



CELEBRARE GLI EROI
D'Annunzio
e il libro di *Elettra*

a cura di
Raffaella Bertazzoli
e
Pietro Gibellini





CENTRO NAZIONALE DI STUDI DANNUNZIANI

Celebrare gli Eroi D'Annunzio e il libro di *Elettra*

a cura di

Raffaella Bertazzoli

e

Pietro Gibellini

47° Convegno di Studi dannunziani

Pescara 22-23 ottobre 2020

Ideato e proposto da Raffaella Bertazzoli e Pietro Gibellini, membri del Comitato scientifico del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, il Convegno *Celebrare gli eroi. D'Annunzio il libro di Elettra* venne promosso dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani e programmato in presenza per i giorni 22 e 23 ottobre 2020. Per le note ragioni pandemiche il simposio di studi è stato annullato, ma non il progetto che si conclude ora con la pubblicazione dei saggi, dando voce agli autori che hanno lavorato per la sua realizzazione.

Elettra, opera uscita presso Treves nel dicembre 1903, ma con data 1904, congiunta ad *Alcyone*, per molto tempo messa ai margini dai critici per la retorica altisonante e propagandistica di alcune odi, condensata in un “libro raccogliaticcio”, viene ora qui ripresa e reinterpretata soprattutto alla luce della recente e accuratissima edizione critica di Sara Campardo.

Ad aprire la raccolta di studi, che segue idealmente la scansione dell'opera dannunziana, è Pietro Gibellini che getta uno sguardo d'assieme sul libro che d'Annunzio compone per celebrare gli “eroi”, nell'accezione conferita al termine da Thomas Carlyle: eroi della patria, dell'azione, ma anche della letteratura, delle belle arti e del pensiero. Invocando quell'eroe “necessario” che Hegel aveva rappresentato nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia*, con il compito di portare a termine l'impresa.

Nata su stimolo di occasioni esterne, spesso celebrative, negli anni del trapasso da un secolo all'altro, *Elettra*, come precisa Gibellini, ci fa assistere alla conversione di d'Annunzio, da poeta Imaginifico a poeta Vate.

Riunendo testi per la maggior parte già composti, organizzando con le necessarie aggiunte le tessere sparse in un mosaico abilmente strutturato, come illustra Sara Campardo nel suo saggio sulla genesi ed elaborazione dell'opera, d'Annunzio assembla i nuclei creativi sui patrioti, sugli artisti e sui pensatori stabilendo un “percorso ideale che prende avvio dagli individui di eccezione e muove verso la corallità” (Gibellini).

Tra le figure di rilievo, eroe per antonomasia, è Garibaldi, cantato dal poeta per le sue gesta nel lungo poemetto a lui dedicato, ma figura costante nei compianti per i garibaldini *Narciso e Pilade Bronzetti* e *Per i marinai d'Italia morti in Cina*. Ester Capuzzo lo presenta come eroe-simbolo dell'Italia laica, celebrata a tutti i livelli, da quello politico a quello letterario, e generatrice nell'Italia unita di un mito, risultato di un complesso sforzo propagandistico volto a presentare la lotta dei patrioti come la fase ultima della storia nazionale italiana.

Sullo spirito dannunziano degli eroi della patria indaga anche Marcello Fagiolo nel suo saggio imperniato su «rimembranze verdi e immagini di pietra». Ne esce un'accurata analisi degli echi celebrativi che traspaiono da alcuni monumenti patriottici abruzzesi, eretti dopo la grande guerra (a partire da quello dello scultore carrarese Carlo Fontana, a Gessopalena, che riprende nel verso dannunziano “sacra alla novella aurora con l'aratro e la prora” l'idea della nave che salpa verso il futuro), e un interessante indagine, nuova nel suo genere, sull'influenza rimasta sottotraccia di Gabriele d'Annunzio sui parchi della rimembranza, istituiti in Italia alla fine del 1922.

Quanto gli eroi della patria, in *Elettra* sono celebrati i nobili spiriti di

musicista: Giuseppe Verdi, nell'ode per la sua morte, e Vincenzo Bellini, ricordato nel primo centenario della sua nascita. Analizzate nei saggi di Carlo Santoli, Alberto Granese e Marco Mangani, le figure dei grandi artisti ci vengono restituite nella loro essenza ispiratrice. Verdi quale rivelatore e "risvegliatore della sua gente" grazie all'onda della sua musica che non è una virtù "dissimile da quel bell'impeto garibaldino dell'azione" – come scrive lo stesso d'Annunzio nella «Tribuna» del 1901 – e Bellini "dispensatore" di candida purezza e impalpabile perfezione della melodia, il solo musicista in grado di opporre la creazione latina alla nordica barbarie della produzione wagneriana.

L'ultima sezione del libro, quella a dir dei critici, più felice, è dedicata al panorama rievocativo-descrittivo delle *Città del silenzio*. Partendo dalla costante tematica che intitola la sezione, Raffaella Bertazzoli affronta la morfologia del silenzio dal punto di vista retorico-stilistico. Il percorso creativo parte dagli appunti dei *Taccuini*, che ne sono stati spesso il bacino genetico, e dai testi storico-critici, ai quali d'Annunzio si è riferito per la composizione dei testi.

A chiudere la nostra raccolta di studi, il saggio di Andrea Lombardinilo verte sulla figura emblematica di Dante: "eroe / primo di nostro sangue", protagonista di un'intera ode che occupa 120 versi, collocata nella prima parte del libro, in una posizione di rilievo, subito dopo quella dedicata *Alle montagne*. Non posto fra gli altri scrittori e artisti, ma ad apertura dell'opera, come nume tutelare, Dante rappresenta qui la sintesi di arte sovrana e di ineguagliato amore per la patria.

Per Lombardinilo il culto di d'Annunzio per la poesia di Dante denota la rivendicazione di una continuità poetica e l'affermazione di un processo culturale, il dantismo, che sul finire dell'Ottocento si nutre di istanze sociali, linguistiche, civili e politiche. Il titanismo dell'ode a Dante attesta, dunque, la vitalità del mito del grande fiorentino in un'epoca in cui grandi poeti, critici, studiosi d'arte, sociologi, ed esperti di estetica "guardano all'Alighieri come paradigma di una complessità esistenziale fondata sulla dialettica fra trascendenza e mondanità".

Il Convegno *Celebrare gli eroi. D'Annunzio il libro di Elettra*, ha ricevuto inoltre il patrocinio della Regione Abruzzo, del Comune di Pescara, dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" e della Fondazione Edoardo Tiboni. Ad ogni singola Istituzione va il nostro più sentito ringraziamento.

A celebrazione del progetto, si è potuta organizzare, a porte chiuse, ma in diretta streaming dall'Auditorium del Mediamuseum, la performance *Rapsodie. Omaggio agli Eroi: i versi di Elettra tra musica e immagini*. Hanno dato voce ad alcune laudi Serenella Di Michele e Angelo Petrone, accompagnati al pianoforte da Sara Comborowska del Conservatorio "Luisa d'Annunzio" di Pescara. Hanno arricchito l'evento la proiezione di riproduzioni pittoriche e fotografiche concesse dal Centro Studi Bellini di Catania, dal Centro Studi Verdiani di Parma e dalla Galleria Civica Segantini di Arco.

A tutti loro va il nostro più grato pensiero.

La Presidente
Elena Ledda

INDICE DEL VOLUME

Elena Ledda, <i>Introduzione</i>	pag. 5
Pietro Gibellini, <i>Le Laudi degli eroi: struttura, stile, messaggio del libro di Elettra</i>	» 7
Sara Campardo, <i>Il secondo libro delle Laudi: genesi ed elaborazione</i>	» 25
Ester Capuzzo, <i>Il mito di Garibaldi dall'Unità al primo dopoguerra</i> . .	» 39
Marcello Fagiolo, <i>Lo spirito dannunziano degli Eroi della Patria: immagini di pietra e rimembranze verdi</i>	» 51
Carlo Santoli, <i>Giuseppe Verdi e Vincenzo Bellini nel II libro di Elettra di Gabriele d'Annunzio</i>	» 93
Alberto Granese, <i>Gabriele d'Annunzio, da Elettra: Per la morte di Giuseppe Verdi Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini</i>	» 99
Marco Mangani, <i>Uno sguardo su d'Annunzio e il melodramma: le commemorazioni del 1901</i>	» 111
Raffaella Bertazzoli, <i>La morfologia del silenzio nell'ultima sezione di Elettra</i>	» 115
Andrea Lombardinilo, <i>Il dantismo come processo culturale: Elettra e i «rivenditori di rettorica»</i>	» 139

*Finito di stampare nel mese di Novembre 2021
da Ledizioni - Milano*

Marcello Fagiolo

Lo spirito dannunziano degli Eroi della Patria: immagini di pietra e rimembranze verdi

La “nazione eletta” e l’Italia di Gessopalena

La mia relazione parte dall’ultima ode di Elettra, il *Canto augurale per la nazione eletta* e da quella che è forse la sua prima traduzione in pietra, il monumento all’*Italia*, eretto nel 1920 a Gessopalena (a pochi chilometri di distanza da Casoli, *figg. 1b-c*) dallo scultore carrarese Carlo Fontana, celebre allora come autore di una delle due *Quadrighe* (quella “dell’Unità”) che coronano a Roma il Vittoriano (*fig. 1a*).

Solo recentemente è stata ricostruita da Nicola Cavaliere la lunga gestazione di quest’opera¹. Nel 1913, in occasione dell’inaugurazione dell’acquedotto voluto dall’ex sindaco Carmine Persiani, si celebravano insieme la conclusione dei lavori e il progetto di una Fontana concepita come Mostra d’acqua, a somiglianza di quella più celebre di tutte, la Fontana di Trevi a Roma. L’opera fu ideata in due tempi: prima si immaginò una vasca in forma di conchiglia colossale (*fig. 1d*), forse ispirata dello stesso Persiani (come suggerisce Cavaliere) ma congruente con le fantasie acquatiche di d’Annunzio, il quale nel *Fuoco* descriveva la Salute di Venezia “suntuoso e strano come un edificio nettunio costruito a

¹ NICOLA CAVALIERE, *Divagazioni su un monumento. Una scultura di Carlo Fontana*, Pescara 2018.

similitudine delle tortili forme marine...” (*Il fuoco*, 1900)². In un secondo tempo si pose il problema della scelta di una statua allegorica. Entra in scena l’ingegnere Pietro De Petra, nativo di Casoli e amico dell’onorevole locale Pasquale Masciantonio (eletto per la prima volta nel collegio di Gessopalena nel 1900). Grazie a Masciantonio, Persiani conosce d’Annunzio (il quale era stato più volte suo ospite nel castello di Casoli oltre che compagno nella fatidica crociera in Grecia del 1895) e poi entra in contatto con Michetti: ed è il pittore abruzzese a pensare a Carlo Fontana come possibile autore della statua nella fontana. Nel 1915, accompagnato da d’Annunzio, Michetti incontra lo scultore nello studio di via dei Greci a Roma. Il pittore e il poeta propongono subito di commissionare una figura allegorica analoga alla *Vittoria* del primo modello in gesso per il Vittoriano. Va detto, aprendo una parentesi, che in quello splendido progetto la Dea arrivava dall’alto ad ali spiegate a segnare quasi la lettera “V” di Vittoria, frenando i cavalli nervosi che atterravano infine sul Vittoriano. Nel corso del decennio successivo, dopo un acceso dibattito con la committenza, l’immagine si sarebbe trasformata in una Vittoria trionfatrice su un carro che incede pacatamente.

Ritornando all’incontro di Carlo Fontana con Michetti e d’Annunzio, si desume che la *Vittoria* subisce due modifiche per adattarsi al tema dell’*Italia* e alla idea di d’Annunzio espressa nel *Canto augurale* che si apre e chiude con l’invocazione “Italia, Italia, / sacra alla nuova Aurora / con l’aratro e la prora”³. Versi che verranno riprodotti infine, con lievi modifiche, nella fontana di Gessopalena. Trasformandosi in *Italia*, la figura allegorica perde le ali e il carro trionfale diventa una prua di nave che si compenetra con l’aratro.

La prua rostrata fu probabilmente suggerita da d’Annunzio, il quale aveva già proposto nella copertina di De Carolis per *Le canzoni della gesta d’oltremare* (1912) una nave all’antica dietro una colonna rostrata. Prende forma così l’idea di un’Italia come Vittoria che “nel sogno poetico di d’Annunzio guida la nave Italia al dominio del mondo”⁴. Il bozzetto definitivo del 1916 viene inviato in fotografia prima all’ingegnere De

2 Va ricordata anche la descrizione del Monumento ai Mille di Eugenio Baroni: “E’ un monumento marino, modellato dal flutto decumano. Gli eroi risorgono con ritmo di marea...” (*Taccuini*, 7 marzo 1911).

3 Nella *Canzone d’oltremare* (1912) d’Annunzio ritorna sul tema: “Ecco il giorno, ecco il giorno della prora / e dell’aratro, il giorno dello sprone / e del vomere. O uomini, ecco l’ora”.

4 CAVALIERE, *Divagazioni*, cit. p. 41.

Petra e poi a Michetti, il quale lo approva in un biglietto del 27 giugno 1917.

La disfatta di Caporetto impone una battuta d'arresto, ma si riparte il 4 novembre 1918 con l'annuncio della vittoria, quando "si riaccende l'entusiasmo dei gessani per la Vittoria da collocare nella Fontana. Forse si dissero: il nostro sogno si concretizza!"⁵.

Grazie al generoso donativo degli emigrati gessani negli USA (a cui si riferisce l'iscrizione "HUNC FONTEM / AMERICA PEREGRINANTES / PATRIAE OBTULERUNT / MCMXX" (fig. 1d), la costruzione comincia nell'estate del 1920 con la realizzazione della vasca per opera dell'ortonese Achille Bernabeo, modellata in un conglomerato di cemento di Bomba e pietrisco della Morgia.

Ritengo che l'idea della grandiosa conchiglia fu sicuramente condivisa da d'Annunzio, ammiratore del Barocco romano, il quale aveva visto le straordinarie fontane-conchiglia berniniane del Tritone e della Fontana delle Api e poi il carro-conchiglia dell'Oceano che domina la Fontana di Trevi. E comunque, con l'inaugurazione del monumento, d'Annunzio poteva vedere realizzato il suo auspicio. Come commenta enfaticamente nel 1944 Enzo Palmieri,

la nuova Aurora è quella delle nuove fortune della Patria per terra e per mare. L'aratro e la prora simboleggiano il lavoro fecondo e l'espansione imperiale, secondo il duplice destino della stirpe: contadina e marinaia. [...] Nella luce trasvola come aquila una vittoria, sfiora l'uomo che ara i suoi campi [...] riappare a vespro su un porto munito dove grandeggia la mole di una nave da guerra pronta al varo⁶.

Forse d'Annunzio poteva riecheggiare l'onirica visione carducciana di Roma: "nave immensa lanciata ver' l'impero del mondo. / O nave che attingi con la poppa l'alto infinito, / varca a' misteriosi liti l'anima mia" (Roma, in *Odi barbare*, 1877). Ma l'Italia di Gessopalena, pur figlia di d'Annunzio, è assai diversa sia dalla Roma carducciana sia dalla dea bellicosa emergente nel *Canto augurale*. Come osserva Nicola Cavaliere, questa Italia viene riveduta attraverso l'intesa cordiale fra il pacifista

5 CAVALIERE, *Divagazioni*, cit. p. 47.

6 *Elettra*, Bologna 1944, Proemio, p. XVIII.

Michetti e il socialista scultore Fontana. Non è più una Vittoria a oltranza, assetata di nuove imprese e di nuove vittorie ma una Vittoria che trionfa sulla guerra e si presenta pacificatrice col ramo d'ulivo in mano, come la Colomba della fine del diluvio e non la Vittoria dannunziana delineata nel *Canto augurale* come "Aquila sublime apparsa nella luce", poi scomparsa "tra nuvole meravigliose Aquila nell'altezza dei cieli" e infine discesa a precipizio sulla nave ("l'Aquila ardente la segnò con la palma"). Non so come d'Annunzio avrebbe potuto reagire alla provocazione di una Palma del vincitore sostituita con l'Ulivo della pace...

Se osserviamo con attenzione l'evoluzione dei progetti della *Quadrige* del Vittoriano, ci rendiamo conto che anche in quel caso si tratta di una *Vittoria* pacificatrice, con gesti che oscillano tra il saluto alla nuova Capitale e un segnale quasi di fine delle ostilità, di pace, di brusco arresto della marcia bellicosa (*fig. 1a*). Appare poi significativo che la statua di Gessopalena non guarda verso l'oriente adriatico ma verso l'occidente, alludendo alle travagliate navigazioni degli emigranti abruzzesi verso gli USA.

Va aperta una parentesi sull'estremo occidente raggiunto da d'Annunzio nel soggiorno francese ad Arcachon (1910-15), la città gemellata con Pescara (proprio in nome di d'Annunzio), con la sua spiaggia sull'Atlantico e la vastissima pineta. Appare per noi straordinario il *Monumento ai Girondini* eretto tra il 1896 e il 1902 a Bordeaux, la "metropoli" di Arcachon che nel 1914 divenne anche sede del governo francese dopo l'occupazione di Parigi. Il monumento, progettato dall'architetto Victor Rich (con sculture di Achille Dumilâtre, coadiuvato da Felix Charpentier e Gustave Debrie) è una colonna alta 43 metri e sormontata dalla statua colossale del *Genio alato della Libertà* che spezza le catene e porge un ramoscello d'ulivo. Ai lati della Colonna, due fontane gemelle neobarocche celebrano il *Trionfo della Libertà* e il *Trionfo della Concordia*, entrambe su un carro marino in forma di conchiglia. Va segnalata altresì, alla base della Colonna, la statua allegorica della *Città di Bordeaux*, rappresentata fra una cornucopia e una prua di nave, allusive alla ricchezza derivante dai traffici marini transoceanici. Il Monumento poneva un suggello all'ottocentesca Place des Quinconces, affacciata sulla Gironda con le due Colonne rostrate

Una colonna rostrata è delineata da Adolfo De Carolis nel frontespizio de *Le canzoni della gesta d'oltremare* (1912), visualizzando

il canto di d'Annunzio: "Con tutte le tue prue navigo a ostro, sognando la colonna di Duilio che rostrata farai d'un novo rostro". E va ricordato che l'ideologia della Roma imperiale nell'epica dannunziana doveva segnare la continuità tra le vittoriose guerre puniche e la guerra per la conquista delle terre libiche.

Per ritornare a Gessopalena, si deve dunque a d'Annunzio l'idea della prua di nave, celebrata nel verso "ARMA LA PRORA E SALPA VERSO IL MONDO" (*La Nave*, 1907, fig. 3b) che coronava il precedente richiamo all'"antichissima vocazione d'oltremare" dell'Italia, rivolto anche agli emigrati, orgogliosi "di stampare l'orma latina nel suolo inospite" (*Più che l'amore*, 1906).

Nel monumento di Gessopalena l'impostazione della *Vittoria* sulla nave segue il modello della Nike di Samotracia (fig. 2c). In un passo dei *Taccuini* così viene chiarito il simbolismo del *Canto augurale*: "risplende il Fato d'Italia in figura di quella Vittoria antica alzata su una prora che ha la forma d'un vomere: a significare che la futura grandezza della stirpe verrà dal solco profondato nella terra e dal solco fervente del mare"⁷. Va ricordato che il *Canto augurale* assorbe l'ode *Alla Nike di Samotracia* (che originariamente avrebbe dovuto concludere *Elettra*) e recentemente Lorenzo Braccesi ha visto altresì nella prora un'allusione allo stereotipo del marinaio Garibaldi e nell'aratro "una sua reincarnazione che, a Italia risorta, deve anzitutto trarre origine dalla pregnante essenza dell'italico sangue contadino"⁸.

In parallelo va considerato il modello della *Nike* di Brescia (fig. 2a), a cui s'era ispirato anche Carlo Fontana nella *Quadriga* del Vittoriano. Così viene descritta nelle *Città del Silenzio*: "Bella nel peplo dorico, la parma / poggiata contro la sinistra coscia, / la gran Nike incide la sua parola. / 'O Vergine, te sola amo, te sola!' / gridò l'anima mia nell'alta angoscia...". Ed è particolarmente suggestivo l'effetto-specchio dello scudo invisibile che registra il nome stesso della "Vittoria"⁹.

⁷ *Elettra*, p. 323.

⁸ LORENZO BRACCESI, *Dal rudere al monumento: l'ideologia delle pietre nelle Città del silenzio*, in "Rassegna dannunziana", 69-71, 2018, pp. 164-169.

⁹ In una lettera del 10 febbraio 1902 d'Annunzio scrive: "Io desidero di venire ad adorare la *Vittoria* che ispirò al mio grande Maestro [Carducci] un'ode sublime" (vedi E. LEDDA, *d'Annunzio a Brescia. Il poeta immaginifico e la città silente e munifica*, in "Rassegna dannunziana", 69-71, Pescara 2018, pp. 152-158, p. 152. L'immagine lacunosa della *Nike* di Brescia può essere restituita attraverso il confronto con l'altra celebre *Vittoria* che scrive sullo scudo al centro dei bassorilievi della Colonna Traiana.

Sappiamo che d'Annunzio collocherà nel Vittoriale nel 1934 una copia della *Nike* di Brescia nel "Tempietto della Vittoria"; nel 1935 innalzerà sul Pilo del Piave la *Vittoria* coi piedi legati (concepita da Arrigo Minerbi nel 1917, dopo Caporetto), per non parlare della *Vittoria navale* di Renato Brozzi sulla prua della nave Puglia (1930, *f*). La prora rostrata, sostenuta da un'ala, configura poi l'emblema dannunziano "SUFFICIT ANIMUS", dedicato alla Prima Squadriglia Navale (*fig. 3a*).

La prora rostrata appare chiaramente desunta dal tipo della trireme su cui si posa la *Nike* di Samotraccia (*figg. 2c-d*), la quale era proprio al centro di una fontana monumentale. Malgrado la retorica imperialistica il modello non è dunque la marina romana ma l'antica marina greca: le due marine peraltro risultano alleate proprio nella storia della *Nike* eretta nel Tempio dei Grandi Dei Cabiri a Samotraccia intorno al 190 a.C. per celebrare la vittoria della flotta di Rodi, alleata di Roma contro la flotta di Antioco III alleata di Cartagine. (Aprendo una parentesi, mi piace pensare che il nome di Cabiria per la protagonista del film del 1921 sia stato scelto da d'Annunzio proprio in relazione al culto misteriosofico dei Cabiri di Samotraccia).

La stessa nave ideata da Guido Marussig per la scenografia operistica della *Nave* (Teatro alla Scala, 1918, *fig. 3d*) e poi per la trasposizione cinematografica del 1921 (*fig. 3e*) è chiaramente ispirata alle triremi greche, forse per input iniziale di d'Annunzio. Mi piace portare a confronto l'unico modello al vero di triremi ateniese, la "Olympias" (ricostruita nel porto di Pireo nel 1985-87 su progetto inglese) che si è più volte esibita in navigazione, trasportando anche la fiaccola olimpica nel 2000.

Nello sforzo di assimilare l'aratro e la prora Carlo Fontana realizza un aratro in forma di prua navale, con l'*Italia* che si appoggia piuttosto incongruamente a una "colonnella" in forma di croce o di timone (*figg. 4a-b*): si tratta di un elemento reperibile in area sarda, "sa manunza de sa staffa", cioè il manubrio a cui erano fissate le redini dei buoi (*fig. 4c*). Nel pensiero di d'Annunzio, l'aratro va collegato per di più all'idea di aprire nuovi solchi nel mare per l'Italia e forse anche all'idea di fondazione della nuova Nazione così come Roma aveva avuto la sua fondazione col solco dell'aratro guidato da Romolo.

Genii elettrici e folgoranti

Credo che almeno in un caso la creatività di Carlo Fontana appaia in piena sintonia con l'immaginazione di d'Annunzio. Mi riferisco al bozzetto del 1906 per il colossale *Prometeo liberato* in omaggio a Shelley, sulla spiaggia di San Terenzo, presso Lerici (ultima dimora del poeta morto in un naufragio sulla via del ritorno): il titano, che doveva essere appoggiato a una rupe alta 14 metri, col petto dilaniato e coi piedi nel mare "incide col fulmine sul macigno: 'A Shelley, il mondo liberato'"¹⁰. Il titano rende così omaggio al poeta che aveva rappresentato l'epopea della congiunzione tra il divino Amore della Vita (Prometeo) e la lampada ardente della Terra (l'oceanina compagna Asia) che si traduce nella armonia universale: il poema si concludeva con le nozze cosmiche dello Spirito della Terra con lo Spirito della Luna nel mondo umano rinnovato sotto il segno dell'Amore.

Sappiamo che lo spirito di Shelley aleggia sovente nel giovane d'Annunzio, fino a materializzarsi così nel *Piacere*: "Il fuoco nel camino crepitava, e ciascuna delle sue fiamme era, secondo la imagine di Shelley, come una gemma disciolta in una luce sempre mobile...". Ma Prometeo allora appariva legato soprattutto al mito dell'eroe demiurgico che aveva modellato l'uomo col fango, animandolo col calore della fiamma, e poi col dono del fuoco all'umanità - e col successivo dono dello scrigno che custodiva l'intelligenza e la memoria - segnava l'avvento della scienza e del progresso dell'uomo liberato. Si pensi alla *Laus vitae*, in cui l'imaginifico poeta-profeta così si rappresenta: "l'artefice insonne / operò con puro fervore, / quasi fosse questa l'estrema / opera di sé morituro, / il monumento al suo spirito / liberato e liberatore" (Maia, 1903). D'Annunzio esprime così la sua piena adesione al pensiero di Nietzsche, identificandosi con l'artista prometeico delineato nella *Nascita della Tragedia* (1874):

l'uomo, esaltandosi fino alla statura titanica, conquista da solo la sua civiltà e costringe gli Dei ad allearsi con lui [...] Il titanico artista trovava in sé la fede orgogliosa di creare uomini e di poter annientare gli Dei, per opera della sua alta sapienza, che sarebbe stato costretto a espiare

¹⁰ SANTE BARGELLINI, *Per Shelley*, in "Novissima. Albo d'arti e lettere", 7, 1907, pp. 41-46. Veniva lanciata allora una raccolta di fondi, ma non fu possibile realizzare il monumento.

con eterno dolore. Il sublime potere del genio... l'aspra superbia dell'artista, ecco il contenuto della poesia eschilea [...] Ma la gioia dell'artista nel creare, la serenità della creazione artistica di fronte a ogni sventura, non è altro che una visione luminosa di nuvole e cielo, che si rispecchia in un nero lago di tristezza.

Negli stessi mesi in cui Carlo Fontana modellava il suo *Prometeo*, d'Annunzio introduceva in chiave prometeica la sua "tragedia moderna" *Più che l'amore* (2006):

Ella interpreta con insolita audacia il mito di Prometeo: la necessità del crimine che grava su l'uomo deliberato di elevarsi fino alla condizione titanica; e conferisce non so che selvaggio ardore patetico all'impeto iterato della volontà singola verso l'universale, alla smania di rompere la scorza dell'individuazione per sentir sé unica essenza dell'Universo.

D'Annunzio elabora questa riflessione nel rifugio della Versiliana, con lo sguardo rivolto alla "bellezza dell'Alpe di Luni... quella che il furente Buonarroti sviscerò perché gli rendesse le sue creature imprigionate nella matrice marmorea". E la montagna del marmo viene assimilata al Caucaso del "prigioniero" Prometeo:

si palesava a sommo della rupe in quella guisa indicibile onde appare nello sguardo dell'uomo il subito ardore dell'anima. La 'materia prometèa' sembrava a un tratto divenuta impaziente di attendere lo scalpello e il martello del Titano, pronta a foggarsi da sé medesima secondo la sua aspirazione, pronta a dare da sé medesima alla sua massa l'effigie del suo spirito...

Poco dopo il carrarino Fontana concepiva *Il genio della Stirpe* ovvero *Il Titano* (iniziato nel 1907 e inaugurato nel 1914 a Sarzana come Monumento a Garibaldi): sopra a un grande blocco di marmo semilavorato, il Genio, novello Davide michelangiolesco, sorregge lo scudo col volto dell'Eroe dei due mondi, volgendo lo sguardo verso l'avvenire.

Nello studio di Carlo Fontana era visibile una foto del modello con in alto la rappresentazione di una scarica di folgori (*fig. 5b*)¹¹, in una evidente allegoria degli Elementi scatenati. Il titano trova un gemello nel *Prométhée* del pittore teosofo Jean Delville (1905-7, Bruxelles, Université Libre, *fig. 5e*): l'eroe sospeso tra terra e cielo stringe fra le mani una stella a cinque punte che splende luminosissima fra nuvole tenebrose, esprimendo la trasfigurazione teosofico-massonica dell'Iniziato "portatore di Luce" (si ricordi che a Prometeo era dedicato un capitolo della *Secret Doctrine* di Helena Blavatski, 1888). Il senso letterale dell'*entusiasmo* – l'*ἐνθουσιασμός*, il 'dio-dentro' che ispira irresistibilmente l'animo umano – accomuna l'artista legato ai Salons de la Rose-Croix di Peladan al pensiero di d'Annunzio, il quale, già sedotto dalla teosofia rosacrociana, poi – tramite il panteismo mistico di Debussy al tempo del *Saint-Sébastien* – si sarebbe avvicinato al martinismo e infine avrebbe condiviso interessi esoterici con Giancarlo Maroni, l'architetto della Centrale Idroelettrica oltre che del Vittoriano. Sempre Jean Delville illustrò la copertina del fantasmagorico *Prometeo o poema del fuoco* di Skrjabin (1909-10), opera assai cara a d'Annunzio, che doveva essere "accompagnata con il *clavier à lumières*, strumento che associava a ogni nota della tastiera un fascio di luce colorata"¹².

Per ritornare a Carlo Fontana, è possibile che lo scultore abbia tratto spunto per il suo *Prometeo liberato* da un capolavoro di Giulio Monteverde, il *Genio di Franklin*, esposto a Milano nel 1872 (acquistato per il Museo del Cairo ma noto per molte copie, fra le quali la statua nel coronamento della palazzina di Monteverde in piazza Indipendenza a Roma): un fanciullo, abbarbicato al parafulmine su un comignolo, schiaccia con le mani la folgore costringendola a finire sottoterra, come segno della vittoria umana sulla forza scatenata della natura. A questo punto si potrebbe rievocare ancora una volta l'interpretazione prometeica di Nietzsche:

11 CAVALIERE, *Divagazioni*, cit. pp. 67, 77; vedi anche S. FREZZOTTI, voce "Carlo Fontana", in DBI. Oltre al bozzetto in gesso (Sarzana, palazzo Fontana) si conserva un modello in bronzo a Milano, in collezione privata.

12 RAFFAELE GIANNANTONIO, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura*, in "Rassegna Dannunziana", 67-68, Pescara 2017, pp. 117-134, p. 129. D'Annunzio nel *Notturmo* ricorda appassionatamente la musica di Skrjabin.

Il presupposto del mito sta nell'incommensurabile valore che una umanità ingenua attribuisce al fuoco, che è per esse il vero palladio della civiltà nascente; nell'uomo che usa liberamente del fuoco, invece di riceverlo solo come dono celeste sotto forma di fulmine che incendia e di calore solare che riscalda (*La nascita della tragedia*, 1874).

Un passo successivo si compie nel 1914-16 con la scultura colossale di Evelyn Beatrice Longman, il *Genius of Telegraphy* in bronzo dorato (alto più di 7 metri, commissionato a New York dalla Western Electric per la sua sede a Broadway e oggi a Dallas, *fig. 5a*), successivamente denominato *Genius of Electricity* e *Spirit of Communication*: un giovane alato, in piedi sul globo terrestre, sostiene con la destra una matassa di cavo elettrico da cui escono scintille e con la mano sinistra alza verso il cielo tre fulmini. L'immagine fu assunta anche come simbolo della compagnia telefonica Bell System.

L'immagine del dardeggiamento rivive nell'immaginario dannunziano sia nel motto "COMINUS ET EMINUS FERIT" (su cui torneremo tra poco, *fig. 5f*) sia nel *Numen Aquarum*, la statua di Silvio Zaniboni nella Centrale Idroelettrica di Riva del Garda (1928, architettura di Maroni), contrassegnata dall'epigrafe dannunziana "HOC OPUS / HIC LABOR EST / ET AEDIBUS IN MEDIIS / NUMEN AQUARUM"): un dio folgorante come *genius loci* dell'energia che nasce dagli Elementi e li domina (*fig. 5c*). L'inaugurazione dell'impianto idroelettrico fu celebrata sulla stampa locale in un articolo tonitruante al modo dannunziano: "La festa del fuoco, dello squarcio e del fragore al Ponale. Al nome di Dio eterno e dell'eterna Italia, Gabriele d'Annunzio fa brillare l'ultima mina..."¹³. Qualche anno dopo sarà un artista futurista, Fortunato Depero, a descrivere le forze inquietanti della Centrale, ispirate forse alla cinematografia di *Metropolis*:

13 Così titolava "Il Brennero", 20 marzo 1928. Per queste vicende, vedi A. CASTELLANO 1993. Sappiamo che nel 1907 d'Annunzio fu invitato a Carrara "a fare esplodere la più gigantesca mina che si fosse tentato fino allora in cave d'ogni luogo: al tocco d'un pulsante elettrico, egli aveva fatto crollare, da grande distanza, tutto il fianco d'una montagna di marmo. Era stato uno spettacolo apocalittico" (testimonianza riportata da A. ZOLLINO, *d'Annunzio a Carrara: la buccina del cavatore e del Tritone Alcione*, in "Rassegna dannunziana", 69-71, Pescara 2018, pp. 159-163, p.159).

Il castello centrale, con il suo esterno e geometrico volto silenzioso racchiude imprigionate, domate, strangolate, sottomesse, con ordine e disciplina, con scienza e calcolo, immani forze liquide, mortali forze elettriche, irradianti miracoli luminosi... Pressioni, tensioni, diramazioni, battiti di milioni di cavalli-forze, viaggiano e vivono, matematicamente fulminee¹⁴.

Mi piace a questo punto rievocare qualche passo del *Discorso inaugurale della solenne benedizione della luce elettrica in Gessopalena* del sacerdote Giacinto Santirocco:

L'elettricità, la celeste scintilla, che Alessandro Volta rapiva alle nubi, ha mutato la faccia del globo. Sorgente inarrivabile di moto, di forza, l'elettricità domina oggi le industrie umane [...] Devo additarvi tutta una rete di fili metallici, vasta quanto il mondo, che ogni paese chiude e circonda [...] Questi fili non solo si aprono il passo in mezzo a città e villaggi, ma proseguono nelle sinuosità delle valli e sul declivio delle colline, nelle gallerie che squarciano i fianchi dei monti e nel fondo dei mari, e su di essi l'elettricità, veloce come il fulmine, reca il pensiero umano agli estremi confini del mondo [...] Fra tutti i prodigi, non ultimo la trasformazione della corrente elettrica in sorgente di luce. Chi poteva mai sospettare, anni addietro, che l'uomo, quasi rubando i raggi al sole, avrebbe [...] trasformato la notte in giorno, popolando di lampadine nazioni e città [...] Lo splendore delle elettriche fiammelle è un inno, un canto a Dio...¹⁵.

Durante la Grande Guerra, la folgorante immaginazione dannunziana aveva creato il motto "COMINUS ET EMINUS FERIT" per l'ardita squadriglia di aviatori (operante nell'aeroporto di Comina) con un disegno di De Carolis che venne dipinto sulla carlinga degli aerei: un'Aquila che saettava sei folgori dalle ali spalancate (fig. 5f). D'Annunzio – assimilando COMINA a COMINUS – riprendeva qui argutamente l'impresa di Luigi XII di Francia col porcospino che lanciava i suoi aculei come frecce contro i nemici, desunto dal libro delle *Devises heroïques* (traducibile

14 FORTUNATO DEPERO, *Nelle viscere di una centrale elettrica*, in "La Sera", 3 marzo 1932.

15 Il discorso manoscritto del 2 giugno 1910 è in CAVALIERE, *Divagazioni*, cit. pp. 102-107.

significativamente con *Imprese eroiche!*) di Claude Paradin, 1557 (fig. 5g). Altri fulmini appariranno, in forma di rostri, nella prua della nave Puglia, sotto la polena-Vittoria (fig. 5d)¹⁶.

Monumenti d'Abruzzo

La statua di Gessopalena va inserita nel contesto dei Monumenti ai caduti in Abruzzo, la regione che vantava purtroppo il più alto numero di vittime in rapporto alla popolazione¹⁷. Ci soffermeremo su alcuni di questi monumenti ai caduti, caratterizzati dalla presenza della *Vittoria*.

Si può iniziare con la vicenda di Torricella Peligna, col Monumento ai caduti promosso già alla fine del 1918 e realizzato nel 1922 grazie alla promozione di Michele Persichetti, Presidente della Provincia di Chieti e al “generoso concorso dei cittadini emigrati in America” (fig. 6a)¹⁸. Lo scultore Nicola Lucci di Montenerodomo (insignito del titolo di cavaliere per l’occasione) collocò davanti a un obelisco – sormontato originariamente dalla Stella d’Italia - una variante della *Nike* di Brescia, realizzata in cemento (la scelta del materiale povero fu causata dalla penuria dei fondi) e rappresentata in atto di calpestare l’Aquila austriaca e di scrivere su un grande libro anziché sullo scudo (la prima *Vittoria* di Carlo Fontana si appoggiava appunto su uno scudo), evocando il tema della Morte che registra i nomi sul suo libro (si pensi alla Morte berniniana del *Monumento di Urbano VIII* in Vaticano) o il tema della Storia che scrive una nuova pagina: nella solenne cerimonia inaugurale dell’8 settembre 1922, si proclamava appunto che il monumento

16 Va ricordata la poetica descrizione di Ugo Ojetti del monumento ai Mille di Eugenio Baroni: “il bel monumento ha la forma di una nave, in fronte alla quale la grande figura nuda di Garibaldi fa da polena, e pare debba salpare con quel carico verso il mare tutto sfolgorante di luce...” (in GIANNANTONIO, *Gabriele, cit.*, p. 119).

17 Vedi ALDO GIORGIO PEZZI, PATRIZIA LUCIANA TOMASSETTI, *Il recupero della memoria: parchi e viali della Rimembranza. Primi esiti di una ricerca in Abruzzo*, in “ArcHistoR”, rivista online, 1, 2014, pp. 181-205.

18 Così si leggeva nelle ultime righe della originaria lapide alla base del monumento (la scritta è stata eliminata nella nuova lapide che aggiunge l’omaggio ai caduti del “1936-1945”). La cronaca della inaugurazione è nel numero speciale de “La Vita – settimanale politico-letterario”, Chieti, 25 settembre 1922.

“non è solamente una lapide, ma una pagina di storia”¹⁹. D’Annunzio, allora infermo al Vittoriale (dopo il “volo dell’arcangelo”), non poté essere coinvolto, ma la cerimonia registrò un accompagnamento teatrale di tipo dannunziano, con l’arrivo da Roma di un biplano che compì numerose evoluzioni intorno al monumento lanciando petali di fiori. Il biplano era pilotato da due assi dell’aviazione militare e civile: il torricellano Luigi Mancini (1894-1979), medaglia d’argento al valore militare e il più celebre e pluridecorato Mario De Bernardi (1893-1959), più volte primatista mondiale di velocità, per il quale d’Annunzio coniò nel 1928 il motto “CHE DELL’ALA FA L’EMULA DELLA FOLGORE”.

Dopo Torricella, lo scultore Nicola Lucci nel 1924 realizzò il Monumento di Castelcolonna (in provincia di Ancona) con una *Vittoria* che sull’alto di una colonna appare in atto di salutare i caduti, protendendo col braccio dextero una corona di alloro. Anche nel Monumento di Palena la *Vittoria* ad ali spiegate porge una corona di alloro, ma si tratta di una statua realizzata nel 1975 per reintegrare la solenne statua del 1925 ad ali chiuse (trafugata dalle truppe tedesche nel 1944)²⁰.

Nel monumento di Lanciano del 1926 - al centro di un’edera terminante con trofei militari all’antica dove in origine era una fontana del 1904 posta per l’inaugurazione dell’acquedotto civico - il celebre scultore Amleto Cataldi propone una sorta di sacrale *Deposizione*, con un’austera Italia-Atena che, protendendo una “immortale” corona d’alloro, sorregge l’eroe caduto (“CONFOSUS PATRIAE SUB IMAGINE / FLECTITUR HEROS / ET SERTA EMORIENS / NON MORITURA TENET”); *fig. 6b*)²¹.

Lo scultore (1882-1930), nato a Napoli da madre lancianese, era noto in particolare come autore di una delle quattro *Vittorie* del ponte Vittorio Emanuele II a Roma (inaugurato nel 1911 nel cinquantenario dell’Unità d’Italia)²². Fra le sue molteplici opere successive si segnala l’intenso monumento ai Caduti di Foggia, inserito nel 1928 - analoga-

19 Il presidente Michele Persichetti si riferiva alla lapide alla base del monumento, in cui si legge: “LA NATIVA TORRICELLA CON AFFETTO ED ORGOGLIO DI MADRE VI CONSACRA ALLA STORIA”.

20 ICCD, scheda di RENZO DEL ROSSO, 2014.

21 ICCD, scheda di C. PELLINO, 2014. Per Cataldi si rimanda da ultimo a FRANCESCO CIANFARANI (a cura di), *Amleto Cataldi, artista di Roma*, Roma 2014.

22 La dinamica *Vittoria* sembra dialogare con gli Angeli dell’adiacente ponte Sant’Angelo (in particolare gli unici due angeli ideati personalmente da Bernini, il primo con la corona di spine, eseguito con la collaborazione di P. Naldini, e il secondo col Cartiglio della Croce, eseguito con la collaborazione di G. Cartari)

mente al Monumento di Gessopalena - al centro di una Fontana (fig. 7); un cuore colossale fiammeggiante, sormontato dalla *Vittoria* e sollevato in alto dalle braccia di tre colossi: la *Patria-Madre* (col bambino in braccio), il *Soldato* e l'*Operaio* (questi ultimi due, che apparivano nudi nel bozzetto, furono censurati dal vescovo 'braghettono' Fortunato Maria Farina: l'operaio dovette indossare un perizoma e il soldato un *cingulum* romano)²³. Il modello formale è la *Fontana dei Mori* di villa Lante a Bagnaia: i quattro "Mori" (il nome è dovuto al bronzo scurito) reggono l'emblema araldico dei Montalto coi monti sormontati dalla stella cometa (fig. 7c).

L'iconografia del cuore fiammeggiante discende dal *Sacro Cuore di Gesù*, universalmente noto attraverso il quadro di Pompeo Batoni (1767; fig. 8a): esibito nella mano sinistra di Cristo, il Cuore – cinto da una corona di spine e sormontato dalla fiamma e dalla croce – irradia una luce infuocata, simbolo di ardore misericordioso. La scultura di Foggia identifica il cuore della Patria col cuore della Madre. Nel 1916 d'Annunzio aveva scritto:

Nell'alba del 25 maggio avevo detto a compagni adunati: 'Nessuno di voi, certo, sapeva di tanto amare questa Gran Madre. Ma chi di noi primo saprà per lei morire?'. Avevo detto: 'Non abbiamo ormai altro valore se non quello del nostro sangue da versare'. Il nostro Dio ci conceda di ritrovarci, o vivi o morti, in un luogo di luce'. Ma bisogna accommiatarsi dalla madre mortale prima di donarsi alla madre immortale²⁴.

Nel *Notturmo* (1921) la xilografia di De Carolis con la Donna che stringe in mano il cuore sanguinante visualizza la dedica struggente di

23 Si vedano: G. PIEMONTESE, *La Memoria degli uomini nel bronzo e nella pietra. Monumenti ai caduti nei comuni della Capitanata*, parte prima, 2015, Fondazione Banca del Monte di Foggia (http://lnx.fondazionebdmfoggia.com/wp-content/uploads/2015/01/La-Memoria-degli-uomini-nel-bronzo-e-nella-pietra_definitivo.pdf); ISABELLA DI LIDDO, *La scultura italiana del primo Novecento per i Monumenti ai Caduti della Gran Guerra*, in DORA DONOFRIO DEL VECCHIO, GIOVANNI POLI (a cura di), *L'Italia, la Puglia e la Grande Guerra*, Atti del Convegno (Bari 1915), Fasano 2016, pp. 579-596. Il monumento nel 1959 fu spostato dalla piazza Lanza al piazzale Italia, sito del Parco della rimembranza.

24 *Notturmo*, 1921. È importante ricordare che nell'opera omnia di d'Annunzio la parola "madre" ha 1108 occorrenze.

d'Annunzio: "Alla morte di mia madre queste pagine scritte col sangue consagro" (fig. 8c).

Nel monumento di Montebello di Bertona (Pescara, inaugurato nel 1924 col contributo degli emigrati USA) una *Vittoria* ad altorilievo, sinuosa ed elettrizzante (celebrando anche l'arrivo della elettricità nel comune) regge con la sinistra una palma e con la destra un labaro costantiniano²⁵.

Nel monumento di Fara Filiorum Petri (Chieti, inaugurato nel 1927) una solenne *Italia turrita* impugna una grande spada puntata al suolo e solleva al cielo un globo sormontato in origine dalla Croce o dalla Stella²⁶.

Nel monumento de L'Aquila, inaugurato nel 1928, lo scultore Nicola D'Antino - allievo e amico di Michetti e stimato da d'Annunzio - propone una slanciata *Vittoria* ad ali spiegate che protende in alto una corona di alloro e ne regge altre quattro, pronte a essere distribuite.

Arriviamo a Pacentro (L'Aquila, paese natale della cantante Madonna e di Mike Pompeo). Nel monumento, inaugurato nel 1928 (fig. 9a), si assiste a una suggestiva compenetrazione della figura dell'*Eroe*²⁷ con la quadriga della *Vittoria*, fusi nello stesso blocco di bronzo. L'opera, attribuibile allo scultore romano Torquato Tamagnini, era stata forse commissionata attraverso il catalogo della Casa d'Arte "Corinthia", diretta dallo stesso Tamagnini, che aveva monopolizzato la produzione di Monumenti ai caduti in diverse regioni italiane: ne sono stati finora individuati almeno 10 nel Lazio, 3 in Umbria, 7 in Campania, 5 in Abruzzo e Molise (oltre a Pacentro: Scanno, Tocco Casauria, Forlì del Sannio, Venafro), 14 in Calabria, 9 in Puglia e altri in altre regioni²⁸. Segnaliamo

25 ICCD, scheda di C. PELLINO, 2014.

26 ICCD, scheda di RENZO DEL ROSSO, 2014.

27 L'Eroe nudo sembra emergere da una palude, riecheggiando la statua marmorea di *Farinata degli Uberti* di Carlo Fontana (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, fig. 9b).

28 Per i monumenti realizzati o attribuiti a Tamagnini si vedano da ultimo: MARIA TERESA SORRENTI, *I monumenti ai caduti in Calabria. Tra Case d'Arte e professori di scultura*, in G. FERRARO (a cura di), *Dalle trincee alle retrovie. I molti fronti della Grande Guerra*, Arcavacata 2015, pp. 201-224; G. PIEMONTESE 2015; ISABELLA DI LIDDO 2016; scheda di C. PERRI in *Progetto "Grande Guerra"*, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio, on-line 2016. Il bassorilievo con la quadriga della Vittoria ritorna in vari monumenti; la fonderia Laganà di Napoli "firma" altri monumenti oltre a quello di Pacentro (se ne ha notizia almeno nel caso di Spezzano Albanese, in provincia di Cosenza).

in particolare il Monumento di Alberona (1924) con la Gloria, ispirata alla *Nike* di Samotraccia, che protende con la destra un serto d'alloro e sostiene con la sinistra una Nike sul globo terrestre (fig. 9c).

Una variante molto interessante sul tema della Vittoria è nel Monumento di Pianella (Pescara), inaugurato nel luglio 1922 col contributo degli emigrati in USA: nel bassorilievo, concepito dallo scultore Nicola D'Antino, la *Vittoria*, che sembra ascendere in cielo, porge due corone d'alloro sopra gli elenchi dei nomi dei caduti: "le ali ripiegate e il volto sollevato, appare in una espressione rapita, quasi di estasi"²⁹.

Nel monumento di Borrello (Chieti), realizzato nel 1924 dallo scultore Vito Pardo col patrocinio di un comitato di emigrati, le figure allegoriche femminili diventano due immagini di *Italia-Vittoria-Atena*, poste ai lati di una colossale spada votiva (coronata da una croce sul globo terrestre), in atto di reggere ghirlande³⁰.

Parchi della rimembranza e Ver Sacrum

Rinunciando per il momento ad approfondire l'interpretazione dannunziana della *Vittoria*, vorrei invece collegare i Monumenti ai Caduti all'idea dei Parchi della Rimembranza, ideati nel 1922 da Dario Lupi (sottosegretario alla Pubblica Istruzione) al fine di istituire in ogni comune italiano parchi o viali della Rimembranza con la piantumazione di un numero di alberi corrispondenti al numero dei caduti, e ogni albero contrassegnato da un cartellino col nome del caduto a cui quell'albero veniva dedicato (fig. 10e).

Ho ipotizzato recentemente che la natura votiva dei Parchi della Rimembranza (efficacemente illustrata nel libro di Dario Lupi del 1923, fig. 10a)³¹ possa trovare una sintonia con l'antico rituale del *Ver Sacrum*,

29 ICCD, scheda di C. PELLINO, 2014.

30 ICCD, scheda di RENZO DEL ROSSO. Vito Pardo, allievo di Giulio Monteverde e amico di Pascoli, è noto come autore dell'epico monumento di Castelfidardo, concluso nel 1912, in memoria della vittoria dell'esercito di Cialdini nel 1860.

31 Le citazioni seguenti sui Parchi della Rimembranza sono per lo più desunte dagli scritti che corredano il libro di Dario Lupi (*Parchi e viali della rimembranza*, Firenze 1923) e che vengono riportati nella Antologia finale. Segnaliamo l'imminente pubblicazione della monografia di VINCENZO CAZZATO, *La rimembranza e i parchi - Natura Aere Perennius*, Roma, ICCD, 2021.

il voto pubblico col quale i magistrati consacravano agli Dei tutti i prossimi nati di primavera: umani, naturali e vegetali. Se i caduti nella Grande Guerra erano consacrati alla patria, i neonati del *Ver Sacrum*, divenuti adulti, avevano la missione di lasciare la patria e fondare altrove una colonia, guidati da un animale sacro.

Il misticismo della Primavera Sacra veniva echeggiato nel rito della prima Festa degli Alberi voluta a Roma nel 1899, sulla via Latina, come una sorta di ri-fondazione della città e della nazione, culminante in un coro di “moderni dendrofori”, gli 8.000 giovanetti, “*primavera sacra* delle scuole italiane, che intonava il canto delle selve”³²; alla presenza della regina, il ministro Baccelli rievocava “il culto delle selve purificatrici, scritto nel Codice delle XII tavole” e i miti e riti degli alberi sacri nelle diverse religioni e culture antiche. Nella inaugurazione di un Parco della Rimembranza si evocava

il soffio della primavera italica, nella perenne giovinezza della nostra terra. Una rossa aurora di sangue s'è levata sul lontano orizzonte [...] Di scoppiettanti germi carica è la *primavera sacra*. Un nuovo fremito corre per le cime delle montagne, e più inquiete sono le lucenti prue delle navi “sul dolce mar funesto”³³.

Sarebbe da approfondire il possibile legame tra il *Ver sacrum* di Uhland, la cultura della Sezession (con la rivista “*Ver sacrum*”, 1898-1903) e d'Annunzio. Non si trovano riferimenti al *Ver sacrum* nella sua opera prima (*Primo vere*, 1879) bensì – come mi ha segnalato Pietro Gibellini – in opere successive come *L'ultima canzone*: “simile al voto d'una primavera / sacra che salga verso un fato augusto / con l'Eroe primogenito in cui spera” (*Merope*, vv. 187-89), o il *Trionfo della Morte*: “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”; si ha poi notizia di un progetto di tragedia su la *Primavera sacra* incentrata sulla scoperta del mare da parte dei Marsi,

32 La cronaca viene riportata da D. BETTINELLI, in DARIO LUPI, *Parchi, cit.*

33 G. BRONZINI, *Per i morti della mia terra. Discorso letto il 22 aprile 1923 per l'inaugurazione del parco della Rimembranza in Tricarico*, Potenza 1923.//

che avrebbe completato l'ideale tetralogia avviata con *la Figlia di Iorio*. E ancora, come mi segnala Elena Ledda, il discorso “agli aviatori in Centocelle”, che prelude all'impresa di Fiume, viene intitolato *Le primavere sacre dell'Italia alata*, con riferimento alla Grande Guerra. Ma già prima, nell'*Orazione al Popolo di Milano. In Morte di Giosuè Carducci* (pronunciata all'inizio della “primavera” del 1907), d'Annunzio declamava, con riferimento alle guerre coloniali: “Come il sacerdote di Marte agli antichi giovani di Lanuvio, [Carducci] dice a quanti muovono per impresa ed acquisto verso quell'ideal patria che chiamò *la più gran nazione latina*: ‘Voi siete la semente di un nuovo mondo: questa è *la primavera sacra* ch'ei vuole”. E ancora, rivolgendosi agli italiani, alla vigilia dell'ingresso nella Grande Guerra:

“Partite, apparecchiatevi, ubbidite” diceva il sacerdote di Marte agli imberbi consecrati. “Voi siete la semente di un nuovo mondo”. “Partite, apparecchiatevi, ubbidite” io dico a voi, poiché mi fate degno di consacrarvi. “Voi siete le faville impetuose del sacro incendio. Appiccate il fuoco! Fate che domani tutte le anime ardano! Fate che tutte le voci sieno un solo clamore di fiamma: Italia! Italia!”³⁴.

Non mancano viceversa – nei sermoni sui Parchi della Rimembranza – espliciti riferimenti all'ideologia dannunziana della “Vittoria Mutilata” (il discorso di G. Bronzini, del 1923, si conclude per di più col *Canto augurale per la nazione eletta*) e alla epopea di “Fiume negata, benché occupata dal Poeta soldato” (F. Giordano, 1925).

Se ci chiediamo perché nell'opera di Dario Lupi non si trovino accenni a d'Annunzio, sarebbe facile rispondere che nel 1922-23 d'Annunzio era temuto come avversario di Mussolini per la sua autonomia, se non anche per le sue amicizie libertarie. Viceversa, peraltro, si può trovare qualche riferimento a Dario Lupi nelle carte di d'Annunzio: un telegramma con ringraziamento a Lupi “del fraterno saluto da Quarto dove nel destino d'Italia...” (s.d.) e una citazione di Lupi in una lettera a

³⁴ *La sagra dei Mille* (4 maggio 1915). Va aggiunto che nell'esordio di *Merope* (1915), dopo i versi del *Canto augurale per la nazione eletta*, il poeta si rivolge così all'Italia: “Questa è per te la primavera santa che – dice il dio – d'ogni semenza è piena e frutto ha in sé che di là non si schianta”.

Sibilla Aleramo (s.d.).

Un possibile tramite con l'ideologia dannunziana va comunque individuato in Adolfo de Carolis, il pittore amico e illustratore di molte opere dannunziane dalla *Francesca da Rimini* (1901) fino alle *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* (1903, 1912, fig. 14a) e al *Notturno* (1921, fig. 8c). Dario Lupi ebbe sicuramente modo di stringere un rapporto con De Carolis, che in quegli anni insegnava all'Accademia di Belle arti e parallelamente lavorava agli affreschi del Palazzo della Provincia di Arezzo (1922-24). Di De Carolis vanno segnalate le pitture sulla *Primavera* e su temi "eroici", le illustrazioni di temi legati alla Grande Guerra (dal periodico "La trincea" all'"Album della Vittoria"), la partecipazione a commissioni per Monumenti ai caduti e l'affresco del *Crocefisso/Albero della Vita* nella cappella-monumento ai caduti di San Ginesio (1924-25).

Particolarmente intensa appare la xilografia di De Carolis nella copertina del libro di Dario Lupi (fig. 11a). L'albero che innalza la chioma verso il Sole è una sorta di ostensorio con al centro la gloria radiosa del Cuore fiammeggiante, ostia eucaristica del sacrificio umano ("olocausto santo", secondo le parole di Lupi), con riferimento al *Sacro cuore*, a cui abbiamo prima accennato (fig. 8a). La mistica rosa e il Cristo occulto sono affiancati dall'elmo-catino e dal gladio-croce del caduto, con la scritta "IN MEMORIA" che non sembra tanto un errore (al posto del consueto "IN MEMORIAM") quanto una indicazione di stato in luogo: l'albero non è soltanto dedicato al caduto ma è presente ora e sempre all'interno della Memoria nostra (presente) e futura.

D'Annunzio aveva consacrato suggestivamente gli elmetti dei caduti nella evangelica *Preghiera di Doberdò*: "A mucchi sulla tavola dell'altare stanno gli elmetti dei morti, le scarpe dei morti [...] Gli elmetti ammaccati, scrostati, forati, l'uno sull'altro, grigi come la cenere...", pronti per essere usati da nuovi eroi o martiri (*I canti della guerra latina*, 1916), mentre il fantasma della Patria-Gesù si aggira tra i feriti che portano la loro croce, e infine sulla chiesetta diruta si apre la visione di una Cupola di Gloria. Qualche anno dopo il vate, riprendendo le metafore cristologiche, collocherà nel Vittoriale la statua della *Vittoria* con corona di spine di Napoleone Martinuzzi nell'Arengo (1923, fig. 11d), insieme al leggio metallico con croce e corona di spine ideato da Marussig, sulla Colonna del Giuramento (fig. 11b) e soprattutto la piccola ma estremamente significativa *Vittoria mutilata e crocifissa*, richiesta nel-

l'agosto 1923 allo stesso Marussig, che – fusa in bronzo dorato – avrebbe consacrato la porta della Prioria (*fig. 11c*):

L'apparizione mistica della Vittoria mutilata (inspirarsi dalla Samotrace tronca) a cui – di sopra il peplo – è messa la tonaca francescana legata alla cintola dal cordiglio. Immagina la statua coperta dalla tonaca, camuffata dal cappuccio. Io la *vedo*: e credo che saprei disegnarla nel buio [...] La figura diverrà l'emblema del *Vittoriale* dove sono ansioso e penoso eremita³⁵.

Il culto del Sacro Cuore, riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa nel 1765 e diffuso in tutta Europa, aveva un significato predominante di espiatione nei confronti degli oltraggi ricevuti da chi si opponeva all'avvento del Regno di Cristo³⁶. Nel 1899, con la bolla *Annum Sacrum*

35 *Carteggio d'Annunzio-Marussig (1917-1936)*, in A. ANDREOLI, *d'Annunzio e Trieste nel centenario del primo volo aereo*, cat. della Mostra (Trieste 2003), Roma 2003, pp. 101-168, lettera del 9 agosto 1923). Il 29 luglio 1923 d'Annunzio aveva chiesto un disegno "per la copertina del Patto di mare" (manoscritto del 21 luglio 1923). Il disegno, inviato da Marussig il 29 agosto, viene così approvato da d'Annunzio il 14 settembre: "La Vittoria "cappuccina" ora sta bene. E' di chiara espressione". Un anno dopo, il 12 settembre 1924, così scrive Marussig: "Ora sto finendo di modellare la 'vittoria mutilata' per l'ingresso del 'Vittoriale'? E tra una settimana spero potrò passarla per la fusione in bronzo". Il successivo 26 ottobre annuncia l'imminente "fusione in bronzo dorato" e il 22 dicembre promette una imminente consegna. Il lavoro si protrae ancora per due anni, come si desume dalle lettere del 26 giugno 1925 ("Sto ultimando ora in gesso la Vittoria per la porta maggiore del Vittoriale. Fra pochi giorni la consegnerò per la fusione in bronzo, che andrà poi da me ritoccata"), 6 luglio 1926 ("Fra quindici giorni avrò la fusione in bronzo dorato a fuoco della *Vittoria mutilata* per la porta maggiore. Allora salirò io stesso al Vittoriale per la posa in opera") e 5 settembre 1926 ("Salirò Vittoriale fine questa settimana per saldare emblema bronzo porta maggiore. Sarà confitto per settimo anniversario marcia Ronchi"). E finalmente il 13 settembre 1926 d'Annunzio scrive: "Ti commetto altri undici croci con la Vittoria mutilata di bronzo dorato simili a quelli già infissi nella porta". Il 14 ottobre 1926 è registrato il saldo del pagamento "per la fusione in bronzo a cera persa della croce con Vittoria (Ditta Carnelli) L.300, per la doratura a bagno forte (ditta Johnson) L.102, per la cesellatura [...] il cesellatore Emilio Grippa non ha voluto accettare alcun compenso trattandosi del Comandante"; e inoltre viene presentato il preventivo per altre Vittorie di diverse dimensioni: 11 Vittorie a grandezza naturale (L.400 cadauna), 7 alla dimensione ridotta di cm 16 (L.500 per il conio e poi L.250 cadauna) e in forma di gioiello di cm.5 (L.1000 per il conio e poi per la fusione di 50 gioielli in ottone L.10 cadauno e di 50 gioielli in argento L.50 cadauno), con un totale complessivo di L.11.650. Nel mese di dicembre Marussig chiede ancora l'autorizzazione per procedere alle fusioni (lettere del 10 e 24 dicembre).

36 Si vedano in particolare: K. Rahner, *La devozione al S. Cuore*, Roma 1977; DANIELE MENOZZI, *Sacro Cuore*, Roma 2001; A. Cacciotti, *Il Sacro Cuore e la Grande Guerra*, in *La prima guerra mondiale 1914-18. Materiali e fonti*, Roma 2014, pp. 93-96.

Leone XIII consacrò tutta l'umanità al Cuore del Cristo Redentore, “splendente, tra le fiamme, di vivissima luce”. Il culto trovò il suo apice proprio durante la Grande Guerra, quando paradossalmente da un lato il papa Benedetto XV richiamava i belligeranti alla pacifica convivenza per realizzare il regno di Cristo, consacrando le famiglie al Sacro Cuore, e dall'altro lato le singole nazioni belligeranti su fronti opposti auspicavano la vittoria finale attribuendo “il motivo della vittoria della propria patria allo stesso atto di consacrazione al Sacro Cuore”³⁷. E comunque nel dopoguerra il culto parallelo del Sacro Cuore e dei Caduti assumeva un sostanziale carattere di espiazione dopo gli orrori della Grande Guerra.

Mi piace immaginare per di più una connessione col mitico Graal (identificato col Sacro Catino del Tesoro di San Lorenzo a Genova ovvero col Calice di Valencia) che avrebbe contenuto il sangue di Cristo crocefisso raccolto da Giuseppe d'Arimatea, poi definito da Origene “arca cordis”, arca del cuore dell'uomo rigenerato e successivamente entrato nelle leggende della Tavola Rotonda e dei Cavalieri Templari. d'Annunzio ne *La canzone del sangue* (in *Merope*, 1912) parla di questa reliquia ardente conquistata in Terrasanta dal condottiero Guglielmo Embriaco (“la reliquia vedo / ardere e arrossar le tue navate”) e portata per nave a Genova come un “palladio”; e si tratta di una metafora per chi sarebbe tornato vincitore dalla guerra libica in Italia, ricevendo un premio simbolico: “Chi stenderà la mano sopra il fuoco / avrà quel fuoco per incoronarsi”.

Nel frontespizio della rivista mensile “Il Cuore di Gesù ai soldati” (promossa da Agostino Gemelli nel 1918, *fig. 8d*) il Cuore entro una croce irradiante appare circondato da una corona di spine che si intreccia con rose rampicanti e fronde di pioppo, le stesse essenze scelte da De Carolis³⁸.

Il tema della fiamma è sicuramente un leitmotiv nell'opera dannunziana, con esiti simbolico-figurativi in emblemi efficacemente interpretati da De Carolis. Va ricordato anzitutto il frontespizio di *Italia e vita* (1920, *fig. 12a*) con un cuore fiammeggiante entro un vaso fra due

37 ALVARO Cacciotti, *Il Sacro*, cit., p. 93.

38 Un Cuore formato da una corona di filo spinato appare nel frontespizio *Ricordi di guerra* (1956) del padre servita abruzzese GIOVANNI MINOZZI (1884-1959), che era stato cappellano militare nella Grande Guerra.

tronchi di quercia e di ulivo cinti da una ghirlanda di rose: negli ardenti discorsi ai Fiumani, il vate chiede “un fuoco più forte d’ogni altro vostro fuoco, una fiamma più alta di ogni altra vostra fiamma”. Tra i motti visualizzati da De Carolis, possiamo citare “SEMPER ADAMAS” (primo motto per la Prima Squadriglia navale col braccio proteso nelle fiamme), “AUDERE SEMPER” e “DONEC AD METAM” (motto del volo su Vienna, con torcia e ala tenuti da un’ala spiegata) “PERCHÉ NON SI SPENGA” (fiamma sormontata da una corona di spine), “ARDORE-ARDIRE” (due parole che erano “una sola essenza mistica”, pronunciate in un discorso agli Arditi di Fiume e visualizzate dalla Vittoria coronata di spine che tiene due fiamme nelle mani, *fig. 12b*)³⁹, “ALERE FLAMMAM” (gagliardetto dei bersaglieri, “fiamme cremisi” di Fiume, 1919), “DANT VULNERA FORMAM” (“le ferite creano la forma”, incisione di De Carolis nel *Notturmo*: due ciclopi lavorano una lama, rievocando la ferita del corpo del vate che crea la forma della parola e dello spirito⁴⁰). Ricordiamo poi la “FATICA SENZA FATICA” (fiamma sull’incudine) incisa da Umberto Calosci, amico di De Carolis e segretario della libertaria Unione Spirituale Dannunziana, costituita nel marzo 1923, a cui si deve la splendida tessera dell’associazione con la lucerna fiammeggiante al centro di un intrico vegetale (*fig. 12c*). La fiamma “CREDO” arde nel braciere fra le navi nel frontespizio della *Merope* (Milano, 1915, *fig. 14a*). E in Cortona, *Città del silenzio*, d’Annunzio immagina di far rivivere il celebre lampadario bronzeo etrusco riaccendendo le fiammelle e “dedicandolo in dono ‘al dio futuro’, cioè – dopo la morte di Garibaldi – al nuovo eroe, l’auspicato ‘Eroe necessario’”⁴¹.

È probabile che De Carolis per la xilografia del 1923 (*fig. 11a*) abbia tratto ispirazione anche da uno dei più straordinari Monumenti ai caduti, la *Quercia delle anime*, scolpita da Adolfo Wildt ad Appiano Gentile (Como, 1920, *figg. 13a-b*)⁴². Sopra un blocco cubico e affianca-

39 L’immagine è riprodotta in una cartolina in cui d’Annunzio il 27 novembre 1919 scrive: “Il nome giusto della città non è Fiume ma Olocausta: perfettamente consumata dal fuoco tutta”.

40 GIORGIO PATRIZI, *Il frammento tra dissoluzione e rinascita: d’Annunzio e il Notturmo*, in *d’Annunzio tra ironia e malinconia*, “Rassegna Dannunziana” 2017, pp. 286-294, p. 286.

41 Cfr. LORENZO BRACCESI, *Dal rudere al monumento: l’ideologia delle pietre ne Le città del silenzio*, in “Rassegna dannunziana”, 69-71, Pescara 2018, pp. 164-169, p. 166.

42 MICHELA VALOTTI, *Il Garda e la Grande Guerra. Liturgie del ricordo sulle sponde del lago*, in *Le Arti. Sul lago di Garda tra passato e futuro*, Ateneo di Salò, Brescia 2018, pp. 127-142.

ta da cinque lance piantate verso il basso (le cinque nazioni alleate dell'Intesa), la Quercia di candido marmo di Carrara si accende di 78 fiammelle cuoriformi dorate, simbolo delle anime dei caduti, frutti dell'Albero della Patria; alla sommità tre rami terminano con le tre croci del Calvario (sul retro sono tracciate 78 piccole croci dorate). In un opuscolo celebrativo si spiegava che la Quercia era ideata "al cospetto dei grandi alberi del giardino, di quei giganti dal verde perpetuo, i cui buoni frutti germogliati dal sacrificio dei defunti si vedranno nelle future generazioni".

Una eco della Quercia di Wildt si può cogliere nei due trofei con gladii e foglie di quercia e di alloro aggiunti dopo il 1927 dall'oscuro fabbro Polidoro Santino al Monumento già ricordato ai Caduti di Pianella (Pescara, 1922, *fig. 13d*).

L'albero con le foglie cuoriformi del frontespizio del 1923 può identificarsi con il pioppo, uno degli alberi ricorrenti nei Parchi della Rimembranza, anche perché collegato alla metamorfosi delle Eliadi, le figlie del sole che piangevano la caduta di Fetonte (*figg. 10b-c*). Nel libro di Lupi troviamo un accenno "al compianto fraterno delle Eliadi cresciute in pioppi lungo il Po per arginare la violenza straripatrice"⁴³; viene riportato anche il poemetto "Pietole" di Pascoli (1909), dedicato a Virgilio, "tu, che avesti per gemello un pioppo..." (Pascoli spiegava in nota che il poeta mantovano sarebbe stato partorito in campagna e che "nel luogo stesso della nascita fu piantata una verga di pioppo e si chiamò l'albero di Virgilio").

D'Annunzio già nel *Primo vere* evoca i "pioppi / a cui tante cantavano / ebbre canzoni i venti tra 'l viride crine" (*Addio*, 1880) e nel 1882 dipinge con immaginifica commozione i pioppi pescaresi: "Come fusi nel bronzo, come avvolti in polvere d'oro, / sul caldo cielo d'arancio s'alzano a file i pioppi...", e ancora: "Io disteso sul tappeto morbido dell'erba sotto una cupola fresca di pioppi fra cui gioca il sole meravigliosamente..." (*Canto novo*). Nel 1905 sembra respingere la metamorfosi arborea, quando si rivolge così alle Eliadi: "E voi, / voi pur felici, cui le bocche chiamanti il fratello / chiuse di novo còrtice il pioppo. Io sono, / io son colui che mai sarà confinato in un tronco..." (*Elegie romane*); ma que-

43 Articolo di G. Fatini nel giornale "Il dovere" di Arezzo, 7 aprile 1923 (in DARIO LUPI, *Parchi, cit.*).

sto pensiero va bilanciato con la successiva meditazione, improvvisa, “ai piedi d’un alto pioppo [...] udii il fremito della cima, e alzai il capo a guardare [...] e invidiai l’albero, che è un uomo più saggio e più antico [...] Mi diede tanta gioia [...] e consacrai l’apparizione alla cima del pioppo candido, e il pioppo al mio dèmone” (*Più che l’amore*, 1906).

Il valore etico-politico del cuore e dell’albero come simbolo di rigenerazione può essere confrontato con un’altra incisione allegorica, di Athos Boncompagni, inserita nel libro di Dario Lupi: dedicata all’ispiratore del Parco della Rimembranza di Montevarchi, una idilliaca pineta di rigenerazione – in cui una fanciulla versa l’acqua da un’anfora per alimentare il pino, alla presenza di altre tre fanciulle afflitte – viene accompagnata da un verso delle *Odi Barbare* di Carducci: “Risplenda su la vita che passa l’eternità d’amore” (è il finale dell’Ode cimiteriale “Fuori alla Certosa di Bologna”, 1877). Nell’Ode carducciana il cimitero è “un mare superbo di fremiti e d’onde” e dalle profondità si sentono le voci dei morti che si rivolgono ai vivi: “Beati, o voi passeggeri del colle / circumfusi da’ caldi raggi de l’aureo sole”. E il sole viene traslitterato nella solitudine: “Freddo è qua giù: siamo soli. Oh amatevi al sole! Risplenda / su la vita che passa l’eternità d’amore”. Non si può escludere un riferimento di questo Sole-Amore (“l’amor che move il sole e l’altre stelle”) al tema politico del Sole che sorge all’orizzonte illuminando la terra, evocando dunque l’archetipo socialista del “Sole dell’Avvenire”, coniato da Garibaldi nel 1872, quel Garibaldi della cui memoria erano cultori appassionati sia d’Annunzio che Mussolini (“Garibaldi, guerriero e idealista, uomo d’impetuosa azione e di selvaggia e savia sincerità, era l’eroe del suo cuore”, secondo le parole di Margherita Sarfatti). E d’Annunzio, riferendosi all’ode *All’aurora*, così celebrava il vate Carducci: “ma una più antica, una più arcana parola soggiunge e confida alla nostra aspettazione l’Eroe che levò l’inno mattutino verso la ‘giovinetta eterna’ e l’adorò [...] La raccolgano oggi tutti i prodi che vegliano e che s’armano. Vi sono molte aurore, che ancorà non nacquerò” (*Orazione*, 1907); e aggiungeva che Carducci “volgendosi al sole ripeteva per la ricomposta patria il più solenne augurio che ne’ tempi abbia irraggiato i cieli latini: ‘O sole, tu non possa veder mai nulla più grande e più bello d’Italia!’”.

Dario Lupi – che a sua volta vedeva “nella ricordanza solenne e gentile, tutto il sole della nostra anima, tutta la musica dei nostri cuori, la

poesia tutta del nostro più vivo sentimento”⁴⁴ – pubblica nel suo libro un messaggio del Duca d’Aosta Emanuele Filiberto che plaude ai Parchi e conclude con un augurale *inno al sole*: “Se fiori e frutti un giorno il caldo bacio del sole trarrà dalle piante, la riconoscenza, come il sole inestinguibile, e la religione della vittoria, come il sole fiammeggiante, ogni più alto fiore e ogni più ricco frutto esprimerà del sangue degli Eroi per l’Italia immortale”.

Nell’emblema del Duca d’Aosta, col motto “FISO ALLA META”, creato da d’Annunzio⁴⁵, il gladio-croce appare infisso su una montagnola di foglie di quercia (albero della Vita, della Forza e del Valore militare, sacro ai Grandi Padri) coronata da una fortezza turrata sormontata dall’astro raggianti della Stella d’Italia (evidente geroglifico della Grande Madre, l’Italia Turrata). L’immagine appare in piena sintonia con la xilografia di De Carolis (*fig. 14b*) col gladio e la Stella d’Italia che dialoga col fiore di una rosacea a cinque petali, annodata all’albero da una corda circolare che sembra affine alla cornice con nodi Savoia intorno al motto del Duca d’Aosta.

D’Annunzio e il Bosco Sacro

Si può trovare un parallelismo tra la famiglia degli alberi patriottici e l’albero della famiglia di d’Annunzio. Appare significativo, nelle *Vergini delle rocce*, che dal superomismo della “stirpe in cui sieno nati e conservati per un lungo ordine di secoli i sogni più belli [...], i pensieri più nobili, i voleri più imperiosi” si passi alla nobiltà della stirpe familiare, fino

agli antenati più lontani; e, come la cima dell’albero compendia in sé tutta la vita del tronco ramoso fino alle estreme radici, io sentii vivere in

44 Discorso pronunciato a Firenze il 26 febbraio 1923 alla presenza di Umberto “Principe della Primavera” (DARIO LUPI, *il comandamento della Patria*, Milano 1925, pp. 78-83).

45 Va ricordato che il “duca magnanimo” era stato comandante in guerra di d’Annunzio (entrato come ufficiale nel corpo dei Lancieri di Novara) e poi gli avrebbe consegnato la medaglia d’oro. Nei cippi marmorei alle testate del ponte del Foro Italico a Roma (realizzato nel 1936-39 su progetto di Vincenzo Fasolo) verranno evocate le gesta del Duca che, dopo la ritirata di Caporetto, seppe riconquistare le posizioni perdute.

me tutta la stirpe, che la morte non aveva distrutto se non nelle specie corporee, nelle forme transitorie delle generazioni⁴⁶.

E per di più il bosco può acquisire una dimensione sacrale, opposta all'incubo dantesco della "selva selvaggia" e ispirata alle metamorfosi ovidiane. Proclamandosi "esule" come il conterraneo Ovidio nelle *Elegie romane* (1892), il poeta dopo aver nominato Aracne sembra evocare la metamorfosi di Dafne: "Nascere dal silenzio paiono tutte le cose [...] soli i lauri con lieve tremito incessante dan tra la selva indizio de la nascosta vita". Successivamente, nel *Vestibolo silvano* evoca una geometrica selva mistica della gloria romana: "O selva d'arbori eguali, / tra l'Urbe e l'Agro ordinata, / ove dormii sonni veggenti e meditai le mie sorti..." (*Maia*, 1903).

L'amore per i boschi sacri appare dimostrato dal dibattito del 1926, quando – in vista del VII centenario della morte di san Francesco – si propose di erigere un Faro sulla cima del monte Subasio. Il marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone, Presidente della Corporazione Forestale italiana, mandò un telegramma a d'Annunzio con una proposta alternativa:

Far risorgere sul Monte Subasio, ora desolato e brullo, la mistica foresta dove in umiltà Santo Francesco pregava Dio [...] e dove volle esser ricondotto morente per salutarla l'ultima volta: è questo il monumento ideato dalla Corporazione Forestale Italiana per onorare il Santo, cui tutto il mondo s'inchina. Al Poeta [...] che leva ora la sua parola ammonitrice a difesa della bella linea del Subasio, sottopongo la proposta per averne conforto e incoraggiamento ad attuarla⁴⁷.

E d'Annunzio, significativamente, rispondeva così:

⁴⁶ Cit. da ANDREA LOMBARDINILO, *Alle origini di Elettra: visione e simbolo nell'ode proemiale*, in *Elettra*, Atti del 30° Convegno, Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara 2003, pp. 173-188, p. 178.

⁴⁷ "Il Bosco", Roma 15-31 dic. 1926.

Mio caro amico, so che non riceveste una mia lettera di risposta gioiosa al Vostro telegramma che mi prometteva di rimboscare il Subasio solennemente, in odio al minacciato Monumento barbarico. Vi esprimevo il mio consenso, e vi domandavo l'onore di essere, al santo monte di penitenza, il primo "dendroforo": vi domandavo di condurmi al Subasio per piantare il primo albero della selva mistica (3 dicembre 1926).

Due anni dopo, nel 1928, d'Annunzio avrebbe viceversa firmato il nuovo Faro che sormontava il Parco della Rimembranza di Torino (inaugurato nel 1923, *figg. 15a-b*), sistemato in un bosco o sacro esercito verde dominato dall'ordine e dalla gerarchia (gli alberi maggiori corrispondono ai generali e così si discende via via fino ai semplici fanti). La "grande famiglia della FIAT" donò al Comune di Torino questo Faro monumentale in forma di Vittoria alata con fiaccola, che conclude il Parco con un segnale di vittoria e di trionfo sulla morte⁴⁸. Così recita la dedica sul basamento (*fig. 15c*) siglata il 26 novembre 1927 da d'Annunzio nel suo stile epico: "Alla pura memoria / all'alto esempio / dei mille e mille fratelli combattenti / che la vita donarono / per accrescere la luce della patria...". Nelle parole successive troviamo densi un riferimento preciso a Torino, là dove vengono citati "gli operai di ogni opera / dal loro capo Giovanni Agnelli / adunati sotto il segno / di quella parola breve / che nella Genesi / fece la luce: FIAT LUX: ET FACTA EST LUX NOVA".

Aldilà della pubblicitaria identificazione tra la "Luce" biblica e l'industria "Fiat", nell'eternità ciclica del tempo l'apocalisse bellica si ricongiunge così con la genesi: e il Parco si qualifica insieme come Eden e Celeste Gerusalemme dei caduti. "Rinnovante selva": la selva del rinnovamento e della rinascita, la selva illuminata della vita oltre la morte.

⁴⁸ I lavori per l'innalzamento della statua (sculpita da Edoardo Rubino e alta con il basamento oltre 26 metri) furono diretti dall'architetto Charbonnet. Attorno al piazzale sono disposti "dodici sedili di granito di Baveno e un tavolo su cui (è) fissato un disco di ottone con l'orientamento delle principali località dell'emisfero". Cfr. LEONARDO SASSO, *Il parco della rimembranza di Torino come luogo di intersezione di significati*, in "Arte dei Giardini", 1/1994.