanissimo Stravinskij può essere chiacchierato per *L'uccello di fuoco* o fischiato per *Le sacre du Printemps*. Alla creazione e alla divulgazione di questo "mito", la serata della coppia

d'Annunzio/Debussy con le vicende del *Martyre de Saint Sébastien* contribuì in misura non lieve, anche se non determinante. Malgrado l'insuccesso iniziale sulle scene e i limiti innegabili del testo letterario, *Le Martyre* aprì, con l'avventura culturale e artistica della strettissima collaborazione dei due coautori, una strada che avrebbe potuto costituire un modello di creazione ignoto all'individualismo della creazione artistica e in seguito raccolto nelle sue componenti soltanto dall'industria cinematografica.

Le Martyre è, dal punto di vista letterario, stupefacente (ma anche funzionale) fin dalla *Dedica*³⁶. Lo scrittore rievoca Brunetto Latini, il maestro di Dante esule in Francia, dove scrisse "en romans selonc le langage des François" *Li livres dou Tresor*, un'enciclopedia del sapere medievale in tre libri; d'Annunzio sembra suggerire che la propria cultura è anch'essa un fardello straripante di merce: astronomia e astrologia, magia, tradizioni cristiane e pagane... tutto messo a servizio di una rievocazione all'apparenza fantasiosa ma che attinge da fonti ineccepibili, a cominciare dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine – inaspettatamente fonte, grazie alla vita di san Sebastiano, anche dello schema teatrale e germe delle scene importanti del "mistero" – ai sermoni di S. Ambrogio con le rievocazioni del Santo. Il drammaturgo mostra un mondo violento di scontri tra paganesimo imperiale all'inizio della sua decadenza e mondo cristiano che fiorisce sull'ardente sete di misticismo dei primi secoli della nuova era. Il protagonista è il punto d'orientamento di realtà all'apparenza immobili ma nella loro sostanza orientate a visioni della vita opposte, almeno nei valori più segreti.

Come nei misteri del Medio evo, un "meneur de jeu" annuncia lo spettacolo prima del Preludio e chiede ai presenti il silenzio e il raccoglimento. Poi incomincia l'azione che si svolge a Roma.

Nella prima "mansione" (atti o momenti degli antichi "misteri"), *La Corte dei gigli*, i cuori sono attraversati dall'uragano: i due gemelli Marco e Marcellino tentennano immaginando il supplizio; una folla variopinta è immersa in un'aria di mistero e aspettazione: chi minaccia, chi supplica, Sebastiano incita alla fermezza i parenti dei gemelli che abbracciano il destino dei condannati confessando la propria fede. Per gli arcieri di Emesa, fedeli di Sebastiano, il loro ufficiale non può abiurare finché impugna l'arco e regge sulla spalla la faretra; Sebastiano se ne libera dopo aver lanciato in cielo una freccia e aver chiesto un segno al suo Dio. La freccia non ricade e l'atmosfera si fa misteriosa; il Santo danza estatico sui carboni ardenti che profumano come gigli mentre la folla guarda atterrita e stupefatta e "tutto il cielo canta".

Nella seconda "mansione", *La Camera Magica*, il Santo lotta contro occulte forze nemiche: sette Maghe dei Pianeti avvinte con auree catene a sette cippi coronati di fuochi policromi. Erigone, l'amante di Dioniso, fa udire la sua canzone dietro l'inviolabile porta di bronzo e parla a Sebastiano come se lo vedesse, paragonandone la bellezza a quella del "Dio balzante che agita il tirso"³⁷. Il Santo ordina invano alla "Vergine dalla spiga d'oro" di aprire le bronzee porte, e invano tenta di abatterle con i suoi accoliti. Nella Camera Magica si raccolgono, come in un estremo rifugio, le forze avverse; le sue porte diventano inviolabili. I liberti di Andronico placano il tumulto della folla raccontando le meraviglie racchiuse nell'inaccessibile Camera e centinaia di schiavi ricordano i miracoli del Cristo e supplicano Sebastiano di ricevere un segno che li rafforzi nella fede. Un coro d'implorazione della povera umanità avvilita e calpestata investe il Santo come una bufera e lo fa delirare e piangere d'angoscia. Ed ecco apparire la femmina febbricitante ("Ero madida e fredda nella mia febbre, a volta a volta come nella schiuma e nella cenere"), il simbolo più potente di quest'urna di simboli. Nella vita e nella morte, ella si fa Santa dopo che, purificata da un lungo martirio, è degna di portare e mostrare alla folla il "Lenzuolo di Cristo"³⁸.

Nella terza "mansione", *Il Concilio dei falsi Iddii*, Sebastiano duella contro Dio-

cleziano, ma in realtà lotta contro il proprio orgoglio. Diocleziano ama il valoroso arciere, ma non gli perdona la fede in Cristo: lo minaccia e lo blandisce offrendogli l'incoronazione da Pontefice; Sebastiano non cede: "Colui che tu chiami... il re sanguinante, io l'ho scelto con tutta l'anima mia, oltre l'anima mia". L'imperatore comanda ai citaredi di intonare un Inno a Febo, ma il Santo li interrompe e spezza la cetra sacra e per eccesso d'amore non canta ma danza la Passione del Principe suppliziato, al suono di una lira dalle misteriose armonie, intorno alla clamide stesa, come intorno a una spoglia sanguinosa. Gli spiriti della musica lo piegano "come il fiume piega la canna e il salice"... Egli esprime così "il sudore mortale e il sangue nero e i sussulti del supplizio". Le donne siriane credono di ravvisare in Sebastiano il loro Dio ermafrodito, e così s'innalza di nuovo l'inno pagano; ma una voce risponde al coro con altri accenti. L'Arciere, avvolto dalla musica e immerso nella danza, si smarrisce e trema. Egli è eretto come se fosse risorto dalla tomba, bello come un dio. Le donne siriane gridano: "Il dio!... Ei si è levato"; e l'imperatore come un'eco: "È un Dio, è un Dio!". Il passaggio è ardito e magistrale. Si riaccende la lotta tra le forze avverse e l'Imperatore, ebbro di prodigio e di sogno, vuole divinizzare il giovane e consacrargli un tempio, sacerdoti, tesori. Abbagliato dalla luce che egli stesso ha sprigionato, il Santo trema davanti al Tentatore, mentre riceve la Vittoria d'oro, "simulacro della dea che sola rompe l'incertezza della battaglia". L'Augusto gioisce; echeggia il coro orgiastico in onore del nuovo Dio. Ma qui il Santo fa tacere tutte le voci e proclama la vera vittoria: "Gesù, a me! Aiuto, Signore!... o mio Re". Diocleziano, pur essendo furibondo, si domina ma comanda che il Santo sia disteso sulla cetra spezzata e soffocata "sotto le corone, le collane, i fiori, la musica, l'oro, i desideri, i compianti, perché egli è bello". Il coro siriano riprende la sua lamentazione adonica: "O Eros! Piangete...".

Nella quarta "mansione", *L'alloro ferito*, poeta e musicista creano l'episodio più toccante del dramma: il Santo si distacca dal mondo. Gli Arcieri di Emesa non vogliono obbedire e tendere gli archi contro il loro condottiero; si preparano a scioglierlo dai lacci che lo tengono avvinto al tronco del lauro. Ma il Santo cerca la morte, che sarà la sua salute. "Noi spezziamo gli archi"; "Tendeteli! Dov'è il vostro amore?". Tra i rami del lauro appare il Buon Pastore con il mistico agnello sulle spalle; poi scompare e "l'ombra del Crocifisso si stende sul lauro fatidico". Il Santo grida agli arcieri: "Ogni freccia è per la salvezza, perché io possa rivivere. Non tremate, non piangete... Dai profondi, io chiamo il vostro terribile amore". Ed essi cominciano a scagliare le frecce mentre si avvicina il coro lamentevole delle Adoniani. Il Martire chiede e chiede e chiede frecce finché gli rimangono voce e spirito. Sopraggiunge il coro e le donne sciolgono dai lacci il bel corpo inanimato. Ed ecco un nuovo miracolo: le frecce rimangono infisse nel tronco del lauro. Il corteo funebre s'incammina al canto delle lamentazioni Adonistiche.

Nella quinta "mansione", *Il Paradiso*, all'improvviso brilla una luce abbagliante, si leva un grido, il canto pagano tace. Le porte del Paradiso si aprono al Santo. Appare il giardino della "chiarità e delle beatitudini", si odono cori di Martiri, di Vergini, di Apostoli, di Angeli. L'anima di Sebastiano è assunta in Cielo.

Su questo tessuto simile per colori e disegno a un antico broccato, Debussy ricama qua e là la sua musica: su un fiore, in un arabesco, su un contorno. Egli non segue il dramma come un commentatore diligente: tace quando le voci si fanno terrestri e appassionate, interviene quando c'è rapimento e misticismo, sempre con un atteggiamento guardingo e un po' lontano. Questa novità segna il labile confine tra lo stile debussiano del passato e i caratteri del futuro. Con le sue ombre misteriose e le luci abbaglianti, lo scrittore dipinge una vetrata medievale, con tanti colori e il filo di piombo che ne delimita nettamente le figure. Il compositore evoca con la sua musica un'altra luce, un altro mondo, anch'esso antico e lontano; e sosta pensieroso e titubante davanti ai misteri della religione e ai cuori

che fremono tra la loro realtà vissuta e il presentimento di altri mondi. Simile ai personaggi del "mistero", egli si domanda con il drammaturgo: "que sera-t-il le monde?" Tra *Pelléas e La Boite à joujoux* dedicato ai bambini, o *l'Ode à la France*, una cantata del 1916-17, il suo sguardo si volge ora con dolorosa sorpresa alla sofferenza che ogni mutamento (vorrei dire mutazione!) ci consegna, sorpresa cosmica e (se si può dire) metafisica, che lo spinge a nuovi concetti ispiratori, a un dettato musicale profondamente vissuto, anche se lontano da orizzonti certi. La musica mostra un volto più definito, periodi più ampi e di più largo respiro sostenuti da una sintassi armonica funzionale a questa nuova e più sottile espressività, sostegno di un anelito nuovo anche se non compiuto in ogni particolare. I timbri degli strumenti sono impastati su una tavolozza sontuosa e di sorprendente varietà, e anche perlopiù lontana dalla sensualità della prima maniera che l'impianto letterario del "mistero" avrebbe indotto a immaginare. Non c'è misura che non sia sostenuta con eleganza da disegni ritmici organizzatissimi eppure apparentemente liberi e ondegianti. La stretta collaborazione con la scrittura dannunziana impegnata in una lingua intrisa d'antico e di fantasia intemperante, avrebbe fatto supporre esiti del tutto diversi da quelli che la partitura debussiana ci dona. La sensualità e il misticismo di un testo in taluni punti esornativo fino allo stordimento, sono come inghiottiti dalla limpidezza espressiva dei diaciassette numeri musicali (nella versione oratoriale ridotti alle cinque parti delle mansioni). Di conseguenza, gli elementi del "mistero" assumono un aspetto grave e logico e l'invenzione musicale, che s'incontra con l'antica tradizione polifonica preclassica, crea il miracolo di un equilibrio che il testo letterario spesso insidia. Le brume, i crepuscoli, i presentimenti di anelito del passato, si convertono negli accordi organistici severi e scabri, nell'arpa che invoca, nella danza estatica e nel *chorus seraphicus* della *Cour des Lys*: le maghe sacrificano a divinità pagane avvolte in vapori misteriosi ed echi orientali risuonano nella voce della vergine Erigone della *Chambre Magique*. Arcaicizzanti e scenografici appelli degli ottoni si stemperano nel coro dei citaredi e il coro delle donne di Biblo sigla intensamente l'assorta adesione di Sebastiano alla fede cristiana. Brividi orchestrali aprono *Le laurier blessé*, con il Santo legato all'albero per essere trafitto dai suoi arcieri; e un'atmosfera mistica (che ricorda il *Parsifal* di Wagner) sommerge l'incitazione di Sebastiano ad essere ucciso. E finalmente l'anima di Sebastiano ascende al cielo in puro canto, sostenuto dai cori luminosi di Martiri, Vergini, Angeli, Santi.

Non sono pochi i momenti musicalmente felici della partitura, fin dal largo disegno dei legni all'inizio. Trasparente e leggero nella disposizione strumentale e nell'espressione simile a un dolore raccolto, sereno, composto, l'effetto è quello d'un fascio di voci celesti che vagano nell'aria. L'esortazione del poeta nel prologo ("...siate raccolti, in presenza di Dio, come nella preghiera: perché saprete qui, per Mistero, la santissima sofferenza di quel martire adolescente che attinge eterna giovinezza alla fontana del suo sangue" è musicalmente parafrasata nel preludio musicale che dispone l'animo alla visione di quadri dominati da forze oltremondane... Sei corni si rispondono l'un l'altro con voce dolce e calda, mossa o "immobilmente estatica come in un arpeggio". Un oboe canta con voce dolente, esile e modesta, in un modo inaspettato per chi conosca il periodare brevissimo e i disegni melodici e ritmici "a ripetizione" di Debussy. Quando si apre il velario non si potrebbe immaginare musica più idonea a dipingere la stanchezza della frase "Nell'anima mia il tuo cuore è greve come la pietra nella fromba". Ma se i condannati dicono "Ferro non mi sgomenta, fuoco non mi doma", la musica non si fa, per questo, eroica: al musicista interessa ora esprimere il carattere arcano e raccolto dello stato d'animo ondeggiante tra terra e cielo. E ancora: un amaro dolore riempie l'inno straziante delle prefiche di Biblo o la deplorazione senza fine che fa gemere "le laurier blessé". Il suppliziato, triste "usque ad mortem" come Cristo, dice: "io soffro e sanguino". Ma non è il Christus "disperato" di Liszt definito nella

curva “un po’ berniniana” del cromatismo per evocare la “consolazione”. “La disperazione debussiana ha qualcosa di statico e di inconsolabile”.

Si è parlato di convergenza “forse solo apparente” dell’estetica musicale di questo Debussy con la sperimentazione teatrale di d’Annunzio; e Stefania Filippi, più volte citata per il suo *Carteggio fra d’Annunzio e Debussy*, afferma che “quest’opera si pone come realizzazione di quelle istanze teoriche che la sensibilità e lo spirito di ricerca di fine secolo avevano portato ad un estremo grado di intellettualistica elaborazione. Se si procede infatti ad uno studio parallelo della partitura musicale e del testo poetico, ne vanno considerati sia i complementari aspetti di sperimentazione, sia le vicende compositive, attestate appunto dal fitto epistolario tra i due artisti, che documenta così le fasi dell’elaborazione testuale della parte poetica in francese, con le ricerche linguistiche e stilistiche che essa comportò, per d’Annunzio, nella continua volontà di adeguare la propria lingua alla raffinata sonorità debussiana.” E subito dopo, la studiosa scrive che *Le Martyre* “s’impresiosisce delle musiche di scena di Debussy come di un naturale complemento sonoro, nella riuscita compenetrazione tra l’essenziale melodia debussiana, ormai tendente al recupero del genere diatonico e modale”, e la declamazione dell’ottonario francese di d’Annunzio.

L’esperienza dei due artisti, portata avanti in perfetta concordia nonostante la diversità dei punti di vista su svariati passaggi, rimase nel cuore di tutti i protagonisti come un evento epocale; e i due autori strinsero un’amicizia che assai raramente si verifica nel mondo artistico e che fu una luce accesa per il resto della loro vita.

*Devant le ciel d’été tiède et calme
Je me souviens de toi comme d’un songe.
Et mon regret fidèle aime et prolonge
Les heures où j’étais aimé.*

Questi teneri versi di Paul Bourget furono musicati da Debussy e copiati in una bella scrittura minuta e ordinata sul quaderno che contiene melodie inedite scritte in cinque anni per Madame Marie-Blanche Vasnier, una signorina dal sorriso nello sguardo con una piccola voce incantevole³⁹. È l’ultima melodia della raccolta ed è intitolata *Regret* (rimpianto). Sembra il titolo ideale per raccontare due artisti che, dopo *Le Martyre de Saint Sébastien*, per tutta la vita guardarono con rimpianto alle proprie spalle ricordando un’esperienza irripetibile, unica e nuova, seme di modernità.

Ida Rubinstein nella Principessa cigno di Rimkij Korsakov - Claude Debussy

Note e Bibliografia

1. La corrispondenza tra d’Annunzio e Debussy è fitta dal 25 novembre 1910 al 19 giugno 1911; nel 1912 le lettere s’interrompono perché i due artisti s’incontrano con assiduità. L’epistolario, pubblicato nel 1948 a Parigi dall’editore Denoël, a cura di Guy Tosi, *D’Annunzio-Debussy. Correspondance inédite*, si conobbe in Italia soltanto quando uscì la sua seconda edizione, prima italiana, *Mon cher ami. Epistolario 1910-1917*, Passigli, Firenze 1993, a cura di Cesare Mazzonis con testo italiano a fronte e l’aggiunta delle sei lettere a Gabriel Astruc, che si era occupato delle rappresentazioni del *Martyre*. Il volume contiene le lettere scambiate fino al 1917, e testimoniano le fasi dell’opera fin dalle intenzioni iniziali di d’Annunzio (“... un *Mystère longuement médité*”), nonché la volontà reciproca di progetti comuni e notizie sulla “prima” e sulle successive rappresentazioni a Parigi. Poi proseguono con minore frequenza. Dopo la fine dell’opera comune, è il ricordo delle composizioni debussiane a condurre il poeta, sul filo della memoria, a riscrivere all’amico; anche negli anni di guerra. Tosi va consultato anche su tutta l’esperienza francese di d’Annunzio, specialmente nei rapporti con artisti e scrittori france-

si. Sul carteggio d'Annunzio - Debussy si veda il sostanzioso contributo di Stefania Filippi, *Il carteggio fra d'Annunzio e Debussy*, "Bollettino 900", 2, 2002. Ed Enrico Albertelli, *Le lettere di Ariel. Rassegna critica dei carteggi dannunziani*, "Otto/Novecento", XXVII (maggio/agosto 2003), 2, pp. 17-52,

Ecco la prima, notissima lettera di d'Annunzio, nella traduzione di Maria Cristina Marinelli: "Caro Maestro, un giorno lontano sulla collina di Settignano dove è nato il più melodioso degli scultori toscani, Gabriel Mourey mi parlò di voi e di Tristano con accenti profondi. Vi conoscevo e vi amavo già allora. Frequentavo un piccolo cenacolo fiorentino dove qualche artista serio professava un vero culto per la vostra opera e si appassionava alla vostra 'riforma'. Allora come oggi, soffrivo di non poter scrivere la musica delle mie tragedie. E pensavo alla possibilità di incontrarvi. Quest'estate, mentre stendevo un Mistero lungamente meditato, un'amica mi cantava le vostre canzoni più belle con quella voce interiore che richiedono. La mia opera nascente a volte ne fremeva. Ma non osavo sperare in voi. Vi piace la mia poesia? Due settimane fa, a Parigi, ho avuto voglia di bussare alla vostra porta. Qualcuno mi ha risposto che non c'eravate. Ora "non posso più tacere". Vi chiedo di ricevermi e di ascoltare ciò che vorrei dirvi della mia opera e del mio sogno. Scrivetemi soltanto una parola e sarò da voi. Avrò almeno la gioia di dirvi tutta la mia riconoscenza per i bei pensieri che qualche volta avete cullato e nutrito nell'anima mia senza pace", *Mon cher ami* cit., p. 22-25. Tutti i passi dell'epistolario sono tratti dall'edizione più recente del volume.

2. Le cronache del debutto descrivono uno spettacolo che durò più di cinque ore!

3. Nella Scena undicesima della stessa opera, Silva, zio e innamorato di Elvira, canta: "*Sete ardente di vendetta Silva appien ti appagherà*". Nell'opera di Hugo, che aprì in Francia la polemica sul romanticismo, la fonte della sventurata frase di Piave è: "Re! Mentre tu esci beato dal mio tetto, dal mio cuore che piange esce la mia antica fedeltà alla tua casa".

4. V. Franck Dan, *Montmartre & Montparnasse. La favolosa Parigi di inizio secolo*, Garzanti, Milano 2004; e Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento: cronache e documenti*, EDT, Torino 2003.

Ida L'vovna Rubinstejn (1885-1960), una delle protagoniste nella Parigi mondana della belle époque, fu una mecenate importante nel mondo dello spettacolo del suo tempo, dopo essere stata attrice e ballerina allieva di Fokine ma influenzata dalle tecniche di Isadora Duncan (1878-1927), che teorizzava i principi artistici della sua danza libera nella *modern dance* e che influenzò coreografi, ballerini e perfino attori (come Eleonora Duse). Per la Duncan, il movimento che parte dal plesso solare, e si dirama nelle spalle e nelle braccia, dev'essere del tutto naturale. Impostasi fin dal debutto professionale, nel 1909, per aver danzato nuda la "Danza dei sette veli" nella *Salomé* di Oscar Wilde (coreografia di Mikhail Fokine), Ida Rubinstejn si affermò come stella dei Balletti russi di Djaghilev in *Cléopâtre*, e nel 1909 nel ruolo di Zobeide in *Shéhérazade* che lei aveva scritto con Léon Bakst ispirandosi alla prima storia delle *Mille e una notte*. Subito dopo aver lasciato i Balletti russi, la ballerina fondò e finanziò personalmente varie compagnie di balletto ordinando le musiche sempre a compositori di valore, come Ravel e Honegger. *Il Martirio di San Sebastiano* fu la sua prima commissione a d'Annunzio e Debussy, cui seguì *Hélène de Sparte* di Déséverav e Verhaeren; nel 1913 d'Annunzio scrisse per lei *La Pisanella* (musiche di Ildebrando Pizzetti). Nel dopoguerra la ballerina chiamò i coreografi Nijinska, Massine, Fokine, Jooss per balletti sempre musicati da compositori di valore, come Stravinskij. Si ritirò dalle scene nel 1935 dopo aver ceduto all'Opéra di Parigi i lavori già commissionati, come *Jeanne d'Arc au bûcher* di Arthur Honegger e Paul Claudel. Molti suoi ritratti sono firmati da pittori famosi del suo tempo.

5. Robert de Montesquiou, *Mémoires*, Paris, Émile -Paul Frères, 1923, III, pp.158-9, v. anche Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento*, cit.

6. La relazione tra Olga Ossani e il Poeta durò cinque mesi, dal novembre del 1884 al marzo del 1885, e s'interruppe per comune accordo, in vista del matrimonio di lei con Luigi Lodi. Della relazione rimane traccia nel *Piacere* e nei carteggi; v. G. Gatti, *Lettere di Gabriele d'Annunzio a Febea e a Luigi Lodi*, "L'Osservatore politico letterario", VIII, 1962; I. Benfante, *Percorsi nei carteggi dannunziani: le lettere a Febea*, "Critica letteraria", 71, aprile-giugno 1991. Secondo Rossella Palmeri (saggio *Le Martyre de Saint Sébastien di Gabriele D'Annunzio*, pubblicato on line il 23 giugno 2011), il *Martirio* è in qualche modo connesso ad altre due donne dannunziane: la contessa russa Natalia de Goloubeff, per la quale il poeta ebbe una passione travolgente, e l'attrice Teresa Franchini, che avrebbe voluto interpretare il ruolo di san Sebastiano che però non le fu concesso da d'Annunzio, malgrado le insistenze dell'amica. La Franchini scrisse nelle sue *Memorie*: "L'attrice nei panni del Santo, se esteticamente somigliava al bell'efebo, mancava di quella spiritualità, di quell'alone di martirio, che la figura del Santo avrebbe dovuto possedere. E fui scandalizzata quando

essa, nei panni del martire osò danzare su un letto di rose. Pensai con vera mortificazione al poeta che avrei voluto vedere trionfare quella sera dinnanzi a quel magnifico pubblico internazionale, pronto all'entusiasmo sì, ma anche alla critica più spietata" (in Rossella Palmieri, cit.).

7. *Le martyre de Saint Sébastien, mystère composé en rythme français par Gabriele d'Annunzio et joué à Paris sur la scène du Châtelet le 22 mai. 1911. Avec la musique de Claude Debussy*, A PARIS, Chez Calmann-Lévy, éditeurs: volume stampato su carta olandese in cinquanta esemplari numerati; pp. I-VIII. Per i rapporti del poeta con amici e interlocutori durante il periodo di gestazione, scrittura e rappresentazione del *Martirio*, v. Enrico Albertelli, *Il vivere inesplicabile. Rassegna delle biografie dannunziane*, "Testo", 41, 2001, pp. 115 ss. ed Elena Ledda, *Lettere di Gabriele d'Annunzio edite in periodici dal 1880 al 1938*, "Levia Gravia", 3, 2001, pp. 427 ss. Il doppio num. 34-35 dei "Quaderni del Vittoriale", *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, Gardone Riviera luglio-ottobre 1982, è una corposa introduzione alla tematica dei rapporti d'Annunzio/pittura. Si può anche visitare il sito Internet <http://www.gabrieledannunzio.net>, esemplare di un approccio bibliografico interattivo e multimediale agli studi dannunziani.

Il ricordo della terra dei Marsi potrebbe essere connesso al borgo di Santo Stefano dei Marsi, nell'alta valle del Giovenco. Tuttavia, paesi e villaggi legati al toponimo San Sebastiano sono frequentissimi, come nel resto d'Italia, anche in Abruzzo, dove il santo è tra i più venerati.

8. La tavola di san Sebastiano, del 1475 circa (non prima), attribuita ad Antonio del Pollaiuolo (ma anche, più verosimilmente, a Piero), è custodita nella National Gallery di Londra. Il suo schema geometrico sembra suggerire la parte superiore della *Trasfigurazione* (1525, l'ultima opera di Raffaello secondo il Vasari), che però ritrae in basso la scena dell'ossesso, fedele trascrizione dell'Ascensione narrata nei Vangeli. Rispetto al Pollaiuolo, Raffaello introduce una straordinaria tensione drammatica tra l'alto e il basso, tra il Cristo luminoso e la zona scura dell'ossesso con il quale sono rimasti gli altri nove apostoli che non sono saliti sul monte Tabor. È verosimile che il poeta conoscesse in larga misura, se non tutte, le opere pittoriche che ritraggono san Sebastiano.

9. Dalle descrizioni del debutto parigino del *Saint Sébastien*, si arguisce con sorpresa la corrispondenza tra la figura del protagonista (e in genere la scenografia dello spettacolo del 1911, creata da Bakst) e il San Sebastiano di Lodovico Carracci del 1599: v. *San Sebastiano legato alla colonna* in Guido Cagnacci, *Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo a cura di Daniele Benati e Antonio Paolucci (catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, 20 gennaio - 22 giugno 2008), Forlì, Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì - Silvana Editoriale, 2008, p. 112. L'iconografia legata a san Sebastiano è debordante. Tra le immagini più note e ammirate, Rossella Palmieri ne ricorda alcune chiaramente legate all'opera di d'Annunzio. C'è Andrea Mantegna, nel cui quadro si fondono misticismo religioso e dolore umano, con il viso maschio del martire e le frecce che trapassano la carne con realismo anatomico; in un dipinto di Bigot, gli sguardi del santo sono pieni di passione: e, accanto a lui, la gestualità di Irene, che estrae delicatamente una freccia dal corpo di Sebastiano, rinvia alle donne di Biblo nella quarta mansione. Sebastiano è anche protettore contro il contagio della peste, come sant'Antonio, e Rogier Van Der Weyden lo ritrae, come protettore dei lebbrosi, con tre frecce (alla coscia, al ventre e al costato) che non provocano ferite sanguinose. La Palmieri scrive, assai verosimilmente, che l'estasi ambigua a cui fa riferimento d'Annunzio nella prima e nella seconda mansione, trova un riscontro nel dipinto di Menageot: "l'ardore sensuale è enfatizzato dalla postura dolcemente inclinata e dalla capigliatura lunga, bionda e ondulata", un particolare spesso presente nell'opera di d'Annunzio. Nel dipinto di Moreau, la virilità è sostituita da tratti femminili come nel Sebastiano di Daumier che guarda sensualmente un angelo che vola verso di lui mentre due donne assistono nella penombra. Un "misto di godimento e di dolore" la Palmieri ravvisa nel Sebastiano di Carlo Saraceni, "colto nell'atto di toccare l'unica freccia conficcata nel ventre". D'Annunzio, descrivendo un santo ermafrodito, non si discosta da Daumier e Saraceni, ma i suoi versi creano atmosfere di forte drammaticità. "L'azione, frantumata in diversi episodi, pur apparendo a tratti priva di coerenza, risulta ricca di effetti musicali, coreografici e coloristici d'insieme". Meno convincente è la studiosa quando scrive che "Questa fusione contribuisce a rendere un certo anacronismo tra antichità, Medioevo e modernità sullo sfondo del misticismo, della sensualità e della carnalità di matrice decadente. E non stupisce se, per via di questa combinazione di elementi differenti e per effetto di uno scandaloso sincretismo fra Cristianesimo, masochismo e paganesimo orientaleggiante, l'opera sia risultata per i contemporanei come una violenta invasione nel campo della religiosità" (Rossella Palmieri, cit.).

Nella debordante iconologia su san Sebastiano è naturalmente impossibile (e, del resto, superfluo) confrontare i veri tratti somatici del santo venerato dalla Chiesa con i caratteri inventati da pittori e scultori lungo i secoli. Sebastiano era un soldato che al momento del marti-

rio doveva avere più di quarant'anni e una prestantza fisica considerevole giacché era tribuno della prima coorte della guardia imperiale a Roma. Egli non morì a causa delle frecce giacché, trafitto dai suoi arcieri sul Palatino per ordine imperiale, era stato abbandonato sul posto privo di sepoltura ma ancora vivo. Una devota di nome Irene, nobile matrona, lo avrebbe soccorso e curato al punto che il soldato sarebbe guarito rapidamente, come per miracolo. Sebastiano fu ucciso subito dopo per flagellazione e il suo corpo fu gettato per disprezzo nella cloaca massima. Infine, non è da sottovalutare il culto ecumenico di cui godette, fin dall'antichità, il santo arciere di Diocleziano, presente nel *De viris illustribus* di Gennadio, nella *Regula Pauli et Sebastiani*, nei *Commenti ai salmi* di sant' Ambrogio (alcune fonti ritengono Sebastiano nativo di Milano) e in numerose fonti sacre dall'antichità al Medioevo: Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, tradotto dal latino da Cecilia Lisi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2006 (v. anche Iacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, a cura di Alessandro Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 2007: questa nuova edizione rispecchia il testo critico pubblicato nel 1998, con l'aggiunta di San Siro e un diverso ordine rispetto alla precedente).

10. Le foto dell'alluvione sono apparse on line in occasione del centenario dell'avvenimento sul sito del Comune di Parigi e su quelli del Ministero dell'Ecologia e dell'Assemblea Nazionale.

11. Sugli studi dello scrittore nelle biblioteche francesi e nella Bibliothèque Nationale si rinvia alla bibliografia dannunziana specifica, folta anche su questo particolare.

12. V. Victor Ilich Serov, *Claude Debussy. Traduit de l'anglais par Roger Giroux*, Paris, Buchet-Chastel 1957, pp.292-3; v. anche D'Annunzio-Debussy, *Mon cher ami* cit., p. 22-25. Quasi tutti gli artisti (Perugino, Ghirlandaio, Signorelli, Raffaello, Sodoma, Veronese, Antonello da Messina, Perugino più volte come Mantegna, ecc. si allontanano dall'immagine del santo che circolava in epoca romana e bizantina, allorché si cominciava a celebrare il trionfo del Cristianesimo: un uomo maturo, con armatura o senza, e con la barba perfino talvolta incanutita.

13. Il conte Robert de Montesquiou-Fézensac (1855-1921), poeta, scrittore e celebre dandy, tra i sostenitori più convinti dell'avanguardia artistica del suo tempo, fu conosciuto da d'Annunzio in Guascogna; Marcel Proust lo definì "*professore di bellezza*" per una generazione intera. Gabriel Mourey (1865-1943) fu un'eclettica figura di drammaturgo, romanziere, poeta e traduttore. Con lui Debussy concepì numerosi progetti teatrali mai però compiuti. Nel 1912 Mourey chiese a Debussy, sempre interessato ai miti della Grecia classica, di comporre le musiche di scena per la sua opera teatrale in versi *Psyché*, un probabile progetto di melodramma che si realizzò in minima parte: il 1 dicembre 1913, infatti, il lavoro fu rappresentato con la sola musica debussiana *Syrinx*, una breve e metafisica pagina per flauto solo; cfr. lettera di Debussy a Gabriel Mourey del 17 novembre 1913: "Mio caro Mourey, fino ad ora non ho ancora trovato ciò di cui c'è bisogno... per il motivo che un flauto che canta all'orizzonte deve contenere subito tutta la sua emozione! Voglio dire, che non c'è tempo di riprendere più volte, e che: ogni artificio diventa grossolano, la linea del disegno melodico non potrà contare su alcuna interruzione di colore, che possa essere d'aiuto. Ditemi, ve ne prego, molto esattamente, i versi dopo i quali la musica interviene? Dopo numerosi tentativi credo che sia necessario limitarsi al solo flauto di Pan, senza altro accompagnamento. E' più difficile, ma più logico (cancellato nell'autografo) nella natura. Affettuosamente, Claude Debussy.

14. G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Mondadori, Milano 1935. pp. 423-424. L'immagine del tralcio di vite ritorna più volte in d'Annunzio, collegato al *Martyre*.

15. "La tua orchestra descrive i timbri come degli assoluti, non come mezzi materiali. In maniera eminentemente magico-evocativa e non meramente, ordinariamente narrativa. (...) è per questo che per te, e non per altri, il coefficiente di presenza di un flauto o di una celesta, di un oboe o di un trombone, siano rilevanti tanto, quanto le note che costoro fanno udire." P. Castaldi "A Claude Debussy" in *All'ombra delle fanciulle in fiore: la musica in Francia nell'età di Proust*, Monfalcone, Teatro comunale, 1987. p. 328 e p. 333. V. anche Maria Francesca Cuccu, *La "musica sognata" di Claude Debussy in "XÁOS. Giornale di confine"*, Anno II, N.3 Novembre-Febbraio 2003/2004, URL: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/5.htm.

16. Lettera a E. Gosse di Mallarmé, Cfr. Francesca Magnani, *Mallarmé e la musica*, in *Poesia e musica nella Francia di fine '800*, Quaderni di M/R 26, Edizioni Unicopli, Teatro Comunale di Carpi 1987-88. p. 255.

17. R. Paoli, *Debussy*, Sansoni, Firenze 1951. p. 170; v. anche, per la cit. precedente, E. Lockspeiser, *Debussy His life and mind*, Cambridge University Press, 1978; ital. *Debussy. La vita e l'opera*, trad. di Domenico de' Paoli, Rusconi, Milano 1983.

18. V. Stefania Filippi, *Il carteggio...* cit.

19. *Mon cher ami*, cit., p. 24.
20. Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, trad. e note di Luigi Cortese con uno scritto di Pierre Boulez, Saggi e documenti del '900 SE SRL, Milano 2000. p. 15.
21. Edward Lockspeiser, *Debussy. His life and mind*, trad. it., *Debussy*, cit., p. 592. Nel 1889 Debussy affermava, rispondendo a un questionario, che Poe e Flaubert erano i suoi autori preferiti; in una lettera del 1893 scriveva: "Non riesco a scacciare la tristezza del mio paesaggio: le mie giornate si fanno spesso spesso fulgiginose, tetre e mute come quelle degli eroi di Edgar Poe". Le due brevi opere tratte dai racconti di Poe negli ultimi anni di vita di Debussy (*La Chûte de la maison Usher* e *Le Diable dans le beffroi*), non furono terminate. Il musicista amava i racconti di Poe, dominati da un'atmosfera lugubre e onirica, con l'oscuro simbolismo dei corridoi sotterranei, delle acque stagnanti, dei vortici turbinosi. Alla fine del racconto, il lago profondo e cupo che raccoglie le rovine della casa Usher ne lascia scorgere solo un tetro riflesso, mentre una luna colorata di sangue si leva sul sinistro paesaggio.
22. Cfr. Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et Symbolisme*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970; trad. it., *Debussy. Impressionismo e Simbolismo*, Fiesole, Discanto 1980, p. 176 e p. 10. Nel 1902 il critico d'arte Camille Mauclair scriveva sulle pagine della "Revue Bleue" che "i mirabili paesaggi di Claude Monet non sono altro che sinfonie di ombre luminose, mentre la musica di Debussy, fondata non sul concatenamento dei motivi, ma sull'energia che scaturisce dal puro accostamento dei suoni, si avvicina singolarmente a quei quadri: si tratta di un impressionismo di macchie sonore": v. *La peinture musicienne et la fusion des arts*, in "Revue bleue", 6 settembre 1902.
23. Con l'espressione "generazione dell'Ottanta" si indica un gruppo di musicisti italiani, tutti nati intorno al 1880 (principalmente Franco Alfano, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella), che tentarono di rinnovare il linguaggio musicale italiano sulla base di uno studio storico-filologico della tradizione italiana e tenendo conto delle esperienze che si andavano facendo all'estero. Il gruppo criticava apertamente, con scritti e musiche, l'indirizzo prevalente dei musicisti più noti del tempo, distinguendosi anche dagli aggiornamenti meno dirompenti e più giustificati storicamente che introducevano nelle loro opere musicisti coetanei come Martucci, Sgambati, Bossi, Sinigaglia e altri minori. Foltissima è la letteratura su questo tema: v. *Italian Music during the Fascistic Period*, edited by Roberto Illiano, Brepols Publishers, Turnout 2004; *La generazione dell'Ottanta* a cura di Fiamma Nicolodi, Olschki Editore (interventi del Convegno di studi sulla "generazione dell'80" tenuto dal 9 all'11 maggio 1980 a Firenze in Palazzo Strozzi, e organizzato da Gabinetto G. P. Vieusseux in collaborazione con il Comune di Firenze); Roman Vlad, *Situazione storica della generazione dell'Ottanta in Musica italiana del primo Novecento*, cit., pp. 3-8; Adriano Lualdi, *Il rinnovamento musicale italiano* (Malipiero, Tommasini, Respighi, Labroca), Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1931; Massimo Mila, *La generazione dell'Ottanta in Breve Storia della musica* della Einaudi, pp.419-424.
24. V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, trad. di Carlo Migliaccio, Il Mulino, Bologna 1991, *passim*; v. anche V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, Tempi Moderni, Napoli 1986; Enrica Lisciani-Petrini, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Nuove ed. Tempi Moderni, Napoli 1991. Per il Debussy "critico", v. Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, trad. e note di Luigi Cortese con uno scritto di Pierre Boulez, Saggi e documenti del '900 SE SRL, Milano 2000; tit. originale *Monsieur Croche et autres écrits*, saggi critici. ed. Studio Tesi, Pordenone 1986.
25. *Mon cher ami*, cit., p.38. In gennaio la corrispondenza diventa così intensa che sembra assottigliarsi il diaframma tra esperienza di vita e scrittura del *Mistero*: san Sebastiano "telegrafa da Milano"; la moglie del musicista invia in dono al poeta grappoli d'uva che diventano "neuf et neuf rondels, où la rime pleine est alterné à la divine assonance qui, seule, est musique"; perfino Chouchou, la figlia del musicista, compare tra le note debussiane... v. *Mon cher ami*, *passim*, in particolare p.32 e p. 52 dove la stilografica che d'Annunzio riceve in dono da Emma Debussy appare "orné d'une goutte cristallisée du sang de Sébastien"!
26. Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Durand, Paris 1924.25, vol. II, p.21. Per Debussy critico musicale, v. nota 20.
27. Debussy, *Lettres cit.* pp.204-5 - C. Debussy-G. d'Annunzio, *Correspondance cit.* pp.58-93.
28. P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966; ed. it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984.
29. *Mon cher ami*, pp. 88-90.
30. *Mon cher ami*, p.50.
31. Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2005; v. anche Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di Trionfi e sconfitte*, Pacini editore, Pisa 2005. Scrive la Schino: *La regia nacque come un rinnovamento estetico del teatro. Fu anche, per gli artisti di teatro, lo strumento d'un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e spirituale. Comportò l'affermarsi di un responsabile unico, di un autore dello spettacolo, e quindi di un mestiere nuovo, quello del regista, senza il quale, in*

pochi anni, sembrò che la vita teatrale non potesse fare a meno... Pochi periodi, nella storia del teatro, sono stati simili agli anni fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Solo di rado in un tempo tanto limitato si trova una simile concentrazione di personalità, di libri, e di spettacoli d'eccezione. In una trentina d'anni e in una geografia limitata all'Europa e alla Russia si è manifestato un cambiamento che si è diffuso con sconcertante rapidità in tutto il mondo..."

32. v. anche Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris, Durand 1925-25, vol.II, p.21

33. *Correspondance*, 43-4.

34. *Correspondance*, p.73, cit. nel testo.

35. Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci-Firenze 1988, pp.62-63.

36. Le rare citazioni letterali sono nella traduzione di Ettore Janni; v. *Il Martirio di San Sebastiano. Mistero composto in ritmo francese... Volto in prosa italiana da Ettore Janni*, 1911; v. anche *Il carteggio Janni*, a cura di Umberto Russo, Chieti, Biblioteca provinciale, 1999 (ritratto dell'Ettore Janni anche interprete politico e storico della Società italiana contemporanea, di Raffaele Colapietra); Vito Moretti, *Storia di un'amicizia nel carteggio inedito Janni-d'Annunzio*, in "Rassegna dannunziana", Anno 2000; *Catalogo dei periodici abruzzesi posseduti dalla Biblioteca provinciale "A.C. De Meis" di Chieti*, a cura di Ugo De Luca e Mario Zuccarini, Chieti, 1971; v. inoltre: *Ettore Janni. Atti del Convegno di studi* (Atessa il 20-21 aprile 1985), curato da Daniela Basti e Ornella Iavicoli, Sambuceto - Chieti, Trimestre editrice, 1990.

37. È qui il caso di ricordare che negli antichi culti misteriosofici, l'entusiasmo favoriva l'unione dell'uomo con il suo dio e vere protagoniste del culto erano le menadi il cui attributo più importante era il tirso, un bastone di ferula, talvolta tenuto con due mani, che aveva sulla punta una fronda d'edera (sostituita più tardi a Roma da una pigna), a indicare che il tirso non era morto. Anche Dioniso e i sileni portavano questa verga. "Entusiasmo" è il termine che indica lo slancio sfrenato o un sacro rapimento. Stando alle antiche raffigurazioni, le capigliature svolazzanti potevano essere incoronate da un serpente velenoso. Dietro le comprensibili differenze iconiche dei riti greci, etruschi e romani, si può rintracciare un'affinità di fondo. Un'enciclopedia illustrata è, al riguardo, la Villa dei Misteri di Pompei che dimostra come a Roma non fosse concepibile il culto di Dioniso senza un'infiltrazione misterica.

38. La seconda mansione è ricca di ardimento e ricchissima di simboli.

39. Ecco la Dedicà: "A Madame Vasnier. Ces chansons qui n'ont jamais vécues que par elle et qui perdront leur grace charmerieuse, si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. L'auteur éternellement reconnaissant".

APPENDICE

Le martyre de Saint-Sébastien

Musiche di scena per il mistero in cinque quadri di Gabriele D'Annunzio

Musica: Claude Debussy

1. La cour des lys
2. La chambre magique
3. Le concile des faux dieux
4. Le laurier blessé
5. Le paradis

Personaggi:

- Mère douloureuse (soprano)
- Vierge Érigone (soprano)
- Fille malade (contralto)
- Chant des Gémeaux (contralto)
- Anima Sebastiani (contralto)
- Préfet (tenore)
- Empereur (baritono)
- Sanaé (basso)

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 6 corni, 2 trombe, timpani, 2 arpe, archi

Composizione: febbraio - maggio 1911

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre du Châtelet, 22 maggio 1911

Edizione: Durand, Parigi, 1911 - Manoscritto, 1910. (Debussy & Caplet).